How to Cite This Article: Sibouyeh, N, (2024). "Hypertextual study of Bahman Jalali's "Taṣvīr Khīyāl" photo collection, based on Gérard Genette's theory of Transtextuality". *Kimiya-ye-Honar*, *13*(50): 57-98.

Hypertextual Study of Bahman Jalali's "*Taṣvīr Khīyāl*" Photo Collection, Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality

Narges Sibouyeh*

Received: 26.07.2023

Accepted: 27.01.2024

10.22034/13.50.57

Abstract

In the wake of the great change in the governing discourse of the postmodern era and the emergence of an eclectic perspective, polyphony and heterophony gained prevalence in works of art, and theories of artistic reproduction based on pluralistic identities became increasingly established. The body of texts expanded massively as a result of referencing the past and connecting with each other through processes such as adaptation, imitation, appropriation, etc. This led scholars to utilize the intertextual approach to examine the interactions and relationships among texts, delving into the concealed connections within the newly constructed systems of meaning in works of art. This is a descriptive-analytic study on Bahman Jalali's photo series "*Tasvīr-i khīyāl*" (Image of Imagination), using intertextual comparison according to the theory of transtextuality proposed by Gé rard Genette. It attempts to explore and decode the intertextual relations and to examine the types and functions of the relations among the texts, based on the assumption that the series is adapted from photographs of the Qajar era merged and transformed to create contemporary works of art. The research concludes that alongside reviving part of the cultural history of the Iranian image, Jalali has been able to reveal the hidden layers of Iranian identity through a contemporary approach in his artistic expression. Also, a hypertextual reading of these works shows that the relations between texts belong to the category of transformation according to their type and to the categories of parody, travesty and transposition according to their function. By employing parody inside travesty, destroying and deconstructing his examples in pretext and unsettling the gender evaluations of the pretexts as well, Jalali introduces and feigns transgenderedness and transvaluation in the hypertext. Furthermore, his work displays diachronicity and the conflict between modernity/traditions and also the conflictual relations of gender and the status of man and woman. This is achieved through distanciation in recounting the intended narrative and employing intersemiotics.

Key words: Hypertextual, Gé rard Genette , Bahman Jalali, *Taṣvīr Khīyāl*, Qajar Laboratory

* PhD Candidate, School of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Email: narges.sibouyeh@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

ارجاع به مقاله: سـیبویه، نرگس، (۱۴۰۳). «خوانش بیش‌متنی مجموعهٔ عکس «تصـویرخیال» بهمن جلالی، بر اسـاس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژُنت». کیمیای هنر، ۱۳(۵۰): ۵۷-۹۸.

خوانش بیش‌متنی مجموعهٔ عکس «*تصویر خیال*» بهمن جلالی، بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژُنت*

نرگس سیبویه**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۰۷

10.22034/13.50.57

چکیده

به دنبال تحول در گفتمانِ حاکم بر عصـر پسـت‌مدرن و ظهور دیدگاهی التقاطی؛ چندصـدایی و دگرآوایی در آثار هنری رواج یافت و نظریه‌های بازتولید اثر هنری با هویت‌های تکثرگرا اصـالت یافت. پیکرهٔ متن‌ها به دنبال کارکردهای ارجاع‌دهی به گذشـته، دارای ابعاد گسـترده‌تری شـد و متن‌ها از طریق اقتباس، تقلید، ازآنِ خودسـازی و...، با متون دیگر پیوند یافتند. به همین سـبب نظریه‌پردازان، در تحلیل آثار هنری، با اسـتفاده از رویکرد بینامتنیت، به واکاویِ نوع تعامل و روابط میانِ متون و کشـف روابط پنهان در سـاختار معناپردازی جدیدِ اثر هنری برآمدند. در این پژوهش، مجموعهٔ عکس «تصـویر خیال» اثر بهمن جلالی با پیش‌فرضِ برگرفتگی از عکس‌های دورهٔ قاجار، و تلفیق و تغییر در ایجاد اثر جدید؛ به شـیوهٔ تحلیلی-توصیفی و تطبیق میان‌متنی، و با استفاده از نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژُنت، به کشف و رمزگشایی روابط بینامتنی و همین‌طور تشخیص نوع و کارکرد روابطِ میانِ متون در این مجموعه پرداخته می‌شود. نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که جلالی ضـمن احیای بخشـی از فرهنگ تاریخ تصویر ایران، توانسـته لایه‌های پنهان هویتی ایرانیان را با بیانی معاصـر عیان کند. همین‌طور در نتیجهٔ خوانشِ بیش‌متنی در این آثار مشـخص شـد: به دلیلِ تغییراتِ ایجاد شده در بیش‌متن‌ها، روابط بین متون از حیث نوع رابطه، در دسته‌بندی تراگونگی (تغییر)، و از لحاظ کارکرد، در حوزهٔ پارودی، تراوستیسـمان و ترانسپوزیسیون جای می‌گیرند. هنرمند با استفاده از پارودی در دل تراوستیسـمان، با تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود در پیش‌متن و همچنین کاستن ارزش‌های جنسیتیِ پیش‌متن‌ها، عواملی چون تراجنسیتی و ترا ارزش‌گذاری را در بیش‌متن وانمود می‌سازد. افزون بر این، با ایجاد فاصله‌گذاری مشخص در بیانِ روایتِ مورد نظر، و استفاده از نظام بینانشانه‌ای، ترازمانی و تقابل مدرنیته و سنت/ تقابل جنسیت و جایگاه زن/مرد را نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: بیش‌متنیت، ژرار ژُنت، بهمن جلالی، تصویر خیال، عکاس‌خانهٔ قاجار

*با سپاس از سرکارخانم رعنا جوادی، همسر محترم استاد فقید بهمن جلالی، که از سر مهر و تواضع اطلاعات و منابع ارزنده‌ای جهت تدوین این تحقیق در اختیار نگارنده قرار دادند.

** دانشجوی دکتری، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : narges.sibouyeh@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

۱) مقدمه

اقتباس یا برگرفتگی به دلیلِ ابهامات و گستردگیِ منحصر به خود، از سوی برخی پژوهشگران به صورتِ تخصصی‌تر، در حوزهٔ مطالعات بینا‌روایتی و بیش‌روایتی مورد تحقیق واقع شد. این مطالعات، در مباحث افرادی؛ مانند بارت[۱]، ریفاتر[۲]، کریستوا[۳] و ژُنت[۴]؛ به شیوه‌های مختلف، مورد بحث و تحلیل قرار گرفت. از دیدگاه ژُنت، هر روایتی، بینا‌روایت است. او معتقد است هیچ روایتی را نمی‌توان یافت که درآن روایت‌های پیشین، به شکلی حضور نداشته باشند، این حضور می‌تواند به صورت هم‌حضوری بینامتنی (استفاده از بخشی از پیش‌متن در متنِ فعلی) و یا به‌کارگیری تمامِ متن، تحت عنوان برگرفتگیِ بیش‌متنی به‌حساب آید. بر این اساس روایت‌ها مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی و تمدنی بشر، با پذیرش و استفاده از تجربیات گذشته، منطبق با شرایط گفتمانیِ جامعه؛ اثری تازه خلق و ارائه می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۹۹، ص. ۱۳).

هنرمندان معاصر ایران به شکلی آگاهانه و با الهام از پیشینهٔ تاریخی غنی، سعی در گسترش و بازآفرینی هنر نوین با استفاده از متن‌های گذشته داشته‌اند؛ تا بدین‌وسیله بسیاری از ارزش‌های تصویری که نادیده مانده بودند، در خلق آثار هنری مورداستفاده قرار گیرند. در این میان، بهمن جلالی (۱۳۸۸-۱۳۲۳) از زمرهٔ اولین عکاسان معاصر ایران است، که با گردآوری آرشیوی از عکس‌های قاجاری، روایتگر گذشته و حال ایران و چگونگی شکل‌گیریِ هویت ایرانی از قرن نوزدهم تا امروز بوده است. بر این اساس در پژوهش پیش رو، ابتدا وجوه مختلف بینامتنیت و نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت تشریح و در ادامه، با پیش‌فرضِ برگرفتگی از عکس‌های دورهٔ قاجار و تلفیق و تغییر در ایجاد اثر جدید، با استفاده از رویکرد تحلیلی ترامتنیت ژُنت به خوانشِ مجموعهٔ عکس «تصویر خیال»؛ می‌پردازد. هم‌سو با این، در بخش تحلیل، پس از شرح و توصیف پیکرهٔ مطالعاتی، به دنبال پاسخِ سوالاتِ تحقیق شامل: رابطهٔ میانِ متن‌ها از چه نوعی است و کدام رابطه ترامتنی در مجموع تصویر خیال غالب است؟ کارکرد تغییر متن دوم نسبت به متن اول چیست؟ روابط میان متون را رمزگشایی می‌نماید.

