Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.58
September -October 2024
Research Article

Transtextual Reading of Gilan's Holy Shrine Painting and Reverse Glass Painting in the Zand and Qajar Period with Emphasize on Forgery and Transposition Relation [1]

Monir Sehatqholfard [2], Hossein Abeddoost[3]*, Ziba Kazempoor[4]

Received: 18/11/2023
Accepted: 23/05/2024

* Corresponding Author's E-mail: habeddost@guilan.ac.ir

Abstract

Similar to religious reverse glass paintings, Gilan's holy shrine paintings are also religious art from the Qajar period. Among these paintings in the matter of religious beliefs and artists' origins, a unity in the style of narration and illustration can be found. Transtextuality, introduced by Gérard Genette, is one of the most important theories in literature and art. He addresses different ways of how a text can remind the reader of a previous one and guide the reader towards it.

1. This article is extracted from the art research master's thesis, titled "Transtextuality of Gilan's Bekaa Motbarake painting and painting behind the glass based on the genet's theory of transtextuality", under the guidance of Dr. Hossein Abeddoost and Dr. Ziba Kazempour's advisor, at the College of Art and Architecture, Guilan.

2. Masters of Art Research, Faculty of Art and Architecture of Guilan University, Rasht.
http://www.orcid.org 0009-0005-6230-4071

3. Associate Professor of Graphic Group, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
http://www.orcid.org 0000-0001-6413-9130

4. Assistant Professor, Faculty of Literature and Human Science of Mohaghegh Ardabili University, Ardebil, Iran.
http://www.orcid.org 0000-0002-3729-0369

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.58
September -October 2024
Research Article

The main question of the research is which factors that have been used in reverse glass paintings and holy shrine paintings have transtextuality and similarity. The research method is descriptive and analytic and the library collecting content method is taking fiche notes and reading pictures text; the data analyzing is qualitative. Findings are indicative of a similarity and transtextuality relation between holy shrine paintings and reverse glass paintings. Forgery similarity is the application of visual elements and semantic implications, with functioning and imitating form and pretext content. Transposition Transtextuality in the visual structure and semantic implications has a critical role in hypertextuality. Artists have created a new concept by modifying elements and changing the concept in Gilan's holy shrine painting.

Keywords: Transtextuality; Gilan's holy shrine painting; reverse glass painting; forgery; transposition.

Research background

Namvar Motlagh (2015) examines the contexts of intertextuality, in which he examines a sample of Iranian art and literature. He has looked at the formation and theorists of this field and examined Genette's transtextuality from different angles. Allen (2001) deals with the history and approaches in the field of intertextuality theory and describes the theory of Gérard Genette's transtextuality. Namvar Motlagh (2012) addresses the characteristics of Hypertextual speciology. Ekhtiar, et al. (2002) have classified the common themes in the painting of the Qajar period by classifying the painters and explaining the way of work and the influence of printing and photography on the art of the Qajar period. Reuf et al. (2019) concluded that "the art of painting and drawing the Karbala incident on large curtains was among the factors of better mourning performance and understanding it for the public". The Akhavian

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.58
September -October 2024
Research Article

(2017) examined the reasons for the reproduction of these paintings and concluded that the vow of the mural and the revival ceremony of these paintings was one of the reasons for the continuation of the reproduction of these paintings. Although the introduction, classification and recognition of the holy shrine paintings and the under-glass paintings have not been far from the eyes of researchers, so far based on the transtextual (imitation or change) point of view, there has been no research among these works. Therefore, any research in this field is important.

Research question

From the thematic point of view, the paintings of Gilan's holy shrine painting have a lot in common with the religious reverse glass paintings. Based on this, the question is:

1. To what extent the common theme of these works has caused the visual similarity and imitation of the content between them?
2. To what extent has the use and application of visual elements caused the similarity between these paintings in expressing the content and semantic implications?

Research method and data collection

The research method is descriptive and analytic and the information gathering method is through taking notes from library content. The data analysis is qualitative, and the comparative approach is Genette's transtextuality theory.

By examining the hypertext relationship between Gilan's holy shrine paintings and the reverse glass paintings, the question about which of these works is pretext and which is hypertext has been answered.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.58
September -October 2024
Research Article

The amount of imitation or changing the text compared to the pretext has been investigated according to the definitions of forgery and substitution.

By considering the visual features and visual priorities used, a comparative study has been done between three paintings from Gilan's holy shrine paintings and religious reverse glass paintings belonging to the Qajar period, which have common themes.

Discussion

The findings indicate that there is similarity and transtextuality between holy shrine paintings and reverse glass painting. Similarity in the use of visual elements and semantic implications is of the type of forge with a serious function and imitation of the form and content of the pretext. Transposition of the type of permutation in the visual structure and semantic implications has a serious function in hypertext. In Gilan's holy shrine paintings, the painter created new concepts by removing elements, adding elements and changing the theme.

Conclusion

Karbala event as one of the most important events of Shiite history in Iranian religious literature is a common feature among visual media that has been used by artists as needed. Communicating between the literary text and the visual text has resulted in a dynamic and collaborative dialogue that has been depicted in different ways.

Although reverse glass paintings and Gilan's holy shrine paintings have used common themes, change does exist in the way these paintings have been executed just like imitation does. In the theory of transtextuality, Genette considers each text as the birth of another previous text, which has either been seriously imitated or has led to the creation of a new text with changes. As mentioned, there are three

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 12, No.58
September -October 2024
Research Article

conditions of pre-textual typology, i.e. textuality of the subject, having two or more texts, certainty of the relationship between hypertext and pretext, between reverse glass paintings and holy shrine paintings.

In the upcoming research, by presenting the proposed six-stage reading model of visual texts from Genette's point of view, while examining the pretexts of the paintings of Gilan's holy shrine paintings, and analyzing the themes and constituent elements of these paintings in comparison with the pretext, the hypertextual relationships of similarity and transformation from the perspective of visual elements and semantic implications have also been investigated.

As it turns out, there is a similarity relationship(forgery) in the use of visual and content elements, at the same time as a substitution type of content and form between Gilan's holy shrine paintings and the reverse glass paintings.

In forgery, a serious imitation of the pretext is intended. Forgery is one of the things that can be seen in paintings of Gilan's holy shrines compared to reverse glass paintings.

