Kīmīyā-ye-Honar
No. 59, Vol. 15, Summer 2026
ISSN: 2251-8630
https://kimiahonar.ir

An Analysis of the Permutational Imagery in *The Lovers and the Amazed Observer* Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality

Elham Tayebi[1], **Atefeh Fazel**[2]

1. PhD Student in Islamic Art, Department of Traditional Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author) Email: el.taiyebi@tabriziau.ac.ir
2 . Assistant Professor, Department of Traditional Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran Email: a.fazel@tabriziau.ac.ir

Abstract

Persian miniature painting, as one of the most significant traditional visual systems, has continually served as a source of inspiration for contemporary artists. However, the transformation of this visual heritage in modern artworks and the theoretical mechanisms underlying such appropriations still require scholarly examination. The main objective of this study is to elucidate the nature of the relationship between the traditional miniature *"The Lovers and the Amazed Observer"* and the contemporary works derived from it, based on Gérard Genette's theory of transtextuality—particularly the concept of permutation. The research aims to analyze the quantitative and qualitative transformations of the pre-text in two contemporary paintings—*Companion* by Saeed Moeirizadeh and *The Lovers* by Aydin Aghdashloo—and to explain the semantic implications of these transformations.

The central question of this study is as follows: how is the appropriation of the miniature *"The Lovers and the Amazed Observer"* manifested in the works of these two contemporary artists, and in what ways do these transformations affect the semantic system and visual structure of their works? The research adopts a descriptive-analytical approach, employing documentary and library studies as well as visual analysis of the selected artworks, interpreted through the theoretical framework of Gérard Genette's transtextuality.

The findings indicate that both artists, through the use of quantitative permutations—such as the elimination of pictorial elements, changes in scale, and alterations in narrative structure—and qualitative permutations—such as shifts in style, material context, and semantic revaluation—have succeeded in producing independent, contemporary works that preserve transtextual links to their pre-texts. These works represent not mere imitation but a creative re-articulation and revitalization of the Persian miniature tradition within a modern context.

Keywords: Permutation, Transtextualit, Gérard Genett, Persian Miniature Painting

Article Info

Pp: 21-44

Article type:
Research Article

Received:
2026.2.9

In Revised Form:
2026.9.8

Accepted:
2026.10.29

Published online:
2026.11.16

Cite this The Author(s): Tayebi, E; Fazel, A. (2026). An Analysis of the Permutational Imagery in *The Lovers and the Amazed Observer* Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality. *Kimiya-ye-Honar*, 59(15): 21-44.

Publisher: Advanced Research Institute of Art © Copyright 2026 The Authors. Published by Advanced Research Institute of Art. This work is Licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/Licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original is properly cited.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

فصلنامهٔ علمی کیمیای هنر
شماره ۵۹، سال ۱۵، تابستان ۱۴۰۵
شاپای الکترونیکی: ۸۶۳۰-۲۲۵۱
https://kimiahonar.ir
پژوهشکده هنر

تحلیل جایگشت نگارهٔ *عاشقان و ناظر شگفت‌زده* بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت

الهام طیبی[۱] ، **عاطفه فاضل**[۲]

۱. دانشجوی دکتری هنر اسلامی، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)
رایانامه: el.taiyebi@tabriziau.ac.ir
۲. استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
رایانامه: a.fazel@tabriziau.ac.ir

چکیده

نگارگری ایرانی به عنوان یکی از مهم‌ترین نظام‌های تصویری سنتی، همواره منبع الهام هنرمندان معاصر بوده است؛ با این حال، چگونگی دگرگونی این میراث تصویری در آثار معاصر و سازوکارهای نظری حاکم بر این برگرفتگی‌ها، همچنان نیازمند واکاوی علمی است. پژوهش حاضر با هدف تبیین سازوکار برگرفتگی نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده، منسوب به محمد یوسف حسینی، در دو اثر همدم اثر سعید معیری‌زاده و عشاق اثر آیدین آغداشلو، بر اساس نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت و با تمرکز بر جایگشت انجام شده است. پرسش پژوهش آن است که برگرفتگی از نگارهٔ مذکور چگونه و از چه طریق در این دو اثر متجلی شده و دگرگونی‌های حاصل چه تأثیری بر ساختار تصویری و نظام معنایی آنها داشته است؟ پژوهش از نظرماهیت و روش، از نوع توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها با استفاده از مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و تحلیل تطبیقی آثار گردآوری و بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو اثر، با حفظ نشانه‌های قابل تشخیص پیش‌متن، از بازتولید صرف فراتر رفته و از طریق دگرگونی‌های ساختاری، مادی، سبکی و معنایی به بیش‌متن‌هایی مستقل تبدیل شده‌اند. در همدم، جایگشت با راهبرد کاهش و تمرکز، از طریق حذف پیکره‌ها و تغییرات مادی و سبکی، معنا را به سوی سوژگی، فردیت و وضعیت وجودی انسان معاصر سوق می‌دهد؛ درحالی‌که در عشاق، راهبرد حفظ و مداخله با حذف ناظر، جایگزینی صراحی و خدشه‌دار کردن چهره‌ها، تصویر تاریخی عشق را در نسبت با حافظه، زوال و گذر زمان بازمعنا می‌کند.

کلیدواژگان: جایگشت، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، نگارگری

تاریخچه مقاله

صص. ۲۱-۴۴

نوع مقاله:
پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۱۱/۲۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۵/۶/۱۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۸/۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۵/۸/۲۴

ارجاع به مقاله: طیبی، ا. ؛ فاضل، ع. (۱۴۰۵). تحلیل جایگشت نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت، کیمیای هنر، ۵۹(۱۵): ۲۱-۴۴.

حق انتشار این مستند متعلق به نویسندگان آن است، ۱۴۰۵©. ناشر پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشر شده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International licens (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

مقدمه

نگارگری ایرانی به عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنر تصویری سنتی، واجد نظامی پیچیده از روایت، ترکیب‌بندی، نمادپردازی و مناسبات معنایی است که در پیوند با زمینه‌های ادبی، فرهنگی و عرفانی شکل گرفته و در طول تاریخ، حامل مجموعه‌ای از ارزش‌ها و الگوهای دیداری بوده است. با ورود هنر ایران به دوران معاصر، این نظام تصویری از چرخهٔ تولید هنری حذف نشد، بلکه به یکی از منابع مهم بازخوانی و بازآفرینی در آثار هنرمندان معاصر تبدیل شد. با این حال، حضور نگارگری در نقاشی معاصر را نمی‌توان صرفاً به تکرار یا بازتولید عناصر بصری سنتی تقلیل داد؛ زیرا انتقال یک تصویر تاریخی به زمینه‌ای جدید، مستلزم تغییر در روابط میان عناصر تصویری، بستر مادی، نظام سبکی و در نهایت، کارکرد نشانه‌هاست. از این رو، مسئلهٔ اساسی در مطالعهٔ این آثار آن است که مشخص شود دگرگونی‌های ایجادشده در پیش‌متن چگونه ساختار اولیهٔ آن را جابه‌جا کرده و از طریق تغییر زمینهٔ فرهنگی و گفتمانی، به شکل‌گیری معنایی متفاوت در بیش‌متن منجر می‌شوند.

این مسئله در چارچوب نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. در این نظریه، بیش‌متن در نسبت با پیش‌متن و از طریق فرایندهای دگرگونی یا برگرفتگی شکل می‌گیرد و رابطهٔ میان دو اثر را می‌توان فراتر از ارجاع یا شباهت ظاهری، به مثابه رابطه‌ای تولیدکنندهٔ معنا بررسی کرد (Genette, 1997). در میان گونه‌های این رابطه، «جایگشت» یا دگرگونی جدی، امکان بررسی تغییراتی را فراهم می‌کند که در اثر متأخر، ساختار، سبک، بستر یا کارکردهای اثر پیشین را دگرگون می‌سازند. اهمیت این فرایند در تحلیل تصویر از آن روست که تغییر یک عنصر تصویری لزوماً به همان عنصر محدود نمی‌ماند؛ حذف یک پیکره، جایگزینی یک عنصر، تغییر مقیاس یا انتقال تصویر به رسانه‌ای دیگر می‌تواند روابط میان عناصر را تغییر دهد و در نتیجه، جایگاه و کارکرد نشانه‌ها و نحوهٔ خوانش کل تصویر را دگرگون کند.

بر این اساس، جایگشت در این پژوهش نه صرفاً به عنوان «تغییر شکل یک تصویر»، بلکه به عنوان فرایندی برای بازتنظیم روابط نشانه‌ای پیش‌متن در زمینه‌ای جدید در نظر گرفته شده است. هنگامی که بخشی از عناصر پیش‌متن حذف یا جایگزین می‌شود، روابط روایی و ترکیبی آن تغییر می‌کند؛ هنگامی که بستر مادی یا رسانه‌ای اثر تغییر می‌یابد، تصویر در شبکه‌ای متفاوت از تجربه و گفتمان قرار می‌گیرد؛ و هنگامی که نظام سبکی یا کیفیت بصری اثر دگرگون می‌شود، شیوهٔ مواجههٔ مخاطب با نشانه‌های آشنا نیز تغییر می‌کند. بنابراین، جایگشت می‌تواند شرایط گفتمانی حاکم بر تصویر را جابه‌جا کند؛ زیرا نشانه‌ای که در پیش‌متن در یک نظام فرهنگی و معنایی مشخص عمل می‌کرد، در بیش‌متن در معرض روابط، ارزش‌ها و افق انتظارات تازه‌ای قرار می‌گیرد. در نتیجه، معنای جدید نه صرفاً از «افزودن» یا «کاستن» عناصر، بلکه از تغییر رابطهٔ میان عناصر تصویری و زمینه‌ای که آن‌ها در آن خوانده می‌شوند شکل می‌گیرد.

از این منظر، تمایز میان دگرگونی‌های کمّی و کیفی در این پژوهش به عنوان چارچوبی عملیاتی برای تحلیل جایگشت به کار گرفته می‌شود. دگرگونی‌های کمّی، نظیر حذف یا افزودن پیکره‌ها، تغییر تعداد عناصر و مقیاس، می‌توانند ساختار روایی و ترکیبی پیش‌متن را تغییر دهند؛ درحالی‌که دگرگونی‌های کیفی، از جمله تغییر سبک، بستر مادی، رسانه و کارکرد نشانه‌ها، زمینهٔ دریافت و تفسیر اثر را دگرگون می‌کنند. با این حال، این دو سطح از یکدیگر منفک نیستند؛ زیرا یک تغییر کمّی می‌تواند پیامدی کیفی داشته باشد. برای مثال، حذف یک پیکرهٔ زمانی صرفاً کاهش تعداد عناصر نیست که پیکرهٔ حذف‌شده بخشی از رابطهٔ روایی، نگاه یا معنای اثر را بر عهده داشته باشد. در چنین وضعی، حذف آن عنصر موجب تغییر در مناسبات تصویری و در پی آن، تغییر در نظام معنایی اثر می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

رویکرد بیش‌متنیت در بررسی نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده، منسوب به محمد یوسف حسینی، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. ساختار سه‌پیکره‌ای این نگاره، متشکل از دو عاشق و ناظر، مجموعه‌ای از روابط دیداری و روایی را ایجاد می‌کند که معنای تصویر را در بستر سنت نگارگری شکل می‌دهد. هنگامی که این ساختار در آثار معاصر بازآفرینی می‌شود، حذف، جایگزینی یا دگرگونی هر یک از این عناصر می‌تواند مناسبات میان عاشقان، ناظر و مخاطب را تغییر دهد و در نتیجه، افق معنایی تصویر را جابه‌جا کند. بنابراین، مسئلهٔ پژوهش صرفاً شناسایی شباهت میان نگاره و آثار معاصر نیست، بلکه تبیین این موضوع است که هر دگرگونی در پیش‌متن چگونه مناسبات تصویری را بازسازمان‌دهی می‌کند و این بازسازمان‌دهی چگونه زمینه‌ای تازه برای تولید معنا فراهم می‌آورد.

این مسئله در دو اثر همدم اثر سعید معیری‌زاده و عشاق اثر آیدین آغداشلو به دو شیوهٔ متفاوت نمود می‌یابد. در همدم، کاهش عناصر، تغییر مقیاس، تغییر بستر مادی و انتقال تصویر به روزنامه، پیش‌متن را از شبکهٔ روابط تصویری و بستر سنتی خود جدا کرده و در مجاورت یک رسانهٔ معاصر قرار می‌دهد. در نتیجه، تصویر تاریخی در فضای گفتمانی جدیدی خوانده می‌شود و دلالت آن می‌تواند از ساختار روایی و رابطهٔ میان عاشقان و ناظر به سوی تجربهٔ فردی و وضعیت سوژهٔ معاصر حرکت کند. در عشاق، در مقابل، بخش مهمی از شمایل‌نگاری پیش‌متن حفظ می‌شود، اما حذف ناظر، جایگزینی آن با صراحی و ایجاد خدشه و محوشدگی در چهره‌ها، کارکرد عناصر باقی‌مانده را تغییر می‌دهد. در اینجا، تصویر تاریخی در مواجهه با گفتمان معاصرِ حافظه، زمان و فرسودگی قرار می‌گیرد و معنای عشق آرمانی و حضور تاریخی پیکره‌ها در معرض بازخوانی انتقادی قرار می‌گیرد. از این منظر، تفاوت دو اثر صرفاً در «میزان تغییر» نیست، بلکه در راهبرد متفاوت آن‌ها برای بازتنظیم نسبت سنت، تصویر و معنای معاصر است.