۲) پیشینهٔ تحقیق

پیشینه پژوهی این تحقیق را در دو قسمت می‌توان بررسی نمود: نخست تحقیقاتی که در ارتباط با مجموعهٔ تصویر خیال بهمن جلالی انجام شده و دیگر تحقیقاتی است که از حیث روش، بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت، خوانش بینامتنی بر آثار هنری انجام گرفته است.

در حوزهٔ اول کتاب گنج پیدا(۱۳۷۷)، شامل مجموعه‌ای از عکس‌های آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان، که به کوشش بهمن جلالی و دفتر پژوهش‌های فرهنگی به چاپ رسیده است. مطالعهٔ این اثر به دلیل در بر داشتن تصاویر و مطالبی در ارتباط با برخی پیش‌متن‌های به کار رفته در این مجموعه، شایان توجه است. همین‌طور در کتاب بهمن جلالی (۲۰۰۷)، که به همت بنیاد آنتونی تاپیس اسپانیا چاپ شد، در طی مصاحبهٔ کاترین داوید و بهمن جلالی، عکس‌های مجموعه و نظراتی توصیف وتشریح شده است. در مجلهٔ عکسنامه شمارهٔ ۳۰، به منظور تهیهٔ یادبود درگذشت بهمن جلالی، جمعی از هنرمندان و منتقدان راجع به او و آثارش نوشته‌اند؛ از این میان پرز گنزالس (۱۳۸۸)، داوید (۱۳۸۸)، جم اسکایویلر (۱۳۸۸)، داریوش شایگان و احمد میراحسان (۱۳۸۸)، در قالب یادداشت، به تأویل و تفسیر مختصری از برخی آثار این مجموعه پرداخته‌اند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/13.50.57]

در حوزهٔ دوم، ژرار ژنت در دو اثر مهم‌اش به نام: الواح بازنوشتی[۵] (1997) و آستانه‌ها[۶] (1972) به طور مستقیم به ترامتنیت پرداخته است، و در مجموع، بیشتر به دو بخش بیش‌متنیت و پیرامتنیت می‌پردازد. بهمن نامورمطلق (۱۳۹۴)، (۱۳۹۹) کتاب‌هایی با عناوین درآمدی بر بینامتنیت، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم نظریه‌ها و کاربردها، و تراروایت روابط بیش‌متنی روایت‌ها، و مقالات متعدد به تفصیل در باب نظریهٔ بینامتنی از حیث تاریخچه و نظریه‌پردازان اولیه تا نظریه تراروایت و انواع و گونه‌های آن صحبت به میان آورده است. مقالهٔ «بیش‌متنیت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر» نوشتهٔ منیژه کنگرانی در مجموعه مقالات هم‌اندیشی هنر تطبیقی (۱۳۸۸)، پیرامون ترامتنیت ژنت و به موضوع پیش متن پرداخته است. ازهری و نامورمطلق (۱۴۰۱) در مقالهٔ «اقتباس و برگرفتگی بینافرهنگی در دو نسخه تصویرسازی شده از داستان هفتواد و کِرم، با استفاده از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت» در پی دست‌یابی و تشخیص نوع دگرگونی‌ها در بیش‌متن رضا هروی، دو نگارهٔ مدنظر از دو هنرمند را با روش ترامتنیت ژرار ژنت بررسی نموده است. محمدزاده و دیگران (۱۳۹۸)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بینامتنی شاهنامه و تاریخ‌نوشته‌های عمومی بر مبنای ترامتنیت ژرار ژنت»، به کشف و شناخت انواع روابط ترامتنی شاهنامه و تاریخ‌نوشته‌های سده پنجم پرداخته است. شفیقی (۱۳۹۹)، در مقالهٔ «مطالعه گونه‌های بیش-متنی در آثار گرافیتی ایران»، با استناد به گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت، به طبقه‌بندی و درک پیوستگی‌ها، تأثرات و مناسبات متنی در منتخبی از آثار گرافیتی ایران پرداخته و نشان داده است که مؤلفان گرافیتی با حفظ فضای معاصر، گسترهٔ تأثیرپذیری و صراحت ارجاع متفاوت، برگرفتگی از متن‌های پیشین را در آثارشان منعکس کرده‌اند. نوروزی و نامورمطلق (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی»، ارتباط میان متن‌های پیشین و پسین را از نوع درزمانی و بینافرهنگی بررسی کرده و معتقدند بیش‌متن‌ها با تغییر و تراگونگی در پیش‌متن‌ها ایجاد شده‌اند. نگارندگان در این تحقیق یافتند که فرآیند اقتباس آثار تصویرسازی پالماروسی از نگاره‌های ایرانی، اگرچه با توجه به ویژگی‌های ساختاریِ نقاشی ایران با تغییرات بسیاری مانند فرهنگی، روایی، نشانه‌ای، زمانی، جنسیتی و... همراه بوده، اما یک انتقال فرهنگی-هنری را در پی داشته است. حکیم و نامورمطلق (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت»، با استناد به گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت و بهره‌گیری از دیگر آثار مگریت و ویژگی‌های بافتی خلق آثار سورئالیسم، به خوانش تابلوی ژکوند مگریت پرداختند. طاهری و طوسی (۱۳۹۶)، در مقاله با عنوان «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن»، به چگونگی بازتولید پارودی (نقیضه) در تابلوی مونالیزا ذیلِ گفتمان پست‌مدرن می‌پردازد. بر این اساس، تحلیل نظریه‌های موجود در حوزهٔ بینامتنیت موضوعی است تازه با منابعی محدود و در حوزهٔ هنرهای تجسمی، علی‌رغم تحقیقاتِ صورت گرفته؛ مقالات تألیف شده در این باره، اندک است. به‌ویژه در حوزهٔ عکاسی و با تأکید بر مجموعهٔ تصویرخیال بهمن جلالی، از دیدگاه نظری ژرار ژنت تا کنون تحقیق و خوانشی بینامتنی صورت نگرفته است.

۳) ادبیات تحقیق

۳-۱) بینامتنیتِ هنری

پیشوند «بینا» در واژه بینامتنیت، برای رهایی از تقابل‌های دوگانه و ایجاد پیوستگی و ارتباط است. یعنی با افزودن «بینا» به «متنیت»، متن به صورت مجزا مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، بلکه در پرتو ارتباط با متن‌های دیگر به آن پرداخته می‌شود. ژولیا کریستوا اولین بار این اصطلاح را در سال ۱۹۶۶ به کار برد، و اذعان داشت «هر متن یک بینامتن است که محل تلاقی و تقاطع متون کثیری است» (Abrams, 1993, p. 285). کریستوا و رولان بارت، در این راستا، نگرش نوینی نسبت به متن ارائه کردند که بر پایهٔ آن شکل‌گیریِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/13.50.57]

هر متنی بر پایهٔ روابط میان‌متنی است. از این رو، متن همواره دارای ردپایی از متن‌های دیگر است و در این رابطه میان‌متنی است که متن جدیدی خلق می‌شود. آنچه در برداشت از نظر این دو اندیشمند مهم است، تأکیدِ هر دو بر عدمِ تأثیرگذاری یک متن بر متن دیگر است. در نظر آنها بینامتنیت از عناصر شکل‌دهندهٔ متن است که در غالب اوقات قابلِ شناسایی نیست و از طرفی موجب پویایی و چند صدایی در متن می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ص. ۱۳۸).

در خلقِ آثارِ دورهٔ پُست مدرن، خصوصاً در حوزهٔ هنرهای تجسمی، استفادهٔ هنرمند از اشیاء و تصاویر، همان‌گونه که هستند، رواج یافت. مانند «چشمه» اثرِ مارسل دوشان[۷]. این شیوهٔ «از آن خودسازی»، مبتنی بر انتخاب یک تصویر یا شیء خاص (و نه به روش‌های دیگر) و بازآفرینی و زمینه‌مندسازی مجدد آن؛ در یک زمینهٔ کُنشی و معنایی جدید، ارزش پیدا می‌کند. از طرف دیگر، امضاء جدیدی است که هنرمند بر تصویر از آنِ‌خودشده می‌زند، زیرا این امر وجه دیگری از عاملیت کُنشی را بیان می‌کند (Mirizzi, 2011). به نظر می‌رسد به‌کارگیری این شیوه در عکاسی امکانی را فراهم می‌آورد تا هم بینندگان به تأثیر از عکس‌ها، همان‌طور که هنرمند خواسته بنگرند و هم آنان را در زمینه‌ای جدید و به شیوه‌ای تازه درک کنند. هنرمند در این راستا با استفاده از تقلیدِ هزل‌آمیز از سبک‌های مختلف (پاستیش)[۸]، و یا اختلاط و تلفیقِ رنگ‌های متفاوت از طریقِ کلاژ[۹]؛ سبک‌های متنوع و متفاوت از ادوار و فرهنگ‌ها را در کنار هم ترکیب و مونتاژ می‌نماید. بر همین اساس زبان و بیان غالب آثار پست مدرن، التقاطی، اقتباس‌گرا، بینامتنی و شالوده‌شکنانه گردید. در این میان، نظریهٔ بینامتنیت، با رویکردی که به ارجاعات از دیگر آثار تأکید دارد و با استفاده از نمادها و نشانه‌ها از حوزهٔ دیگر، تکوینِ معنا در اثر را مجاز می‌داند (کوال، ۱۳۸۸، ص. ۶۹). کریستوا معتقد است مؤلفان، متونِ خود را به یاری اذهان اصیل خویش نمی‌آفرینند؛ یک متن، جایگشتِ متون در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدد، برگرفته از دیگر متون با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند. از این رو متون، برساخته از آن چیزی‌اند که گاه «متن فرهنگی یا اجتماعی» نامیده می‌شوند. از این منظر، متن یک موضوع منفرد و مجرد نبوده، بلکه تدوینی از متنیت فرهنگی است؛ یعنی بینامتنیت، معطوف به پیدایش یک متن از دل «متن اجتماعی»، و نیز موجودیت مستمر آن در جامعه و تاریخ است (آلن، ۱۳۹۲، ص. ۵۹). بر همین اساس، دوگانگی در حوزهٔ معناپردازی در شاخه‌های مختلفِ هنر معاصر، اهمیت بسزایی یافت. طبق نظر کریستوا، این دوسویگی، رابطهٔ متن با بیرون از آن را در بَر می‌گیرد و ارتباط و خوانش با متنِ پیشین را مشخص می‌نماید (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۴).