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۲، شمـارهٔ ۵۸، مهر و آبان ۱۴۰۳
مقالهٔ پژوهشی

خوانش ترامتنی نقاشی بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی پشت شیشه (زند و قاجار) با تأکید بر رابطهٔ فورژی و جای‌گشت[۱]

منیر صحت قول فرد[۲]، حسین عابددوست*[۳]، زیبا کاظم‌پور[۴]

(دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۷ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۳)

چکیده

نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان همانند نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه از هنرهای مذهبی دورهٔ قاجار است که برای عامهٔ مردم با تشویق حکومت‌ها در جهت هدایت افکار عمومی رشد کرده است. میان این نقاشی‌ها از حیث اعتقادات مذهبی شیعه و خاستگاه اجتماعی هنرمندان،

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، با عنوان «ترامتنیت نقاشی بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی پشت شیشه بر مبنای نظریهٔ ترامتنیت ژنت»، با راهنمایی دکتر حسین عابددوست و مشاور دکتر زیبا کاظم‌پور، در دانشکدهٔ هنر و معماری گیلان، است.

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری گیلان، رشت، ایران
http://www.orcid.org 0009-0005-6230-4071

۳. دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسندهٔ مسئول).
* habeddost@guilan.ac.ir
http://www.orcid.org 0000-0001-6413-9130

۴. استادیار گروه هنر، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
http://www.orcid.org 0000-0002-3729-0369

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

وحدت سبک در روایت و تصویرگری قابل مشاهده است. ترامتنیت یکی از نظریه‌های مهم در زمینه‌های ادبی و هنری است که توسط ژرار ژنت مطرح شده است. ژنت در ترامتنیت به روش‌های گوناگونی پرداخته است که یک متن توسط آن مخاطبش را به یادآوردی متن پیشین دیگری هدایت می‌کند. پرسش اصلی تحقیق این است که کدام مؤلفه‌های به‌کار رفته در نقاشی پشت شیشه و نقاشی بقاع متبرکه از رابطهٔ همان‌گونگی و تراگونگی برخوردارند. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق یادداشت‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. یافته‌ها حاکی از این است که میان نقاشی‌های بقاع متبرکه و نقاشی‌های پشت شیشه رابطهٔ همان‌گونگی و تراگونگی هم‌زمان برقرار است. همان‌گونگی در کاربست عناصر بصری و دلالت‌های معنایی، از نوع فورژی با کارکرد جدی و تقلید از فرم و محتوای پیش‌متن و تراگونگی از نوع جای‌گشت در ساختار بصری و دلالت‌های معنایی دارای کارکردی جدی در بیش‌متن است. در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان، نقاش با حذف عناصر، افزایش عناصر و تغییر مضمون، سبب آفرینش مفاهیم تازه شده است.

واژه‌های کلیدی: ترامتنی، نقاشی بقاع متبرکهٔ گیلان، نقاشی پشت شیشه، فورژی، جای‌گشت.

۱.مقدمه

نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان از منظر موضوعی دارای اشتراکات فراوانی با نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه است. بر این اساس، این پرسش پیش می‌آید که موضوع مشترک این آثار تا چه اندازه سبب شباهت بصری و تقلید محتوی میان آن‌ها شده است؟ نحوهٔ استفاده و کاربست عناصر بصری تا چه میزان در بیان محتوی و دلالت‌های معنایی، میان این نقاشی‌ها سبب همان‌گونگی شده است؟ آیا میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان تغییر در کاربرد عناصر بصری سبب تغییر در دلالت‌های معنایی نیز شده است؟ جهت مطالعه و تطبیق میان این نقاشی‌ها نظریهٔ ژنت[۱] به‌کار رفته است. ژنت در نظریهٔ ترامتنیت[۲] به

بررسی شیوه‌هایی که متون از یکدیگر منشعب می‌شوند پرداخته است. بر این اساس فرم و محتوای به‌کار رفته میان این نقاشی‌ها بر اساس الگوهای ترامتنی مورد بررسی قرار گرفته است. در پژوهش پیش رو به بازشناسی پیش‌متن‌های، نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی پشت شیشه پرداخته شده و روابط بیش‌متنی میان این آثار از منظر همان‌گونگی (فورژری) و تراگونگی (جای‌گشت) تجزیه و تحلیل شده است. در این مسیر سه تصویر از بقاع متبرکهٔ گیلان و سه تصویر از نقاشی پشت شیشه، ملهم از موضوعات مشترک، براساس مدل شش مرحله‌ای پیشنهادی نگارنده مورد مطالعه قرار گرفته است. نقاشی پشت شیشه ازجمله هنرهای عامه و مذهبی ایران است که کم‌تر مورد توجه نویسندگان قرار گرفته و رابطهٔ فورژی و جای‌گشت در این آثار تاکنون بررسی نشده است.

۲.پیشینهٔ پژوهش

نامور مطلق (۱۳۹۴) در کتاب *درآمدی بر بینامتنیت*، به بررسی زمینه‌های بینامتنیت پرداخته است. او در این کتاب نمونه‌ای از هنر و ادبیات ایرانی را مورد بررسی قرار داده، به زمینه‌های شکل‌گیری و نظریه‌پردازان این حوزه پرداخته و ترامتنیت ژنت را از زوایای متفاوت بررسی کرده است. گراهام آلن (۱۳۸۰)، در کتاب *بینامتنیت*، به تاریخچه و رویکردهای مطرح در حوزهٔ نظریهٔ بینامتنیت پرداخته و نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت را شرح داده است. نامور مطلق (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ضمن توضیح و شرح ترامتنیت به ویژگی‌های گونه‌شناسی بیش‌متنی پرداخته است. اختیار و همکاران (۱۳۸۱)، در کتاب *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه*، با طبقه‌بندی نقاشان و توضیحاتی دربارهٔ شیوهٔ کار و تأثیر چاپ و عکاسی بر هنر دورهٔ قاجار به دسته‌بندی مضامین رایج در نقاشی دورهٔ قاجار پرداخته‌اند. رئوف و همکاران (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان براساس دیدگاه پانوفسکی» چنین نتیجه