بر همین اساس، مسئلهٔ محوری پژوهش حاضر آن است که رابطه میان پیش‌متن و بیش‌متن چگونه از سطح شباهت بصری فراتر رفته و از طریق جایگشت عناصر و ساختارهای تصویری، زمینهٔ گفتمانی اثر و فرایند تولید معنا را دگرگون می‌کند. پرسش اصلی پژوهش این است که؛ برگرفتگی از نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده چگونه و از چه طریق در آثار همدم و عشاق متجلی شده و دگرگونی‌های حاصل چگونه ساختار تصویری و نظام معنایی این دو اثر را تغییر داده است؟ پاسخ به این پرسش، مستلزم بررسی تطبیقی عناصر حفظ‌شده، حذف‌شده، جایگزین‌شده و دگرگون‌شده و سپس تحلیل پیامدهای ساختاری و معنایی آن‌هاست.

اهمیت پژوهش از آن جهت است که نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، امکان عبور از توصیف شباهت‌های ظاهری و تحلیل رابطه میان آثار تصویری بر اساس سازوکارهای دگرگونی را فراهم می‌کند. در حوزهٔ هنرهای تجسمی، به‌ویژه در مطالعهٔ رابطهٔ نگارگری سنتی و نقاشی معاصر ایران، چنین رویکردی می‌تواند نشان دهد که بازگشت هنرمند به یک تصویر تاریخی، الزاماً به معنای حفظ معنای اولیه آن نیست؛ بلکه پیش‌متن در جریان جایگشت، وارد شبکه‌ای تازه از روابط نشانه‌ای و گفتمانی می‌شود و به همین واسطه، امکان تولید معنایی جدید پیدا می‌کند. بنابراین، بررسی هم‌زمان ساختار تصویری، ظرفیت نظری بیش‌متنیت را برای تبیین چگونگی تبدیل میراث تصویری به ماده‌ای برای آفرینش معاصر آشکار می‌سازد.

ضرورت انجام این پژوهش همچنین در مقایسهٔ دو اثر مورد مطالعه نهفته است. اگرچه همدم و عشاق هر دو از یک پیش‌متن تصویری بهره گرفته‌اند، نحوهٔ انتخاب، حذف، جایگزینی و دگرگون‌سازی عناصر در آن‌ها یکسان نیست. همین تفاوت امکان آن را فراهم می‌کند که مشخص شود چگونه یک پیش‌متن واحد، در مواجهه با راهبردهای متفاوت هنرمندان و زمینه‌های رسانه‌ای و فرهنگی متفاوت، به بیش‌متن‌هایی با ساختار و معنای متمایز تبدیل می‌شود. در این چارچوب،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

تفاوت میان دو اثر نه یک تفاوت صرفاً سبکی، بلکه تفاوت در شیوهٔ بازتعریف رابطهٔ میان سنت و اکنون و در نتیجه، شیوهٔ تولید معنا تلقی می‌شود.

نوآوری پژوهش حاضر در تحلیل تطبیقی نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده به عنوان پیش‌متن و دو اثر همدم و عشاق به عنوان بیش‌متن، با تمرکز بر سازوکار جایگشت و پیامدهای آن در سه سطح ساختاری، مادی-رسانه‌ای و معنایی-گفتمانی است. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که جایگشت چگونه از طریق تغییر در عناصر و روابط تصویری، زمینهٔ گفتمانی اثر را جابه‌جا کرده و در نتیجه، فرایند تولید معنا را از بازتولید معنای پیش‌متن به بازآفرینی و بازتعریف آن در بستر معاصر منتقل می‌کند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. این روش با توجه به ماهیت نظری پژوهش و هدف آن که تبیین روابط بیش‌متنی میان آثار تصویری است، انتخاب شده و امکان تحلیل عمیق ساختارهای فرمی و معنایی آثار هنری را فراهم می‌آورد. چارچوب نظری پژوهش بر نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت استوار است و گونهٔ جایگشت به عنوان محور اصلی تحلیل در نظر گرفته شده است.

جامعهٔ پژوهش شامل آثار هنری برگرفته از نگارگری ایرانی در نقاشی معاصر است و نمونه‌های مورد مطالعه به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. در این پژوهش، نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده منسوب به محمد یوسف حسینی به عنوان پیش‌متن و دو اثر معاصر همدم اثر سعید معیری‌زاده و عشاق اثر آیدین آغداشلو به عنوان بیش‌متن‌های پژوهش انتخاب شده‌اند. معیار انتخاب این آثار، وجود پیوندهای آشکار فرمی و محتوایی با پیش‌متن و قابلیت تحلیل آن‌ها در چارچوب نظری جایگشت بوده است.

گردآوری داده‌ها به شیوهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای انجام شده و شامل مطالعهٔ منابع نظری مرتبط با بینامتنیت و ترامتنیت ژرار ژنت، کتب و مقالات تخصصی حوزهٔ نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر، و همچنین اسناد تصویری و توضیحات منتشرشده دربارهٔ آثار منتخب است. علاوه بر این، تحلیل مستقیم آثار تصویری به عنوان منبع اصلی داده‌ها مورد استفاده قرار گرفته است.

روش تحلیل داده‌ها مبتنی بر تطبیق مؤلفه‌های نظری جایگشت با ساختارهای تصویری آثار است. در این راستا، ابتدا ویژگی‌های فرمی و معنایی پیش‌متن شناسایی و سپس دگرگونی‌های کمّی (مانند حذف، افزودن، تغییر مقیاس و جابجایی عناصر) و کیفی (مانند تغییر سبک، بستر مادی، کارکرد نشانه‌ها و دگرارزش‌گذاری معنایی) در بیش‌متن‌ها تحلیل شده است. در نهایت، با مقایسهٔ تطبیقی پیش‌متن و بیش‌متن‌ها، پیامدهای معنایی این دگرگونی‌ها و نقش آن‌ها در تولید معنا در آثار معاصر تبیین شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ نظریهٔ بینامتنیت، کتاب‌ها و مقالات متعددی منتشر شده است که به تاریخچه، مبانی، تحلیل و تفسیر این رویکرد و به طور خاص به نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت پرداخته‌اند. با این حال، بررسی پیشینه نشان می‌دهد که بخش قابل‌توجهی از این مطالعات، همچنان بر متون نوشتاری و روابط میان متون ادبی متمرکز بوده و کاربرد نظام‌مند مفاهیم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

ترامتنیت، به‌ویژه بیش‌متنیت و گونهٔ جایگشت، در تحلیل آثار تجسمی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از این منظر، می‌توان منابع مرتبط با پژوهش حاضر را در دو حوزهٔ کلی مطالعات نظری بینامتنیت و مطالعات کاربردی آن در هنرهای تجسمی بررسی و مقایسه کرد.

در حوزهٔ نظری، بهمن نامور مطلق در کتاب بیش‌متنیت: نظریهٔ برگرفتگی‌های میان‌متنی(۱٤۰۳)، گونه‌های مختلف بیش‌متنیت را تبیین کرده و با ارائهٔ نمونه‌هایی از ادبیات و هنر، شش گونهٔ آن را توضیح داده است. اهمیت این اثر برای پژوهش حاضر در آن است که چارچوب مفهومی لازم برای شناسایی و تحلیل چگونگی دگرگونی یک پیش‌متن در فرایند تولید بیش‌متن را فراهم می‌کند. در مقایسه با این رویکرد نظری، بابک احمدی در کتاب ساختار و تأویل متن (۱۳۹۳)، ضمن پرداختن به شخصیت و دیدگاه‌های ژنت در حوزهٔ زبان‌شناسی، نظریهٔ ترامتنیت او را نیز مورد بررسی قرار داده است؛ بنابراین، اثر احمدی بیشتر واجد کارکرد نظری و تبیینی است، در حالی که نامور مطلق (۱٤۰۳) به صورت تخصصی‌تر ظرفیت‌های نظریهٔ بیش‌متنیت و انواع برگرفتگی را برای تحلیل روابط میان متون تشریح می‌کند. همچنین نامور مطلق در مقالهٔ «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸٦)، سیر تحول دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ بینامتنیت تا شکل‌گیری نظریهٔ ترامتنیت را به‌اختصار بررسی کرده و پنج حوزهٔ ترامتنیت ژنت را به‌تفکیک شرح داده است. در نتیجه، این سه منبع، در کنار یکدیگر، از سطح معرفی مبانی کلی بینامتنیت و ترامتنیت تا تبیین تخصصی‌تر مفهوم بیش‌متنیت امتداد می‌یابند و مبنای نظری مناسبی برای پژوهش حاضر فراهم می‌کنند. در همین زمینه، کتاب بینامتنیت گراهام آلن (۱۳۸۰) نیز با بررسی تاریخچه و رویکردهای گوناگون نظریهٔ بینامتنیت، دیدگاه ژنت دربارهٔ ترامتنیت را به طور مفصل شرح و بسط داده است. تفاوت این اثر با منابع تخصصی‌تر نامور مطلق در آن است که رویکردی گسترده‌تر و تاریخی‌تر به تحول نظریهٔ بینامتنیت دارد و از این حیث، برای ترسیم بستر نظری پژوهش اهمیت می‌یابد.

در حوزهٔ مطالعات کاربردی و تحلیل آثار تجسمی، پژوهش‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که نظریهٔ بیش‌متنیت در سال‌های اخیر به‌تدریج از حوزهٔ ادبیات به مطالعهٔ هنرهای تجسمی نیز وارد شده است. برای نمونه، کنگرانی و همکاران در مقاله «برگرفتگی نو از نگارگری در دو اثر یعقوب امدادیان بر مبنای جایگشت ژرار ژنت» (۱٤۰۰)، دو اثر از یعقوب امدادیان را بر اساس برگرفتگی از نگارگری ایران و با رویکرد بیش‌متنیت ژنت تحلیل کرده‌اند. اهمیت این پژوهش برای تحقیق حاضر در آن است که مفهوم «جایگشت» را به‌طور مستقیم در تحلیل نقاشی معاصر به کار گرفته و نشان داده است که یک اثر نگارگری می‌تواند به عنوان پیش‌متن در شکل‌گیری اثری جدید در هنر معاصر حضور یابد. با این حال، دامنهٔ مطالعهٔ آن به دو اثر از یک هنرمند محدود است و امکان مقایسهٔ دو شیوهٔ متفاوت بازخوانی یک پیش‌متن واحد را دنبال نمی‌کند.

همین گروه پژوهشی در مقالهٔ «برگرفتگی نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (گریز یوسف از زلیخا)» (۱۳۹۸)، که مستخرج از رسالهٔ دکتری منیژه کنگرانی با عنوان نقد بیش‌متنی نقاشی ایرانی اسلامی است، سه نقاشی از هنرمندان معاصر ایران را بر اساس نگارهٔ گریز یوسف از زلیخا به عنوان پیش‌متن، با رویکرد بیش‌متنیت تحلیل کرده‌اند. این پژوهش از این جهت به تحقیق حاضر نزدیک‌تر است که یک نگارهٔ تاریخی را منشأ شکل‌گیری چند اثر معاصر قرار داده و فرایند برگرفتگی را بررسی می‌کند. با این حال، تفاوت اساسی آن با پژوهش حاضر در پیش‌متن و همچنین در نحوهٔ صورت‌بندی مسئله است؛ در پژوهش حاضر، یک نگارهٔ مشخص از محمد یوسف حسینی به عنوان پیش‌متن واحد انتخاب شده و دو اثر معاصر از دو هنرمند با رویکردهای متفاوت در برابر آن قرار گرفته‌اند تا نه صرفاً اصل برگرفتگی، بلکه تفاوت در چگونگی جایگشت، میزان دگرگونی عناصر تصویری و پیامدهای معنایی آن بررسی شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

در همین راستا، نوروزی و نامورمطلق در مقالهٔ «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی» (۱۳۹۷)، به بررسی جایگشت در هنر معاصر پرداخته و تغییرات کمّی و کیفی ایجادشده در فرایند برگرفتگی را مورد توجه قرار داده‌اند. این پژوهش از نظر توجه هم‌زمان به تغییرات کمّی و کیفی، ارتباط مستقیمی با رویکرد پژوهش حاضر دارد؛ زیرا نشان می‌دهد که تحلیل بیش‌متنی در هنرهای تجسمی نباید تنها به شناسایی منبع یا پیش‌متن اثر محدود شود، بلکه باید چگونگی دگرگونی آن در فرایند انتقال به بیش‌متن نیز مورد بررسی قرار گیرد. با وجود این، موضوع و بستر تصویری پژوهش مذکور با نگارگری ایرانی و بازخوانی آن در نقاشی معاصر ایران متفاوت است. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد این ظرفیت تحلیلی را در نسبت میان نگارگری صفوی و نقاشی معاصر ایران به کار گیرد و علاوه بر تغییرات صوری، پیامدهای معنایی این دگرگونی‌ها را نیز تبیین کند.