۲-۳) نظریهٔ ترامتنیت ژار ژُنت

پس از کریستوا، نظریه‌پردازانی چون رولان بارت، میکائیل ریفاتر، ژرار ژنت و لوران ژنی، در زمینهٔ روابط میان متون، تحقیقات و نظراتی ارائه دادند که از میان آنها، ژنت توانست نظامی خاص برای تحلیل دلالت‌های متن ترسیم و نظریهٔ روابط بینامتنی متون را از حالتِ نظری صِرف خارج کند. حوزهٔ مطالعات ژنت، سه قلمرو ساختارگرایی باز، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را در بر می‌گیرد و در همین راستا روابط میانِ متن‌ها را با تمام متغیرات آن بررسی می‌کند.

ژنت در تعریفِ اصطلاح «ترامتنیت[۱۰]»، می‌نویسد: هر نوع رابطه‌ای است که در آن، یک متن به صورت آشکار و یا پنهان، در رابطه با متون دیگر قرار می‌گیرد (Genette, 1997, p. 2). او روابط میان متون را به پنج قسمت مشخص، تقسیم نمود: بینامتنیت، پیرامتنیت، ترامتنیت، بیش‌متنیت و سَرمتنیت. ازین بین **بیش‌متنیت** و **بینامتنیت**، به رابطهٔ میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام، به رابطهٔ میانِ یک متن و شِبه‌متن‌ها توجه دارد. به عبارتی، **پیرامتن** به رابطهٔ میان یک متن و پیرامتن‌های گسسته و پیوسته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/13.50.57]

اشاره دارد. در **فرامتن**، رابطه تفسیری پیش‌متن و بیش‌متن بررسی خواهد شد و در **سرمتنیت**، به رابطهٔ میان متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد؛ پرداخته می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ص. ۸۷).

بینامتنیت نزد او با بینامتنیت کریستوایی متفاوت است و ابعاد محدودتری دارد. ژنت معتقد است، بینامتنیت رابطهٔ میانِ دو متن، بر اساس هم‌حضوری است، به عبارتی هرگاه یک بخشی از یک متن (متن ۱) در متن دیگری (متن ۲) حضور داشته باشد، رابطهٔ میان این دو، رابطهٔ بینامتنی محسوب می‌شود (همان، ۱۳۸۶، ص. ۸۸). این رویکرد خود شامل سه نوع کاربرد در متون است: ۱. بینامتنیت صریح و اعلام‌شده ۲. بینامتنیت غیر صریح و پنهان ۳. بینامتنیت ضمنی.

بیش‌متنیت همانند بینامتنیت، به رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری می‌پردازد. با این تفاوت که در بیش‌متنیت، رابطهٔ متون، بر اساس برگرفتگی بنا شده است. به عبارتی در بیش‌متنیت، تأثیر یک متن بر متن دیگر بررسی می‌شود نه حضورِآن. ژنت در الواح بازنوشتی، بیش‌متنیت را اینگونه تعریف می‌کند: هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان‌متن با پیش‌متن[۱۱] باشد، به طوری‌که این پیوند از نوع تفسیری نباشد. در واقع بیش‌متن را، متنی می‌داند که طبق فرآیندی دگرگون‌کننده، از پیش‌متن ناشی شده باشد. هم‌سو با این دو شاخص برای گونه‌شناسی بیش‌متنی در نظر می‌گیرد: کارکرد و رابطه. کارکرد، تأثیر و یا نیت هر عمل است که در نظام‌های ادبی_هنری در گذر از یک متن به متن دیگر، نقشِ اساسی دارد، شامل کارکردِ طنز، جدی و تفننی[۱۲]. همچنین شاخصِ رابطه، شامل نوع ارتباط میان متن‌ها است که به دو دسته بزرگ تقسیم می‌شود: ۱. تراگونگی (تغییر)[۱۳]، ۲. همانگونگی (تقلید)[۱۴](همان، ص. ۱۱). این همانگونگی خود شامل سه بخش است:

۱. پاستیش[۱۵]: تقلید از شیوهٔ یک نویسنده یا هنرمند و تغییر در محتوا. سبک متنِ اول تا حد زیادی حفظ می‌شود، اما به دلیل تفننی بودن، این‌گونه از برگرفتگی با تغییر موضوع و همچنین تغییر جزئی در محتوا، متن تازه‌ای خلق می‌شود.

۲. شارژ[۱۶]: اغراق و مبالغه. بیش‌متن نسبت به پیش‌متن دارای اغراق و مبالغه توأم با طنز و نقد است.

۳. فورژری[۱۷]: تداوم. زمانی که اثر ناتمامِ مؤلف توسط کسی دیگر تکمیل و تمام شود (دِگرنوشتاری) و یا دنبال کردنِ یک اثر موفق توسط خودِ مؤلف (خودنوشتاری).

– در طرف دیگر، ارجاعات با تراگونگی یا تغییر همراه شده و بیش‌متن با ایجاد تغییر در پیش‌متن به‌وجود می‌آید. این تراگونگی نیز شامل سه بخش است:

۱. پارودی[۱۸]: نقیضه. خلق اثری جدید با به‌کار گرفتن آگاهانه و کنایه‌آمیز یک الگوی هنری دیگر. در پارودی هدف تخریب و تحقیر نیست، بلکه بیشتر شوخی نسبت به خود و خودی است.

۲. تراوستیسمان[۱۹]: ضمن حفظ رابطهٔ تراگونگی، می‌کوشد تا با کارکردی طنزگونه، به تخریب و تحقیر پیش‌متن خود بپردازد. از ویژگی‌های بارز این گونه: دگرگون کردنِ جنسیت و تغییر سرشت، نازل کردن و تحقیر با اِذعان به اختلافِ سطوح را می‌توان برشمرد.

۳. ترانسپوزیشن[۲۰]: جایگشت. از رایج‌ترین نوع بیش‌متنیت که در تکثیر متنی، بیش از دیگر گونه‌ها نقش دارد. این شیوه به شکلی جدی به تغییر سبک و تکثیر متون می‌پردازد. هم‌سو با این، نیروی مؤلف از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگر، در گُذر است، به طوری‌که نظام نشانه‌ایِ متون پیشین را نفی و نظام نشانه‌ای جدید را تأسیس می‌کند (آلن، ۱۳۹۲، ص. ۸۳).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

۳-۳) مجموعهٔ عکس *تصویر خیال* (پیکرهٔ مطالعاتی)

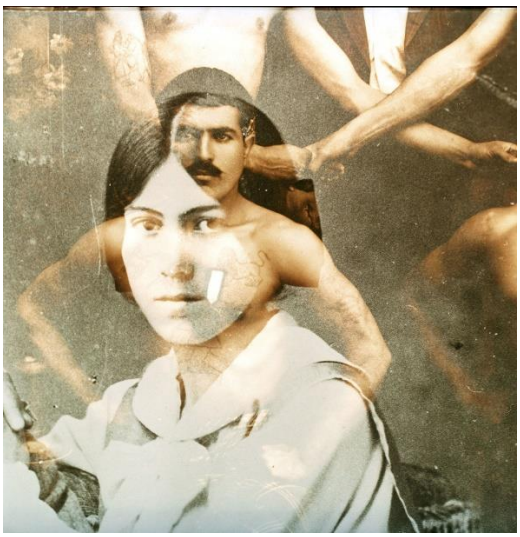
بهمن جلالی (۱۳۲۳-۱۳۸۸) یکی از عکاسان به نامِ ایرانی است که به دلیل کیفیت آثار و مداومت در کار، از اعتبار و محبوبیت ویژه‌ای در میان جامعهٔ عکاسان ملی و بین‌المللی برخوردار است. او به دو وجه عملی و نظری، بدون وقفه، تاریخ ایران را مورد بررسی قرار داد و با عکاسی گسترده از سرزمینش، گنجینهٔ ارزشمندی از تاریخ را، در مقابل دیدگان آیندگان فراهم ساخت. علاوه بر این در حوزهٔ عکاسی مستند، به‌ویژه در انقلاب ۱۳۵۷ و جنگ تحمیلی، خوش درخشید و آثاری ماندگار به جای گذاشت. اما حوزهٔ مهم دیگر کار او در خلق مجموعه عکس‌هایی ظهور یافت که دغدغهٔ اصلی‌شان جایگاه هویت در جهان معاصر است. «تصویر خیال» (۱۳۷۷-۱۳۸۸) نام سه مجموعه اثر متفاوت با استفاده از عکس‌های پرترهٔ قرن نوزدهم عکاسخانهٔ قاجاری است که در خلق آن با اصلاح نگاتیوهای شیشه‌ای به‌جا مانده از گنجینهٔ کاخ گلستان در دورهٔ قاجار، تصاویر مختلفی از آن دوره را از بستر خود جدا ساخت و با استفاده از تکنیک‌های دورهٔ پست‌مدرن؛ از قبیل فتومونتاژ،[۲۱] به تلفیق، ازآن خودسازی و بازآفرینی آثار جدیدش پرداخت.

