صفحات ۲۹-۴۱ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شمارهٔ ۱ ● بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2022.553270.1210

خوانشی نو از تابلوی *شمس* اثر استاد نصرالله افجه‌ای با رویکرد ژرار ژنت

سمیه رمضان ماهی*
استادیار گروه تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
(دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۰۵)

چکیده

خوانش بینامتنی یکی از شیوه‌های نقد نو محسوب می‌شود که تلاش دارد به ارتباط متن با دیگر متون پرداخته و با مدنظر قراردادن روابط میان متون مختلف و تأثیر و تأثرهای آن‌ها بر یکدیگر، رهیافتی نو از معنا را روشن سازد. بر این بنیان این مقاله در نظر دارد تا به بازخوانی تابلوی *شمس* اثر استاد نصرالله افجه‌ای بپردازد و دلالت‌های نوشتاری و نشانه‌های تصویری موجود در آن را مورد خوانش قرار داده و به این پرسش پاسخ دهد که هرکدام از این نشانه‌ها بر چه چیز دلالت می‌کنند و روابط میان آنها چه معانی مستتری را می‌تواند شکل دهد؟ از آنجا که این اثر نقاشی‌خط، دارای بُعد نوشتاری و تصویری به‌صورت هم‌زمان است، ابتدا دلالت‌های نوشتاری و تصویری تبیین شده و سپس در خوانش ارتباط میان آنها با یکدیگر از رویکرد ترامتنی ژرار ژنت بهره گرفته می‌شود و روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت موجود در اثر مورد تحلیل قرار می‌گیرد. داده‌های متنی این تحقیق به روش مطالعه کتابخانه‌ای و شیوه استنادی تهیه شده و داده‌های تصویری نیز به روش میدانی و مشاهده مستقیم اثر جمع‌آوری شده است. نتایج تحقیق نشانگر وجود بینامتن‌های قوی در زمینه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی و همچنین خلق هدفمند اثر بر بنیان روابط بیش‌متنی میان خط ثلث، خط نستعلیق و تصویر حضرت امام خمینی(ره) است که در نهایت اثری را شکل می‌بخشد که علاوه بر دارابودن بُعد زیبایی‌شناسانه و پایبندی به اصول هنر نقاشی‌خط، نمایانگر اعتقادات قلبی هنرمند از مهم‌ترین تحول تاریخی زمانه خود نیز هست.

واژگان کلیدی
بیش‌متنیت، بینامتنیت، ترامتنیت، ژرار ژنت، نصرالله افجه‌ای، نقاشی‌خط.

استناد: رمضان ماهی، سمیه (۱۴۰۲)، خوانشی نو از تابلوی *شمس* اثر استاد نصرالله افجه‌ای با رویکرد ژرار ژنت، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۱)، ۲۹-۴۱.

* تلفن: ۶۶۳۷۴۴۵۵-۰۲۱، E-mail: ramezanmahi.s@soore.ac.ir.

مقدمه

اوایل قرن بیستم خوانش جدید از نقد به‌واسطه رویکردهای نوین در زبان‌شناسی آغاز گشت که امروزه تحت عنوان نقد نو شناخته می‌شود. ارتباط متن با متن‌های دیگر از مهم‌ترین دیدگاه‌هایی است که در این نگرش در تقابل با ثنویت افلاطونی مطرح شده و تلاش می‌نماید عالم دو پاره‌ی دال و مدلول را از زاویه‌ای نوین بازمعنا کند. در این نگرش تازه، گستره‌ی معنایی متن، از متن نوشتاری و مکتوب خارج و به تمامی پیکره‌های مطالعاتی ـ به ویژه در علوم انسانی ـ توسعه پیدا می‌کند. در این قلمرو، آثار هنری اعم از نقاشی، گرافیک، موسیقی، تئاتر و سینما و غیره نیز به مثابه متن محسوب می‌شوند و می‌توانند در چارچوب‌های نقد نو مورد مطالعه قرار گیرند. یکی از شاخه‌های نقد نو، بینامتنیت[۱] است که خوانش روابط را هدف قرار داده و تلاش دارد ارتباط متن با متون قبل و بعد از خود را تبیین کند و بدین طریق رهیافتی نو از ساختار و معنای متن به‌دست دهد. در این نگرش هیچ متنی امکان تولید از هیچ را ندارد و همواره به متونِ پیش از خود وابسته است؛ این متون الزاماً هم‌گونه با هم نیستند؛ مثلاً نقاشی می‌تواند از شعر یا موسیقی متأثر باشد. این نگرش سبب گسترش حوزه نقد هنری گشته که با نگرشی تعاملی تأثیر و تأثر متون مختلف را بر هم واکاوی می‌کند.

از آنجا که نقد هنری در ایران گام‌های نخستین خود را طی می‌کند، روش‌مند ساختن دیدگاه‌های نقادانه سبب جریان‌سازی در هنر خواهد شد؛ از این رو این مقاله در نظر دارد یکی از آثار نقاشی‌خط معاصر ایران را با رویکرد بینامتنیت تحلیل و خوانشی نوین از آن ارائه دهد. از آنجا که نقاشی‌خط به‌عنوان شیوه‌ای نوین در هنر ایرانی، به دو حوزه‌ی نقاشی و خوشنویسی وابسته است خوانش بینامتنی از دلالت‌های نوشتاری و نشانه‌های تصویری می‌تواند افق‌های تازه‌ای از معنا و مفهوم اثر را بر روی مخاطب بگشاید. بدین جهت این مقاله در نظر دارد با شناخت عناصر تشکیل‌دهنده اثر، زمینه‌ای کاربردی برای نظریه‌ی بینامتنیت ایجاد کند. از میان نظریه‌پردازان این حوزه نیز رویکرد ژرار ژنت[۲] با عنوان ترامتنیت[۳] اتخاذ شده است. این مقاله به دنبال پاسخ‌دادن به این پرسش است که روابط ترامتنی در تابلو *شمس* اثر استاد نصرالله افجه‌ای[۴] بر اساس رویکرد ژنتی چگونه است؟ نظام نشانه‌ای نوشتاری و نظام نشانه‌ای تصویری در این اثر دلالت بر چه می‌کند؟ و چه عواملی موجب استحاله نقش‌مایه‌های نوشتاری خوشنویسی به نقش‌مایه‌های تصویری–دیداری در این اثر شده است؟ هدف از این تحقیق نیز امکان خوانش تابلوی *شمس* استاد نصرالله افجه‌ای به‌منظور رمزگشایی و رسیدن به لایه‌های زیرین معنایی مستتر در آن است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و به روش توصیفی–تحلیلی و از نظر هدف کاربردی است. مورد مطالعاتی در این پژوهش تابلویی از استاد نصرالله افجه‌ای است که در سال ۱۳۵۹ با تکنیک رنگ و روغن بر بستر بوم اجرا شده است (تصویر ۱). در روش تحلیل از رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت و روش ترامتنی او استفاده خواهد شد. از آنجا که این اثر شامل دو نوع نشانه نوشتاری و نشانه تصویری است، در تحلیل ژنتی، به دلالت‌های نوشتاری و دیداری پرداخته شده و سپس تأثیر تعاملی متن نوشتاری و تصویری و روابط درون‌متنی و برون‌متنی آنها در حوزه بینامتنیت و بیش‌متنیت تبیین می‌شود. لازم به ذکر است که داده‌های متنی این تحقیق به شیوه اسنادی، فیش‌برداری و مطالعه کتابخانه‌ای، و داده‌های تصویری بر اساس پژوهش میدانی، عکس‌برداری و مشاهده مستقیم اثر[۵] جمع‌آوری شده است.

پیشینه پژوهش

پیشینه‌ی تحقیق حاضر را از سه منظر می‌توان پی گرفت: متونی که به تبیین نگرش ژنتی از ترامتنیت، بینامتنیت و بیش‌متنیت پرداخته‌اند؛ متونی که از این روش برای تحلیل هنرهای تجسمی ایران استفاده کرده‌اند، و در نهایت متونی که هنر نقاشی‌خط را تحلیل کرده‌اند.

در خصوص تبیین تاریخ تحولات بینامتنیت و رویکرد ژرار ژنت مقالات زیادی در حوزه‌های مختلف ادبی و هنری نوشته شده است: غنی (۲۰۱۶) در مقاله «درآمدی بر بینامتنیت به مثابه نظریه ادبی: تعاریف، بدیهیات و مبدعان» مفهوم بینامتنیت را از دوران باستان تا عصر حاضر بررسی کرده و چنین نتیجه می‌گیرد که روند تغییر در رویکردهای وابسته به بینامتنیت در آراء نظریه‌پردازان مختلف، سبب تغییر موقعیت و جایگاه خواننده/مفسر شده و لذا تلاش می‌کند با رویکردی انتقادی، مبانی بینامتنیت را بیان کند. لارسون (۲۰۱۴) در مقاله «تراکم بینامتنی، گشتارسازی همان‌گونگی» به تحلیل بیش‌متنیتِ همان‌گونگی *انجیل مقدس* از حماسه‌های موهر می‌پردازد و آن را در چارچوب کمی و کیفی تحلیل می‌کند. نتیجه آن‌که استدلال در تقلید نباید بر مبنای حجم متن مشترک صورت گیرد و تراکم نسبی، یک جزء کلیدی در تعیین میزان تقلید در سطح میانی و کلان‌متنی همانگونگی بیش‌متنی است. آذر (۱۳۹۵) در «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی» تلاش کرده با روشن‌سازی روند تحولات بینامتنیت در آثار ریفاتری، ژنی و ژنت تفاوت آن را با نسل اول بینامتنیت نشان دهد و با تمرکز بر رویکرد ترامتنیت ژنتی آن را دسته بندی و تحلیل نماید.