در میان پژوهش‌هایی که مستقیماً به آثار آیدین آغداشلو پرداخته‌اند، مقالهٔ نورا اکرم گودرزی و رضازاده سراسکانرود با عنوان «پرتره از پرتره: مطالعه شیوه‌های از آن خودسازی پرتره‌های رنسانس در نقاشی‌های آیدین آغداشلو» (۱٤۰۲)، به تحلیل آثار آیدین آغداشلو و شیوه‌های از آن خودسازی با الهام از آثار هنرمندان رنسانس پرداخته است. این پژوهش از منظر توجه به رابطهٔ میان اثر تاریخی و اثر معاصر و همچنین مفهوم از آن خودسازی، با مسئلهٔ پژوهش حاضر قرابت دارد؛ با این حال، چارچوب نظری و تحلیلی آن با نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت و به طور مشخص با گونهٔ جایگشت یکسان نیست. بنابراین، هرچند پژوهش مذکور بخشی از مناسبات بین آثار تاریخی و نقاشی معاصر آغداشلو را روشن می‌کند، هنوز تحلیل این مناسبات در قالب دقیق روابط بیش‌متنی و سنجش نظام‌مند دگرگونی‌های یک پیش‌متن مشخص انجام نشده است.

در خصوص آثار سعید معیری‌زاده نیز تنها پژوهش قابل اشاره، مقالهٔ «نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر» (۱۳۸٦) نوشتهٔ سجاد باغبان ماهر حکم‌آباد است که به نقد تکوینی جامه‌های کاغذین پرداخته و طرح‌ها و پیش‌طرح‌های این نگارگر را با روش نقد تکوینی بررسی کرده است. این پژوهش اگرچه از نظر توجه به فرایند شکل‌گیری اثر با مطالعهٔ حاضر هم‌پوشانی محدودی دارد، اما از نظر مبانی نظری و روش تحلیل با پژوهش حاضر متفاوت است؛ زیرا نقد تکوینی بر فرایند پیدایش و مراحل شکل‌گیری اثر تمرکز دارد، در حالی که پژوهش حاضر بر رابطهٔ میان پیش‌متن و بیش‌متن و نحوهٔ دگرگونی عناصر پیش‌متن در اثر جدید متمرکز است.

بررسی تطبیقی این مطالعات نشان می‌دهد که پژوهش‌های پیشین را می‌توان از چند منظر از یکدیگر متمایز کرد: گروه نخست، از جمله آلن (۱۳۸۰)، نامورمطلق (۱۳۸٦)، احمدی (۱۳۹۳) و نامورمطلق (۱٤۰۳)، عمدتاً به تبیین و توسعهٔ مبانی نظری بینامتنیت و ترامتنیت پرداخته‌اند و چارچوب مفهومی لازم برای مطالعات بیش‌متنی را فراهم کرده‌اند. گروه دوم، از جمله نوروزی و نامورمطلق (۱۳۹۷) و کنگرانی و همکاران (۱۳۹۸، ۱٤۰۰)، این چارچوب را به آثار تجسمی منتقل کرده و امکان تحلیل برگرفتگی و جایگشت را، در هنر معاصر، نشان داده‌اند. گروه سوم، مانند نورا اکرم گودرزی و رضازاده سراسکانرود (۱٤۰۲)، با تمرکز بر آثار آیدین آغداشلو، به مسئلهٔ از آن خودسازی و بهره‌گیری از آثار تاریخی پرداخته‌اند؛ اما الزاماً آن را در چارچوب پنج رابطهٔ ترامتنیت ژنت صورت‌بندی نکرده‌اند. در نتیجه، اگرچه پیشینهٔ موجود نشان‌دهندهٔ ظرفیت بالای نظریهٔ بیش‌متنیت برای تحلیل مناسبات میان نگارگری و نقاشی معاصر است، هنوز مطالعهٔ تطبیقی و متمرکزی که یک پیش‌متن واحد را در نسبت با دو بیش‌متن معاصر و با تمرکز مشخص بر گونه جایگشت بررسی کند، مشاهده نمی‌شود.

از سوی دیگر، مرور مطالعات انجام‌شده دربارهٔ هنرمندانِ مورد توجهِ پژوهش حاضر نیز خلأ مشخصی را آشکار می‌کند. با وجود مطالعات متعددی که به آثار آیدین آغداشلو و شیوه‌های بهره‌گیری او از آثار تاریخی پرداخته‌اند، در پژوهش‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

مذکور ارتباط این آثار با مفهوم جایگشت ژنت به صورت مستقیم و نظام‌مند بررسی نشده است. همچنین، در مورد آثار سعید معیری‌زاده، پژوهش‌های موجود بسیار محدود بوده و مطالعهٔ باغبان ماهر حکم‌آباد (۱۳۸٦) اساساً با رویکرد نقد تکوینی انجام شده است. بنابراین، از یک سو مطالعات نظری، مفهوم و سازوکار بیش‌متنیت را تبیین کرده‌اند و از سوی دیگر، برخی مطالعات کاربردی، امکان استفاده از این نظریه را در تحلیل هنرهای تجسمی نشان داده‌اند؛ اما پیوند میان این دو حوزه، یعنی کاربرد دقیق مفهوم جایگشت برای مقایسهٔ نحوهٔ بازآفرینی یک نگارهٔ تاریخی واحد در آثار معاصرِ هنرمندان متفاوت، همچنان نیازمند بررسی است.

مبانی نظری پژوهش

از بینامتنیت تا ترامتنیت و بیش‌متنیت

نظریهٔ بینامتنیت[۱] در دههٔ ۱۹٦۰ و در پی مطالعات یولیا کریستوا شکل گرفت و در ادامه، توسط نظریه‌پردازانی چون رولان بارت و ژرار ژنت صورت‌بندی‌های متفاوتی یافت. کریستوا با تأثیرپذیری از آرای میخائیل باختین، متن را ساختاری بسته و مستقل نمی‌داند، بلکه آن را محل تلاقی و تعامل متون و گفتمان‌های پیشین تلقی می‌کند؛ از این منظر، هر متن در ارتباط با متون دیگر شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد (Kristeva, 1980; Allen, 2000). بارت نیز با تأکید بر ماهیت شبکه‌ای متن، مفهوم مؤلف را از جایگاه منشأ مطلق معنا فاصله داده و متن را حاصل تعامل و تداخل نوشته‌ها و صداهای پیشین می‌داند (Barthes, 1977). بنابراین، در صورت‌بندی نخستین نظریهٔ بینامتنیت، تأکید عمدتاً بر شبکهٔ روابط میان متون و فرایند شکل‌گیری معنا در این شبکه قرار دارد.

ژرار ژنت، ضمن بهره‌گیری از دستاوردهای بینامتنیت، دامنهٔ مفهوم روابط متنی را محدود به «بینامتنیت» به معنای رایج آن نمی‌کند و نظامی گسترده‌تر با عنوان «ترامتنیت[۲]» ارائه می‌دهد. وی درکتاب الواح بازنوشتی[۳]، که اصل فرانسوی آن در سال ۱۹۸۲ منتشر شد و ترجمهٔ انگلیسی آن در سال ۱۹۹۷ انتشار یافت، ترامتنیت را مجموعه روابطی می‌داند که یک متن را، آشکار یا پنهان، با متن‌های دیگر مرتبط می‌سازد (Genette, 1997, p. 1). از این منظر، ترامتنیت مفهومی عام‌تر از بینامتنیت است و هدف آن شناسایی و طبقه‌بندی صورت‌های مختلف ارتباط میان یک اثر و دیگر آثار یا نظام‌های متنی است. پژوهش‌های بعدی نیز تأکید کرده‌اند که نوآوری ژنت صرفاً در گسترش دامنهٔ بینامتنیت خلاصه نمی‌شود، بلکه در نظام‌مند کردن و تفکیک انواع مختلف روابط متنی است (Allen, 2000; 2011).

در این چارچوب، ژنت ترامتنیت را به پنج گونهٔ اصلی تقسیم می‌کند :بینامتنیت، پیرامتنیت[٤]، فرامتنیت[٥]، سرمتنیت[٦] و بیش‌متنیت[۷]. این تقسیم‌بندی از اهمیت روش‌شناختی برخوردار است؛ زیرا ژنت برخلاف تلقی فراگیر و نسبتاً سیال کریستوا از بینامتنیت، روابط متنی را بر اساس نوع و چگونگی ارتباط طبقه‌بندی می‌کند. در نظام ژنت، بینامتنیت در معنای خاص خود به «حضور هم‌زمان» یک متن در متن دیگر اشاره دارد و صورت‌هایی مانند نقل‌قول، سرقت ادبی و تلمیح را دربرمی‌گیرد؛ در حالی که پیرامتنیت به رابطهٔ متن با عناصر پیرامونی آن، فرامتنیت به رابطهٔ تفسیری و توضیحی یک متن با متن دیگر، و سرمتنیت به رابطهٔ اثر با گونه یا طبقهٔ متنی مربوط می‌شود (Genette, 1997, pp. 1-7).

در نتیجه، تمایز میان بینامتنیت و ترامتنیت در نظریهٔ ژنت برای پژوهش حاضر اهمیت اساسی دارد. در حالی که بینامتنیت در تلقی محدود ژنت به حضور مستقیم یا غیرمستقیم یک متن در متن دیگر مربوط است، ترامتنیت چتری مفهومی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.21]

برای مجموعه‌ای از روابط متفاوت میان متون محسوب می‌شود. از این رو، هر رابطهٔ بیش‌متنی را می‌توان در قلمرو گستردهٔ ترامتنیت قرار داد، اما هر رابطهٔ ترامتنیتی الزاماً بیش‌متنی نیست. این تمایز، امکان می‌دهد که برگرفتگی یک اثر هنری از اثر پیشین نه صرفاً به عنوان «شباهت» یا «ارجاع»، بلکه به عنوان نوع مشخصی از رابطهٔ ساختاری میان دو اثر مطالعه شود.

بیش‌متنیت و رابطهٔ پیش‌متن و بیش‌متن

در میان پنج نوع ترامتنیت ژنت، بیش‌متنیت برای پژوهش حاضر اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا مستقیماً به رابطهٔ یک اثر متأخر با اثری پیشین و فرایند دگرگونی آن می‌پردازد. ژنت در این رابطه، از دو مفهوم پیش‌متن[۸] و بیش‌متن استفاده می‌کند. پیش‌متن، اثر یا متنی پیشین است که بیش‌متن بر اساس آن شکل می‌گیرد، و بیش‌متن، اثر متأخری است که از طریق نوعی برگرفتگی و دگرگونی به پیش‌متن مرتبط می‌شود. به تعبیر ژنت، بیش‌متن هر متنی است که به گونه‌ای بر یک متن پیشین «الحاق» شده باشد، بی‌آنکه این رابطه ماهیت صرفاً تفسیری یا توضیحی داشته باشد (Genette, 1997, p. 5).

از این رو، بیش‌متنیت با «ارجاع» ساده به اثر پیشین تفاوت دارد. در ارجاع یا تلمیح، اثر پیشین می‌تواند صرفاً به صورت نشانه‌ای در اثر جدید حضور یابد، در حالی که در رابطهٔ بیش‌متنی، اثر متأخر در ساختار خود به اثر پیشین وابستگی دارد و از طریق دگرگونی، انتقال، بازآفرینی یا تقلید از آن شکل می‌گیرد. به همین دلیل، پژوهشگران بیش‌متنیت را رابطه‌ای از نوع «اشتقاق» دانسته‌اند که در آن اثر جدید بر مبنای اثر پیشین ساخته می‌شود، نه اینکه صرفاً دربارهٔ آن سخن بگوید (Genette, 1997; Allen, 2000).