برای هر گروه از عکس‌های این مجموعه در دوره‌ای ۱۰ساله (۱۳۷۷-۱۳۸۸) نمایشگاهی جداگانه برگزار شده است. اولین نمایشگاه از مجموعهٔ تصویر خیال با عنوان‌های «سیاه و سفید» و پس از آن «قهوه‌ای»، به نمایش درآمد. در مجموعهٔ سیاه و سفید، با ادغام تصاویرِ زنان و مردان از دو تصویر متفاوت، فضایی رویاگونه و خیالی رقم می‌زند که روایتگر جهان‌های متفاوت و سپری شده از یک ملت است. این تصاویر پرترهٔ ناصرالدین شاه، تلخکِ دربار قاجاری، زنان و مردم عادی را در تلفیق با یکدیگر نشان می‌دهد. همین‌طور مجموعهٔ قهوه‌ای، شامل تلفیق عکس‌هایی است که در زورخانه‌های دورهٔ قاجار ثبت شده و مردانی با هیکل ورزیده، توسط تصویر زنان با چهره و نگاهی نافذ در لایه‌ای جلوتر، احاطه شده‌اند. به نظر می‌رسد در ترکیب‌بندی‌ها تعمداً فضای بیشتری به زنان اختصاص داده شده و یا با بزرگنمایی عکس و چهره، تصویر مردان به حاشیه رانده می‌شود.

تصویر ۱. مجموعه سیاه وسفید، بهمن جلالی، (ماخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]



تصویر ۲. مجموعهٔ قهوه‌ای، بهمن جلالی، (ماخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

در مجموعهٔ دیگر، «تصویرخیال: آینه»، برخلاف مجموعهٔ سیاه و سفید و قهوه‌ای، اثری از چهرهٔ مردان نیست. در نگاهِ اول به این آثار با چهرهٔ زنان قاجاری مواجهیم که از میانِ سطح آینه‌ای خراش‌خورده، به مخاطب چشم دوخته است. آینه با اسلوب زدودنِ نقره با استفاده از اسید، به تکه‌های سفیدرنگی تقسیم می‌شود. مخاطب با قرارگیری در مقابل اثر، در میانِ چهرهٔ زنی گمنام؛ ترکیب‌بندی جدیدی خلق می‌کند و بدین صورت سوژه و بیننده در سطح مشترک آینه با هم ادغام می‌گردند. جم اسکایویلر[۲۲] در این باره معتقد است مفهوم عکس‌های آینه، لایه‌های وسیع و پیچیده‌ای از خطی بودنِ تاریخ و تاریخ به روایت عکس را در بردارد و به رابطهٔ هر دو با مخاطب، تأکید می‌کند. به عبارتی، اثر همچون آینه‌ای واقعی، خاطرات عکسی از یک زن قاجاری گمنام را حفظ می‌کند و با درگیر کردنِ مخاطب در میانِ اثر، بیننده را با تصویرِ تاریخی یکی می‌کند (۱۳۸۸، ۳۲). همین‌طور در مجموعهٔ «تصویر خیال: قرمز» (۱۳۸۱ - ۱۳۸۲) ، تصویر زنِ قاجاری، بخشی از عبارت «عکاسخانهٔ چهره‌نما» به خط نستعلیق و تاش‌های قرمز رنگ، لایه‌های پیکرهٔ مطالعاتی را تشکیل می‌دهند. کارمن پرز گنزالس[۲۳] دربارهٔ این مجموعه می‌گوید: «تصویرخیال» از نگاه زیبایی‌شناسی محض، و به سبب نگاه ظریف تاریخی و مستندنگارنه‌اش و همین‌طور اسلوب بدیع در تولید آثار؛ مجموعه‌ای بی‌نظیر است. این عکس‌ها کلاژهایی از تصاویر مجردند که به حافظه تلنگر می‌زنند و لحظه‌های یخ‌زده و فراموش‌شدهٔ گذشته را پیش چشم می‌آورند (پرز گنزالس، ۱۳۸۸، ص. ۲۵). او همچنین «قرمز» را نقطهٔ اوج مجموعهٔ تصویر خیال می‌داند و معتقد است «این مجموعه یکی از برجسته‌ترین آثار عکاسی معاصر ایران است؛ هم از منظر زیبایی‌شناختی و هم از جایگاه تاریخی» (همان، ص. ۲۸).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

تصویر ۳. مجموعهٔ قرمز، بهمن جلالی، ابعاد: ۴۰×۴۰ س.م، (ماخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

۴) خوانش بیش‌متنی مجموعهٔ *تصویر خیال* (قهوه‌ای، آینه، قرمز)

۴-۱) کلیات

با توجه به آنچه به عنوان پیکرهٔ مطالعاتی، شرح داده شد، به نظر می‌رسد مجموعهٔ تصویرخیال، به رابطهٔ کلی آدمی با تاریخ و مفاهیم متقابلِ «مدرن» و «ایرانی» در دو قرن بیستم و بیست‌ویکم می‌پردازد. عکاس با برگرفتگی بخشی از عکس‌های تاریخی در زیر مجموعه‌های مختلف و تلفیق آنان با آینه (مجموعه آینه)؛ ترکیب و تلفیق دو عکس زن و مرد مدرن و قاجاری (در مجموعه سیاه و سفید، قهوه‌ای)؛ تلفیقِ عکس زنان قاجار و لوگوی نوشتاری عکاسخانهٔ چهره‌نما (در مجموعهٔ قرمز)؛ و همچنین استفاده از تکنیک‌های رایج دورهٔ معاصر، اثر جدیدی خلق می‌کند که هم به لحاظ صوری و هم معنایی اشتراکاتی دارند. پیش‌متن‌های استفاده شده در این مجموعه، عموماً متعلق به مجموعهٔ عکس آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان است که جلالی در سال ۱۳۷۰ اقدام به احیاء و چاپ آنان نمود. اسلایدهایی که ظاهراً در بازدید از این آلبوم‌خانه، متوجه شکنندگی و خطر نابودی‌شان شده بود و کوشید به نحوی آنها را مجدداً بازسازی و احیا کند. او حدود یک سال، در تاریکخانه‌ای که خود همانجا مجهز کرده بود، عکس‌ها را چاپ کرد و توانست بخشی از آنها را از انهدام و فراموشی نجات دهد؛ عکس‌هایی که بخش شایان توجهی از تاریخِ مُصور ایران (به عنوان اولین دورهٔ ورود عکاسی) به شمار می‌رود. وی با استفادهٔ هشیارانهٔ بخش‌هایی از تصاویر، که به نحو پیچیده‌ای به گذشته و خاطرهٔ فرهنگی بازمی‌گردد، و به ویژه نکاتی عموماً نادیده گرفته شده، مخاطب را به نقاط مبهم خاصی که ریشه در تصاویر فراموش‌شده دارد؛ رهنمون می‌سازد (داوید، ۱۳۸۸، ص. ۳۹).

ژنت در این باره معتقد است هر روایتی بیناروایت است؛ بدین معنی که هیچ روایتی نمی‌توان یافت که در آن روایت‌های پیشین، به شکلی حضور نداشته باشند. این حضور می‌تواند بخشی باشد، که هم‌حضوریِ بینامتنی تلقی می‌شود و می‌تواند تام باشد که برگرفتگی بیش‌متنی است. بر این اساس، روایت‌ها مانند دیگر پدیده‌های فرهنگی و تمدنی بشر در طی فرآیند انباشتگی، یعنی پذیرش و استفاده از تجربیات گذشته و خلق اثر تازه، منطبق با شرایط گفتمانی و پارادایمی جامعه پیش آمده و توسعه می‌یابند (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

۲۱). از این منظر می‌توان گفت جلالی در این مجموعه، میانِ انسانِ قرنِ بیست‌ویکمی و هویت انسانی از قرن نوزده، پیوندی مستقیم برقرار می‌کند. رویکرد روایتگریِ او از گذشته و حالِ ایران و چگونگی شکل‌گیری هویت ایرانی، از خلال عکس‌های این مجموعه، ذهن مخاطب را به سَمت رمزگشایی از روابط موجود میان این آثار، هدایت می‌کند.