در سال‌های اخیر با توجه به کارآمدی روش ژنتی، مقالاتی در تحلیل هنرهای تجسمی ایرانی از دوران کهن تا عصر معاصر نگارش شده: عزیزی (۱۴۰۰) در «خوانش آثار پیکرنگاری مهرعلی، نقاش دوره قاجار با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت» تلاش کرده آثار این هنرمند را بر اساس ویژگی‌های تجسمی و نحوه‌ی برخورد با سنت و کاربرد عناصر تزئینی مورد بازخوانی قرار دهد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که آثار این هنرمند از روابط بینامتنی صریح و آشکاری با اشعار فارسی و حجاری‌های کهن ایرانی برخوردار است. کنگرانی، نامورمطلق، خبری و دیگران (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «برگرفتگی‌های نو از نگارگری در دو اثر یعقوب امدادیان بر مبنای جایگشت ژرار ژنت» آثار این هنرمند را تحلیل و چنین نتیجه گرفته‌اند که امدادیان، آگاهانه با برگرفتگی و از آنِ خودسازی نگاره‌های ایرانی توانسته سبکی شخصی و معاصر به‌وجود آورد. «خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش و شیر در قرن دهم هجری» مقاله‌ای به قلم افضل‌طوسی و مهاجری (۱۴۰۰) است که بیش‌متنیت را

در نگاره‌های خوان اول رستم بررسی و گونه‌های همان‌گونی و تراگونی را به‌عنوان عامل تغییر دهنده در بیش‌متنیتِ تصویر نسبت به متن تحلیل کرده و آن را موجب ایجاد تصویر خلاقانه می‌داند. آژند، نامورمطلق و حسن‌زاده (۱۴۰۰) در مقاله «خوانش ژنتی لوگوی دانشگاه تهران» چنین نتیجه می‌گیرند که این لوگو متنی بینانشانه‌ای از نمادهای دوره پیشااسلامی و اسلامی است که کمال عقلی، پیروزی و آگاهی اندیشمندانه، پویایی و تحرک از دلالت‌های بینامتنی آن محسوب می‌شود. خندابی (۱۳۹۹) در «مطالعه بیش‌متنی نگاره‌های آبتنی شیرین در نگارگری ایرانی و نقاشی معاصر خسرو و شیرین بر مبنای آراء ژرار ژنت» به تحلیل اثری از رکن‌الدین حائری‌زاده و تأثیرپذیری آن از پیش‌متن‌های نگارگری پرداخته و چنین نتیجه می‌گیرد که بیش‌متنی در این برگرفتگی از نوع تراوستیسمان[۶] و حاصل تلاقی دو شاخص کارکرد طنز و رابطه‌ی تراگونگی[۷] است. باباخان و ملکی گیساوندانی (۱۳۹۸) در «مطالعه بازتاب چینی‌های آبی و سفید *شاهنامه* شاه‌تهماسبی بر اساس آراء ژرار ژنت» به چگونگی بازتاب این ظروف در نگاره‌ها پرداخته و رابطه نگاره‌ها را به‌عنوان یک پیش‌متن با اصل ظروف از نوع همان‌گونگی تحلیل کرده‌اند. بیدختی، نخعی و تسلیمی (۱۳۹۷) در مقاله «تطبیق عنصر نوشتاری و تصویر در *شاهنامه* بایسنقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت» تغییرات ایجادشده در ترجمه تصویریِ متن اشعار را با روش بیش‌متنیت ژنتی تحلیل کرده و آن را نتیجه سلیقه حاکم بر دربار و خلاقیت هنرمند می‌دانند.

در خصوص پیشینه تحقیقاتی که به هنر نقاشی‌خط پرداخته‌اند: رضوی‌فر (۱۳۹۳) در «جهانی‌شدن در خوشنویسی؛ تحلیل و بررسی خوشنویسی نوین در ایران با تأکید بر نقاشی‌خط» به انواع گرایش‌های این هنر پرداخته و نتیجه می‌گیرد که نقاشی‌خط به‌واسطه رویکرد فرم‌گرایانه و کمرنگ‌نمودن وابستگی صِرف به زبان و خوانش معنایی، در مسیر جهانی‌شدن هنر قرار دارد. «تحلیل بازنمود رویکرد سنت‌گرا در آثار نقاشی‌خط دهه هشتاد ایران» عنوان مقاله‌ای از محمدی‌اردکانی و پژوهش‌فر (۱۳۹۴) است که در آن نقاشی‌خط با توجه به گرایش غالبِ بازگشت به سنت برای احیای هویت، مورد تحلیل قرار گرفته و نتیجه نشانگر آن است که شاخصه‌هایی در آثار نقاشی‌خط تکرار شده که به‌عنوان دلالتگر مفهوم سنت در رویکرد سنت‌گرایی است و در کنار آن تأثیر شرایط بازار اقتصاد هنر نیز باید در نظر گرفته شود. هاتفی و شعیری (۱۳۹۲) در «تحول پدیدارشناختی خط–نقاشی از منظر نشانه–معناشناختی با مطالعه موردی پنج اثر» با رویکردی برآمده از اندیشه لیوتار به سیر تحول خط‌نقاشی تا نقاشی‌خط پرداخته و چنین نتیجه می‌گیرند که در فرایند دیگری‌محور (اخلاقی و مرامی) غلبه با تصویر است که فضایی نشانه‌ای و خلاقی را در وضعیتی درزمانی، به نحوی انضمامی و متقارن نمایان می‌سازد و از وجوه خودآگاهی گفتمانی نیز برخوردار است. سجودی (۱۳۹۰) در مقاله «نشانه‌شناسی نوشتار؛ با نگاهی به رسانه، ادبیات و هنر خوشنویسی» که در کتاب *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل* منتشر شده، به تحلیل خط‌نقاشی پرداخته و ارتباط میان نشانه و انتخاب اشکال مادی خوشنویسی مثل نوع قلم را در شکل‌گیری معنا تحلیل می‌کند. هاتفی (۱۳۸۸) در *رساله دکتری* خود با عنوان «بررسی و تحلیل نشانه–معناشناختی رابطه متن کلامی و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی‌خط) به گفتمان‌های حاضر در آثار پرداخته و بر اساس نتایج آن، نظریه‌ی پساگفتمانی خود را در تعیین مرزها، هویت و ارزش آثار ارائه داده است. نیاکان (۱۳۷۹) در مصاحبه‌ای تحت عنوان «تا نقش زمین بود و زمان بود، علی(ع) بود» پیرامون روند شکل‌گیری نقاشی‌خط، ارتباط خوشنویسی و هنر با امر قدسی و تأثیری که وجود حضرت علی(ع) در فرهنگ ایرانی–اسلامی داشته‌اند به گفت‌وگو با نصرالله افجه‌ای و دیدگاه‌های او در روند خلق اثر پرداخته است.

با توجه به این موارد، تحقیق پیش‌رو به لحاظ موضوع و محتوا، نمونه مشابهی ندارد. ضرورت این تحقیق از آنجاست که در خصوص مورد مطالعاتی این مقاله یعنی اثر *شمس* استاد نصرالله افجه‌ای تاکنون تحقیقی مستقل صورت نگرفته است. اهمیت این اثر از آن روست که اثر به‌واسطه زمان تولید و نشر پوسترهای آن، کاری شناخته شده و مربوط به یکی از برهه‌های مهم تاریخ معاصر ایران یعنی انقلاب اسلامی است، و همچنین اولین نمونه در تاریخ گرافیک ایران است که تصویر پرتره در آن با این کیفیت و از دل نظام نوشتاری تولید شده؛ از این رو تحقیقاتی از این دست می‌تواند ابعاد جدیدی از این اثر را نمایان کند که تا کنون به آن کم‌تر پرداخته شده است.

مبانی نظری پژوهش

مطالعات بینامتنیت به این اصل مهم می‌پردازد که متن‌ها امکان خلق یکباره را ندارند و همواره در خلق متن جدید ردپایی از متون دیگر وجود دارد؛ به عبارتی، متن‌های گذشته در شکل‌گیری متن جدید مشارکت می‌کنند. چنین نگاهی به متن که روایت‌ها را همواره ناخالص تعبیر می‌کند (سلدون و ویدوسون، ۱۳۹۷) توسط زبان‌شناسانی چون فردینان دوسوسور[۸] و میخائیل باختین[۹] مطرح شد، اما برای نخستین بار ژولیا کریستوا[۱۰] بود که مطالعه روابط چندلایه‌ای بین متون مختلف را به‌طور جدی مورد مطالعه قرار داد. او «اصطلاح بینامتنیت را نخستین‌بار در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان کلمه، گفت‌وگو، رمان مورد استفاده قرار داد» (محمدزاده، خزایی و عزیزی یوسفکند، ۱۴۰۰: ۵۸) این نکته را باید در نظر گرفت که بینامتنیت به معنای محدودکردن متن به یک یا چند منبع الهام نیست، بلکه «بر این باور است که متن به سراغ منابع می‌رود و آن‌ها را در خود هضم می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۴).

«اگرچه اصطلاح بینامتنیت توسط کریستوا[۱۱] گسترش یافت، اما این مفهوم به طرق مختلف و در اصطلاحات گوناگون توسط فیلسوفان و نظریه‌پردازان ادبی مورد استفاده قرار گرفته است» (Rafferty, 2014: 351). مولود غنی معتقد است «تغییر در تحولات بینامتنیت به‌واسطه آراء نظریه‌پردازانی چون امبرتو اکو[۱۲]، ژاک دریدا[۱۳]، هارولد بلوم[۱۴]، مایکل ریفاتر[۱۵] و ژرار ژنت از چنان غنایی برخوردار است که می‌تواند حوزه متفاوتی برای مطالعه را تشکیل دهد که در آن بینامتنیتِ متأخر کاملاً از دوران اولیه خود جدا شده است» (Zengnin.2016: 301). در نگرش کریستوایی روابط بینامتنی چنان گسترده است که کشف سرچشمه‌های معنا ناممکن می‌شود، چراکه برای هر متن، بی‌شمار پیش‌متن[۱۶] می‌توان تصور کرد که هرکدام نسبت به متون پیش از خود یک بیش‌متن[۱۷]

محسوب می‌شوند. این اصل را کریستوا جایگشت[۱۸] می‌نامد (غیاثوند، ۱۳۹۲). بواسطه وجود جایگشت‌های بی‌نهایت، بینامتنیت در تفکرات نسل اول، به امری انتزاعی و ذهنی بدل شد که صرفاً نظری بود و نمی‌توانست کاربردی عملی در حوزه نقد ادبی و هنری داشته باشد. در نسل دوم بینامتنیت، تلاش شد که این نقیصه برطرف شود و صورتی نظام‌مند و عَمل‌گرایانه بیابد. به‌عنوان نمونه رابطه بینامتنی در تفکرات نسل اول به دو نوع درون‌نشانه‌ای[۱۹] و بینانشانه‌ای[۲۰] تقسیم می‌شود (ماه‌وان، ۱۳۹۸) اما ژنت به‌منظور تغییر و تکمیل این رویکرد، به گسترش و دسته‌بندی دقیق‌تر ساختار و کاربرد متون پرداخته و در نهایت نظریه ترامتنیت خود را ارائه می‌کند که به تمام روابط یک متن با متون دیگر، اعم از آشکار و پنهان می‌پردازد و این روابط را دسته‌بندی می‌کند. با این حال اصطلاح بینامتنیت برای متفکران نسل دوم اعم از ساختارگرا، پساساختارگرا و حتا ساختارشکن همچنان بکار می‌رود، اما برای هرکدام دارای معنای کم و بیش متفاوتی است. مثلاً ژنت ترامتنیت را به پنج شاخه اصلی تقسیم می‌کند (Genette, 1997):

ـ بیش‌متنیت[۲۱]؛ که رابطه میان پیش‌متن و بیش‌متن را بر پایه اشتقاق و برگرفتگی مورد بحث قرار می‌دهد.