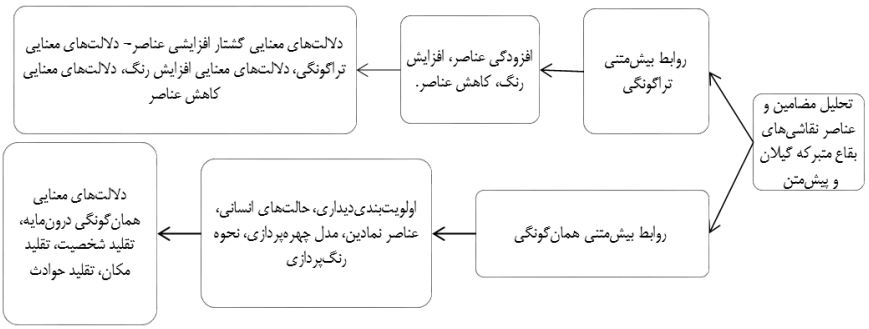
گرفته‌اند که «هنر نقاشی و ترسیم نگارهٔ واقعهٔ کربلا بر روی پرده‌های بزرگ ازجمله عوامل اجرای بهتر تعزیه و تفهیم هر چه بیشتر آن برای عامهٔ مردم بوده است». اخویان (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری بقاع نقشین منطقه گیلان» به بررسی دلایل بازتولید این نقاشی‌ها پرداخته است و نتیجه گرفته که نذر نقاشی دیواری و مراسم بازپیرایی از دلایل استمرار بازتولید این نقاشی‌ها بوده است. با اینکه نقاشی‌های بقاع متبرکه و نقاشی‌های پشت شیشه از منظر معرفی، طبقه‌بندی و بازشناسی از چشم پژوهش‌گران دور نمانده، اما تاکنون از منظر ترامتنیت (تقلید و یا تغییر)، میان این آثار پژوهشی صورت نگرفته است. از این رو هرگونه پژوهش در این زمینه مورد اهمیت است.

۳. چهارچوب نظری

ماهیت پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات، کتاب‌خانه‌ای به صورت یادداشت‌برداری است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی و رویکرد تطبیق، نظریهٔ ترامتنیت ژنت است. با بررسی ارتباط بیش‌متنی میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه به این پرسش پاسخ داده شده است که کدام یک از این آثار پیش‌متن و کدام بیش‌متن است. میزان تقلید و یا تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن طبق تعاریف همان‌گونگی (فورژری) و تراگونگی (جای‌گشت) مورد بررسی قرار گرفته است و با درنظر گرفتن ویژگی‌های بصری و اولویت‌بندی‌های دیداری به‌کار رفته میان سه نقاشی از بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های پشت شیشهٔ مذهبی متعلق به دورهٔ قاجار که دارای موضوعات مشترک هستند، به مطالعهٔ تطبیقی پرداخته شده است.

نمودار ۱: الگوی پیشنهادی خوانش بیش‌متنی متون تصویری بر مبنای نظریهٔ ژنت (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure1: Proposed model of multitextual reading of visual texts based on Genet's theory
(Essayist)



درکتاب *پالمست*[۳]، ژنت مفهوم بینامتنیت کریستوا[۴] را وام گرفته و تحت عنوانی که ترامتنیت نامیده است، شرح و بست داده است (Sacerdoti, 1942, p. 23). درواقع ژنت به تعریف روش‌هایی که یک متن مخاطب را به یادآوردن متن دیگری وا می‌دارد پرداخته است(Alfaro,1996, p. 281). بیش‌متنی بیانگر رابطه دو متن با هم در ژانری است که یکی بر اساس دیگری بنا شده است؛ اما آن را گاه تقلید می‌کند و گاه تغییر می‌دهد، اصلاح می‌کند، شرح می‌دهد یا گسترش می‌دهد و یا حتی برش و کاهش می‌دهد (Mirenayat, 2015, p.536). بیش‌متنیت[۵] براساس برگرفتگی استوار شده است. به عبارت دیگر، نوع رابطه‌ای که هر بیش‌متن با پیش‌متن خود دارد رابطهٔ برگرفتگی است (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۶). هر متنی که از یک متن قبلی موجود، خواه از طریق تبدیل ساده یا تقلید غیرمستقیم مشتق شده باشد، بیش‌متن است (Finch, 2012, pp.10-11). متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن، مسلم دانستن رابطهٔ بین بیش‌متن و پیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱، صص. ۱۴۱ ـ۱۴۳)، سه شرط اصلی مسلم دانستن رابطهٔ بیش‌متن با پیش‌متن است.

انواع زایش متن براساس دو عامل ۱) همان‌گونگی[۶] (تقلید)، ۲) تراگونگی[۷] (تغییر) صورت می‌پذیرد (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸، ص.۴۷). دگرگونی شکلی در صورت و عناصر بصری اثر هنری، در چندین گونه قابل شناسایی است. ۱. گسترش و افزایش؛ ۲. کاهش و حذف؛ ۳. جابه‌جایی (کنگرانی ۱۳۹۸، ص. ۴۳). در پژوهش پیش رو فرایند شش مرحله‌ای برای بررسی روابط همان‌گونگی و تراگونگی پیشنهاد شده است (نمودار۱).

۴.بحث و بررسی

۴-۱. بررسی بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان در متن نقاشی‌های پشت شیشه

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های مذهب تشیع واقعهٔ عاشورا و کشته شدن امام حسین(ع) و عباس(ع) با لب تشنه است که همواره برای ایرانیان از تقدس بالایی برخوردار بوده است (افضل طوسی و مانی، ۱۳۹۲، ص. ۵۲). متن مشترک میان همهٔ نقاشی‌های مذهبی تعزیه است. تعزیه، نمایشی برای بزرگداشت رشادت‌های حسین(ع) و یارانش در واقعهٔ کربلاست. شکل رسمی این سوگواری، برای نخستین‌بار در زمان آل‌بویه صورت گرفت و در حد فاصل زمانی قرن ۱۱ تا ۱۳ شمسی، عمومیت بیشتری یافت (رئوف و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۹۵). دیوارنگاری مذهبی به‌طور خاص در پیوند با رسمیت یافتن مذهب تشیع در دوران صفوی آغاز و در دورهٔ قاجار به اوج رسید (نوروزی و دادور، ۱۳۹۷، ص. ۸۸).