در آثار جلالی برگرفتگی‌ها به صور گوناگون و همراه با جلوه‌هایی متفاوت است؛ این تفاوت، هم در نوع و شیوهٔ حضور یک متن در متنِ دیگر است و هم در جنس و عنصری که برگرفته می‌شود. از مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌ها در حوزهٔ مطالعات ترامتنی که در مراحل ابتدای تحلیل باید مشخص کرد، روابط میان‌رشته‌ای است. در گذشته بیشتر برگرفتگی‌ها و هم‌حضوری‌ها؛ یعنی روابط بیش‌متنی و بینامتنی در درون ادبیات صورت می‌گرفت[۲۴]. اما امروزه و به‌ویژه دوران پست مدرن، این وام‌گیری و اقتباس، به دلیل گسترش و تکثیر روایی به حوزهٔ درون‌رشته‌ای محدود نشد و برگرفتگی و هم‌حضوری بینارشته‌ای رواج یافت. در مجموعهٔ تصویر خیال، با اذعان به برگرفتگی از عکس‌های دورهٔ قاجار و تلفیقِ دو عکس از همان دوره؛ (مانند مجموعهٔ سیاه‌وسفید و قهوه‌ای)؛ هنرمند با استفاده از دو پیش‌متن، اثر جدید را خلق می‌نماید. در این دو مجموعه، روابطِ میان‌متنی در حوزهٔ درون‌رشته‌ای جای می‌گیرد، اقتباس از عکس‌ها برای خلقِ عکسی دیگر؛ از این رو پیش‌متن و بیش‌متنِ تولید شده دارای نظامِ نشانه‌ای واحدی است. در دو مجموعهٔ آینه و قرمز، پیش‌متن از رسانهٔ عکاسی است، اما در بازآفرینی بیش‌متن، از نظامِ نوشتاری (خطِ نستعلیقِ عبارت عکاسخانهٔ چهره‌نما)؛ تاش‌های رنگ‌روغنی قرمز رنگ (نقاشی) و عنصر آینه، وام گرفته شده و در نهایت متن جدید با نظامِ بینانشانه‌ای خلق می‌شود. این نظام‌های نشانه‌ای با به‌کارگیری رمزها و نشانه‌ها، امکان ارتباط و انتقال پیام را میسر می‌سازد. هر یک از این بیناها، علاوه بر غنی کردن گفتمان، موجب ناهمگونی آن نیز می‌شود.

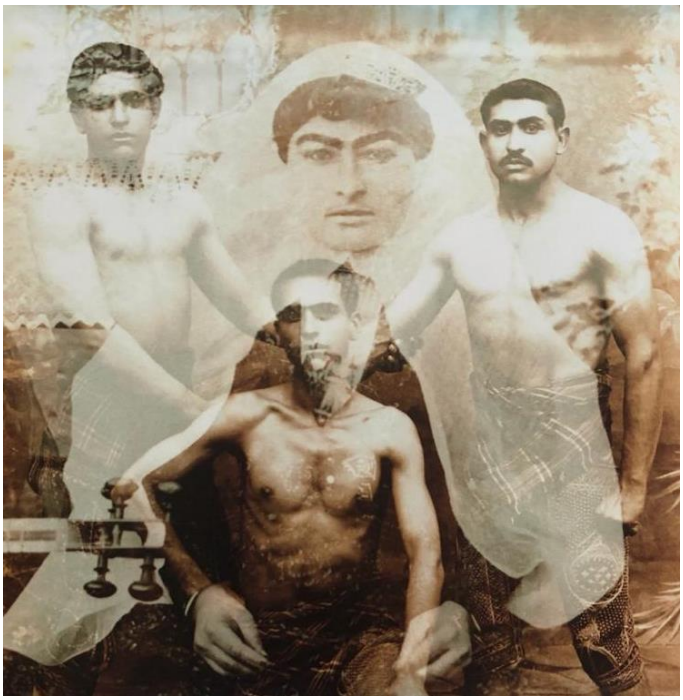
۲-۴) خوانش آثار

با پیش فرض برگرفتگیِ آثار در این مجموعه، و تغییرات ایجاد شده در بیش‌متن‌ها، می‌توان روابط بین متون را طبق گونه‌شناسی بیش‌متنیت، از حیث نوع رابطه، در دسته‌بندی تراگونگی، قرار داد. همچنین تغییرات بوجود آمده در زیر مجموعه‌های تصویر خیال، دارای کارکردی متفاوت و گاه یکسان است که در ادامه با ذکر ۳ نمونه از مجموعهٔ قهوه‌ای، آینه و قرمز؛ به خوانشِ میان متون آنها خواهیم پرداخت. همچنین با اذعان به روایتگری موجود در متن جدید، می‌توان از منظری دقیق‌تر به عوامل تأثیرگذار در تراگونگی‌های کیفی، به جزئیاتِ روابط و کارکرد بین متون پی بُرد.

مؤلف با استفاده از پارودی، به عنوان یکی از اشکال و نمودهای بازآفرینی هنر در عصر پست‌مدرن؛ با تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود در پیش‌متن، نوعی جهت‌گیری انتقادی و معترضانه در قبال برخی مسائل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در بازآفرینی بیش‌متن دارد (صدریان، ۱۳۸۹، ص. ۱۷۶). عملکرد نقیضهٔ (پارودی) در فضای جدیِ نقد هنر پست‌مدرن، به شکل استهزاءِ صوری است و از این طریق، ابهام، دوگانگی و تناقض را در بیش‌متن اجرا می‌کند. البته این رویکرد، گاه در دل تراوستیسمان مطرح می‌شود و یا بالعکس. برای مثال در تصویر ۴ از مجموعهٔ قهوه‌ای، زن به طور واضح‌تری بر عکس مردان قرار می‌گیرد. مردانی که متعلق به زورخانه، به عنوان نماد غیرت و قدرتمندی در جامعه دورهٔ قاجارند و زنان که همواره در جامعهٔ مردسالارانه در حاشیه بوده، بزرگتر و روشن‌تر؛ غیرتمندی ورزشکاران را به سُخره گرفته و جایگاه دائمی مردسالارانه را نازل می‌کنند. این تغییر و برهم‌زدنِ سطوح در رده‌بندی تراوستیسمان، از منظر موضوعات تراجنسیتی هم قابل تأمل است. بدین معنی که مؤلف با تغییر وضعیت جنسیت در بیش‌متن، به ایجاد نوعی توازن جنسیتی در روایت اشاره می‌کند. ژنت بر این جنبهٔ تراجنسیتی در ادبیات تأکیدی ویژه دارد؛ «دگرگونی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/13.50.57]

جنسیت یکی از عناصر مهم جایگشت روایتی است. این دگرگونی می‌تواند یک هدف را دنبال کند و آن پذیرش مخاطبان تازه است» (Genette, 1997, p. 345). همچنین اذعان دارد گاهی مؤلف با پیش کشیدنِ موضوعاتِ تراجنسیتی، به کشف برخی جنبه‌های پیش‌متن می‌پردازد. از همین رو به نظر می‌رسد جلالی با به‌کارگیری عواملی چون: بزرگنمایی تصویر زن بر روی تصویر مرد، ایجاد تمرکز بر تصویر زنان با رنگی روشن‌تر، نگاهِ بی‌تفاوت زنان درحالی که پشت به مردانِ تصویر دارند؛ سعی دارد جنسیت مردانه‌ای را، که اغلب در پیش‌متن‌ها نقشی تعیین‌کننده‌تر و بعضاً ارزشی‌تر داشت، تغییر داده و در تصویرسازی معاصر، زنان را جایگزین کند.