ژنت برای تبیین این فرایند میان دو شیوهٔ کلی تبدیل[۹] و تقلید[۱۰] تمایز قائل می‌شود. در تبدیل، بیش‌متن از پیش‌متن سرچشمه می‌گیرد، اما عناصر آن را دستخوش تغییر می‌کند؛ این تغییر می‌تواند در سطح ساختار، شخصیت‌ها، موقعیت، سبک، محتوا یا دیگر عناصر اثر رخ دهد. در تقلید، اثر جدید ضمن ایجاد تغییرات، ویژگی‌های اساسی شیوهٔ بیان یا ساختار پیش‌متن را حفظ می‌کند. بنابراین، رابطهٔ بیش‌متنی در نظریهٔ ژنت را نباید با مفهوم بازتولید یا نسخه‌برداری یکسان دانست؛ بلکه موضوع اصلی، چگونگی انتقال و تغییر عناصر پیش‌متن در فرایند تولید بیش‌متن است (Genette, 1997, p. 14). در مطالعات مربوط به بیش‌متنیت نیز بر همین تمایز میان رابطهٔ «حضور» و رابطهٔ «اشتقاق» تأکید شده است؛ به این معنا که در بینامتنیت، متن دوم می‌تواند بدون بخش وام‌گرفته‌شده همچنان متنی مستقل باشد، اما در رابطهٔ بیش‌متنی، متن دوم از نظر شکل‌گیری به متن نخست وابستگی ساختاری بیشتری دارد (نامورمطلق، ۱۴۰۳).

مفهوم بیش‌متنیت از این جهت برای مطالعهٔ هنرهای تجسمی نیز قابلیت انتقال دارد که «متن» در اینجا لزوماً به متن نوشتاری محدود نمی‌شود، بلکه می‌توان اثر هنری را به مثابهٔ یک ساختار نشانه‌ای و قابل خوانش در نظر گرفت. در این رویکرد، یک نگارهٔ تاریخی می‌تواند نقش پیش‌متن را ایفا کند و عناصر بصری آن ــ از ترکیب‌بندی و پیکره‌ها گرفته تا حالت بدن، روابط میان شخصیت‌ها، عناصر محیطی و شیوهٔ سازمان‌دهی تصویر ــ در اثر متأخر بازشناسی شود. در نتیجه، بیش‌متنیت امکان می‌دهد که رابطهٔ میان نگارگری و نقاشی معاصر نه صرفاً در قالب «تأثیرپذیری» یا «الهام»، بلکه به‌صورت یک رابطهٔ ساختاری میان پیش‌متن و بیش‌متن تحلیل شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

جایگشت به مثابه گونه محوری بیش‌متنیت

در نظریهٔ بیش‌متنیت ژرار ژنت، رابطهٔ میان پیش‌متن و بیش‌متن صرفاً به حضور مستقیم یا نقل عناصر متن پیشین در متن جدید محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند در قالب فرایندی از دگرگونی و بازآفرینی شکل گیرد. ژنت در الواح بازنوشتی بیش‌متنیت را رابطهٔ میان متنی متأخر (بیش‌متن) و متنی پیشین (پیش‌متن) می‌داند که در آن متن متأخر بر متن پیشین «الحاق» می‌شود، بی‌آنکه این رابطه صرفاً از نوع تفسیر یا شرح باشد (Genette, 1997, p. 5). از این رو، بیش‌متنیت اساساً رابطه‌ای اشتقاقی و مولد است؛ یعنی بیش‌متن از پیش‌متن پدید می‌آید، اما در فرایند شکل‌گیری خود می‌تواند ساختار، سبک، محتوا، کارکرد و ارزش‌های آن را تغییر دهد. در همین چارچوب، ژنت دو شیوهٔ کلی یعنی دگرگونی مستقیم یا تبدیل و تقلید را برای اشتقاق بیش‌متن از پیش‌متن متمایز می‌کند (Genette, 1997, pp. 5-7).

در میان اشکال دگرگونی، ژنت «ترانسپوزیشن»[۱۱] را برای دگرگونی‌های جدی و گسترده به کار می‌گیرد. این اصطلاح در برابر دگرگونی‌های بازیگوشانه یا طنزآمیزی مانند پارودی و تراوستی قرار می‌گیرد و دامنه‌ای وسیع از عملیات بازنویسی و دگرگون‌سازی را دربرمی‌گیرد. ژنت ترانسپوزیشن را یکی از مهم‌ترین صورت‌های کنش بیش‌متنی می‌داند و آن را به مجموعه‌ای از عملیات شکلی و محتوایی، از ترجمه و تغییر قالب تا دگرگونی‌های کمّی، سبکی، روایی و ارزشی گسترش می‌دهد (Genette, 1997, pp. 212-213).

بنابراین، آنچه در این پژوهش «جایگشت» نامیده می‌شود، ناظر به فرایندی است که در آن عناصر و روابط ساختاری پیش‌متن در بیش‌متن حفظ، حذف، اضافه، جابه‌جا، جایگزین یا بازآرایی می‌شوند و در نتیجه، اثری جدید با هویت بصری و معنایی مستقل شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۴۰۳).

در این معنا، جایگشت را نمی‌توان با تقلید صرف یا بازتولید مکانیکی یکی دانست. در تقلید، ویژگی‌های ساختاری و سبکی پیش‌متن می‌توانند به صورت غیرمستقیم بازتولید شوند، درحالی‌که در دگرگونی، خودِ پیش‌متن در فرایندی مستقیم‌تر دستخوش تغییر قرار می‌گیرد. تمایز میان این دو برای تحلیل آثار هنری اهمیت اساسی دارد؛ زیرا اثر جدید ممکن است نشانه‌ها یا ترکیب‌بندی‌هایی از اثر پیشین را حفظ کند، اما با تغییر در سازمان بصری، رسانه، زمینهٔ تاریخی و فرهنگی و روابط میان عناصر، به معنایی تازه دست یابد. بنابراین، رابطهٔ بیش‌متنی را باید نه صرفاً در میزان شباهت دو اثر، بلکه در چگونگی تبدیل ساختار پیش‌متن به ساختاری تازه در بیش‌متن بررسی کرد (Genette, 1997, pp. 5-7; Allen, 2011).

جایگشت کمّی از منظر ژنت

یکی از محورهای مهم در فرایند ترانسپوزیشن، دگرگونی‌های کمّی[۱۲] است. ژنت این دسته را در ارتباط با تغییر در میزان و حجم عناصر پیش‌متن بررسی می‌کند و نمونه‌هایی همچون حذف، تقلیل، فشرده‌سازی، گسترش و افزودن را در آن جای می‌دهد (Genette, 1997, pp. 228-276). از این منظر، تغییر کمّی صرفاً به تغییر تعداد عناصر محدود نیست، بلکه می‌تواند سبب تغییر در گستره و ظرفیت حضور یک عنصر در بیش‌متن شود.

در یک اثر تصویری، دگرگونی کمّی می‌تواند در قالب حذف بخشی از پیکره‌ها یا عناصر محیطی، کاهش یا افزایش تعداد شخصیت‌ها، تقلیل جزئیات، افزودن عناصر جدید، گسترش فضای تصویری یا تغییر مقیاس عناصر آشکار شود. برای مثال، اگر هنرمند معاصر ترکیب‌بندی یک نگاره را حفظ کند، اما بخشی از عناصر فرعی آن را حذف کند، این حذف می‌تواند موجب تمرکز نگاه مخاطب بر یک شخصیت، کنش یا نشانهٔ خاص شود. برعکس، افزودن عناصر جدید ممکن است دامنهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.21]

روایی و معنایی پیش‌متن را گسترش دهد. بنابراین، تغییرات کمّی در سطح ظاهر متوقف نمی‌شوند، بلکه از طریق تغییر در سلسله‌مراتب دیداری، کانون توجه و ظرفیت روایی اثر به پیامدهای کیفی و معنایی منجر می‌شوند.

بنابراین در این پژوهش، دگرگونی کمّی به عنوان یکی از شاخص‌های عملیاتی تحلیل جایگشت در نظر گرفته می‌شود و مواردی همچون حذف، اضافه، تقلیل، گسترش و تغییر مقیاس عناصر تصویری مورد بررسی قرار می‌گیرد. این رویکرد امکان می‌دهد که تفاوت میان پیش‌متن و بیش‌متن نه به صورت کلی و توصیفی، بلکه در سطح عناصرِ قابل شناسایی و مقایسه، تحلیل شود.

جایگشت کیفی و دگرگونی معنایی

در کنار دگرگونی‌های کمّی، فرایند جایگشت می‌تواند در سطح کیفی نیز تحقق یابد؛ یعنی عناصر پیش‌متن در بیش‌متن صرفاً کم یا زیاد نمی‌شوند، بلکه ماهیت، کارکرد، جایگاه، سبک یا ارزش معنایی آن‌ها تغییر می‌کند. در الگوی ژنت، این سطح از دگرگونی را می‌توان با مجموعه‌ای از عملیات مربوط به ترانسپوزیشن سبکی، دگرگونی روایی و دگرارزش‌گذاری[۱۳] توضیح داد. ژنت در بخش پایانی الواح بازنوشتی نشان می‌دهد که دگرگونی بیش‌متنی می‌تواند حتی به تغییر ارزش و جایگاه عناصر، شخصیت‌ها و موقعیت‌های پیش‌متن در بیش‌متن منجر شود (Genette, 1997, pp. 343-375).

از این منظر، انتقال یک نگاره از بستر سنتی نگارگری به نقاشی معاصر، صرفاً تغییر رسانه یا تکنیک نیست. تغییر نظام بازنمایی، رابطهٔ شکل و زمینه، نحوهٔ نمایش پیکره، سازمان فضایی، رنگ، مقیاس، زاویهٔ دید و حتی جایگاه مخاطب می‌تواند موجب تغییر در کارکرد نشانه‌های تصویری شود. برای نمونه، عنصری که در پیش‌متن کارکرد روایی یا نمادین مشخصی دارد، ممکن است در بیش‌متن به نشانه‌ای مستقل، انتقادی، استعاری یا زیبایی‌شناختی تبدیل شود. در نتیجه، تحلیل جایگشت کیفی باید علاوه بر شناسایی تغییرات صوری، پیامدهای معنایی و ارزشی این تغییرات را نیز بررسی کند.

بر همین اساس، در پژوهش حاضر دگرگونی کیفی در چند سطح بررسی می‌شود: تغییر نظام سبکی، تغییر زمینهٔ فرهنگی و تاریخی، تغییر کارکرد نشانه‌ها، تغییر روابط میان عناصر تصویری، تغییر جهت‌گیری معنایی و دگرارزش‌گذاری عناصر پیش‌متن. چنین تفکیکی کمک می‌کند مشخص شود که هنرمند معاصر صرفاً چه چیزی را از نگارهٔ پیشین برگرفته است و مهم‌تر از آن، با آن برگرفته چه کرده و چگونه آن را به بخشی از نظام معنایی جدید تبدیل کرده است.

جابه‌جایی و جانشینی عناصر

یکی دیگر از سازوکارهای قابل توجه در تحلیل جایگشت، جابه‌جایی و جانشینی عناصر است. در این حالت ممکن است تعداد کلی عناصر اثر تغییر محسوسی نکند، اما جایگاه آن‌ها، روابط میان آن‌ها یا هویت برخی از عناصر تغییر یابد. به بیان دیگر، دگرگونی می‌تواند بدون افزایش یا کاهش چشمگیر در حجم کلی عناصر، از طریق بازآرایی روابط درونی اثر تحقق پیدا کند (نامورمطلق، ۱۴۰۳).

این نوع دگرگونی در هنرهای تجسمی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا معنای یک عنصر تصویری تا حد زیادی از جایگاه آن در ترکیب‌بندی و رابطهٔ آن با عناصر دیگر حاصل می‌شود. انتقال یک پیکره از مرکز به حاشیه، تغییر موقعیت دو شخصیت، جایگزینی یک عنصر با عنصری جدید یا تغییر رابطهٔ فضایی میان شخصیت و پس‌زمینه می‌تواند سلسله‌مراتب بصری و در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.21]

نتیجه خوانش اثر را دگرگون سازد. بنابراین، در تحلیل آثار مورد مطالعه، جابه‌جایی و جانشینی نه صرفاً تغییرات صوری، بلکه به عنوان عملیات ساختاریِ مؤثر بر تولید معنا بررسی خواهد شد.

در این چارچوب، می‌توان میان سه وضعیت تحلیلی تمایز گذاشت: نخست، جابه‌جایی یک عنصر بدون تغییر ماهیت آن؛ دوم، جانشینی یک عنصر با عنصری دیگر؛ و سوم، بازآرایی روابط میان عناصر، به گونه‌ای که با وجود ثبات نسبی تعداد اجزا، ساختار کلی اثر تغییر کند. اهمیت این عملیات در آن است که تغییر معنایی لزوماً به افزایش یا کاهش عناصر وابسته نیست و گاه صرفاً از طریق تغییر در موقعیت و رابطهٔ میان آن‌ها ایجاد می‌شود (نامورمطلق، ۱٤۰۳، ص. ۳۲٦).

جایگشت و انتقال میان نظام‌های نشانه‌ای در هنرهای تجسمی

اگرچه نظریهٔ ژنت در اصل با تمرکز بر ادبیات تدوین شده است، مفهوم بیش‌متنیت و به‌ویژه ترانسپوزیشن ظرفیت قابل توجهی برای تحلیل آثار تجسمی دارد. پژوهش‌های بینارشته‌ای نشان داده‌اند که مفاهیم ژنت را می‌توان در مطالعه روابط میان آثار و رسانه‌های متفاوت نیز به کار گرفت؛ به‌خصوص هنگامی که یک اثر پیشین در رسانه یا نظام بیانی دیگری بازآفرینی می‌شود. در چنین شرایطی، مسئله فقط انتقال محتوا نیست، بلکه رابطهٔ میان رسانه، شکل، نشانه و معنا نیز دستخوش تغییر می‌شود.