در دورهٔ زندیه نقاشی‌ها، طراحی‌ها و سایر اشکال بازنمایی تصویری از طریق انواع رسانه‌ها صورت می‌گرفت که یکی از این رسانه‌ها شیشه بود (فلور و همکاران، ۱۳۸۱، ص. ۴۲). چند عامل مهم در نقاشی پشت‌شیشه، ویژگی خاصی به این گونه آثار بخشیده است اول اینکه شکنندگی و نازکی شیشه موجب می‌شد تا امکان کار روی ابعاد

بزرگ برای نقاش فراهم نگردد، دوم اینکه آثار پشت شیشه در قدیم به‌وسیلهٔ دراویش دوره‌گرد مورد استفاده قرار می‌گرفت و از این رو قابلیت حمل و نقل آن بسیار مهم به نظر می‌رسید و این عمل در صورت کوچک بودن ابعاد شیشه میسر بود (افشاری، ۱۳۸۶، ص. ۳۰).

در گیلان تعداد زیادی بقعه و جود دارد که دیوارهای آن پوشیده از تصویرسازی‌های وقایع کربلا است. تصاویر بقاع گیلان، عموماً چند لایه هستند. با برداشتن لایه‌های رویی به لایه‌های زیرینی برمی‌خوریم که قدمت آن به زمان صفویه می‌رسد (محمودی‌نژاد، ۱۳۸۸، ص. ۲۷). نظر به اینکه حداقل یکی از لایه‌های نقاشی بقاع به عهد صفوی مربوط است پس این نقاشی‌ها در اواخر دورهٔ صفوی وجود داشته داشته، ولی چون بیشترین آثار در اواخر عهد قاجار پدید آمده است، اوج آن در حدود یک‌صد سال پیش، مقارن با انقلاب مشروطیت بوده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷، ص. ۱۱).

تصویر۱: نقاشی بقاع متبرکهٔ گیلان، بقعهٔ قادر پیغمبر، باباولی، دیلمان (آقاخانی و منتظری، ۱۳۸۸، ص. ۲۴۱)

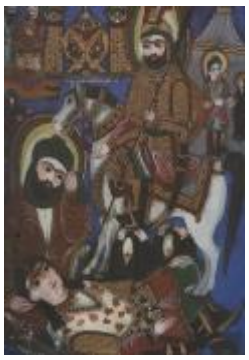
Figure 2: Holy shrine paintings, Shrine of qhader peighanbar, babavali, deilaman(Aqhakhani& Montazri,2009)

تصویر۲: نقاشی بقاع متبرکهٔ گیلان، بقعهٔ سید حسین ـ سیدابراهیم (نگارندگان)

Figure 2: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Hussein- Seyyed Ebrahim (Essayist)

متنی بودن موضوع و دارا بودن دو یا بیش از دو متن، دو شرط از سه شرط اصلی برقرار بودن ارتباط بیش‌متنی میان متون است که ژنت آن را شرح داده است. در زمینهٔ بررسی روابط بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه، متن مکتوب روضه‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها، را می‌توان دلایلی بر وجود دو شرط اول دانست. مسلم دانستن رابطهٔ بین بیش‌متن و پیش‌متن شرط سوم برای بازشناسی بیش‌متن است. چنانکه مطرح شد قدمت نقاشی‌های بقاع گیلان، به دوران صفویه می‌رسد این شیوه از تصویرگری‌های مذهبی که مورد توجه صفویان بود. در دوران زندیه در قالب نقاشی‌های پشت شیشه به سبب اندازهٔ کوچک در دست افراد بیشتری قرار گرفته است و در دوران بعد (قاجار)، به‌خصوص در دوران مشروطه، رونق بیشتری یافت.

از منظر تاریخی نقاشی‌های بقاع متبرکه با اینکه در لایه‌های زیرین تصاویری مربوط به دوران صفویه داشته‌اند به سبب فرهنگ نذر و بازتولید دیوارنگاره‌ها، نقوشی که در دوران ماضی ترسیم شده است، در زیر لایه‌های جدیدتر پنهان شده است. بر این اساس نقاشی‌های پشت شیشه مذهبی، پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان است. ابعاد نقاشی‌های پشت شیشه و موارد مصرف این‌نقاشی‌ها ازجمله عواملی است که باعث تأثیرگذاری بیشتر این نقاشی‌ها روی متون دیگر شده است.



تصویر۳: نقاشی پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷:۹۹)

Figure 3: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 99)

۴ـ۱ـ۱. تحلیل مضامین و عناصر بیش‌متن و پیش‌متن

چنان‌که مطرح شد نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان است. در پژهش پیش‌رو سه موضوع مشترک: ۱. امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع)؛ ۲. علی‌اصغر(ع) و سیدالشهدا؛ ۳. ابوالفضل(ع) میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و پیش‌متن آن مورد بررسی قرار گرفته است. ویژگی‌های بصری، روایت اصلی مشابه و اولویت‌بندی‌های دیداری، از مواردی است که میان بیش‌متن و پیش‌متن مورد مقایسه قرار گرفته است تا درنهایت میزان همان‌گونگی یا ترانگونگی در این آثار مشخص شود.

تصویر۴: نقاشی پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۲۵:۱۳۸۷)

Figure 4: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 125)

۴ـ۱ـ۱ـ۱. امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع)

حسین(ع) بر بالین علی‌اکبر(ع) از موضوعات مشترک میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه است. در تصویر شمارهٔ ۱، در مرکز کادر، امام حسین(ع) در ابعادی بزرگ، با چهره‌ای پوشیده، دستش را روی پیشانی گذاشته است و هالهٔ نور دور سرش، تصویر شده است. دو فرشتهٔ بال‌دار بالای سر ایشان نقش شده است. علی‌اکبر(ع)، با پیکری بزرگ نسبت به سایر شخصیت‌های نقاشی، روی زانوی امام حسین(ع)، با هالهٔ نور، ابروانی پیوسته و صورت گرد و لبانی کوچک، و بدنی مملو از تیر نقش شده است. سمت چپ اسب مشکی رنگی سرش را روی زانوی علی‌اکبر(ع) قرار داده‌است و در سمت راست، اسبی بی‌سوار در حال حرکت است.

در پس‌زمینهٔ سمت راست خیمه‌ای در ابعادی کوچک به چشم می‌خورد که زیر آن زین‌العابدین(ع)، در حالی بازنمایی شده که خوابیده و زنان گرد بستر او نشسته‌اند. از ویژگی‌های این نقاشی خطوط کنارنمای ظریف، حالات انسانی واقع‌گرایانه است. در نقاشی روی کاشی بقعه سید حسین ـ سید ابراهیم (تصویر شمارهٔ ۲) که با شیوهٔ نقاشی روی کاشی خلق شده، سمت راست نقاشی، گودال قتلگاه با فیگورهای انسانی بی‌سر در ابعادی کوچک، نقش شده است، در میانهٔ تصویر امام حسین(ع)، در حالی بازنمایی شده، که دست بر پیشانی نهاده، روی زمین نشسته است و بدن پوشیده از تیر، علی‌اکبر(ع) را روی زانو قرار داده است.