ـ بینامتنیت؛ که رابطه دو متن بر پایه هم‌حضوری[۲۲] است.

ـ فرامتنیت[۲۳]؛ رابطه یک متن با متونی است که به نقد و تفسیر آن پرداخته‌اند.

ـ پیرامتنیت[۲۴]؛ که ارتباط میان متن با متن‌هایی که نقش آستانگی و یا تبلیغی را برای آن داشته‌اند، تحلیل می‌کند.

ـ سرمتنیت[۲۵]؛ ارتباط یک متن با واحدهای بزرگ‌تری چون ژانر، سبک و مکتب دانسته می‌شود و بر روابط گونه‌شناسانه استوار است.

در این رویکرد تازه، بینامتنیت بخشی از ترامتنیت محسوب می‌شود و بنابراین «بینامتنیت ژنتی از آنچه کریستوا مد نظر داشت محدودتر است و در آن رابطه دو متن هم‌حضوری است. به بیان دیگر اگر بخشی از متن الف در متن ب حضور داشته باشد، رابطه بین آنها بینامتنی است» (Mirenayat & Soofastaei, 2015: 534). پس بینامتنیت به‌عنوان یک رویکرد کلی، از دیدگاه ژنت «روشی عمل‌گرایانه و کمابیش تعیین‌کننده در خوانش روابط یک متن با متون دیگر است و بنیان‌های روایی- نشانه‌شناختیِ موجود در یک متن را بررسی می‌کند» (Genette, 1997: 2). بنابراین اگرچه بینامتنیت به‌عنوان یک رویکرد برای تمامی نظریه‌پردازان این حوزه از جمله ژرار ژنت به‌کار می‌رود، اما معنای آن با آنچه در نگرش نسل اول مراد می‌شده متفاوت است.

مهم‌ترین کتابی که ژنت در مورد ترامتنیت نوشته کتاب *الواح بازنوشتنی: متون دوم درجه*[۲۶] (۱۹۹۷) است. در واقع می‌توان گفت مفهوم بینامتنیت به‌واسطه نگارش این کتاب پالایشی دوباره یافت که در آن تلاش می‌شود با دو رویکرد دورنگرا و برون‌گرا، تأثیرات آگاهانه یا ناآگاهانه‌ی مؤلف از دیگر متونِ قبل از خود تبیین شود (Morris, 2007). رویکردهای درون‌گرا بیشتر شامل بیش‌متنیت و بینامتنیت و رویکردهای برون‌گرا شامل فرامتنیت، سرمتنیت و پیرمتنیت است. «توجه به این نکته ضروری است که ژنت نشان می‌دهد ترامتنیت، پیش‌شرط تولید، توزیع و دریافت متن است» (Grossmas & Palmer, 2017: 74) و مجموعه‌ای از انواع روابط میان متنها است که به‌واسطه آن می‌توان دلالتهای معنایی را شناخت؛ شناختی که ژنت آن را سبب تعالی متن می‌داند (احمدی، ۱۳۷۰). او تلاش می‌کند با دسته‌بندی انواع تأثیرات پیش‌متنها در شکل‌گیری اثر، تحلیل دقیقی از بیش‌متن ارائه دهد. بدین جهت هر یک از گونه‌های ترامتنیت را به بخش‌های کوچک‌تر و انواع مختلف تقسیم می‌کند. با توجه به اهداف مورد نظر در این مقاله، تحلیل اثر بر رویکردهای درون‌گرایانه متمرکز است.

نقاشی‌خط

تابلوی *شمس* (تصویر ۱) به‌عنوان مورد مطالعاتی این مقاله در قالب نقاشی‌خط اجرا شده است. از آنجا که سرمتنیت همان قالب و چارچوبی است که اثر در آن خلق می‌شود (آذر، ۱۳۹۳)، سرمتنیت اثر حاضر را می‌توان نقاشی‌خط دانست.

قبل از ورود به بحث تذکر یک نکته ضروری است و آن این‌که خط‌نقاشی با نقاشی‌خط متفاوت است، اما گاهی این دو اصطلاح به‌جای یکدیگر بکار می‌روند؛ خط‌نقاشی زمانی است که «طراحی از جانوران، گیاهان و... را با حروف و کلمات نقاشی کنیم و در نتیجه از خط برای ایجاد نقاشی که هدف اصلی است بهره‌مند گردیم» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۱۶۰)، اما نقاشی‌خط زمانی است که «نوشتن خط با قلم‌نی و مرکب و در سنت خوشنویسی انجام نگیرد و حروف و کلمات با ابزاری دیگر طراحی شود و سپس داخل و خارج طرح (فضای مثبت و منفی) رنگ‌آمیزی شود. در نقاشی‌خط بر خلاف خط‌نقاشی هدف اصلی هنرمند نشان‌دادن قابلیت‌های خوشنویسی است که با ابزار و تکنیک‌های اجرایی نقاشی (از جمله ایجاد حجم، بافت، سایه‌روشن، پرسپکتیو و غیره) و گاه حجم‌سنجی انجام می‌شود» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۴۰۴). ریشه‌ی نقاشی‌خط به دوران قاجار باز می‌گردد (پاکباز، ۱۳۹۵، ج. ۲: ۱۵۰۸) اما با شروع جنبش سقاخانه در دهه ۴۰ شمسی، استفاده از نقاشی‌خط به‌عنوان یکی از شیوه‌های مد نظر

تصویر ۱. تابلوی *شمس*، اثر نصرالله افجه‌ای، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۵۹، مجموعه خصوصی.

این جنبش گسترش یافت و شامل گرایش‌های مختلفی شد. بر همین اساس امروزه گرایش در نقاشی‌خط به دو دسته اصلی تقسیم می‌شود:

الف) رویکرد حروف‌نگارانه؛ که هدف اصلی در آن به کارگیری خط، حروف و ترکیب‌های آن با نگرشی مدرن است. در این روش «عناصر خوشنویسی به شکلی آزاد و فردی و با بی‌قیدی نسبت به اصول حاکم بر خوشنویسی سنتی بکار گرفته می‌شوند» (محمدی‌اردکانی و پژوهش‌فر، ۱۳۹۴: ۸۴) و به همین دلیل الزامی بر رعایت قواعد خوشنویسی و اساساً قابلِ خوانش‌بودن متن دیده نمی‌شود. آثار حسین زنده‌رودی از این نمونه است.

ب) رویکرد نقاشی‌خط؛ که به‌واسطه هنرمندانی صورت می‌گیرد که آگاهی کاملی از اصول خطاطی فارسی و اسلامی دارند و به اصطلاح خوشنویس حرفه‌ای هستند. در این رویکرد محتوای سنتی و اصول ساختاری خط با دقت بیشتری رعایت می‌شود و خوانش خط و فهم معنا امکان‌پذیر است. از این رو آثار دارای محتوای مذهبی، ادبی و یا روایی به‌واسطه استفاده از اشعار، احادیث و آیات هستند. استاد افجه‌ای این معنا را همان پیام اثر می‌داند و می‌گوید: «آثار [نقاشی‌خط] باید قبل از هرچیز حاوی یک پیام باشند و آن پیامی است که از متن یک شعر یا یک قطعه ادبی سرچشمه گرفته باشد. بنابراین وقتی ما شعری را می‌خوانیم باید بر اساس مفهوم کلمه عمل کنیم» (نیاکان، ۱۳۷۹: ۲۰). اما این پیام تمام ماهیت اثر را شکل نمی‌دهد و اگر خوانش اثر برای مخاطب غیرفارسی زبان ممکن نباشد، باز برقراری ارتباط با اثر از بُعد تصویری و زیبایی‌شناسانه امکان‌پذیر است. این همان چیزی است که استاد افجه‌ای آن را «زبان تلویحی و اشاره و زبان بین‌المللی این هنر یعنی همان گرافیک اثر» (نیاکان، ۱۳۷۹: ۲۱) می‌نامد که زبانی سمبلیک است و ارتباط با نوشتار را به لحاظ بصری ممکن می‌کند. به همین دلیل با آن‌که خط در آثار افجه‌ای از استخوان‌بندی محکمی برخوردار است، اما تبحر او در خوشنویسی در کنار مهارتش در ترکیب‌بندی و اصول گرافیک، سبب شده گاهی اوقات ظرفیت شناخت خط به نفع نقاشی کنار رود و بُعد نقاشانه در اثر غلبه یابد. در عین حال به‌واسطه استفاده از دایره محدود رنگی، این بُعد نقاشانه نیز کنترل می‌شود تا اثر در حیطه نقاشی‌خط باقی بماند. با آن‌که استاد افجه‌ای تکنیک‌های متنوعی برای خلق آثار نقاشی‌خط خود دارد، اما اصولاً از فویل‌بُری، کاترزنی و شابلن‌سازی برای انتقال طرح استفاده می‌کند و سپس از مدیوم‌های مختلف رنگی چون گواش، رنگ ویترای و رنگ‌وروغن جهت پُرکردن فضاهای شابلن‌شده استفاده می‌نماید. قدرت دست و توانایی نگارش خوشنویسی در ایشان به‌گونه‌ای است که در برخی آثار نیز خطوط را مستقیماً با قلم‌مو می‌نویسد. اثر مورد بحث در این نوشتار ابتدا به وسیله دست نوشته شده و سپس با شابلن بر روی بوم منتقل و با رنگ و روغن پُر شده است.