در هنرهای تجسمی، انتقال یک نگاره به نقاشی معاصر را می‌توان نمونه‌ای از چنین فرایندی دانست. در این انتقال، بیش‌متن ممکن است بخشی از ترکیب‌بندی، پیکره‌ها، موضوع یا روابط روایی پیش‌متن را حفظ کند، اما آن‌ها را در نظام بصری متفاوتی سازمان دهد. از این رو، شباهت ظاهری میان دو اثر به‌تنهایی برای اثبات رابطهٔ بیش‌متنی کافی نیست؛ بلکه باید مجموعه‌ای از روابط ساختاری و معنایی میان آن‌ها شناسایی شود. این نکته با تلقی ژنت از بیش‌متنیت به عنوان رابطهٔ اشتقاقی میان پیش‌متن و بیش‌متن سازگار است (Genette, 1997, pp. 5-7).

بر این اساس، در پژوهش حاضر نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده به عنوان پیش‌متن و دو اثر نقاشی معاصر به عنوان بیش‌متن در نظر گرفته می‌شوند. تحلیل بر این اساس انجام خواهد شد که هر هنرمند کدام عناصر پیش‌متن را حفظ کرده، کدام عناصر را حذف یا اضافه کرده، چه عناصری را جابه‌جا یا جانشین کرده و در چه مواردی نظام سبکی، روابط فضایی، کارکرد نشانه‌ها و جهت‌گیری معنایی اثر را تغییر داده است. از این منظر، جایگشت نه به معنای انتقال مکانیکی یک تصویر، بلکه به عنوان فرایند بازسازمان‌دهی ساختار بصری و بازمعناپردازی پیش‌متن در یک نظام هنری جدید تعریف می‌شود.

در نتیجه، چارچوب نظری پژوهش در سه سطح به کار گرفته می‌شود: نخست، شناسایی رابطهٔ بیش‌متنی میان پیش‌متن و بیش‌متن؛ دوم، شناسایی و طبقه‌بندی عملیات دگرگونی شامل حذف، اضافه، تقلیل، گسترش، جابه‌جایی، جانشینی و تغییرات سبکی و ساختاری؛ و سوم، تحلیل و تطبیق این روابط. این چارچوب امکان می‌دهد آثار معاصر نه بر اساس مفهوم کلی و مبهم «تأثیرپذیری از نگارگری»، بلکه بر اساس سازوکارهای مشخص برگرفتگی و دگرگونی تحلیل شوند و تفاوت رویکرد دو هنرمند در مواجهه با یک پیش‌متن واحد آشکار گردد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

تحلیل آثار بر اساس جایگشت ژرار ژنت

تحلیل بیش‌متن نخست: *همدم* اثر سعید معیری‌زاده

نگارهٔ همدم اثر سعید معیری‌زاده را می‌توان نمونه‌ای از جایگشت جدی پیش‌متن در چارچوب نظری بیش‌متنیت ژرار ژنت دانست؛ جایگشتی که در آن، عناصر و روابط موجود در پیش‌متن با تغییراتی ساختاری، مادی، سبکی و معنایی در بستر تصویری معاصر بازآرایی شده‌اند. پیش‌متن اثر، نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده منسوب به محمدیوسف حسینی از مکتب اصفهان است که ساختاری روایی و متکی بر سنت تصویری نگارگری ایرانی دارد. در این نگاره، سه پیکره شامل دو عاشق و شخصیتی ناظر حضور دارند. دو عاشق در مرکز کنش تصویری قرار گرفته‌اند و ناظر با ژستی شگفت‌زده، به عنوان شاهد صحنه، در ساختار روایی اثر مشارکت دارد. از این رو، حضور ناظر صرفاً به افزایش تعداد پیکره‌ها محدود نمی‌شود، بلکه بخشی از روابط روایی صحنه را شکل می‌دهد. در خوانش حاضر، این ساختار سه‌پیکره‌ای، با توجه به جایگاه ناظر و رابطهٔ او با عاشقان، واجد دلالت‌هایی عرفانی و اخلاقی تلقی می‌شود؛ به گونه‌ای که ناظر می‌تواند در مقام شاهد و آگاه‌کننده و عاشقان در وضعیت اتحاد و رهایی از حجاب ظاهر خوانده شوند.

در چارچوب تحلیلی پژوهش، نخستین سطح دگرگونی در همدم در تعداد و سازمان‌دهی پیکره‌ها مشاهده می‌شود. معیری‌زاده با حذف دو پیکره، یعنی زن و ناظر، و باقی‌گذاشتن پیکرهٔ مرد، ساختار سه‌پیکره‌ای پیش‌متن را به ساختاری تک‌پیکره‌ای تبدیل کرده است. این تغییر را نمی‌توان صرفاً حذف دو عنصر بصری تلقی کرد؛ زیرا با حذف زن، رابطهٔ عاشقانه دوسویه و با حذف ناظر، جایگاه شاهد و واسطهٔ معنایی صحنه نیز از میان می‌رود. در نتیجه، آنچه در پیش‌متن در قالب رابطهٔ میان عاشق، معشوق و ناظر شکل گرفته بود، در بیش‌متن به وضعیت یک سوژهٔ منفرد تقلیل می‌یابد. بنابراین، کاهش تعداد پیکره‌ها هم‌زمان موجب تغییر در ساختار روایی و مناسبات میان شخصیت‌ها شده و مرکز ثقل معنا را از «روابط میان پیکره‌ها» به «وضعیت فردی یک پیکره» منتقل می‌کند. از این منظر، جایگشت کمّی در سطح عناصر تصویری، پیامد کیفی و معنایی نیز پیدا می‌کند.

تغییر مقیاس نیز یکی دیگر از دگرگونی‌های قابل توجه میان پیش‌متن و بیش‌متن است. ابعاد نگاره پیش‌متن ۲۴×۳۷ سانتی‌متر است، در حالی که اثر همدم در قطع ۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر ارائه شده است. این افزایش مقیاس، علاوه بر آنکه یک تغییر کمّی در اندازه محسوب می‌شود، رابطهٔ فیزیکی مخاطب با تصویر را نیز دگرگون می‌کند. تصویر نگارگرانه در ابعاد محدود، معمولاً در فاصله‌ای نزدیک و در مقیاسی متناسب با مشاهدهٔ جزئیات دریافت می‌شود؛ در مقابل، بزرگ‌شدن پیکره در همدم حضور بصری آن را در برابر مخاطب تشدید می‌کند. در نتیجه، تغییر اندازه در اینجا صرفاً افزایش ابعاد پیش‌متن نیست، بلکه با تغییر نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با سوژه همراه می‌شود و سبب برجسته‌شدن وضعیت منفرد پیکره در فضای تصویر می‌شود.

در سطح کیفی، مهم‌ترین دگرگونی در انتقال اثر از نظام تصویری نگارگری سنتی به بیان نقاشانهٔ معاصر قابل مشاهده است. در این فرایند، عناصر برگرفته از پیش‌متن در یک نظام بصری متفاوت بازآرایی می‌شوند و رابطهٔ اثر با سنت تصویری نیز از بازنمایی مستقیم به بازخوانی و دگرگون‌سازی آن تغییر می‌یابد. بنابراین، تغییر سبک را باید فراتر از تفاوت ظاهری میان دو اثر بررسی کرد؛ زیرا تغییر نظام بصری، نحوهٔ ارائهٔ سوژه و در نتیجه شیوهٔ دلالت آن را نیز تغییر می‌دهد. پیکره‌ای که در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]
[DOI: 10.22034/15.59.21]

پیش‌متن در شبکه‌ای از روابط روایی، تزئینی و سنتی تعریف شده است، در پیش‌متن از این شبکه جدا شده و در قالبی معاصر و متمرکز بر فرد بازتعریف می‌شود.

در این میان، استفاده از روزنامه به عنوان بستر تصویری همدم اهمیت ویژه‌ای دارد. روزنامه در این اثر صرفاً جایگزین کاغذ نگارگری نیست، بلکه به مثابه یک رسانهٔ اجتماعی و حامل نشانه‌های زمان معاصر، در فرایند تولید معنا مشارکت می‌کند. قرارگرفتن پیکرهٔ برگرفته از نگارگری بر سطح روزنامه، دو حوزهٔ زمانی و گفتمانی متفاوت را در یک سطح تصویری رویاروی یکدیگر قرار می‌دهد: از یک سو، تصویر تاریخی و سنتی و از سوی دیگر، رسانه‌ای مرتبط با رویدادها و مسائل روزمرهٔ جامعهٔ معاصر. بدین‌ترتیب، جایگشت پیش‌متن تنها از تغییر در عناصر آن ناشی نمی‌شود، بلکه از انتقال آن به یک بستر رسانه‌ای متفاوت نیز تأثیر می‌پذیرد. روزنامه، تصویر را از زمینهٔ تاریخی پیشین جدا کرده و آن را در معرض دلالت‌های زمان‌مند و اجتماعی قرار می‌دهد. در نتیجه، پیکرهٔ منفردِ برگرفته از نگارگری، دیگر صرفاً به عنوان بخشی از یک روایت عاشقانهٔ تاریخی خوانده نمی‌شود، بلکه می‌تواند در نسبت با تجربهٔ فرد معاصر و وضعیت او در جهان اجتماعی امروز نیز تفسیر شود.

از این منظر، تغییر بستر مادی و رسانه‌ای با تغییر گفتمان تصویری اثر همراه می‌شود. اگر در پیش‌متن، معنا از طریق رابطهٔ میان چند پیکره و در چارچوب نظام روایی نگارگری شکل می‌گیرد، در همدم حذف پیکره‌ها و قرارگرفتن سوژهٔ منفرد بر بستر روزنامه، ساختار مفهومی متفاوتی ایجاد می‌کند. به بیان دیگر، رسانهٔ جدید صرفاً ظرفی برای نمایش تصویر نیست، بلکه در تعیین زمینهٔ خوانش آن نقش دارد. روزنامه با ارجاع ضمنی به زمان حال و فضای اجتماعی، زمینه‌ای را فراهم می‌کند که در آن، سوژهٔ منفرد می‌تواند واجد دلالت‌هایی چون فردیت، تنهایی و معاصریت شود. از این رو، بخشی از معنای جدید اثر را باید حاصل تعامل میان جایگشت پیش‌متنی و شرایط رسانه‌ای و گفتمانی بستر تولید آن دانست.

معکوس‌شدن جهت پیکره نیز در همین مجموعهٔ دگرگونی‌ها قابل بررسی است. جهت پیکره در پیش‌متن از راست به چپ است، در حالی که در همدم این جهت معکوس شده و از چپ به راست قرار گرفته است. این تغییر، در سطح صوری، جابه‌جایی جهت‌گیری پیکره است؛ اما در سطح تحلیلی می‌تواند به تغییر در سازمان بصری و رابطهٔ سوژه با فضای تصویر منجر شود. در کنار حذف پیکره‌ها و تغییر بستر، معکوس‌شدن جهت، پیوند سوژه با ساختار روایی پیش‌متن را بیش از پیش کاهش می‌دهد و بر استقلال ترکیب‌بندی جدید تأکید می‌کند. بنابراین، این تغییر نیز در تعامل با سایر دگرگونی‌ها، سبب انتقال اثر از یک ساختار روایی چندپیکره‌ای به تصویری متمرکز بر وضعیت یک سوژه می‌شود.