در پیش‌زمینهٔ سمت راست اسب بی‌سوار، در حال حرکت است و میانهٔ تصویر اسبی سفیدرنگ کنار بالین علی‌اکبر(ع) ایستاده و تیرهای کوچکی بدن اسب را پوشانده است.

تصویر۵، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید رضا داود کیا، (نگارندگان ۱۴۰۲)

Figure 5: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza davoodkia (Essayist)

مانند تصویر ۱ دو فرشته بالای سر امام حسین(ع) قرار دارند و هالهٔ نورانی گرد سر ایشان است. سمت چپ، ابوالفضل(ع)، با پرچمی سبزرنگ، سوار بر اسب، مشک آب را از دست یکی از زنان معصوم می‌گیرد. تقدم و تأخر اتفاقات به وسیلهٔ رودی در مرکز تصویر از یکدیگر جدا شده است. تفاوت اندازهٔ میان دو شخصیت اصلی داستان حسین(ع) و ابوالفضل(ع)، و سایر شخصیت‌ها نقش‌شده در نقاشی قابل مشاهده است.

تصویر شمارهٔ ۳، حسین(ع)، را با دستاری سبز و هالهٔ نور رنگین گرد سر، ابروانی پیوسته، چشمان مشکی و ریش پرپشت نشان می‌دهد. دستش را روی پیشانی گذاشته، روی زمین نشسته و سر علی‌اکبر (ع) روی پایش قرار داده است. بدن علی‌اکبر(ع) مملو از لکه‌های رنگ قرمزی است که به تیرهای فراوانی اشاره دارد که به ایشان اصابت کرده است. ابوالفضل(ع) در مرکز تصویر، سوار بر اسب دست به سمت امام حسین(ع) دراز کرده است. در این نقاشی به ترتیب، پیکر لمیدهٔ علی‌اکبر(ع)، چهرهٔ امام حسین (ع) و سپس فیگور تمام قد ابوالفضل(ع) در اولویت‌بندی دیداری قرار گرفته است. در نقاشی پشت شیشه (تصویر ۴)، جزئیات بیشتری نسبت به بیش‌متن به کار رفته است

(پالت رنگی متنوع، قلم‌گیری ظریف، چین و شکن لباس‌ها). قسمت مرکزی تصویر امام حسین(ع)، در حالی که سر علی‌اکبر(ع)، را روی پای خود قرارد اده است با محاسن و پر پشت و چشمان درشت تصویر شده است. در جهت مخالف پیکر ایشان ابوالفضل(ع) سوار بر اسب نقش شده است.

۴ـ۱ـ۱ـ۲. علی‌اصغر(ع) و سیدالشهدا

مهم‌ترین صحنه‌ای که در اکثر بقاع تصویر شده است طلب آب کردن سیدالشهدا(ع) در روز عاشورا برای طفل شش ماهه‌اش علی‌اصغر است (اخویان، ۱۳۹۶، ص. ۷۳). تصویر شمارهٔ ۵، امام حسین(ع) را در ابعادی بزرگ نسبت به سایر عناصر نقاشی، با دستاری سبزرنگ بر سر، سوار بر اسب، نوزادی قنداق پیچ را حمل می‌کند. اسب امام سفید براساس روایات به رنگ سفید و پاهای اسب به صورت نمادین قرمز رنگ‌آمیزی شده، درویشی مقابل ایشان ایستاده است، که دلیل بر نقش دراویش در روایت واقعهٔ کربلاست، در پس‌زمینهٔ سمت چپ فرشتگان در پی او در حرکت‌اند. پس‌زمینهٔ مملو از نقوش گیاهی و انسانی است. رنگ‌ها به صورت تخت و فاقد سایه و روشن به کار رفته‌اند.

در نقاشی بقعهٔ آقا سید محمد یمنی (تصویر۶)، سیدالشهدا با چهره‌ای نورانی و هاله‌ای گرد سرش، سوار بر اسب سفید، در حالی تصویر شده که نیزه در دست دارد و با دست دیگرش علی‌اصغر را در آغوش گرفته. نوزاد نیز هاله‌ای نورانی گرد سر دارد و چهره‌اش بازنمایی شده است. پس‌زمینهٔ سمت چپ صلف پیامبران که تعدادشان چهار تن است، با لباس‌هایی سر تا پا سفیدرنگ با دستارهای سبزرنگ و هاله‌های نورانی ایستاده‌اند و پیش‌زمینهٔ سمت چپ شامل سه مرد که اولی تاج بر سر دارد و دو تن دیگر کلاهی شبیه مثلث بر سر دارند ایستاده‌اند.

تصویر۶: نقاشی بقاع متبرکهٔ گیلان، بقعهٔ آقا سید محمد یمنی ـ لیچا (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 6: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Mohamad Yamani (Essayist)

تصویر شمارهٔ ۷ متعلق به نقاشی پشت شیشه است. قوم اشقیا در پس‌زمینهٔ آبی و در پیش‌زمینهٔ سمت چپ نیمه‌برهنه در ابعادی کوچک نقش شده و نقاش وقت چندانی برای قلم‌گیری صرف نکرده است، برخلاف جزئیات به‌کار رفته در نقش امام حسین(ع) و درویشی که در میانهٔ تصویر نقش شده، پیکرهای بی‌سر زیر پای ایشان اشاره به گودال قتلگاه است. در این نقاشی امام حسین(ع) در حالی که علی‌اصغر(ع) را در آغوش دارد، سوار بر اسبی سفید با چهره‌ای پوشیده و بدنی مملو از تیر به تصویر درآمده است.