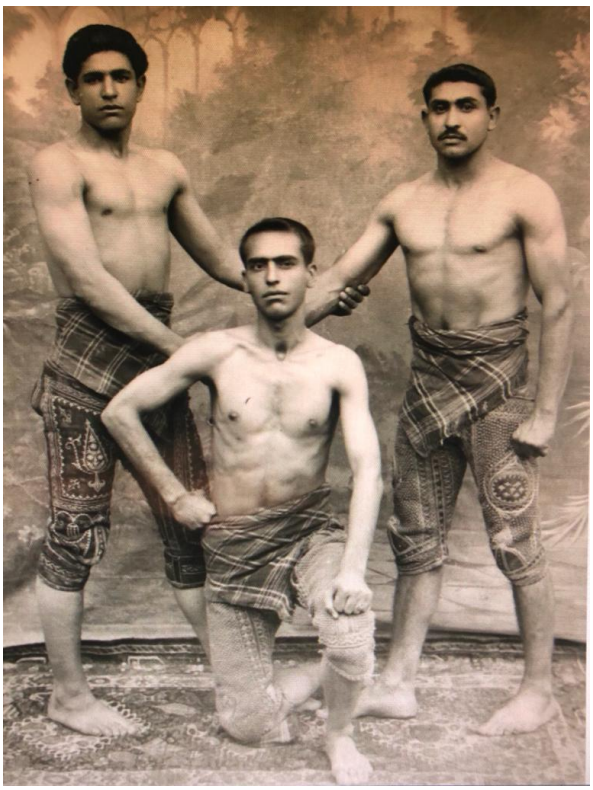


تصویر ۴. مجموعهٔ قهوه‌ای، بهمن جلالی، ابعاد: ۴۰×۴۰ س.م، (مأخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

تصویر ۵. پیش متن نخست برای تصویر ۴. دهٔره قاجار، (مأخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]



تصویر ۶. پیش متن دوم برای تصویر ۴. دورهٔ قاجار، (مأخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

ژنت تراجنسیت را از جامعه‌ای به جامعهٔ دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر، متفاوت می‌شمارد. این مؤلفه از عناصر هویتیِ مرتبط با مَحرمیت نزد انسان‌هاست که در هر فرهنگ، دارای رویکرد و نگاه خاصی است (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۲۸۵). ایران همواره به دلیل باورهای مذهبی حاکم بر جامعه، از این منظر دارای حساسیت بالایی بوده و این امر در خلقِ آثار، خصوصاً در زمینهٔ هنرهای تجسمی نمود زیادی داشته است. به نظر می‌رسد جلالی در این مجموعه در بسیاری از عکس‌ها، با استفاده از زنانِ بدون پوشش و حجابِ مرسوم؛ به دنبال رویکردِ ارزش‌زدایی یا تقدس‌زدایی است. بر اساس نظریهٔ تراروایتی ژنت، مؤلف با تراارزش‌گذاری، به نقد پیش‌متن پرداخته و چنانچه مسائلی در پیش‌متن وجود دارد که با آن همخوانی و همراهی ندارد، در بیش‌متن بر خلاف آن رفتار نموده و بدین شکل، اعتراض خود را به نمایش می‌گذارد. او در این راستا سعی دارد هرآنچه پیش‌تر به عنوان ارزش برای شخصیت‌ها مطرح شده، به ضد ارزش تبدیل شود؛ لذا از پسِ این دگرگونیِ جامعه بیش‌متن نسبت به جامعه پیش‌متن، دگرگونی ارزش‌ها را عادی و رایج می‌پندارد (تصویر ۲). بنابراین می‌توان گفت در مجموعهٔ قهوه‌ای، با نازل کردن سطوح در بیش‌متن و کاستن ارزش‌های جنسیت پیش‌متن‌ها (به نوعی طنز و به سُخره گرفتن غیرتمندی مردان زورخانه)، پارودی در دل تراوستیسمان رخ داده است.

مؤلفه دیگری که از دیدگاه نظریهٔ ترامتنیت ژنت در مجموعهٔ تصویرخیال، در خوانش و ارتباط میان متون شایان توجه است، عامل «ترازمانی» است. بر این اساس، مؤلف بیش‌متن این امکان را دارد که زمان روایی را با توجه به عوامل و انگیزه‌هایی که دارد، دگرگون نموده و به عبارتی دقیق‌تر تراگونگی زمانی یا ترازمانی در روایت ایجاد کند. یکی از جلوه‌های ترازمانی روایی، جابه‌جاییِ زمانی میان سه زمان اصلی؛ گذشته، حال و آینده است. به طور مثال گذر از گذشته در پیش‌متن و تبدیل به حال یا آینده کردن بیش‌متن و یا به عبارتی دگرگونی از هم‌زمانی به ناهم‌زمانی یا بینابینی و برعکس (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ص. ۱۵۶).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

این مقوله در مجموعه «آینه» و با استفاده از عنصر آینه و تکنیک زدودن آن توسط اسید، و قرارگیری مخاطب در سطح انعکاسی آینه، به چشم می‌خورد (تصویر ۷). بازنمود آینه‌ای زن قاجار، صرفاً تصویر او نیست و تصویر جلالی و مخاطب است. او شبحی است که حضورش همچنان در جهان مدرن حس می‌شود و خود تکه‌تکه‌اش به بیننده زل می‌زند. این اثر در ارتباط با بیننده عمل می‌کند، به طوری‌که بیننده با تصویر تاریخی یکی می‌شود (جم اسکایویلر، ۱۳۸۸، ص. ۳۲).

از منظر ترازمانی ژنت، جلالی با استفاده ابزاری از آینه در بیش‌متن، عکس را به تصویری دیالکتیک؛ جهت پیوند گذشته (تصویر زن قاجار) و حال (انعکاس تصویر مخاطب در آینه) تبدیل می‌کند. به عبارتی متن فقط از زبان یک راوی نقل نمی‌شود، زیرا گاهی در درون اثرِ یک راوی، می‌تواند راوی دیگری سربرآورده و بدین شکل لایه‌های تو در توی روایی همدیگر را در برگیرند. ژنت، این تغییر را متالپس[۲۵] می‌نامد، بدین معنی که سطوح اثر در هم ریخته شده و کُنشی به انجام می‌رساند. به عبارتی، با شکستن مرزهای میانِ فضای درون‌متنی و برون‌متنی، شخصیت یا خالق اثر، مخاطب یا روایت‌شِنو به طور مستقیم مورد خطاب واقع شده و آنها را برای لحظاتی میان دو جهان در وضعیت تعلیق قرار می‌دهد.

زمانی که بیننده به آینه خیره می‌شود خود را در هیئت زن قاجاری گمنام می‌بیند و در این روندِ خیره‌شدن متقابل (از طریق سطح آینه)، گذشته و حال یکی شده و سوژه و بیننده در سطح مشترک آینه با هم ادغام می‌شوند (جم اسکایویلر، ۱۳۸۸، ص. ۳۲). همسو با این، نقیضه و پارادوکسی که از محتوای بیانی مجموعهٔ آینه استنباط می‌شود، علاوه بر اتصال دنیای مردگان و زندگان، به تقابل «مدرنیته» و«سنت» اشاره می‌نماید.

تصویر ۷. مجموعهٔ آینه، بهمن جلالی، ابعاد: ۴۰×۴۰ س.م، (مأخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

تصویر ۸. پیش متن تصویر ۷. دوره قاجار، (ماخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

در آخرین خوانشِ بینامتنی از این مجموعه، به آثاری از مجموعهٔ «تصویر خیال، قرمز» می‌پردازیم. مجموعه‌ای که بسیاری از منتقدان و عکاسانِ مشهور چون کارمن پِرز گنزالس، استیسی جم اسکایویلر و کاترین داوید، آن را نقطهٔ اوجِ مجموعهٔ تصویر خیال برمی‌شمارند[۲۶]. احمد میر احسان، مستندساز و نویسنده؛ در این باره می‌گوید: «تصویر خیال، قرمز»، دوره‌ای از کارهای جلالی را مستند می‌کند که اتفاقاً هنری‌ترین، انتزاعی‌ترین و به نحوی متناقض‌نمایانه، مستندترین و اجتماعی‌ترین مجموعهٔ کاری او به نظر می‌رسد. به عبارتی، مستندترین سندی که می‌توانست از رخدادی مهم ثبت شود و در عین حال فضایی سورئال (وهمی و خیال‌انگیز) ارائه گردد (میراحسان، ۱۳۸۸، ص. ۸۹).

ژنت در آرایه‌ها ۳، به دنبال افلاطون و سنت روایت‌شناسیِ غربی، بازنمایی‌ها و حکایات را به دو قسمت بزرگ تقسیم می‌کند: میمسیس[۲۷] (محاکات) و دیه‌ژسیس[۲۸] (روایات). این دوگانه از مهم‌ترین گونه‌های عنصر فاصله است، که خود از عناصر تاثیرگذار در تراوجهیتِ روایی به‌شمار می‌روند. هرگاه روایت به اصل و مرجع خود نزدیک باشد (از حیث فرم و ارائه)، محاکاتی است و چنانچه این شباهت با دستکاری و دخالت مؤلف تغییر کند، روایی خواهد بود. در این راستا، میزان و چگونگی حضور مؤلف در انتقال روایت مؤثر است، بدین معنی که خالق اثر با میزان فاصلهٔ موردنظر، پیش‌متن را محاکاتی و بیش‌متن را به روایتی تبدیل می‌کند و یا برعکس پیش‌متن روایتی باشد که در نتیجهٔ ترافاصله گذاری به گونهٔ محاکاتی تبدیل شده باشد (نامور مطلق، ۱۳۹۹، ص. ۵۵).