نظام‌های نشانه‌ای اثر *شمس*

تابلوی *شمس*، دو نظام نشانه‌ای را در بر می‌گیرد: نظام نشانه‌ای نوشتاری و نظام‌نشانه‌ای تصویری. نظام نوشتاری شامل خوشنویسی ثلث و نستعلیق است؛ سوره مبارکه شمس به خط ثلث و زبان عربی بر متن بوم نوشته شده است. از نکات قابل توجه در اثر آن است که قابِ اثر، جزو کار محسوب می‌شود؛ استاد افجه‌ای ترجمه سوره شمس را با خط نستعلیق و همچنین بسم‌الله، صدق‌الله و مشخصات سوره شمس (نام سوره، تعداد آیات و محل وحی سوره) را با خط ثلث نگارش کرده و یک قابساز آنها را بر روی پهنای قاب چوبی به‌صورت برجسته، کنده‌کاری کرده است. بر این اساس، خط نوشتاری نستعلیق و ثلث نگارش شده روی قاب نیز جزو نشانه‌های نوشتاری اثر است.

نظام نشانه‌ای تصویر نیز شامل چهار بخش است: تصویر حضرت امام خمینی(ره) که به‌صورت گرافیکی است؛ خطوط عمودی که چهره امام را در بر گرفته؛ رنگ اثر و فرم‌های تزئینی دور نوشتارهای قاب چوبی. جدول (۱) این بخش‌ها را نشان می‌دهد:

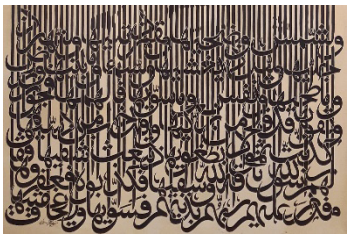
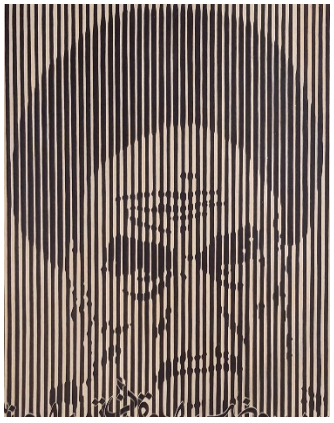
> *افجه‌ای در خصوص دلایل پرورش ایده و خلق این اثر می‌گوید: «اوایل انقلاب [...] یک شب آقای طالقانی سوره شمس را تفسیر کرد. آن‌قدر برایم جالب بود و تحت تأثیر قرار گرفتم و این سوره را کار کردم. این سوره ۶۴ الف دارد که من این ۶۴ الف را متصاعد کردم و در پس‌زمینه‌ی آن تصویر آقای طالقانی را طراحی کردم. بعد از این‌که اجرا کردم تلنگری به من گفت که چرا این کار را کردی! کسی که این انقلاب را به‌وجود آورده امام خمینی(ره) بوده است و بعد آن را تغییر دادم.* (به نقل از تیموری، ۱۳۹۴: ۱۲)

این سخن استاد را می‌توان مصداقی برای فرامتنیت از نوع تأیید و تشریح[۲۷] اثر دانست. همچنین تفسیر آیت‌الله سید محمود طالقانی(ره) از سوره شمس که موجب انگیزه هنرمند برای تولید اثر شده به حوزه پیرامتنیت اثر حاضر تعلق دارد.

همان‌طور که گفته شد، رویکرد بینامتنیت در گسترده‌ترین معنای آن به دنبال کشف سرچشمه‌های متن است و از این رو به نقد اثر کمک شایانی می‌کند. گراهام آلن می‌گوید: «تأویل کردن یک متن، کشف کردن یک معنا یا معانی آن، در واقع ردیابی همان روابط است. بنابراین خوانش، به‌صورت یک فرایندِ حرکت، میان متون درمی‌آید. معنا نیز به چیزی بدل می‌شود که میان یک متن و همه دیگر متون مورد اشاره و مرتبط با آن متن موجودیت می‌یابد و در این برون‌رفتی از متنِ مستقل و ورود به شبکه‌ای از روابط متنی است که متن به بینامتن بدل می‌شود» (آلن، ۱۳۹۷: ۴۵). ژنت نیز بنیان نقد را «برقرار کردن گفت‌وگو میان متن و نفس آگاه و یا ناخودآگاه (فردی-جمعی) آفریننده و یا گیرنده می‌داند» (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۸۲).

در مطالعاتی که اثر، مانند تابلوی حاضر، ترکیبی از دو نظام نوشتاری و تصویری به‌صورت توأمان باشد، نظام‌های حاکم بر اثر «هرگز همچون دو نظام کاملاً ناهمگون و منفصل ظاهر نمی‌گردند، بلکه با وجود تعلقشان به رمزگان‌های متفاوت، در جهت شکل‌گیری یک فضای مشترک به گفت‌وگو می‌پردازند و بدین جهت موجب شکل‌گیری اثری با معنای پیچیده می‌شوند که در آن [نظام‌های نوشتاری و تصویری] یکدیگر را تکمیل می‌کنند» (Jenny, 2003: 18) بر این مبنا در تحلیل اثر مد نظر این مقاله نیز ابتدا نظام نشانه‌ای نوشتاری و نشانه‌های تصویری تحلیل می‌شوند و سپس به تأثیر و تأثر این دو بخش بر روی یکدیگر در بستر بینامتنیت و

جدول ۱. نظام نشانه‌ای تصویر به تفکیک.

ردیف	عناصر تشکیل‌دهنده تابلوی *شمس* و نظام‌های نشانه‌ای آن		
۱	 متن کامل سوره شمس به خط ثلث، با رنگ و روغن مشکلی	نوشتار خط ثلث	نظام نشانه‌ای نوشتاری
۲	 بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم به خط ثلث، کنده کاری داخل قاب چوبی	نوشتار خط ثلث	
۳	 ترجمه کامل سوره شمس به خط نستعلیق، کنده‌کاری روی چوب قاب	نوشتار خط نستعلیق	
۴	 صدق‌الله العلی‌العظیم، به خط ثلث، کنده‌کاری داخل قاب چوبی	نوشتار خط ثلث	
۵	 مشخصات سوره شمس در چهار کنج قاب چوبی با خط ثلث: سوره/ الشمس/ خمسه عشره آیه/ و هی مکیه	نوشتار خط ثلث	
۶	 پرتره حضرت امام خمینی(ره) به‌صورت گرافیکی و حاصل ضخیم‌کردن خطوط عمودی	نشانه تصویری و فرمی	نظام نشانه‌ای تصویری

ردیف	عناصر تشکیل‌دهنده تابلوی *شمس* و نظام‌های نشانه‌ای آن		
۷	 ۶۴ خط عمودی که از کشیدگی حرف الف و لام سوره شمس حاصل شده است.	نشانه فرمی	
۸		نشانه تزئینی	
۹	 رنگ سیاه و کرم رنگ و روغن روی بوم	نشانه رنگی	

بیش‌متنیت پرداخته خواهد شد.

بینامتنیت

«بینامتنیت در کم‌ترین نوع از صراحت و لفظ، همانا تلمیح است؛ یعنی گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن بازمی‌گرداند دریافت شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۰). از این رو توجه به ظرایف بصری، نوشتاری، مذهبی، فرهنگی و اجتماعی در تحلیل بینامتنی دارای اهمیت است.

روابط بینامتنی از سه منظر قابل بررسی است (Genette, 1997):

الف) بینامتنیت صریح؛ که مؤلف، مرجع متن خود از متن الف را مشخص می‌کند. در اثر افجه‌ای استفاده از متن عربی سوره مبارکه شمس و ترجمه فارسی آن از بینامتنیت صریح برخوردار است؛ هرچند درهم فرورفتن متن عربی و قرارگیری متن فارسی در حاشیه‌ی قاب از میزان صراحت آنها کاسته است.

ب) بینامتنیت پنهان؛ که مؤلف مرجع متن خود را پنهان می‌کند و در واقع به سرقت ادبی یا هنری دست می‌زند. چنین ویژگی‌ای در اثر افجه‌ای مشاهده‌نمی‌شود.

ج) بینامتنیت ضمنی؛ که مؤلف قصد پنهان‌کاری ندارد و نشانه‌هایی برای ارجاع به متن الف به‌صورت ضمنی در متن باقی می‌گذارد و به دو نوع درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای تقسیم می‌شود. این نوع از بینامتنیت با کنایه و تلمیح همراه است (سعادت‌فر، ۱۳۹۸). «هنگامی که دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشد، در این صورت رابطه بینامتنی آنها از نوع درون‌نشانه‌ای است و هنگامی که اولین متن به یک نظام نشانه‌ای و دومی به نظام دیگری مربوط باشد در این صورت رابطه آنها بینامتنیت بینانشانه‌ای خواهد بود» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸). از آنجا که در هنر نقاشی‌خط، نوشتار به‌عنوان یک رمزگان، مبین بصری گفتار به‌عنوان یک دلالت زبانی است و هم بخشی از رسانه‌ی دیداری محسوب می‌شود، قسمتی از ویژگی‌های صوری اثر را نیز بر عهده دارد. توضیح آن‌که دلالت‌های نوشتاری در سه سطح قابل بررسی است: زبانی، پیرازبانی و غیرزبانی (سجودی، ۱۳۸۸: ۳۰۳). سطح زبانی؛ مربوط به قلمرو بیان است که امکان ایجاد و دریافت متن را بر اساس رمزگان زبانی ممکن می‌سازد. در این سطح نوشتار و تایپوگرافی[۲۸] ابزارهای بیانی است و ویژگیهای بصری برای دریافت معنا مد نظر نیستند. بدین لحاظ اثر *شمس* شامل دو سطح زبانی عربی و فارسی است. *سطح پیرازبانی*؛ که وابسته به جنبه‌های دیداری است و نمود بصری نوشتار را شامل می‌شود و خود به دو بخش نشانه‌های سجاوندی و ترفندهای تایپوگرافی تقسیم می‌شود. در اثر *شمس*، نشانه‌های سجاوندی در نوشتار عربی به کم‌ترین میزان خود رسیده و در غالب موارد حذف شده است و صرفاً علامت تشدید دقیق و کامل به‌کار رفته است. در ترجمه آیات شریفه به زبان فارسی نیز از نشانه‌ی سجاوندی استفاده نشده است. به لحاظ ترفندهای تایپوگرافی نیز دو خط ثلث برای نوشتار عربی و خط نستعلیق برای نوشتار فارسی مورد استفاده قرار گرفته است. سطح غیرزبانی؛ که کاملاً وابسته به امکانات تصویری نوشتار است و به‌واسطه‌ی تمایز شکلی اعم از رنگ، اندازه، ترکیب‌بندی، شکل و... را در بر می‌گیرد و از این رو به لحاظ بُعد فرهنگی و رمزگان زیبایی‌شناسی در خوشنویسی قابل بررسی است. در دلالت‌های فرهنگی، خط ثلث را «ام‌الخطوط اسلامی» (فضائلی، ۱۳۶۲، ج. ۱: ۲۶۳) لقب داده‌اند