در مجموع، جایگشت در همدم حاصل مجموعه‌ای از دگرگونی‌های به‌هم‌پیوسته است که در سه سطح ساختاری، مادی ـ رسانه‌ای و سبکی قابل مشاهده‌اند. حذف زن و ناظر، ساختار روایی و روابط میان پیکره‌ها را تغییر داده است؛ افزایش مقیاس، نحوهٔ مواجهه مخاطب با سوژه را دگرگون کرده؛ تغییر نظام تصویری، رابطهٔ اثر با سنت نگارگری را از بازنمایی به بازخوانی منتقل ساخته؛ و جایگزینی بستر روزنامه، تصویر تاریخی را در زمینهٔ رسانه‌ای و اجتماعی معاصر قرار داده است. برآیند این تغییرات، انتقال مرکز معنا از روایت سه‌پیکره‌ای پیش‌متن به وضعیت سوژهٔ منفرد در پیش‌متن است. از این رو، همدم را می‌توان نمونه‌ای دانست که در آن جایگشت صرفاً به تغییر در شکل و تعداد عناصر پیش‌متن محدود نمی‌شود، بلکه از طریق تعامل دگرگونی‌های تصویری با بستر رسانه‌ای و گفتمان معاصر، به بازتعریف معنای تصویر نیز منجر می‌شود؛ در حالی که ردّ و قابلیت شناسایی پیش‌متن همچنان در پیش‌متن حفظ شده است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

جدول۱-بررسی تصاویر ۱ و ۲ (نگارندگان)

Table 1. Analysis of Images 1 and 2 (authors)

	
تصویر۱_عاشقان و ناظر شگفت زده، محمد یوسف حسینی، ۲۴*۳۷cm مکتب اصفهان، حدود ۱۰۴۰ه.ق، (تحویلیان، ۱۳۸۷، ص. ۶۸۱).	تصویر۲_ نگارهٔ همدم، گواش و آبرنگ روی روزنامه، ۷۰*۱۰۰، (معیری‌زاده، بی‌تا)

تحلیل بیش‌متن دوم: *عشاق* اثر آیدین آغداشلو

نگارهٔ عشاق اثر آیدین آغداشلو (تصویر ٤) نیز در نسبت با نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده (تصویر ۳) در چارچوب نظری بیش‌متنیت ژرار ژنت قابل تحلیل است؛ با این تفاوت که راهبرد آغداشلو در مواجهه با پیش‌متن، نسبت به همدم معیری‌زاده، بر حفظ بیشتر شمایل پیش‌متن و در عین حال، ایجاد دگرگونی‌های هدفمند در ساختار، عناصر و ارزش معنایی آن استوار است. آغداشلو در ابتدا بخش عمده‌ای از ساختار و جزئیات پیش‌متن را بازتولید می‌کند؛ از این رو، رابطهٔ تصویری میان دو اثر به‌سهولت قابل شناسایی است. با این حال، این شباهت اولیه پایان فرایند نیست؛ بلکه دگرگونی‌هایی که در ادامه در پیکره‌ها، عناصر صحنه، چهره‌ها، مقیاس و نظام سبکی اعمال می‌شود، اثر را از بازتولید صرف پیش‌متن فراتر برده و در حوزهٔ جایگشت قرار می‌دهد. بنابراین، در عشاق اهمیت تحلیلی نه فقط در میزان وفاداری به پیش‌متن، بلکه در نحوه تبدیل این وفاداری اولیه به بازخوانی و دگرگونی آن نهفته است.

در سطح کمّی، یکی از نخستین دگرگونی‌های قابل مشاهده، تغییر تعداد پیکره‌هاست. در پیش‌متن، سه پیکره شامل دو عاشق و یک ناظر حضور دارند، در حالی که در عشاق پیکرهٔ ناظر حذف شده و ساختار تصویر به دو پیکره محدود شده است. این حذف، صرفاً کاهش تعداد عناصر بصری نیست؛ زیرا ناظر در سازمان روایی پیش‌متن، بخشی از رابطهٔ میان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

شخصیت‌ها و صحنه را شکل می‌دهد. با حذف او، یکی از اضلاع ساختار سه‌گانهٔ پیشین از میان می‌رود و رابطهٔ تصویری مستقیماً میان دو عاشق متمرکز می‌شود. بنابراین، کاهش کمّی پیکره‌ها به تغییری در سازمان روایی تصویر نیز منجر می‌شود.

اهمیت این دگرگونی زمانی بیشتر آشکار می‌شود که حذف ناظر در کنار جایگزینی آن با عنصر صراحی بررسی شود. در پیش‌متن، ناظر یک عنصر انسانی و دارای نقش روایی است، اما در بیش‌متن، جایگاه او با یک شیء پر می‌شود. در نتیجه، صرفاً یک شخصیت حذف نشده، بلکه نوع عنصر تشکیل‌دهندهٔ صحنه و کارکرد آن نیز تغییر کرده است. ناظر در ساختار پیش‌متن واجد حضور انسانی و نقش مشاهده‌گر است، در حالی که صراحی، به عنوان یک شیء، در سازمان جدید تصویر نقش متفاوتی پیدا می‌کند. از این رو، این دگرگونی را می‌توان فراتر از جایگشت کمّی و در پیوند با جایگشت کیفی بررسی کرد؛ زیرا تغییر از «پیکرهٔ انسانی» به «شیء» موجب تغییر در روابط عناصر تصویری صحنه شده است. در نتیجه، ساختار پیشینِ مبتنی بر حضور عاشقان و شاهد، به ترکیبی تبدیل می‌شود که در آن دو عاشق در کنار عنصری شیءوار قرار گرفته‌اند و مخاطب دیگر با همان شبکهٔ روابط روایی پیش‌متن مواجه نیست.

تغییر ابعاد اثر از ۲٤×۳۷ سانتی‌متر در پیش‌متن به ۵۷×۷۷ سانتی‌متر در عشاق نیز در فرایند جایگشت قابل توجه است. افزایش اندازه، اثر را از مقیاس محدود و متناسب با قالب نگارگری خارج می‌کند و حضور تصویری آن را در برابر مخاطب افزایش می‌دهد. بنابراین، همانند همدم، تغییر مقیاس را نمی‌توان صرفاً یک تغییر عددی در ابعاد اثر دانست؛ زیرا افزایش اندازه، در کنار تغییر شیوهٔ اجرا و سطح تصویری، نحوهٔ مواجههٔ مخاطب با تصویر را نیز دگرگون می‌کند. این تغییر، بخشی از فرایندی است که طی آن، تصویر تاریخی از قالب و شرایط مادی اولیهٔ خود فاصله گرفته و در قالب اثر نقاشانل معاصر بازتعریف می‌شود.

در سطح کیفی، مهم‌ترین دگرگونی عشاق در نحوهٔ مواجهه با پیکره‌ها و به‌ویژه چهره‌های آنان آشکار می‌شود. آغداشلو در حالی که ساختار کلی و قابلیت شناسایی پیش‌متن را حفظ می‌کند، بخشی از چهره‌ها را مخدوش، خراشیده و محو می‌سازد. این مداخله، رابطهٔ اثر با پیش‌متن را از بازتولید به بازخوانی انتقادی تغییر می‌دهد. در اینجا، تصویر تاریخی همچنان قابل شناسایی است، اما تمامیت بصری آن عمداً دچار اختلال شده است. در نتیجه، مخاطب هم‌زمان با دو وضعیت مواجه می‌شود: حضور و حفظ تصویر گذشته از یک سو و فرسودگی و آسیب‌دیدگی آن از سوی دیگر. همین هم‌زمانی، یکی از عوامل اصلی تولید معنای جدید در بیش‌متن است.

خدشه‌دارشدن چهره‌ها را می‌توان، نوعی دگرارزش‌گذاری دانست؛ زیرا ارزش معنایی پیکره‌های پیش‌متن در اثر جدید ثابت باقی نمی‌ماند. چهره‌های سالم و آرمانی پیش‌متن، در اثر آغداشلو به چهره‌هایی آسیب‌دیده و ناپایدار تبدیل می‌شوند و در نتیجه، مفاهیم مرتبط با کمال، زیبایی و استمرار جای خود را به دلالت‌هایی چون زوال، فرسودگی، خاطره و گذر زمان می‌دهند. در این فرایند، تغییر در سطح بازنمایی به تغییر در ارزش نشانه‌ای پیکره‌ها منجر می‌شود؛ یعنی تخریب ظاهری چهره‌ها صرفاً یک مداخلهٔ تکنیکی نیست، بلکه شیوه‌ای برای تغییر ارزش و کارکرد معنایی عناصر پیش‌متن است. بدین‌ترتیب، مفهوم عشق نیز از وضعیت آرمانی و فراتاریخی پیش‌متن فاصله می‌گیرد و در معرض تاریخ، زمان و زوال قرار می‌گیرد.

حذف برخی جزئیات سنتی، از جمله تغییر در پوشش و حذف عمامهٔ زن، نیز در همین فرایند قابل بررسی است. این تغییر اگرچه در سطح نخست یک کاستن از جزئیات بصری محسوب می‌شود، در کنار دیگر مداخلات اثر، موجب کاهش نشانه‌های وابسته به بازنمایی تاریخی و سنتی پیکره می‌شود. در نتیجه، آغداشلو ضمن حفظ قابلیت شناسایی نگاره، بخشی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

از نشانه‌های هویتی و تاریخی آن را حذف یا تعدیل می‌کند و زمینه را برای خوانشی متفاوت از پیکره‌ها فراهم می‌سازد. بنابراین، حذف جزئیات در اینجا در ارتباط با راهبرد کلی اثر معنا پیدا می‌کند و نمی‌توان آن را مستقل از فرایند بازخوانی پیش‌متن تحلیل کرد.

تغییر نظام سبکی از نگارگری به نقاشی معاصر نیز این دگرگونی‌ها را تشدید می‌کند. در عشاق، عناصر تصویری پیش‌متن همچنان قابل تشخیص‌اند، اما در نظام اجرایی متفاوتی قرار گرفته‌اند. از این رو، اثر نه تقلید صرف از نگارهٔ تاریخی است و نه گسست کامل از آن؛ بلکه با حفظ ردپای پیش‌متن و اعمال مداخلات آگاهانه در آن، رابطه‌ای دوسویه میان سنت و زمان معاصر برقرار می‌کند. این ویژگی سبب می‌شود که جایگشت در عشاق بیش از آنکه بر حذف گستردهٔ عناصر استوار باشد، بر بازارزش‌گذاری و تغییر کارکرد عناصر حفظ‌شده و دگرگون‌شده تأکید کند.

در عشاق، پیش‌متن تاریخی در بستر تولید اثر معاصر صرفاً به عنوان تصویری متعلق به گذشته بازتولید نشده، بلکه در معرض نگاه و حساسیت فرهنگی زمان حال قرار گرفته است. حفظ تصویر در کنار تخریب بخشی از آن، رابطه‌ای متناقض میان میراث تصویری و فرسودگی آن ایجاد می‌کند؛ گویی تصویر گذشته، هم‌زمان حفظ و در معرض زوال قرار گرفته است. بنابراین، جایگشت در این اثر را می‌توان در پیوند با نوعی مواجههٔ معاصر با سنت و حافظهٔ فرهنگی بررسی کرد؛ مواجهه‌ای که در آن، اثر تاریخی نه یک تصویر ثابت و پایان‌یافته، بلکه متنی تصویری برای بازخوانی و ارزیابی دوباره در زمان حال است. به این ترتیب، شرایط گفتمانی معاصر در نحوهٔ انتخاب، حفظ، حذف و تخریب عناصر پیش‌متن مؤثر واقع می‌شود و به تغییر ارزش معنایی آن‌ها می‌انجامد.

بر این اساس، در نگارهٔ عشاق رابطهٔ میان پیش‌متن و بیش‌متن در دو سطح هم‌زمان عمل می‌کند: در سطح نخست، حفظ ساختار کلی و برخی جزئیات، پیوند و قابلیت شناسایی پیش‌متن را تثبیت می‌کند. در سطح دوم، حذف ناظر، جایگزینی او با صراحی، تغییر برخی جزئیات پوشش، افزایش مقیاس، مخدوش‌کردن چهره‌ها و تغییر نظام سبکی، این ساختار را از درون دگرگون می‌سازد. نتیجهٔ این فرایند، تصویری است که همچنان ردپای روشن پیش‌متن را در خود حفظ کرده، اما ارزش و کارکرد عناصر آن را در زمینه‌ای متفاوت بازتعریف کرده است.