تصویر۷، نقاشی پشت‌شیشه،(سلحشور و کازرونی ۱۰۸:۱۳۸۷)

Figure 7: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 108)

۴ـ۱ـ۱ـ۳. ابوالفضل(ع)

تصویر شمارهٔ ۸ متعلق به نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان است. در این دیوارنگاره ابوالفضل(ع) سوار بر اسبی قهوه‌ای‌رنگ، در حال تاخت به سمت میدان نبرد نمایانده شده، چهرهٔ ایشان به سبک نقاشی‌های ایرانی (چشمان درشت، لبان کوچک و ابروان پیوسته)، نقاشی شده است. جزئیات لباس، زره، اسب، و چهرهٔ ایشان نسبت به سایر نقاشی‌های بقاع دقیق‌تر است. در تصویر شمارهٔ ۹، ابوالفضل(ع) سمت چپ تصویر تمام‌قد ایستاده است، از اسب خبری نیست، کلاه‌خود مزین به دو پر برسر دارد و در حال جنگ تن به تن است؛ حریف خود را با شمشیر از وسط به دو نیم تقسیم کرده است. الگوی چهره‌پردازی ایشان شبیه تصویر شمارهٔ ۸ است.

تصویر۸: نقاشی بقاع متبرکه، بقعهٔ چهار پادشاه (نگارنده، ۱۴۰۲)

Figure 8: Holy shrine paintings, Shrine of Chahar Padeshah (Essayist)

تصویر۹: نقاشی بقاع متبرکه، بقعهٔ سید رضا داور کیا (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 9: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza davoodkia (Essayist)

ابوالفضل(ع) در تصویر شمارهٔ ۱۰، در حالی نقش شده است که دستاری سبز بر سر دارد و سوار بر اسب در حال گرفتن مشک آب است. فضای تصویر آکنده از فیگورها و حیواناتی است که هریک نماد و نشانه‌ای را برای بیننده به همراه دارد. سقای کربلا در نقاشی پشت شیشه نیز مورد توجه نقاشان قرار گرفته است. در این گونه آثار معمولاً مجلس اصلی عبارت از ترسیم پیکر ابوالفضل(ع) بر روی اسب بوده است، بزرگ‌تر از سایر مجالس و در مرکز اثر کار می‌شد و سایر مجالس به ترتیب اهمیت و نقل درویش در اطراف جای می‌گرفت (افشاری، ۱۳۸۶، ص. ۴۲). ابوالفضل(ع) در تصویر شمارهٔ۱۲، سوار بر اسبی سفید با هاله‌ای طلایی دور سر و زره بر تن نقش شده است، قلم‌گیری ظریف، لب‌های کوچک چشم‌های بادامی، از ویژگی‌های شاخص چهرهٔ ایشان است. پرچمی سبزرنگ در دست دارد و با دست چپش در حال گرفتن مشک آب است.

تصویر۱۰: نقاشی بقاع متبرکه، بقعهٔ ملا پیرشمس‌الدین (عیسی‌زاده، ۱۳۹۲، ص. ۶۶)

Figure 10: Holy shrine paintings, Shrine of Mola pir shamsealdin (Esazade,2013, P:66)

تصویر۱۱، نقاشی پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷، ص.۱۲۷)

Figure 11: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 127)

تصویر۱۲: نقاشی پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷، ص.۱۱۹)

Fig. 12: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 119)

۴ـ۲. تشریح روابط بیش‌متنی همان‌گونگی در ساختار بصری نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان

ژنت گونه‌شناسی بیش‌متنی براساس تغییر در سبک و کارکرد به دو گونهٔ تراگونگی و همان‌گونگی (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص.۱۴۲) تقسیم کرده است.

روابط بیش‌متنی میان سه موضوع مورد بحث در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان نسبت به پیش‌متن شامل موارد زیر است:

اولویت‌بندی دیداری: در تصاویر شمارهٔ ۱و ۲، پیکر سیدالشهدا مانند پیش‌متن (تصاویر ۳ و ۴)، در ابعادی بزرگ‌تر از سایر عناصر تصویر نقش شده که نشان از مقام والای ایشان است. در ترکیب‌بندی نحوهٔ چینش مؤلفه‌های بصری در اهمیت آن‌ها و تأکید بر هر یک از آن‌ها مؤثر است و نقاش مهم‌ترین مؤلفهٔ مورد نظرش را یا بزرگ‌تر از باقی مؤلفه‌ها در سطوح بالایی تصویر قرار می‌دهد که به آن استفاده از الگوی طولی می‌گوییم و یا مهم‌ترین مؤلفه در مرکز قرار می‌گیرد که این شیوه را استفاده از الگوی دوری نام می‌نهیم (نصیری، ۱۳۸۸، ص. ۴۸). استفاده از الگوی دوری در تصاویر شمارهٔ ۱، ۴ ،۵ و ۶ نسبت به پیش‌متن‌ها قابل مشاهده است. در تصویر شمارهٔ ۸ ، ابوالفضل(ع) در ابعادی بسیار بزرگ‌تر از سایر عناصر با استفاده از الگوی دوری، مشابه پیش‌متن (تصاویر شمارهٔ ۱۱ و ۱۲) نقش شده است.

حالت‌های انسانی: شیوهٔ بازنمایی پیکر علی‌اکبر(ع)، در تصاویر ۱و ۲ نسبت به پیش‌متن (تصاویر ۳ و ۴) یکسان است (بدن خوابیده)، حالت نشستن و دست امام حسین(ع) که بر پیشانی زده است در تصاویر ۱ و ۲ مشابه پیش‌متن (تصویر شمارهٔ ۳) است. در تصاویر شمارهٔ ۵ و ۶، امام حسین(ع)، به صورت سه‌رخ سوار بر اسبی که به صورت نیم‌رخ بازنمایی شده است نوزادی را زیر بغل زده است. الگوی بازنمایی بدن میان این تصاویر با پیش‌متن (تصویر ۷)، یکسان است. در تصاویر شمارهٔ ۸ ، ۹ و ۱۰ نیز شیوهٔ بازنمایی پیکر ابوالفضل(ع) به صورت سه‌رخ تقلید از پیش‌متن (تصاویر شمارهٔ ۱۱ و ۱۲) است.

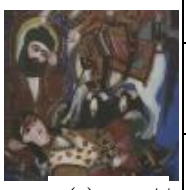
عناصر نمادین: هالهٔ نورانی گرد سر در تمامی نقاشی‌ها به شیوه‌های متفاوت ترسیم شده است. استفاده از رنگ سبز برای دستار دور سر، در شمایل‌های امام حسین(ع) مورد استفادهٔ نقاشان بقاع و پشت شیشه بوده است (تصاویر شمارهٔ ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ و ۷). در نگاره‌های ابوالفضل(ع)، در بقاع متبرکهٔ گیلان، کلاه‌خود مزین به دو پر، زره و لباس رزم، از ویژگی‌هایی است که در تصاویر شمارهٔ ۸ و ۹ متاثر از پیش‌متن (تصاویر ۱۱ و ۱۲) به‌کار رفته است.