که دارای عظمت، صلابت و جدیت است. همچنین آن را خط مذهبی تشریفاتی می‌دانند که گاه به خط یادبودی نیز از آن یاد می‌شود. سابقه استفاده وسیع در کتیبه‌نویسی قرآنی نشانگر دلالت بر گفتمان اسلامی این خط است که در اثر *شمس* نیز مدنظر هنرمند بوده است. خط نستعلیق نیز به‌عنوان «دومین قلم خاص ایرانیان» (فضائلی، ۱۳۶۲، ج. ۲: ۴۴۴) عروس خطوط طلایی اسلامی و «اول و زیباترین خطوط فارسی» (فضائلی، ۱۳۶۲، ج. ۱: ۲۵) بیانگر هویت ایرانی اثر است و بدین طریق هنرمند، توانسته میان دو گفتمان اسلامی و ایرانی ارتباط برقرار کرده و به فرهنگ ایرانی–اسلامی خود تأکید کند. در اثر *شمس* از چهره امام خمینی(ره) در کنار این دو خط استفاده شده که بُعد فرهنگی دیگری را نمایش می‌دهد؛ توضیح آن‌که رمزگان فرهنگیِ روابطِ میان متن‌ها را می‌توان به دو گونه مختلف درون‌فرهنگی و بینافرهنگی تقسیم نمود(نوروزی و نامورمطلق، ۱۳۹۷). درون‌فرهنگی زمانی است که بیش‌متن و پیش‌متن مربوط به یک فرهنگ مشترک باشند، اما در رمزگان بینافرهنگی این اشتراک وجود ندارد. در اثر *شمس* هر دو رابطه فرهنگی وجود دارد؛ نظام نشانه‌ای متن نستعلیق ترجمه سوره و نظام نشانه‌ای تصویر امام خمینی(ره) از نوع درون‌فرهنگی است و نظام‌نشانه‌ای متن خط ثلث سوره شمس را می‌توان بینافرهنگی در بستر مشترک فرهنگ زبانی عربی و فارسی دانست.

رمزگان زیبایی‌شناسی در نقاشی‌خط به‌واسطه امکانات متنوع خوشنویسی نظیر آرایش، اندازه، فاصله‌بندی میان حروف، ضخامت، رنگ، تنوع نگارش کلمات و غیره قابل بررسی است و در نهایت بُعد بصری اثر را در کنار فرم‌های بصری و رنگ شکل می‌بخشد. در اثر *شمس* خط‌نگاری ثلث در کنار ساختار انتزاعی خطوط عمودی الف و لام، به‌واسطه ریتم و درهم‌تنیدگی حروف در قسمت پایین و کشیدگی خطوط عمودی به سمت بالا، به تکثر زاویه دید منجر شده و خوانش‌های متکثری را شکل می‌دهد که می‌تواند نگاه را از مرکز به حاشیه، از راست به چپ و از پایین به بالا هدایت کند. ترکیب‌بندی پیچیده و وحدت‌یافته نقش‌مایه‌های نوشتاری موجب گسترش استفاده از امکانات خط و ترکیب رسانه‌های نوشتاری و بصری با هم شده و گفتمان جدیدی را در عرصه طراحی خط و نقاشی شکل داده است. در چنین نظام زیبایی‌شناسیِ نو و تازه‌ای، رابطه دال و مدلول نیز در ارتباط تعاملی و هم‌کنشی با بیننده قابل کشف می‌شود؛ مثلاً بن‌مایه‌های مذهبی هنرمند در تنیدگی حروف سوره شمس می‌تواند دلالت بر ترجمان باور به ذکر کلام مقدس باشد. استاد افجه‌ای در این خصوص می‌گوید:

> *زمانی که ما نذر می‌کنیم هزار صلوات بفرستیم و شروع می‌کنیم به ادای نذرمان، کلمات خورده می‌شوند و کسی نمی‌فهمد چه می‌گوییم ولی این ذکر می‌آید [...] هیچ کدام از کلمات از روی تعلیم نیست که بتوانیم از نظر ادبی باری برای آنها قائل شویم. بنابراین این‌ها همه جویده می‌شوند و فقط اثرشان در ذهن ما می‌ماند.* (تیموری، ۱۳۹۴: ۱۲)

بر این مبنا درهم‌رفتگی حروف سوره شمس، ترجمانی بصری از ذکر در سنت اسلامی است. کیفیات بصری از قبیل کادر عمودی، بافت و ریتم ثابت خط عمودی و کنتراست حاصل از تقابل دو رنگ کرم و مشکی به‌عنوان دلالت‌های تزئینی، مفهوم ایستادگی و غلبه روشنی بر تیرگی را انتقال می‌دهد. رمزگان جدید و نمادینِ شکل گرفته در اثر، امکان انتقال پیام‌های عمیق‌تری از معناهای فرهنگی، تاریخی، اسطوره‌ای و اجتماعی را فراهم می‌کند که به‌واسطه گزینش سوره شمس و معنای مستتر این سوره شریفه، که اشاره به رستاخیر و روز قیامت دارد، تقویت می‌شود و کارکرد جدیدی را به اثر اضافه می‌کند که در هم‌نشینی با پرتره رهبر انقلاب، به‌عنوان یک دلالت نمادین، با مفهوم پیروزی و طلوع دوباره خورشید اسلام در سرزمین ایران گره می‌خورد و میان مفهوم شمس، نور و از بین برنده تاریکی در فجر، با شخصیت امام خمینی(ره) به‌عنوان پیشوای مذهبی دلالتی بینامتنی ایجاد کرده و گفتمان جدیدی را تعریف می‌کند که حامل پیام اثر نیز هست.

بیش‌متنیت

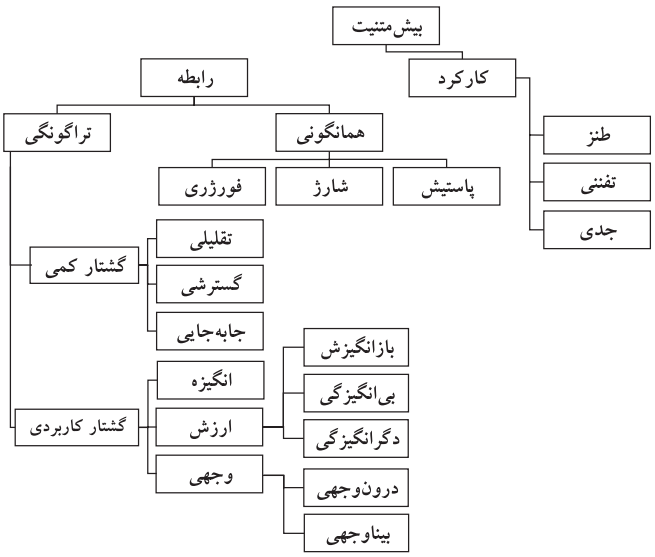
«بیش‌متنیت، به همان نحو که در مطالعات ادبی توسعه یافته، روابط خودآگاه[۲۹] و تأثیراتی را که این متون بر روی یکدیگر دارند بررسی می‌کند» (Albu & Etter, 2015: 8) و شامل «هر رابطه‌ای است که متن ب (بیش‌متن) را به متن قبلی خود یعنی متن الف (پیش‌متن) پیوند می‌دهد؛ به گونه‌ای که رابطه‌ی آنها مبتنی بر تفسیر نباشد» (Genette, 1997: 5). در واقع «بیش‌متنیت گونه‌ای از روابط بینامتنی است که در آن رابطه‌ی دو متن وجودشناسانه است و زمانی این روابط برقرار است که تأثیر متن الف بر متن ب، کلی است؛ به این مفهوم که وجود متن ب منوط به وجود متن الف باشد» (آژند، نامورمطلق و حسن‌زاده، ۱۴۰۰: ۱۸).

»ژنت در خصوص بیش‌متنیت به این نکته اشاره می‌کند که شناخت برخی روابط بیش‌متنی از طریق مخاطب صورت می‌پذیرد. این امر در ایجاد مدلی برای منبع‌شناسی شایان توجه است، چراکه ما را در آستانه امکان، تفسیر و اقتدار مخاطب قرار می‌دهد و به همین دلیل ممکن است در خصوص پیش‌متن‌های یک بیش‌متن، اختلاف نظرهایی وجود داشته باشد» (Rafferty, 2014: 351).