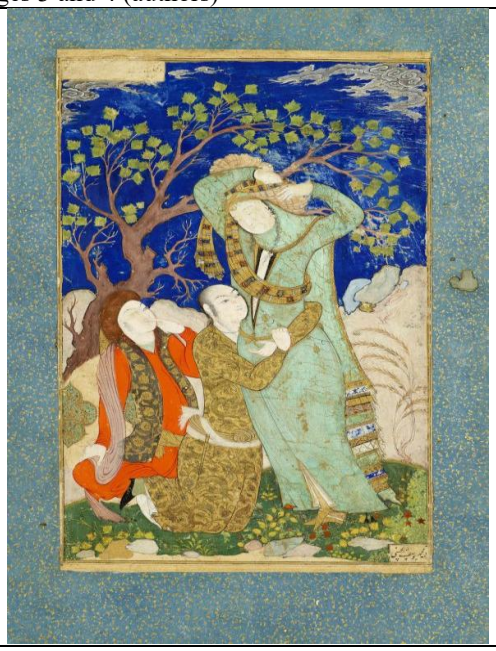
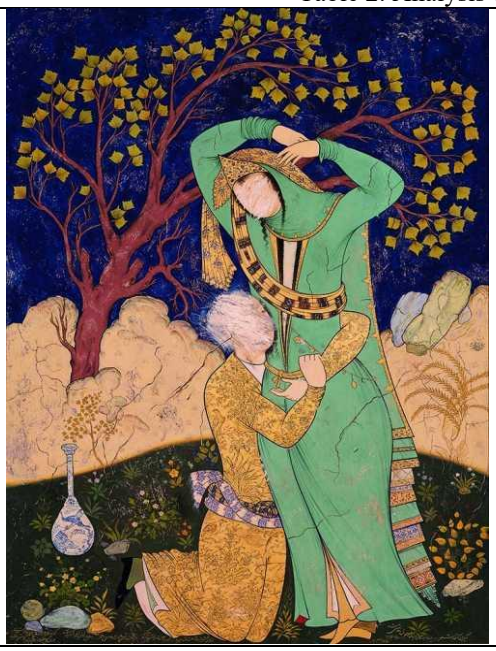
در مجموع، نگارهٔ عشاق نمونه‌ای از جایگشت جدی است که راهبرد آن بر حفظ هم‌زمان و دگرگون‌سازی پیش‌متن استوار شده است. برخلاف همدم که بخش مهمی از دگرگونی خود را از طریق حذف گستردهٔ پیکره‌ها و انتقال تصویر به بستر روزنامه ایجاد می‌کند، آغداشلو با حفظ شمایل اصلی نگاره و اعمال مداخلات انتخابی و هدفمند، معنا و ارزش عناصر آن را تغییر می‌دهد. در این اثر، حذف ناظر ساختار روایی پیشین را تعدیل می‌کند، جایگزینی او با صراحی نوع عنصر و کارکرد آن را تغییر می‌دهد، مخدوش‌کردن چهره‌ها ارزش معنایی پیکره‌ها را دگرگون می‌سازد و تغییر مقیاس و نظام سبکی، تصویر را در شرایط مادی و بصری جدید قرار می‌دهد. از این رو، معنای جدید اثر نه صرفاً حاصل فاصله‌گرفتن از پیش‌متن، بلکه حاصل تعامل میان ردپای سنت، دگرگونی‌های جایگشتی و زمینهٔ فرهنگی معاصر است. در نتیجه، عشاق تصویری از عشق را پیش می‌نهد که در آن امر آرمانی و تاریخیِ پیش‌متن با مفاهیم زمان، زوال و حافظه درگیر می‌شود و بدین‌ترتیب، پیش‌متن در فرایند بیش‌متنیت به موضوعی برای بازاندیشی معاصر تبدیل می‌شود.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

جدول۲-بررسی تصاویر ۳ و ۴ (نگارندگان)

Table 2. Analysis of Images 3 and 4 (authors)

	
تصویر۳_عاشقان و ناظر شگفت زده، محمد یوسف حسینی، cm۳۷*۲۴ مکتب اصفهان، حدود ۱۰۴۰ه.ق، (تحویلیان، ۱۳۸۷، ص. ۶۸۱).	تصویر ۴_نگاره عشاق، گواش و ورق طلا روی مقوا، ۷۷*۵۷، (آغداشلو، ۱۳۹۱، ص. ۸۳).

تحلیل تطبیقی پیش‌متن و بیش‌متن‌ها بر اساس جایگشت ژرار ژنت

به منظور جمع‌بندی و مقایسهٔ نظام‌مند دگرگونی‌های صورت‌گرفته میان پیش‌متن و بیش‌متن‌ها، و نیز تبیین دقیق‌تر سازوکارهای جایگشت کمّی و کیفی در آثار مورد مطالعه، مؤلفه‌های تحلیلی استخراج‌شده از تحلیل تصاویر در قالب جدول شماره ۳ و جدول شماره ۴ ارائه شده است. این جدول‌ها با تمرکز بر مؤلفه‌های فرمی، روایی و معنایی، امکان مقایسهٔ تطبیقی پیش‌متن با دو بیش‌متن معاصر را فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد که چگونه هر یک از هنرمندان، از طریق دگرگونی‌های متفاوت، به تولید معنا در بستری معاصر دست یافته‌اند. جدول شماره ۳، مقایسف تطبیقی پیش متن نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت زده و بیش متن همدم را مورد بررسی قرار می دهد.

همان‌گونه که داده‌های جدول نشان می‌دهد، بیش‌متن همدم اثر سعید معیری‌زاده نمونه‌ای روشن از رابطهٔ بیش‌متنی از نوع جایگشت در معنای مورد نظر ژرار ژنت است؛ رابطه‌ای که در آن، پیش‌متن نه به صورت تقلید یا بازتولید، بلکه از طریق دگرگونی‌های ساختاری و معنایی به متنی تازه و تولیدی بدل می‌شود. حذف پیکره‌های معشوق و ناظر، تغییر ساختار روایی سه‌پیکره‌ای به ساختار تک‌پیکره‌ای و دگرگونی مقیاس اثر، مصادیقی از جایگشت کمّی کاهشی‌اند که به تعبیر ژنت، با تقلیل عناصر پیش‌متن، به تمرکز معنایی تازه‌ای منجر می‌شوند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

جدول۳-مقایسه تطبیقی پیش متن نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت زده و بیش متن همدم (نگارندگان)

Table 3. A Comparative Analysis of the Hypotexts Lovers and The Astonished Observer and the Hypertext Companion (authors)

مؤلفهٔ تحلیلی	پیش‌متن: *عاشقان و ناظر شگفت‌زده* (محمدیوسف حسینی)	بیش‌متن اول: *همدم* (سعید معیری‌زاده)	جایگشت کیفی (سبکی)	پیامد معنایی
نظام تصویری	نگارگری ایرانی	نقاشی مدرن	جایگشت کمّی (کاهشی)	انتقال از زبان نمادین سنتی به بیان فردی معاصر
ساختار روایی	ساختار سه‌پیکره‌ای (عاشق، معشوق، ناظر)	ساختار تک‌پیکره‌ای	جایگشت کمّی (حذف)	فروپاشی روایت و تمرکز بر سوژهٔ منفرد
پیکره‌ها	حضور عاشق، معشوق و ناظر	حذف معشوق و ناظر	جایگشت کیفی	حذف میانجی معنوی و اخلاقی
جهت پیکره	حرکت از راست به چپ (منطبق با سنت تصویری)	معکوس شدن جهت پیکره	جایگشت کمّی (تغییر مقیاس)	گسست از نظم بصری سنتی
ابعاد اثر	کوچک (۲٤×۳۷ سانتی‌متر)	بزرگ (۷۰×۱۰۰ سانتی‌متر)	جایگشت کیفی (بافت و ماده)	مواجههٔ مستقیم و فیزیکی مخاطب
بستر تصویر	کاغذ دست ساز نگارگری	روزنامه	جایگشت کیفی (تراارزشی)	پیوند سنت تصویری با زمان معاصر
نظام معنا	عشق آرمانی، عرفانی و فراتاریخی	تنهایی، معاصریت، فردیت	جایگشت کیفی (تراارزشی)	بازتعریف مفهوم عشق
کارکرد بیش‌متنی	----	بازآفرینی جدی	جایگشت جدی	استقلال نسبی بیش‌متن

در سطحی عمیق‌تر، تغییر نظام سبکی از نگارگری سنتی به نقاشی مدرن و انتقال بستر مادی اثر از کاغذ نگارگری به روزنامه، بیانگر جایگشت کیفی و نوعی ترااارزشی در معنای ژنتی آن است؛ بدین‌معنا که ارزش‌ها و دلالت‌های معنایی پیش‌متن دگرگون شده و مفاهیمی چون عشق آرمانی و فراتاریخی، جای خود را به‌تنهایی، فردیت و معاصریت می‌دهند. از منظر نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، این دگرگونی‌ها نشان می‌دهد که بیش‌متن، ضمن حفظ پیوند با پیش‌متن، به سطحی از استقلال معنایی دست یافته است.

بر این اساس، جدول حاضر نشان می‌دهد که جایگشت در اثر معیری‌زاده نه صرفاً انتقال فرم، بلکه فرآیندی تولیدی و خلاقانه است که از طریق دگرگونی‌های کمّی و کیفی، پیش‌متن را به بستری برای آفرینش معنای نو بدل می‌سازد؛ امری که با تعریف ژنت از جایگشت به‌عنوان گونه‌ای جدی و غیرتفننی از بیش‌متنیت انطباق کامل دارد.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

جدول شماره ۴، مقایسهٔ تطبیقی نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت‌زده (پیش‌متن) و عشاق (بیش‌متن دوم) را بر اساس مؤلفه‌های جایگشت ژرار ژنت ارائه می‌دهد و دگرگونی‌های کمّی و کیفی را با تمرکز بر پیامدهای معنایی نشان می‌سازد.

جدول۴-مقایسهٔ تطبیقی پیش متن نگارهٔ عاشقان و ناظر شگفت زده و بیش متن عشاق (نگارندگان)

Table 4. A Comparative Analysis of the Hypotexts Lovers and The Astonished Observer and the Hypertext Lovers (authors)

مؤلفهٔ تحلیلی	پیش‌متن: *عاشقان و ناظر شگفت‌زده*	بیش‌متن دوم: *عشاق* (آیدین آغداشلو)	نوع جایگشت	پیامد معنایی
نظام تصویری	نگارگری ایرانی	نقاشی پست‌مدرن	جایگشت کیفی (سبکی)	مواجههٔ انتقادی با سنت
ساختار روایی	سه‌پیکره‌ای با نقش ناظر	دوپیکره‌ای	جایگشت کمّی (حذف)	حذف شاهد و آگاهی اخلاقی
پیکرهٔ ناظر	حضور فعال ناظر	حذف ناظر و جایگزینی با صراحی	جایگشت کمّی-کیفی	تغییر کارکرد نشانه از آگاهی به نماد زوال
پوشش و جزئیات	حفظ کامل عناصر نگارگری	حذف دستار زن	جایگشت کمّی	کاستن از بار نمادین سنتی
چهره‌ها	سالم و آرمانی	خدشه‌دار و مخدوش	جایگشت کیفی (دگرارزش‌گذاری)	زوال، مرگ، خاطره
ابعاد اثر	کوچک (۲۴×۳۷ سانتی‌متر)	بزرگ‌تر (۵۷×۷۷ سانتی‌متر)	جایگشت کمّی	خروج از قالب نگارگری
نظام معنا	عشق جاودانه و آرمانی	عشق زوال‌پذیر و تاریخی	جایگشت کیفی (تراارزشی)	بازاندیشی مفهوم عشق
کارکرد بیش‌متنی	—	بازخوانی انتقادی	جایگشت جدی	تولید معنا در بستر معاصر

همان‌گونه که داده‌های جدول نشان می‌دهد، بیش‌متن عشاق اثر آیدین آغداشلو نمونه‌ای برجسته از جایگشت جدی در چارچوب بیش‌متنیت ژنت است؛ فرآیندی که پیش‌متن را از طریق انتقال به نظام نشانه‌ای پست‌مدرن، به متنی مستقل و انتقادی تبدیل می‌کند. در سطح جایگشت کمّی، تغییر ابعاد از ۲۴×۳۷ به ۵۷×۷۷ سانتی‌متر، اثر را از مقیاس تأملی نگارگری خارج ساخته و حذف جزئیاتی چون دستار زن، بار نمادین سنتی را تقلیل می‌دهد. همچنین، حذف پیکرهٔ ناظر و جایگزینی آن با صراحی (جایگشت کاهشی-افزایشی)، ساختار روایی سه‌پیکره‌ای را به دوپیکره‌ای فرومی‌پاشد؛ ژنت این جابجایی را ابزاری برای تحول روایی بدون تغییر کلی حجم توصیف می‌کند که تمرکز را از آگاهی اخلاقی به زوال می‌برد.

در جایگشت کیفی، تغییر نظام تصویری از نگارگری ایرانی به نقاشی پست‌مدرن، مواجهه‌ای انتقادی با سنت ایجاد می‌کند. خدشه‌دار شدن چهره‌ها (از سالم و آرمانی به مخدوش)، دگرارزش‌گذاری عمیقی را رقم می‌زند و عشق جاودانه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

پیش‌متن را به عشقی زوال‌پذیر، تاریخی و خاطره‌محور دگرگون می‌سازد؛ این تراارزشی (به تعبیر ژنت)، کارکرد نشانه‌ها را از عرفانی به وجودی معکوس می‌کند. حفظ شمایل پیکره‌ها، اما تخریب آگاهانهٔ آن‌ها، بازخوانی انتقادی سنت را تضمین کرده و بیش‌متن را به تولید معنا در بستر معاصر می‌رساند.