مدل چهره‌پردازی: شیوهٔ چهره‌پردازی علی‌اکبر(ع) (صورتی گرد و بدون محاسن، موهای بلند مشکی و لبانی کوچک)، در تصاویر ۱و۲، برداشتی جدی از پیش‌متن است (تصاویر شمارهٔ ۳ و۴). بازنمایی چهرهٔ سیدالشهدا در تصویر شمارهٔ ۲ نیز در مقایسه با تصاویر شمارهٔ ۳ و ۴ نمایانگر پیروی از اسلوبی یکسان است. نوع چهره‌پردازی ابوالفضل(ع) شامل لب‌های کوچک، چشمان بادامی، محاسن پرپشت و ابروان به هم پیوسته، تقلید جدی بیش‌متن (تصاویر شمارهٔ ۸ و۹) از پیش‌متن است (تصویر ۱۱و ۱۲).

نحوهٔ رنگ‌پردازی: رنگ‌پردازی تخت، استفاده از خطوط کناره‌نمای ظریف، در نقاشی‌های بقاع متبرکه تقلید از پیش‌متن است. فورژی تقلید جدی از پیش‌متن است که در قالبی مشخص در صدد تداوم و حفظ سبک پیش‌متن انجام می‌گیرد. کارکرد بیش‌متن در اینجا کاملاً جدی است (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۲). در جدول شمارهٔ ۱ همان‌گونگی از نوع فورژری در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه تشریح شده است.

جدول ۱: همان‌گونگی از نوع فورژری در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه (نگارندگان ۱۴۰۲)

Table1: Hypertextual Equality (forgery) in Guilan's holy shrine paintings and Under-glass painting(Essayist)

عناصر مشترک			پشت شیشه	بقاع متبرکه
امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع)	ترکیب‌بندی مقامی		 امام حسین(ع) بر بالین علی‌اکبر(ع) ـ تصویر ۳	امام حسین(ع) بر بالین علی‌اکبر(ع) ـ تصویر ۱
	حالت‌های انسانی	طرز نمایش علی‌اکبر(ع)	خوابیده روی زمین	
		شیوهٔ بازنمایی امام حسین(ع)	نشسته	
	عناصر نمادین	هالهٔ نورانی		
		دستار سبزرنگ		
	اسلوب چهره‌پردازی	امام حسین(ع)	ریش، چشمان درشت	
		علی‌اکبر(ع)	موی بلند مشکی، لب‌های کوچک صورت گرد بدون محاسن	امام حسین(ع) بر بالین علی‌اکبر(ع) ـ تصویر ۲
	ترکیب‌بندی مقامی		امام حسین(ع) بر بالین علی‌اکبر(ع)- تصویر ۴	
سیدالشهدا و علی اصغر(ع)	حالت‌های انسانی	امام حسین(ع)	سه‌رخ سوار بر اسب	
			چهرهٔ پوشیده	
		علی‌اصغر(ع)	نوزاد در قنداق	سیدالشهدا و علی‌اصغر(ع) ـ تصویر ۵
	عناصر نمادین	دستار سبز رنگ		

				 سیدالشهدا و علی‌اصغر(ع) ـ تصویر۶
ابوالفضل(ع)	ترکیب‌بندی مقامی		 ابوالفضل(ع)- تصویر ابوالفضل(ع) ـ تصویر۱۲	 ابوالفضل(ع)- تصویر۸ ابوالفضل(ع)- تصویر۹
	حالت انسانی	سه‌رخ سوار بر اسب		
	عناصر نمادین	زره بر تن		
		کلاه‌خود مزین به دوپر		
	اسلوب چهره‌پردازی	لب‌های کوچک		
		چشمان بادامی		
		محاسن پرپشت		
		ابروان به هم پیوسته		

۴ـ۲ـ۱.دلالت‌های معنایی همان‌گونگی در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان

در همان‌گونگی، عناصر متن‌پیشین با عناصر متن جدید بر هم منطبق هستند و این تطبیق، قابل پیگیری است. در رویکرد همانگونی یا تقلید، مؤلف بیش‌متن قصد دارد متن نخست را در وضعیت جدید حفظ کند (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۶). در مقایسهٔ نقاشی‌های بقاع با پیش‌متن آن دلالت‌های معنایی نیز از مواردی است که همان‌گونگی را در آن می‌توان ردگیری کرد. در ادامه ۴ شاخص از منظر دلالت‌های معانی همان‌گونگی در نظرگرفته شده و به بررسی آن‌ها پرداخته شده است.

تقلید درون‌مایه: موضوعات مهمی که در این نقاشی‌ها دیده می‌شود به ترتیب شهادت علی‌اصغر(ع)، به میدان رفتن ابوالفضل العباس(ع)، به میدان رفتن علی‌اکبر(ع)، را نام برد (اخویان، ۱۳۹۶، ص. ۷۳). این درون‌مایهٔ مشترک داستانی، میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان که به صورت مستقیم روی دیوار نقش شده‌اند و یا روی کاشی نقاشی شده (تصویر شمارهٔ ۲)، و نقاشی‌های پشت شیشه قابل مشاهده است.

تقلید شخصیت: امام حسین(ع) در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان به تبعیت از پیش‌متن در موضوعاتی خاص به تصویر درآمده است. در تصاویر شمارهٔ ۱ و۲ و همچنین تصاویر شمارهٔ ۵و ۶، مربوط به بقاع متبرکهٔ گیلان، مانند پیش‌متن (تصاویر شمارهٔ۳،۴ و۷) شخصیت ایشان مورد توجه نقاشان قرار گرفته است. همچنین شخصیت علی‌اکبر(ع) در تصاویر شمارهٔ۱و۲ از یک الگوی مشترک محتوی و تصویرگری پیروی کرده‌است(تصاویر شمارهٔ ۳و ۴). ابوالفضل(ع)، نیز از شخصیت‌های برجسته‌ای است که به کررات مورد توجه نقاشان بقاع و پشت شیشه قرار گرفته است (تصاویر شمارهٔ ۲، ۳، ۴، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۲).