در نتیجه در بیش‌متنیت نوعی تفسیر رخ می‌دهد. همچنین با آنکه «تمامی متون بیش‌متن هستند، اما گاهی اوقات پیش‌متن آنقدر نامشخص است که نمی‌تواند مبنای خوانش بیش‌متنیت باشد. در چنین حالتی ژنت به مخاطب یادآوری می‌کند که بیش‌متن می‌تواند با توجه به ارزش‌های فردی خود و بدون در نظر گرفتن پیش‌متن‌ها خوانده شود» (Simandan, 2010: 32). ژنت بیش‌متنیت را از دو منظر متفاوت تعریف می‌کند: به لحاظ کارکرد[۳۰] که متن را در سه موقعیت مختلف قرار می‌دهد؛ بر این اساس اثر *شمس*، دارای کارکرد جدی است، چرا که مؤلف بر اساس رابطه‌ای جدی و با توجه به پیش‌متن دست به خلق بیش‌متنی تازه در قالب نقاشی‌خط زده است. دوم به لحاظ روابط ساختاری، که بر اساس رابطه بین بیش‌متن و پیش‌متن، خود به دو دسته اصلی همانگونگی[۳۱] و تراگونگی و زیربخش‌های مختلفی تقسیم می‌شود که در جدول (۲) قابل مشاهده است:

نکته‌ای که در این تقسیم‌بندی باید در نظر گرفت آن است که تفاوت همانگونگی و تراگونگی با میزان و هدف در رابطه‌ی بیش‌متنیت ارتباط دارد؛ بدین معنا که در همانگونگی، هدف تغییری فاحش نیست، ولی در

جدول ۲. دسته‌بندی بیش‌متنیت ژنتی. منبع: (نگارنده بر اساس Gennet, 1997)



تراگونگی این هدف قابل توجه است. به همین دلیل نه همانگونگی مطلق وجود دارد و نه تراگونگی مطلق؛ بلکه همواره نسبتی میان این دو برقرار است که در آن سخن از غلبه یکی بر دیگری است و نه حضور و غیاب کامل یکی از آنها (حکیم و نامورمطلق، ۱۳۹۷). ازاین‌رو در تحلیل اثر *شمس* از این دو دیدگاه بخش‌های مشترکی وجود دارد که تنها در سپهر این غلبه قابل توجیه است.

تحلیل بیش‌متنیت همانگونگی

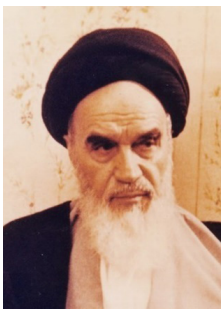
همانگونگی (تقلید) نوعی از بیش‌متنیت است که در آن مؤلف بیش‌متن تلاش می‌کند در عین حفظ متن نخست، آن را در وضعیت جدیدی قرار دهد (نامورمطلق، ۱۳۸۶). در میان سه‌گونه پاستیش[۳۲]، شارژ[۳۳] و فورژری[۳۴]، اثر مورد بحث دارای همانگونگی فورژری است. پاستیش در هنرهای تجسمی به معنای «اثر تقلیدی است» (پاکباز، ۱۳۹۵، ج. ۱: ۳۶۲). اما ژنت آن را در توضیح تقلیدی به‌کار می‌برد که در سبک و تغییر محتوا صورت می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳) بدین معنا که سبک پیش‌متن در بیش‌متن تا حدود زیادی حفظ می‌شود، اما به‌واسطه وجه تفننیِ این برگرفتگی، محتوا تغییرات جزئی می‌کند که منجر به شکل‌گیری متن تازه‌ای می‌شود. نوع کاربرد خط ثلث در نوشتار سوره شمس از گونه پاستیش قابل بررسی است؛ بدین طریق که سبک نوشتار خط ثلث حفظ شده، اما درهم فرورفتگی کلمات و کشیدگی حروف الف و لام سبب خلق صورت جدیدی در نوشتار شده که تقلید صِرف از خط ثلث نیست و با تغییر مواجه است و خوانش سوره را نیز دچار مشکل می‌کند.

فورژری به معنای تقلید با لحنی جدی است که در آن ضمن تقلید از سبک پیش‌متن، کاربرد بیش‌متن به‌صورت جدی باقی می‌ماند. نوشتار ترجمه سوره شمس به خط نستعلیق، از بیش‌متنیت همانگونگی فورژری برخوردار است و هنرمند بر قواعد نوشتاری این نوع خط پایبند بوده و از آن به‌صورت جدی تقلید کرده است. در تجسم چهره امام خمینی(ره) نیز از نسبت‌های تصویری واقع‌گرا استفاده شده به‌طوری که تصویر امام تقلیدی جدی از عکس ایشان است (تصویر ۲).

تحلیل بیش‌متنیت تراگونگی

تراگونگی (تغییر) نوع دوم در روابط بیش‌متنیت است که در آن مؤلف با خلق و ایجاد دگرگونی‌ها و تغییراتی در پیش‌متن، متن خود را دچار تغییر می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۸۶). در اغلب اقتباس‌های هنری و بیناهنری تراگونگی از گونه جایگشت[۳۵] است که به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد. «تمام انواع تکثیر ترامتنی که بر پایه بینانشانه‌ای و بینارسانه‌ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد، ترانسپوزیسیون یا جایگشت محسوب می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۵۰). جایگشت را از طریق بررسی دو نوع گشتار می‌توان بررسی کرد:

– **گشتار کمی**[۳۶] (Genette, 1997: 228) که با تغییر در حجم بیش‌متن برای خلق متن جدید همراه است و به سه شیوه‌ی تقلیلی[۳۷]، گسترشی[۳۸] و جانشینی(جابه‌جایی)[۳۹] تقسیم می‌شود. شیوه تقلیلی زمانی است که عنصری در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن حذف می‌شود یا کاهش کمی و کیفی می‌یابد. در اثر *شمس*، تصویر حضرت امام(ره) از عکس (پیش‌متن) به کاری گرافیکی (بیش‌متن) تبدیل شده و در این تبدیل بسیاری از عناصر واقع‌نمای تصویر حذف شده پس دارای گشتار تقلیلی است. در عین حال در نوشتار ثلث سوره شمس، متن سوره به‌طور کامل و بدون حذف نگارش شده، اما اعراب‌گذاری‌ها حذف شده و فاصله‌ی بین کلمات نیز تقلیل یافته و از این نظر نیز گشتار تقلیلی رخ داده است. شیوه گسترشی، زمانی است که عناصری به بیش‌متن افزوده می‌شود و یا عنصری که در پیش‌متن بوده به لحاظ کیفی یا کمی گسترش می‌یابد. در اثر حاضر، حروف الف و لام نسبت به نوشتار متعارف خط ثلث، دچار کشیدگی شده، به‌طوری که بیش از نصف تابلو را پرکرده است و بدین لحاظ گشتار کمی افزایشی است. شیوه جانشینی زمانی است که عناصر موجود در بیش‌متن به‌واسطه جابه‌جایی در عناصر پیش‌متن می‌توانند ترکیبی نوین ارائه دهند؛ در اثر حاضر تلفیق تصویر امام در پس‌زمینه و به‌واسطه ضخیم و نازک‌شدن الف‌ها و لام‌های کشیده خط ثلث ایجاد شده و تصویر امام در بستر جانشینیِ این حروف جایگزین و تجسم شده است. «همان‌گونه

بیش‌متن	پیش‌متن تصویری
	
تصویر گرافیکی امام خمینی(ره) در میان خطوط عمودی الف و لام سوره	عکسی از امام خمینی(ره)، عکاس نامعلوم

تصویر ۲. پیش‌متن و بیش‌متن چهره امام خمینی(ره).

که ژنت می‌گوید در بسیاری موارد عمل کاهش و افزایش با هم صورت می‌گیرد که در این صورت جانشینی خواهیم داشت. در اینجاست که تغییرات و جابه‌جایی‌ها بسیار گسترده می‌شوند و بیش‌متن از پیش‌متن خود بیشترین فاصله را می‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۹). این موضوع موجب شکل‌گیری اثری منحصربه‌فرد شده که اصولاً در زمانه‌ی خود با رویکرد ابداعی همراه است. در تصویر مورد بحث نیز این ویژگی ابداعی، در تلفیق چهره و نوشتار دیده می‌شود. در واقع «هنرمند خلاق خود را از نگاهی تقلیدی و تکراری رها می‌کند و از منابع درونی خویش نیز برای خلق اثرش استفاده می‌کند؛ آن را با ویژگی‌های جدید و عینی و ذهنی، تازه و تا حدودی شخصی می‌کند. این رویکرد که خاص هنرمندان خلاق و بزرگ است نه تنها موجب نشاط و طراوت اثر، بلکه سبب تازگی همان موضوع قدیمی می‌شود و با بیانی نو از کهنگی و ملالت آن موضوع نیز جلوگیری می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۸۳: ۲۶۱).

بر اساس آراء ژنت تراگونگی تصویری به دو صورت انبساط[۴۰] و تراش‌متن[۴۱] صورت می‌پذیرد؛ انبساط با افزودگی در پیش‌متن همراه است که جنبه‌ای موضوعی دارد (Genette, 1997: 254-259). بر این مبنا تصویر *شمس* فاقد تراگونگی تصویری انبساطی است. در شیوه تراش‌متن، کاهندگی گسترده‌ای در پیش‌متن رخ می‌دهد و مؤلف دوم تلاش می‌کند بدون از بین‌بردن بخش‌های موضوعی معنادار، به اقتباسی کوتاه از پیش‌متن دست زند (Genette, 1997: 235-237). در این اثر تراگونگی تراش‌متنی در دو بخش به لحاظ بصری رخ داده: حذف جزئیات تصویر امام خمینی(ره) نسبت به عکس و تبدیل آن به نشانه تصویری گرافیکی و همچنین حذف اعراب‌های خط ثلث باعث تراگونگی تراش‌متنی به لحاظ بصری شده است. همچنین اقتباس روابط هنری و نشانه‌ای در این اثر دچار تغییر شده و عکس رئالیستی و واقع‌گرایانه امام به‌واسطه کاربرد رنگ و روغن دچار تغییر تکنیکی از مدیای عکس به مدیای نقاشی شده است. در عین حال به‌واسطه تغییر در نوع بازنمایی از حالت واقع‌گرا به حالت نمادگرای تجریدی رابطه‌ی جایگشتی تحولی بنیادین یافته است.

– گشتار کاربردی[۴۲] (Genette, 1997: 311) که به‌واسطه‌ی ایجاد تغییر در رویدادها و مضامین ایجاد می‌شود و معنا را دچار تغییر می‌کند و به سه شیوه اعمال می‌شود:

– گشتار ارزش[۴۳] (Genette, 1997: 367) که هر عمل وابسته به ارزش را شامل می‌شود. در اثر *شمس*، گشتار ارزش در متن سوره شمس دیده می‌شود و متن قرانی با ارزش دینی، به متن تجسمی با ارزش زیبایی‌شناسانه گشتارمی‌یابد.