حال از این منظر می‌توان لایه‌های روایی موجود در تصاویر مجموعهٔ قرمز را بازنگری کرد و ارتباط آنان را با پیش‌متن‌هایی، که هنرمند در بازآفرینی‌اش بهره برده، پیگیری نمود. جلالی در مرحلهٔ نخست، با تلفیق قسمتی از پیش‌متن‌های لوگوی سر دَر عکاسخانهٔ چهره‌نما و تصویر زن قاجاری (تصویر ۸)، و پوشاندن آنان با تاش‌های پررنگ قرمز، اشاره به بیان اعتراض‌آمیز واقعه و رویداد اصلی دارد. او در این بازنمایی تعهدی به تکرار عین به عینِ لوگوی کامل ندارد و با فاصله‌گذاری معین از این پیش‌متن، جهت تغییر متنِ روایی به متن دراماتیک استفاده می‌کند. او در این جایگشتِ مفهومی، تغییر ایجاد شده را به صورت جدی و فارغ از هرگونه طنز و تفننی؛ مطرح کرده و با توجه به ویژگی روایت‌گری دیه‌ژسیس، از وفاداری مضمون و تقلید صرف به دور است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

با به‌کارگیری ارجاعاتِ نشانه‌ای مانند بخش‌هایی از عبارت عکاسخانهٔ چهره‌نما و خطوط قرمز، مخاطب را به متن قبلی رهنمون ساخته، و در قالبی جدید، درون‌مایه‌ای نو را مطرح می‌سازد.

تصویر ۹. مجموعهٔ قرمز، بهمن جلالی، ابعاد: ۴۰×۴۰ س.م، (مأخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

تصویر ۱۰. پیش متن تصویر ۹. تابلوی سردرِ عکاس‌خانهٔ چهره‌نما، اصفهان، (مأخذ تصویر: آرشیو رعنا جوادی).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

خطوط پیچ‌دار، محکم و مخربِ قرمز رنگ، به عنوان ارجاعات نشانه‌ای در بیش‌متن حضور می‌یابند. این خطوط که پیش‌تر در سَردر عکاسخانه، به منظور پوشاندن و محو نمودنِ لوگوی مغازه کشیده شد، به نظر می‌رسد کُنشی از سوی انقلابیون در راستای ممنوعیتِ عکاسی در این مکان (به دلیل وجود عکس زنان بدون حجاب) بوده است. حال هنرمند در پی این برگرفتگی، در قالبِ ارجاعی بینامتنی و با رویکردی استعاری، متن جدید را از حالتِ صریح خارج و به متنی ضمنی و چندلایه تبدیل می‌نماید. احتمالاً او قصد دارد با اقتباس از تاش‌های قرمزرنگِ مشوش‌گونه و ادغام آن با بخش‌هایی از خطِ نستعلیق (به عنوان نمادی از سنتی‌ترین خط ایرانی) در حالتی آرام و باوقار، به بیانی ضمنی، یادآورِ تقابل مدرنیته و سنت و به‌ویژه التقاط‌گرایی حاکم بر جامعهٔ معاصر سرزمینش باشد. همین‌طور تلفیق هر دو لایه با سطح زیرین که تصویر وهم‌آلود زنی قاجاریست؛ به صورتِ استعاری با اشاره به بخشی از رخدادی در گذشته؛ تداعی‌کنندهٔ تبعیض و تقابل‌های جنسیتی-فرهنگی حاکم بر جامعهٔ ایران می‌شود. همانطور که در مجموعهٔ قبل ذکر شد، دگرگونی جنسیتی از عناصر مهم جایگشت روایتی است که در این راستا دو شیوهٔ تغییر را نام می‌برد: نخست تغییر جنسیتِ شخصیت‌ها و دوم، دگرگونی در ارزش‌های توزیع شده و بیشتر کردن سهم زنان. شاید به همین دلیل، جلالی در خلق مجموعهٔ قرمز به عنوان آخرین گروه از مجموعهٔ تصویر خیال، به حذف کامل مردان دست زده و منحصراً از تصاویر زنان حاضر در پیش‌متن‌های قاجاری، بهره‌مند می‌گردد. او در این برگرفتگی سعی دارد ارزش‌های توزیع‌شده و مرسوم بر جامعهٔ سنتی ایرانی را دگرگون سازد و ازین طریق فضای بیشتری را در بیش‌متن‌ها به زنان اختصاص دهد.

بدین ترتیب در جریان بررسی این سه مجموعه مشخص است که عکاس ضمن چاپ مجدد تعدادی از اسلایدهای قاجاری، نه تنها به دنبال ثبت و احیای آثارِ رو به نابودیِ فرهنگ تصویری ایرانیان است، بلکه با مراجعهٔ مکرر به آنان به منزلهٔ پیش‌متن‌هایی کم و بیش شناخته شده و استفاده از روش‌های بیانی متفاوت، هویت ایرانی را در مراحل متفاوتی به پیش چشم مخاطب می‌آورد. در این سه مجموعه روندی از تحول نگرش نیز قابل تشخیص است: از نگاه هویت‌مند و گاه بی‌طرفانه تا بیانی اعتراضی و منتقدانه.

۵) نتیجه‌گیری

بهمن جلالی، علاوه بر فعالیت و شهرت چشمگیرش در عکاسی مستند، در مجموعه‌های سه گانه‌اش از «تصویر خیال»، با برگرفتگی از عکس‌های تاریخی دوره قاجار، زوایای پنهان و ارزنده‌ای از فرهنگ و هویت ایرانی را عیان کرده است. او در این سه مجموعه با نگاهی روایتگر، داستان‌های بی‌انتهایی همچون شماری از داستان‌های پست‌مدرن امروزی را با مضمونی استعاری و خیال‌انگیز تصویرسازی نمود. این تحقیق بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت؛ در تحلیل بینامتنیِ آثار، با پیش‌فرض برگرفتگی از تصاویر گذشته، به طور خلاصه به چنین نتایجی منجر می‌شود:

طبق تقسیم‌بندی‌های ژنت در ارتباط با نوع رابطهٔ میان متون، مشخص شد در این مجموعه، رابطهٔ متن‌ها مبتنی بر برگرفتگی است، یعنی متن دوم (بیش‌متن) از متنِ اول (پیش‌متن) برگرفته شده است. پیش‌متن‌ها، عمدتاً اقتباسی از عکس‌های زنان و مردان قاجاری است که در دوران ورود عکاسی به ایران ثبت شده و موجود در آلبوم‌خانهٔ کاخ گلستان است. در آثار مجموعهٔ «قرمز»، علاوه بر تصاویرِ قاجاری، بخش‌هایی از لوگوی «سَردر عکاسخانهٔ چهره‌نما اصفهان» در بازتولیدِ بیش‌متن، برگرفته شده است. بیش‌متن‌ها گاه دارای یک و یا دو پیش‌متن است؛ به‌ویژه در مجموعهٔ قهوه‌ای و قرمز.

مجموعهٔ تصویر خیال، با تغییراتِ ایجاد شده در بیش‌متن‌ها، و روابط بین متون از حیث نوع رابطه، در دسته‌بندی تراگونگی (تغییر)، و از حیث کارکرد، در حوزهٔ پارودی، تراوستیسمان وترانسپوزیسیون است. هنرمند با استفاده از پارودی و تراوستیسمان، به عنوان اشکال

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]
[DOI: 10.22034/13.50.57]

و نمودهای بازآفرینی هنر در عصر پست‌مدرن؛ با تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود در پیش‌متن، دچار نوعی جهت‌گیری انتقادی و معترضانه در قبال برخی مسائل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی در بازآفرینی بیش‌متن می‌شود. بدین صورت که در مجموعهٔ قهوه‌ای، با نازل کردن سطوح در بیش‌متن و کاستن ارزش‌های جنسیتیِ پیش‌متن‌ها (به نوعی طنز و به سُخره گرفتن غیرتمندی مردان زورخانه)، پارودی در دل تراوستیسمان رخ داده است (**ترا ارزش‌گذاری**). همین‌طور با قرارگیری زن به طور واضح‌تری بر تصویر مردان (در مجموعهٔ سیاه و سفید، قهوه‌ای)؛ استفاده از زنان بدون پوشش مرسوم قاجاری و با ظاهری مدرن، جایگاه دائمی مردسالارانه را نازل کرده و به دنبال این تغییر و برهم‌زدنِ سطوح، به ایجاد نوعی **تراجنسیتی** در روایت اشاره می‌کند. هم‌سو با این، در مجموعهٔ «قرمز» با دگرگونی در ارزش‌های توزیع‌شده و بیشتر کردن سهم زنان، به حذف کامل مردان دست زده و منحصراً از تصاویر زنانِ حاضر در پیش‌متن‌های قاجاری، بهره‌مند می‌گردد.

هنرمند در بیش‌متن، زمان روایی را با توجه به عوامل و انگیزه‌هایی که دارد، دگرگون و تراگونگی زمانی یا **ترازمانی** در روایت ایجاد کرده است. یکی از جلوه‌های ترازمانی روایی، جابه‌جایی زمانی میان سه زمان اصلی؛ گذشته، حال و آینده است. در مجموعهٔ «آینه»، جلالی با استفادهٔ ابزاری از آینه در بیش‌متن، عکس را به تصویری دیالکتیک؛ جهت پیوند گذشته (تصویر زن قاجار) و حال (انعکاس تصویر مخاطب در آینه) تبدیل می‌کند. به عبارتی متن فقط از زبان یک راوی نقل نمی‌شود، زیرا گاهی در درونِ اثرِ یک راوی، می‌تواند راوی دیگری سربرآورده و بدین شکل لایه‌های تو در توی روایی همدیگر را در برگیرند. این اثر در ارتباط با بیننده عمل می‌کند، به طوری‌که بیننده با تصویر تاریخی یکی می‌شود، همین‌طور نقیضه و دوگانگی‌ای که از محتوای بیانی مجموعهٔ آینه استنباط می‌شود، علاوه بر اتصال دنیای مردگان و زندگان، به تقابل «مدرنیته» و«سنت» اشاره می‌نماید.