جدول حاضر، برخلاف رویکرد کاهشی معیری‌زاده در جدول ۳، بر جایگشت تراارزشی و تخریبی تأکید دارد و نشان می‌دهد چگونه آغداشلو با حفظ ردپای بیش‌متنی، مرز تقلید را درنوردیده و افق نوینی برای بازاندیشی میراث نگارگری می‌گشاید؛ در واقع انطباق کاملی با تعریف ژنت از جایگشت به عنوان گونهٔ غیرتفننی را به نمایش می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تبیین چگونگی برگرفتگی نگاره عاشقان و ناظر شگفت‌زده و پیامدهای آن در دو اثر همدم اثر سعید معیری‌زاده و عشاق اثر آیدین آغداشلو، بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت انجام شد. پرسش اصلی پژوهش این بود که برگرفتگی از نگاره مذکور چگونه و از چه طریق در آثار این دو هنرمند متجلی شده و این دگرگونی‌ها چه تأثیری بر ساختار تصویری و نظام معنایی آثار داشته است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رابطهٔ این دو اثر با پیش‌متن، در سطح تقلید یا بازتولید مستقیم متوقف نمی‌شود، بلکه از طریق مجموعه‌ای از دگرگونی‌های ساختاری، مادی، سبکی و معنایی به فرایند جایگشت و تولید بیش‌متن می‌انجامد. بنابراین، پاسخ به پرسش پژوهش را می‌توان در پیوند میان نحوهٔ دستکاری عناصر پیش‌متن و تغییر کارکرد و ارزش معنایی آن‌ها در بافت جدید جست‌وجو کرد.

تحلیل تطبیقی نشان داد که جایگشت در هر دو اثر، با وجود حفظ نشانه‌های قابل تشخیص پیش‌متن، از طریق راهبردهای یکسانی صورت نگرفته است. در همدم، راهبرد اصلی بر کاهش و تمرکز استوار است: حذف دو پیکره، ساختار چندعنصری نگاره را به تصویری تک‌پیکره تبدیل می‌کند و در نتیجه، رابطهٔ عاشقانه و جایگاه ناظر به عنوان عناصر سازندهٔ روایت اولیه کنار گذاشته می‌شوند. در ادامه، تغییر مقیاس، جهت‌گیری پیکره، بستر مادی و نظام سبکی، این گسست ساختاری را تقویت می‌کنند. در نتیجه، آنچه از پیش‌متن باقی می‌ماند، دیگر حامل همان روابط روایی و معنایی اولیه نیست؛ بلکه پیکرهٔ منفرد در مرکز تجربه‌ای تازه قرار می‌گیرد که بر سوژگی، فردیت و وضعیت وجودی انسان معاصر تأکید دارد. از این منظر، تغییرات کمّی در همدم صرفاً به کاهش تعداد عناصر محدود نمی‌شوند، بلکه با تغییر کارکرد عناصر حذف‌شده، پیامد کیفی و معنایی پیدا می‌کنند.

در مقابل، عشاق بر راهبرد حفظ و مداخلهٔ هم‌زمان مبتنی است. آغداشلو بخش قابل توجهی از ساختار تصویری پیش‌متن را قابل تشخیص نگه می‌دارد، اما با حذف ناظر، جایگزینی آن با صراحی، تغییر مقیاس و به‌ویژه خدشه‌دار کردن و محو ساختن چهره‌ها، کارکرد نشانه‌های پیشین را دگرگون می‌کند. در اینجا، تغییر اصلی نه در حذف گسترده ساختار، بلکه در بازتعریف ارزش و وضعیت عناصر باقی‌مانده رخ می‌دهد. چهره‌هایی که در پیش‌متن واجد انسجام، زیبایی و حضور تصویری‌اند، در بیش‌متن آغداشلو با نشانه‌هایی از آسیب‌پذیری، فرسودگی و گذر زمان مواجه می‌شوند. از این رو، رابطه با سنت در این اثر نه نفی کامل آن و نه بازسازی وفادارانه، بلکه نوعی بازخوانی انتقادی است که امکان می‌دهد تصویر تاریخی در نسبت با مفاهیمی چون حافظه، زوال و زمان دوباره معنا شود.

مقایسهٔ دو اثر همچنین نشان می‌دهد که نوع رسانه و بستر مادی اثر، بخشی از سازوکار تولید معنا و نه صرفاً ظرف انتقال تصویر است. در همدم، انتقال تصویر از بستر سنتی به روزنامه، پیش‌متن را در مجاورت یک رسانهٔ معاصر و زمان‌مند قرار

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

می‌دهد و بدین‌ترتیب، رابطهٔ تصویر تاریخی با اکنون را فعال می‌کند. در عشاق، چنین انتقال رسانه‌ای به همان صورت وجود ندارد، اما مواجههٔ نقادانه با شمایل نگارگری و ایجاد آسیب و محوشدگی در پیکره‌ها، نشان‌دهندهٔ تأثیر گفتمان معاصر بر شیوهٔ بازخوانی میراث تصویری است. بنابراین، جایگشت را نمی‌توان صرفاً نتیجهٔ تغییرات فرمی دانست؛ بلکه شرایط رسانه‌ای و گفتمان فرهنگی، در تعیین اینکه کدام عناصر حفظ، حذف، جایگزین یا دگرگون شوند و این عناصر در بستر جدید چه معنایی پیدا کنند، نقش دارند.

بر این اساس، تفاوت میان دو بیش‌متن را می‌توان در راهبرد متفاوت مواجهه با سنت جست‌وجو کرد. معیری‌زاده با تقلیل ساختار روایی و تغییر بستر و نظام تصویری، فاصله میان نگارگری تاریخی و تجربهٔ فردی معاصر را برجسته می‌کند؛ درحالی‌که آغداشلو با حفظ شمایل اصلی و ایجاد اختلال و فرسودگی در آن، امکان مواجههٔ انتقادی با میراث تصویری و مفهوم ماندگاری آن را مطرح می‌سازد. در نتیجه، یک پیش‌متن واحد به دو بیش‌متن متفاوت منتهی می‌شود، زیرا جایگشت صرفاً انتقال یک تصویر از یک اثر به اثر دیگر نیست، بلکه فرایند بازتنظیم روابط، کارکردها و ارزش‌های نشانه‌های پیشین در شرایط جدید تولید تصویر است.

از منظر نظری نیز یافته‌ها نشان می‌دهد که چارچوب جایگشت ژنت، زمانی در تحلیل آثار تصویری کارآمدتر است که دگرگونی‌ها در دو سطحِ به‌هم‌پیوسته بررسی شوند؛ نخست، سطح ساختاری و مادی شامل حذف، جایگزینی، تغییر مقیاس، بستر و نظام سبکی؛ و دوم، سطح معنایی و گفتمانی که در آن این تغییرات به دگرگونی کارکرد عناصر و بازتعریف معنای پیش‌متن منجر می‌شوند. بر همین اساس، تفکیک دگرگونی‌های کمّی و کیفی در این پژوهش، یک چارچوب عملیاتی برای تحلیل بوده است؛ زیرا در هر دو اثر، یک تغییر ظاهراً کمّی، مانند حذف پیکره، در نهایت پیامدی کیفی در ساختار روایت و نظام معنا ایجاد کرده است. این امر نشان می‌دهد که مرز میان تغییرات کمّی و کیفی در فرایند جایگشت، مرزی کاملاً منفصل نیست و باید پیامد معنایی هر تغییر نیز در تحلیل لحاظ شود.

در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که برگرفتگی این دو اثر از عاشقان و ناظر شگفت‌زده نه به معنای تداوم منفعل سنت، بلکه نمونه‌ای از بازآفرینی فعال میراث نگارگری در متن تصویری معاصر است. پیش‌متن در هر دو اثر همچنان به‌عنوان ردّی قابل شناسایی حضور دارد، اما معنای آن از طریق حذف، جایگزینی، تغییر بستر، تغییر سبک و دگرارزش‌گذاری عناصر بازسازی می‌شود. تفاوت نتایج نیز نشان می‌دهد که معنای بیش‌متن از پیش‌متن به صورت ثابت و یکسان منتقل نمی‌شود، بلکه در تعامل میان ساختار اثر، انتخاب‌های هنرمند، رسانه و گفتمان فرهنگی شکل می‌گیرد. از این منظر، اهمیت جایگشت در نقاشی معاصر ایران در این است که امکان می‌دهد یک تصویر تاریخی، بدون از دست دادن پیوند خود با سنت، درون نظامی جدید از نشانه‌ها و ارزش‌ها قرار گیرد و به واسطهٔ آن، معناهایی متفاوت و متناسب با تجربهٔ فرهنگی و تصویری معاصر تولید کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextuality
2. Transtextualite
3. Palimpsestes
4. Paratextuality

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

5. Metatextuality
6. Architextuality
7. Hypetextuality
8. Hypotext
9. Transformation
10. Imitation
11. Transposition
12. Quantitative transformations
13. Transvaluation

کتابنامه

آغداشلو، آ. (۱۳۹۱). برگزیده آثار نقاشی آیدین آغداشلو. نگار.

آلن، گ. (۱۳۸۰). بینامتنیت (ترجمهٔ پ. یزدانجو). مرکز.

احمدی، ب. (۱۳۸۰). ساختار وتأویل متن. مرکز.

باغبان ماهر حکم‌آباد، س. (۱۳۸۶). نقد تکوینی اثری از نگارگری معاصر ایران. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، -(۷)، ۱۳۶-۱۵۶.

تحویلیان، ح. (۱۳۸۷). مکتب نقاشی صفوی اصفهان. سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

کنگرانی، م.؛ نامور مطلق، ب.؛ خبری، م.ع.؛ شریف زاده، م.ر. (۱۳۹۸). برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (گریز یوسف از زلیخا). رهپویه هنرهای تجسمی، ۲(۱)، ۲۷-۳۵. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241845

کنگرانی، م.؛ نامور مطلق، ب.؛ خبری، م.ع.؛ شریف زاده، م.ر. (۱۴۰۰). برگرفتگی‌های نو از نگارگری در دو اثر یعقوب امدادیان بر مبنای جایگشت ژرار ژنت. نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۴(۳۲)، ۹۹-۱۱۶. doi: 10.30480/vaa.2021.3073.1486

گودرزی، ن.ا.؛ رضازاده سراسکانرود ، ط. (۱۴۰۲). پرتره از پرتره: مطالعهٔ شیوه‌های «ازآن‌خودسازی» پرتره‌های رنسانسی در نقاشی‌های آیدین آغداشلو، باغ نظر، ۲۰(۱۲۷)، ۳۳-۴۸. https://doi.org/10.22034/bagh.2023.388723.5346

معیری‌زاده، س [@Saeedmoayerizadeh]. (بی‌تا). نگاره همدم، گواش و آبرنگ روی روزنامه [پست اینستاگرامی]. بازیابی در ۱۰/ ۴/ ۱۴۰۵. https://www.instagram.com/saeedmoayerizadeh/

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۶). ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها. پژوهشنامه علوم انسانی، -(۵۶)، ۸۳_۹۸.

نامور مطلق، ب. (۱۴۰۳). بیش متنیت: نظریه برگرفتگی‌های میان‌متنی. سخن.

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

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]

Aghdashloo, A. (2012). Aydin Aghdashloo: *Selected Paintings*. Negar. [In persian]
Ahmadi, B. (2001). *Structure and Interpretation of Text*. Makaz. [In persian]
Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.
Allen, G.(2001). *Intertextuality*. (p. Yazdanjoo, Trans). Markaz. [In persian]
Allen, G. (2011). *Intertextuality* (2nd ed.). Routledge.
Baghbani, S. (2007). Genetic criticism of a work of contemporary Iranian painting. *Journal of Art Academy*, -(7), 156_136. [in persian]
Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. (S. Heath, Trans.). Fontana Press.
Gérard, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil
Goodarzi, N. A. & Rezazadeh Sareskanroud, T. (2023). Portraits after portraits: An investigation of the ways of "appropriation" of renaissance portraits in the paintings of Aydin Aghdashlou. *Bagh-e Nazar*, 20(127), 33-48. https://doi.org/10.22034/bagh.2023.388723.5346 [In Persian]
Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (Ch. Newman & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press.
Kangarani, M. , Namvar motlagh, B. , Khabari, M. A. and Sharifzadeh, M.
(2019). Appropriations of contemporary Iranian painting from a miniature by Behzad (Joseph's flight from Zuleikha). *Rahpouyeh Visual Arts*, 2(1), 37_25. https://doi.org/10.22034/ra.2019.241845 [In persian]
Kangarani, M. , Namvar motlagh, B. , Khabari, M. A. and Sharifzadeh, M. (2021). New adaptations of miniature in two painting works by Yaghoub Emdadian based on Gerard Genette's transposition. *Visual and Applied Arts*, 14(32), 99-116. doi: 10.30480/vaa.2021.3073.1486 [In Persian]
Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. (L.S. Roudiez, Ed.;T. Gora, A. Jardine, & L.S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextuality: A study of the relationships between a text and other texts. *Humanities Research*, -(56), 83–98. [In Persian]
Namvar Motlagh, B. (2024). *Hypertextuality: The theory of intertextual derivations*. Sokhan. [In Persian]
Norouzi, N. & Namvar Motlagh, B. (2018). Hypertexttualite study of four selected impressions of Claudia Palmarucci with hypertexts of Persian Painting. *Fine Arts: Visual Arts*, 23(1), 5–16. https://doi.org/10.22059/jfava.2018.65600 [In Persian]
Tahvilian, H. (2008). *The Isfahan school of Safavid painting*. Isfahan. Municipality Cultural and Recreational Organization. [In Persian]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-17]

[DOI: 10.22034/15.59.21]