– گشتار انگیزه[۴۴] (Genette, 1997: 330) که شامل جایگزینی یک انگیزه با انگیزه‌ی دیگر است و اصولاً با انگیزه‌های شخصی یا اجتماعی برای مؤلف بیش‌متن همراه است. گشتار انگیزه خود به سه بخش تقسیم می‌شود: بازانگیزش[۴۵] که با مطرح کردن دوباره انگیزه‌های پیش‌متن همراه است؛ بی‌انگیزگی[۴۶] که به حذف انگیزه اصلی پیش‌متن می‌پردازد؛ و دگرانگیزگی[۴۷] «که حاصل جمع بازانگیزش و بی‌انگیزگی است» (Genette, 1997: 325) در خصوص اثر *شمس*، گشتار دگرانگیزگی قابل خوانش است؛ همان‌طور که اشاره شد، انگیزه نقاشی‌خط در جنبش سقاخانه استفاده از سنت‌های بومی و نگرش‌های ملی‌گرایی در قالب فرمی مدرن است. در زمان انقلاب اسلامی، این انگیزه به‌واسطه تحولات اجتماعی و سیاسی دچار تغییر شده و علاوه بر تقویت بن‌مایه‌های دینی (استفاده از آیات قران) میان شخصیت روحانی امام به‌عنوان یک پیشوای دینی و شخصیت رهبری ایشان نیز ارتباط برقرار کرده و اثر را در بستری متفاوت از اهداف اولیه نقاشی‌خط شکل داده است. لازم به ذکر است که گشتار انگیزه در خصوص خودِ هنرمند از پشتوانه اعتقادی نیز برخوردار است؛ همان‌طور که استاد افجه‌ای گفته: «همیشه زیربنای کار من بینش و نگاه مذهبی بوده است» (تیموری، ۱۳۹۴: ۱۳).

– گشتار وجهی[۴۸] (Genette, 1997: 277) که دگرگونی در شیوه نمایش و ارائه بیش‌متن است و به دو صورت درون‌وجهی[۴۹] و بیناوجهی[۵۰] تقسیم می‌شود. در گشتار درون‌وجهی، تغییر در کارکرد درونی بدون تغییر در ژانر اتفاق می‌افتد و در گشتار بیناوجهی، تغییر در بستر ارائه متن حادث می‌شود. از آنجا که در نقاشی‌خط تا پیش از این اثر، یک پرتره به‌واسطه زخیم و نازک‌شدن خطوط ایجاد نشده و این اولین نمونه از چنین برخوردی است، میان هنر پرتره و تبدیل آن به نقاشی‌خط یک گشتار درون‌وجهی ایجاد شده است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشش شد با استفاده از رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت به خوانش تابلوی *شمس* اثر نصرالله افجه‌ای پرداخته شود. از آنجا که نقاشی‌خط نظامی متشکل از نشانه‌ها و رمزگان است که از یک‌سو به دلیل حضور قواعد خوشنویسی با مجموعه‌ای از ارزش‌های تاریخی همراه با باورهای نهفته فرهنگی همراه است و از سوی دیگر برساخت معنا در آن به‌واسطه مواجه مخاطب با اثر در بستر تأویلی همواره جریان می‌یابد، نظام‌های نشانه‌ای اثر در دو وجه نشانه‌های نوشتاری و نشانه‌های تصویری مورد بررسی قرار گرفت و سپس روابط بینامتنی و بیش‌متنی آن تحلیل شد. در پاسخ به پرسش‌های تحقیق باید گفت نتایج حاصل از این خوانش نشانگر آن است که رابطه سرمتنیت اثر به ژانر نقاشی‌خط وابسته است. فرامتنیت آن از نوع تأیید و تشریح بوده و پیرامتنیت اثر به‌واسطه تفسیر آیت الله طالقانی از سوره مبارکه شمس شکل گرفته و سبب ایجاد انگیزه در هنرمند برای خلق اثر شده است.

نظام‌های نوشتاری و تصویری در اثر مکمل یکدیگر بوده و در شکل‌گیری معنای نهایی مؤثر هستند. بینامتنیت صریح در استفاده از متن نوشتاری عربی سوره شمس و ترجمه فارسی آن در قاب نشان داده شده و بینامتنیت ضمنی آن را می‌توان در سطح زبانی، در انتخاب و نوشتار سوره مبارکه شمس به عربی و ترجمه آن به فارسی، در سطح پیرازبانی در نشانه‌های سجاوندی و ترفندهای تایپوگرافی، و در سطح غیرزبانی از بُعد فرهنگی و رمزگان زیبایی‌شناسی دو خط ثلث و نستعلیق بررسی نمود. خط ثلث به‌عنوان ام‌الخطوط اسلامی، نشانگر عظمت، صلابت و جدیت است و بر گفتمان اسلامی اثر تأکید دارد. خط نستعلیق به‌عنوان زیباترین خطوط فارسی، بیانگر هویت ایرانی اثر است و این دو در کنار یکدیگر گفتمان ایرانی–اسلامی اثر را شکل می‌بخشند. نظام نشانه‌ای متن نستعلیق سوره

و نظام نشانه‌ای تصویر امام خمینی(ره) از بینامتنیت درون‌فرهنگی، و نظام نشانه‌ای متن عربی سوره مبارکه شمس نشانگر بینامتنیت بینافرهنگی اثر است. همچنین با آنکه پیچش حروف ثلث از بُعد زیبایی‌شناسانه برخوردار است، اما می‌تواند دلالت بر ترجمان بصری ذکر کلام مقدس در باور اسلامی باشد. خطوط عمودی تیره و روشن که از کشیدگی حروف الف و لام سوره شمس ایجاد شده، علاوه بر دلالت تزئینی، مفاهیم ایستادگی و غلبه روشنی بر تاریکی را نشان می‌دهد که به‌واسطه محتوای سوره شمس و معنای مستتر در آیات شریفه آن، اشاره به رستاخیز و قیام ملتی دارد که در آن، میان پرتره رهبر انقلاب و معنای شمس دلالتی نمادین شکل می‌گیرد و بشارت پیروزی و طلوع دوباره اسلام به مخاطب نوید داده می‌شود.

همچنین اثر *شمس* در بستر بیش‌متنیت، از لحاظ کارکرد، دارای کارکرد جدی است که با توجه به انتخاب هوشمندانه سوره شمس و انتخاب تصویر امام خمینی(ره) ایجاد می‌شود. در بیش‌متنیت ساختاری نیز اثر از بُعد همانگونگی (تقلید) دارای همانگونگی فورژری است. نوع بکارگیری خط ثلث در نوشتار سوره و درهم فرورفتگی و کشیدگی تزئینی حروف همانگونگی پاستیش را شکل داده است. تجسم چهره امام نیز به دلیل حفظ تناسبات از نوع همانگونگی فورژری است. در خوانش تراگونگی (تغییر) نیز گشتار تقلیلی در حذف جزئیات عکس و ایجاد تصویری گرافیکی از امام خمینی(ره) رخ داده که به‌واسطه کشیدگی حروف الف و لام دارای گشتار کمی افزایشی نیز به‌صورت هم‌زمان است و در نهایت تصویر امام را به‌واسطه ضخیم و نازک کردن خطوط عمودی ایجاد نموده که گشتار کمی جانشینی محسوب می‌شود. اثر *شمس* فاقد تراگونگی تصویری انبساطی است و در بخش تراگونگی تراش‌متن با حذف جزئیات از چهره امام، عکس را به نشانه‌ی تصویری گرافیکی تبدیل کرده که با تغییر در تکنیک اجرا از عکس به نقاشی، حالت واقع‌گرایانه تصویر را به حالت نمادگرایانه نیز موجب شده است. در گشتار کاربردی نیز گشتار ارزش در کاربست سوره مبارکه شمس رخ داده و آن را از متنی با اعتبار دینی به متنی بصری با ارزش زیبایی‌شناسانه تغییر داده است. همچنین اثر دارای گشتار دگرانگیزگی است چراکه در آن انگیزه‌های اولیه نقاشی‌خط در بستر سقاخانه به‌واسطه تحولات اجتماعی و سیاسی جاری در زمان خلق اثر، دچار تغییر شده و بیانگر پشتوانه‌های اعتقادی هنرمند از یکی از مهم‌ترین تحولات عصر خود است. این اثر به دلیل آنکه نخستین تابلوی نقاشی‌خط است که در آن هنر خوشنویسی با هنر پرتره‌نگاری گرافیکی تلفیق شده دارای گشتار درون‌وجهی است و بدین طریق توانسته وجه جدیدی را در خلق اثر در ژانر نقاشی‌خط شکل دهد که خلاقانه و بدیع می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextuality.
2. Gérard Genette (1930 –2018).
3. Transtextuality.

۴. نصرالله افجه‌ای در ۲۵ بهمن ۱۳۱۲ در قلهک تهران متولد شد. در گام‌های نخست، خط را زیر نظر استاد نوبخت و استاد کیمیاقلم و نقاشی را از استاد طالقانی در مدرسه آموخت. بعد از اخذ دیپلم زیر نظر استادانی چون علی‌اکبر کاوه و حسین آقامیرخانی تعلیم خوشنویسی را کامل کرد. در مدت همکاری با علی‌اکبر صادقی تجربیات فراوانی آموخت که بعداً کارهایش به‌واسطه استخدام در سازمان برنامه و کار کرد با گروهی از مهندسین و نقاشان زیر نظر پرویز کلانتری به پختگی رسید (تیموری، ۱۳۹۴).

۵. این اثر در نمایشگاه «آینه در آینه، مروری بر تحولات هنر معاصر ایران ۱۳۵۳-۱۳۶۳» در موزه هنرهای معاصر به کیوریتوری کیانوش معتقدی از تاریخ ۲۹ دی تا ۸ اسفند ۱۴۰۰ به نمایش درآمد.

۶. Travestissment تراگونگی با رویکرد تخریب و تحقیر.

7. Transformation.
8. Ferdinand de Saussure (1857-1913).
9. Mikhail Bakhtin (1895-1975).
10. Julia Kristeva (b. 1941).

۱۱. برای اطلاعات بیشتر نک: Kristeva, J. (1986), The Kristeva Reader. London: Blackwell.