از مهم‌ترین گونه‌های عنصر فاصله، که خود از عناصر تأثیرگذار در **تراوجهیتِ روایی** است، محاکات و روایت است. جلالی با تلفیق قسمتی از پیش‌متن‌ها، ۱. لوگوی سر دَر عکاسخانهٔ چهره‌نما، ۲. تصویر زن قاجاری و ۳. پوشاندن آنان با تاش‌های پررنگ قرمز، تعهدی به تکرار عین به عینِ لوگوی کامل و سر در مخدوش شده توسط خط‌های قرمز ندارد و با فاصله‌گذاری معین، از این پیش‌متن، جهت تغییر متنِ روایی به متن دراماتیک استفاده می‌کند. او در این جایگشتِ مفهومی، تغییر ایجاد شده را به صورت جدی و فارغ از هرگونه طنز و تفننی، مطرح کرده و با توجه به ویژگی روایت‌گری از وفاداری مضمون و تقلید صرف به دور است. هنرمند با به‌کارگیری ارجاعاتِ نشانه‌ای مانند بخش‌هایی از عبارت عکاسخانهٔ چهره‌نما و خطوط قرمز، مخاطب را به متن قبلی رهنمون ساخته، و در قالبی جدید، درون‌مایه‌ای نو را مطرح می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Roland Barthes
2. Michael Riffaterre
3. Julia Kristeva
4. Gé rard Genette
5. *Palimpsestes*
6. *Figures III*

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

۷ . مشخصات اثر عبارت است از: چشمه، ۱۹۱۷،حاضر-آماده (چینی،) 61x48x26 سانتی‌متر مجموعهٔ خصوصی لوئیز و والترآرنسبرگ.

8. pastiche

9. collage

10. transtexualite

11. hypotext

۱۲. در نظامِ طنز، اســاسِ رابطهٔ متون بر ارزش‌زدایی و طنز اســت. یعنی بیش‌متن، ارزش‌ها یا برخی از ارزش‌های پیش‌متن را مورد تعرض قرار می‌دهد. در نظامی با کارکرد جدی، مؤلف بدون پرداختن به طنز و تفنن، با استفاده از پیش‌متن، به دنبال خلقِ بیش‌متنی تازه است. و در نهایت با در نظر گرفتنِ رویکردی تفننی، فارغ از هرگونه طنز یا جدیتی، رابطهٔ میان دو متن را بررسی می‌نماید (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۷).

13. transformation

14. imitation

15. pastich

16. charge

17. forgery

18. parody

19. travestissement

20. transposition

۲۱. فتومونتاژ ضمیمه‌ای بر کلاژ است، کنار هم چسباندن تصاویر عادی برای به وجود آوردن یک واقعیت مصور. کلاژ از اصطلاحاتِ مهم در حوزهٔ خوانش بینامتنی است که به تعبیری همان استفاده از متن اول در متن دوم تلقی می‌گردد. این واژه در لغت به معنای چسباندن است و نوع خاصی از خلق اثر که در نتیجهٔ ترکیب عناصر متفاوت و مستقل صورت گرفته و شکلی جدید از آثار و متون گذشته را، گاه به صورت مستقیم و گاه با تراگونگی ارائه می‌دهد و در مقابل بازنمایی هنری به شیوهٔ معمول قرار می‌دهد (طاهری، ۱۳۹۵، ص. ۸۷).

22. Staci Gem Scheiwiller

23. Carmen Perez Gonzalez

۲٤. نوشته‌های ادبی از همدیگر وام می‌گرفتند و متن و روایت تازه‌ای خلق می‌شد. به طور مثال می‌توان به برگرفتگی تاریخ‌نوشته‌های عمومی سده پنجم تا هشتم هجری، از شاهنامه اشاره کرد (نک: محمدزاده و دیگران، ۱۳۹۸).

25. metalepsis

۲٦. در یادداشت‌های موجود در مجلهٔ عکسنامه شماره ۳۰، سال هفتم (۱۳۸۸)، که به بهانهٔ اولین سالگرد درگذشت بهمن جلالی چاپ شد؛ موارد متعددی در تأیید این ویژگیِ مجموعهٔ «تصویرخیال، قرمز» ذکر شده است.

27. mimesis

28. diegesis

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

کتاب‌نامه

آلن، گ. (۱۳۹۲). بینامتنیت. ترجمهٔ پ. یزدانجو، تهران: مرکز. چ ۴.

ازهری، ف.؛ نامورمطلق، ب. (۱۴۰۱). اقتباس و برگرفتگی بینافرهنگی در دو نسخه تصویرسازی شده از داستان هفتواد و کِرم، با استفاده از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۷(۴)، ۷۵-۸۶. https://doi.org/10.22059/jfava.2022.342009.666898

پرز گنزالس، ک. (۱۳۸۸). خاطره، تخیل و عکاسی: تصویرخیال. ترجمهٔ ه. دارابی، عکسنامه، ۷(۳۰) ، ۲۵-۲۸.

جلالی، ب.؛ م. ع. (۱۳۷۷). گنج پیدا، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، سازمان میراث فرهنگی.

جم اسکایویلر، استیسی (۱۳۸۸). خیابان دوطرفه: سفر با تاریخ در عکس‌های جلالی. ترجمهٔ ا. ر. تقاء، عکسنامه، ۷(۳۰)، ۳۰-۳۳.

حکیم، ا.؛ نامورمطلق، ب. (۱۳۹۷). خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۱(۲۲)، ۵- ۲۱. magiran.com/p2060882

داوید، ک. (۱۳۸۸). بهمن جلالی، ترجمهٔ ر. جوادی، عکسنامه، ۷(۳۰)، ۳۹-۴۱.

شفیقی، ن. (۱۳۹۹). مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران. نگره، ۱۵(۵۶)، ۱۳۹-۱۵۳. https://www.doi.org/10.22070/negareh.2020.3111

صدریان، م. ر. (۱۳۸۹). تحلیل تعاریف نقیضه. پژوهش زبان و ادب فارسی، ۸(۱۸)، ۱۷۱-۲۰۲. https://literature.ihss.ac.ir/fa/Article/10049

طاهری، م. (۱۳۹۵). کاربرد مولفه «از آنِ خودسازی» در تبلیغات تجاری. مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۱(۱)، ۸۱-۹۷. https://dorl.net/dor/20.1001.1.25385666.1395.1.1.7.5

طاهری، م.؛ افضل‌طوسی، ع. (۱۳۹۶). بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر معاصر. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۰(۲۰)، ۵-۲۵. https://doi.org/10.30480/vaa.2018.611

کوال، ا. (۱۳۸۸). مضامین پست مدرنیته. پست مدرنیته و پست مدرنیسم (تعاریف، نظریه‌ها و کاربست‌ها). ترجمهٔ ح. ع. نوذری، تهران: نقش جهان.

محمدزاده ف.؛ یاحقی، م. ج. و نامور مطلق، ب. (۱۳۹۸). تحلیل بینامتنی شاهنامه و تاریخ‌نوشته‌های عمومی بر مبنای ترامتنیت ژرار ژنت. فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۷(۱)، ۶۹-۹۰.

میراحسان، ا. (۱۳۸۸). این کتاب، بهمن جلالی است. عکسنامه، ۸۶-۹۱.

میکل، ک. و کوکلین، ک. (۱۳۹۱). نگرانی‌های اخلاقی در عصر الکترونیک: ازآنِ‌خودسازی و کپی‌رایت. ترجمهٔ ر. جوادی، عکسنامه، -(۳۵) . ۴- ۹.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، -(۵۶)، ۸۳-۹۸.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ۳(۲)، ۷۳-۹۴.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. پژوهش‌های ادبی، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲. http://dorl.net/dor/20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت، از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.

نامورمطلق، ب. (۱۳۹۹). تراروایت روابط بیش‌متنی روایت‌ها. تهران: سخن.

نوروزی، ن. و نامورمطلق، ب. (۱۳۹۷). خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی. هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۳(۱)، ۵-۱۶. https://doi.org/10.22059/jfava.2018.65600

Abrams, M. H. (1993). *Glossary of literary term*. Cornel University press, Ithaca.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]

Genette, G. (1997). *Palimpsestes*: *Literature in the second degree*. University of Nebraska Press.

Mirizzi, G. (2011). *Appropriation in art* https://gianfrancomirizzi.wordpress.com/writings/appropriation-in-art/.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-10-16]

[DOI: 10.22034/13.50.57]