12. Umberto Eco.
13. Jacques Derrida.
14. Harold Bloom.
15. Michael Riffaterre.

۱۶. Hypertext به تمامی متونی که در شکل‌گیری متن جدید دخیل بوده‌اند، پیش‌متن گفته می‌شود.

۱۷. Hypotext به متنی که از دل متون دیگر بیرون آمده بیش‌متن گفته می‌شود.

۱۸. با هربار بازگشتن و جایگزین کردن متن قبلی با بعدی، توسعه‌ای در متن و معنای آن روی می‌دهد که ناشی از همین جایگزینی است و کریستوا آن را جایگشت (Transposition) می‌نامد.

۱۹. درون‌نشانه‌ای هنگامی است که دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشند (برای مطالعه بیشتر ن. ک: نامورمطلق، ۱۳۹۰).

۲۰. برون‌نشانه‌ای هنگامی است که دو متن مورد مطالعه از دو نظام نشانه‌ای مختلف تبعیت کنند، مثلاً یکی کلامی و دیگری تصویری باشد.

21. Hypertextuality.
22. Co-Presence.
23. Metatextuality.
24. Paratextuality.
25. Architextuality.
26. Palimpsests: Literature in the Second Degree.

۲۷. فرامتنیت در دیدگاه ژنت به سه دسته تشریح، انکار و تأیید تقسیم می‌شود که با توجه به توضیحات استاد، فرامتنیت این اثر از نوع تأیید و تشریح است.

۲۸. تایپوگرافی گونه‌ای از تلفیق نوشتار و اصل زیبایی‌شناسی است که منجر به خلق فونت، تایپ‌فیس‌ها و حروف یک زبان می‌شود و بر دو اصل خوانایی و زیبایی‌شناسی استوار است (دمیرچیلو و سجودی، ۱۳۹۰).

29. Self-Conscious.
30. Function.
31. Imitation.
32. Pastiche.
33. Charge.
34. Forgerie.
35. Transposition.
36. Quantitive Transformation.
37. Reduction.
38. Augmantation.

۳۹. برخی منابع این تقسیم‌بندی را شامل ۵نوع گسترشی، افزایشی، کاهشی، حذفی، جابه‌جایی دانسته‌اند (کنگرانی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۹).

40. Extension.
41. Concision.
42. Pragmatic Transformation.
43. Transvaluation.
44. Transmotivation.
45. Remotivation.
46. Demotivation.
47. Transmotivation.
48. Transmodalization.
49. Intermodal.
50. Intramodal.

فهرست منابع فارسی

آذر، اسماعیل (۱۳۹۵)، تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی، *پژوهش‌های نقد*

ادبی و سبک‌شناسی، ۷(۲۴)، ۱۱-۳۱.

آژند، یعقوب؛ نامورمطلق، بهمن و حسن‌زاده، حسام (۱۴۰۰)، خوانش ژنتی لوگوی دانشگاه تهران، فصلنامه علمی *رهپویه هنر-هنرهای تجسمی*، ۴(۲)، ۱۵-۲۲.

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ مهاجر، مهدیس (۱۴۰۰)، خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش و شیر در قرن دهم هجری، دوفصلنامه *علمی نگارینه هنر اسلامی*، ۸(۲۱)، ۳۶-۵۱.

باباخان، سلیمه؛ ملکی گیساوندانی، ساره (۱۳۹۸)، مطالعه بازتاب چینی‌های آبی و سفید شاهنامه شاه تهماسبی بر اساس آراء ژرار ژنت، دوفصلنامه علمی *پژوهش هنر*، ۱۰(۱۹)، ۱۷-۲۷.

بیدختی، محمدعلی؛ نخعی، مهلا و تسلیمی، نصرالله (۱۳۹۷)، تطبیق عنصر نوشتاری و تصویر در شاهنامه بایسنقری کاخ موزه گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت، مجله علمی *نگارینه هنر اسلامی*، ۵(۱۵)، ۷۱-۸۶.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵)، *دایرةالمعارف هنر*، دوره سه جلدی، تهران: فرهنگ معاصر.

تادیه، ژان ایو (۱۳۷۸)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

تیموری، کاوه (۱۳۹۴). از تاروپود باطن تا صافی اثر هنری؛ پای صحبت استاد نصرالله افجه‌ای، مجله *رشد آموزش هنر*، شماره ۴۴، ۴-۱۳.

حکیم، اعظم؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت، مجله علمی *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۲، ۵-۲۱.

دمیرچیلو، هدی؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۵۲، ۹۰-۱۰۱.

رضوی‌فر، حسین (۱۳۹۳)، جهانی‌شدن در خوشنویسی؛ تحلیل و بررسی خوشنویسی نوین در ایران با تأکید بر نقاشی‌خط، مجله *نقد کتاب هنر*، شماره ۱ و ۲، ۲۲۱-۲۴۰.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*، تهران: نشر علم،

سعادت‌فر، حجت‌الله (۱۳۹۸)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روابط بینامتنیت در نقاشی باروک (بر اساس بینامتنیت صریح و ضمنی در نظریه ژرار ژنت)، فصلنامه *پیکره*، ۸(۱۵)، ۵-۱۶.

سلدون، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۹۷)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

عزیزی، الناز (۱۴۰۲)، خوانش آثار پیکرنگاری مهرعلی، نقاش دوره قاجار با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت، فصلنامه علمی *نگره*، شماره ۶۵، ۹۳-۱۰۹.

غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲)، سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت، مجله *حکمت و فلسفه*، شماره ۳، ۹۷-۱۱۴.

فضائلی، حبیب‌الله (۱۳۶۲)، *اطلس خط (تحقیق در خطوط اسلامی)*، دوره دو جلدی، چاپ دوم، اصفهان: مشعل.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۸)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*، چاپ دوم، تهران: روزنه.

کنگرانی، منیژه؛ نامورمطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی و شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۸)، برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (یوسف و زلیخا)، فصلنامه علمی *رهپویه هنر-هنرهای تجسمی*، ۲(۱)، ۲۷-۳۵.

کنگرانی، منیژه؛ نامورمطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی و شریف‌زاده، محمدرضا (۱۴۰۰)، برگرفتگی‌های نو از نگارگری در دو اثر یعقوب امدادیان بر مبنای جایگشت ژرار ژنت، مجله علمی *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۴(۳۲).

ماه‌وان، فاطمه (۱۳۹۸). بررسی نگاره‌های گذر سیاوش از آتش بر اساس نظریه بیش‌متنی ژرار ژنت، *مجله ادب حماسی*، (۲۷)، ۱۲۸-۱۹۱.

محمدزاده، مهدی؛ خزایی، محمد و عزیزی یوسفکند، علیرضا (۱۴۰۰)، بررسی و تحلیل صلیب مجازی کلیسای سنت استپانوس جلفای تبریز (از منظر انواع بینامتنیت ژرار ژنت)، مجله *جلوه هنر*، شماره ۳۱، ۵۶-۷۱.

محمدی اردکانی، جوادعلی؛ پژوهش‌فر، پرنیا (۱۳۹۴)، تحلیل بازنمود رویکرد سنت‌گرا در آثار نقاشی‌خط دهه هشتاد ایران، نشریه علمی *نگره*، شماره ۲۲، ۷۸-۹۱.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۳)، در جست‌وجوی متن پنهان، مطالعه بینامتنی نگاره یوسف و زلیخا، *کتاب مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد*، تهران: فرهنگستان هنر.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۶، ۸۳-۹۸.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۹). *متن بر هیچ دری بسته نخواهد ماند؛ تأملی درباره بیش‌متنیت*، سایت هنر نیوز، تاریخ نشر: ۴ مهر.

https://honarnews.com/vdcj8xev.uqeamzsffu.html (تاریخ بازبینی: ۱۴۰۱/۱/۱۱)

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی بیش‌متنی، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی*، ۹ ۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، بینامتنیت از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی، تهران: سخن.

نوروزی، نسترن؛ نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌های نقاشی ایران، نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۳(۱)، ۵-۱۶.

نیاکان، سهیلا (۱۳۷۹)، تا نقش زمین بود و زمان بود، علی(ع) بود؛ مصاحبه با استاد نصرالله افجه‌ای، هفته‌نامه *گلستان قرآن*، ویژه‌نامه امام علی(ع)، شماره ۷، ۱۹-۲۲.

هاتفی، محمد (۱۳۸۸)، بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متنی کلامی و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی‌خط)، *رساله دکتری*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

هاتفی، محمد؛ شعیری، محمدرضا (۱۳۹۲)، تحول پدیدارشناختی خط-نقاشی از منظر نشانه-معناشناختی با مطالعه موردی پنج اثر، نشریه *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۵، ۴۶-۳۳.

فهرست منابع لاتین

Albu, Oana Brindusa; Etter, Michael (2015). Hypertextuality and Social Media: A Study of the Constitutive and Paradoxical Implications of Organizational Twitter Use, *Management Communication Quarterly*, UNIV of Southern California, 1-27.

Genette, Gerard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky, University of Nebraska Press.

Grossman, Julie; Palmer, R. Barton (2017). *Adaptation in Visual Culture: Images, Texts, and Their Multiple Worlds,* Published by Spring Nature, Switzerland.

Jenny, Laurent. R. (2003) Histoire de la Lecture, Dpt de Français moderne, Université de Genève.

https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/hlecture/hlintegr.html (Accessed 32/03/2022)

Rafferty, Pauline (2014). Genette, Intertextuality, and Knowledge Organization, *Department of Information Studies*, Aberystwyth University, UK, 351-358.

Larsson, Kristian (2014). *Intertextual Density, Quantifying Imitation*, agerlöfsgatan 42, 75426 Uppsala, Sweden, JBL 133, (2):

Simandan, Voicu Mihnea (2010). *The Matrix and the Alice Books*, Published by Lulu Books.

Zengin, Mevlüde (2016). An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms, and the Originators, *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute*, Sivas Cumhuriyet University, (50): 299-32.

309–331.

Mirenayat, Seyyed Ali; Soofastaei, Elaheh (2015) Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, MCSER Publishing, Rome-Italy, 6(5): 533-537.

Morris, Nigle (2007). *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*, Wallflower Press.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)