تقلید مکان: در مقایسهٔ تصاویر ۱ و ۲ با پیش‌متن (۳ و ۴)، خیمه‌هایی در پس‌زمینه نقش شده است که اشاره به اتراق امام(ع) و یارانش در دشت کربلاست. بی آب و علف بودن این منظره در هر چهار تصویر گواه بر تقلید از متنی خاص است. این‌گونه از بازنمایی مکان در تصاویر شمارهٔ ۸ و ۱۰ در مقایسه با پیش‌متن خود (تصاویر۱۱ و۱۲)، قابل مشاهده است.

تقلید حوادث: در تصاویر شمارهٔ ۱، ۲، ۳ و ۴ حضور امام حسین(ع)، بر بالین فرزندش محتوای اصلی نقاشی است که در هر ۴ نقاشی به تصویر درآمده است. تصویر شمارهٔ ۲، ابوالفضل(ع)، سوار بر اسب سفیدرنگ با علمی سبزرنگ در دست، در حال

گرفتن مشک آب از دست زنی است که چهره‌اش پوشیده است که به داستان آب آوردن ایشان برای کودکان در واقعهٔ کربلا اشاره دارد. این داستان در تمام پیش‌متن‌ها که ابوالفضل(ع) در آن نقش شده است مستتر است (تصاویر ۳، ۴، ۱۱ و ۱۲).

۴ـ۲.تشریح روابط بیش‌متنی تراگونگی در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان

در تراگونگی، برخالف همانگونی اساس بر تغییر و دگرگونی پیش‌متن به منظور خلق و ایجاد بیش‌متن است (افضل طوسی و مهاجری، ۱۴۰۰، ص. ۴۲). همان‌گونگی مطلق و تراگونگی مطلق هیچ یک وجود ندارند، بلکه همواره در یک ارزیابی نسبی است که می‌توان از همان‌گونگی و تراگونگی سخن گفت (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۷).

افزودگی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان: در نقاشی‌های بقاع متبرکه با موضوع سیدالشهدا بر بالین علی‌اکبر(ع)، اسب‌های بی‌سوار در تصاویر ۱و ۲، نسبت به پیش‌متن اضافه شده است (تصاویر۳ و۴). در مقایسهٔ تصاویر ۱و ۲ با تصویر شمارهٔ ۳ (پیش‌متن)، موضوعات فرعی در پس‌زمینه و پیش‌زمینه افزایش یافته است. این نوع از افزایش حجم بیش‌متن نسبت به پیش‌متن، در تقسم‌بندی‌های ژنت گشتار کمی افزایشی نام گرفته است. و از آن رو که بار معنایی به همراه دارد در مصطلحات ژنت انبساط[۸] نامیده شده است.

انبساط به واسطهٔ افزودگی گستره[۹] در پیش‌متن صورت می‌گیرد که جنبهٔ موضوعی دارد (Genette, 1997, pp. 253-261). دوفرشته بالای سر امام حسین(ع) در تصاویر شمارهٔ ۱و ۲، به بیش‌متن اضافه شده است که معنای جدیدی را به همراه نداشته است. درنتیجه افزایش از نوع گشتار کمی گسترش است. نمونه‌ای دیگر از گسترش در میان تصاویر ۱ و ۲، اضافه شدن تیرهای کوچک بر بدن علی‌اکبر(ع) است. در پیش‌متن (۳ و ۴)، نقاش به بازنمایی لکه‌های خون بر پیکر ایشان اکتفا کرده است، در نقاشی‌های بقاع

اضافه شدن تیرها، نشان از ظلم و رنج بیشتر است که نقاش قصد نمایش آن را دارد. در تصایر شمارهٔ ۵ و ۶ (بیش‌متن)، با موضوع علی‌اصغر(ع) و سیدالشهدا عناصر و شخصیت‌های متفاوتی، نسبت به تصویر شمارهٔ ۷ (پیش‌متن)، افزوده شده است. مانند صلف پیامبران در پس‌زمینهٔ تصویر شمارهٔ ۶، و یا حضور فرشتگان در تصویر شمارهٔ ۵. در تصاویر شمارهٔ ۸، ۹ و ۱۰ با موضوع ابوالفضل(ع) شمشیر از نیام برآمده از عناصری است که به نقاشی‌ها افزوده شده است. در پیش‌متن‌ها (تصاویر شمارهٔ ۱۱ و۱۲)، اثری از شمشیر نیست.

گشتار افزایشی رنگ: استفاده نمادین از رنگ در نقاشی‌های بقاع متبرکه قابل مشاهده است. در تصویر شمارهٔ ۵، پاهای اسب تعمداً با رنگ قرمز نقاشی شده است. استفاده از رنگ قرمز که نمادی از شهادت است در پیش‌متن این نقاشی (تصویر شمارهٔ ۷)، قابل مشاهده نیست. این نوع افزایش را می‌توان از نوع گسترش[۱۰] درنظر گرفت. افزایش رنگ در بیش‌متن موضوع جدیدی را به آن اضافه نکرده، بلکه معانی متن را گسترش داده است.

گشتار کمی کاهشی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان: در تصویر شمارهٔ ۱، نقاش آگاهانه بخش‌هایی از پیش‌متن را حذف کرده است(تصاویر شمارهٔ ۳ و ۴). در پیش‌متن‌های این نقاشی، ۳ شخصیت اصلی یعنی: امام حسین(ع)، علی‌اکبر(ع) و ابوالفضل(س)، در پیش‌زمینه نقش شده‌اند؛ برخلاف تصویر شمارهٔ ۱، شخصیت ابوالفضل(ع)، به طور کلی از نقاشی حذف شده است. تقلیل حجم بیش‌متن نسبت به پیش‌متن را ژنت تحت عنوان برش متن[۱۱] نام‌گذاری کرده است. منظور از برش متن اعِمال تغییراتی در متن و استعلای آن از طریق جراحی و حذف بخش‌های زاید و بلااستفادهٔ متن است (Genette, 1997, p.229).

نمونه‌ای دیگر از برش متن در تصویر شمارهٔ ۲، قابل مشاهده است. در این نقاشی، نقاش پیکر ابوالفضل (ع)، را از صحنه سوگواری امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع)، حذف کرده است. و در قسمت دیگری از کادر که به واسطهٔ یک رود وقایع از یکدیگر تمیز داده شده، ترسیم کرده است. در تصاویر شمارهٔ ۵ و۶، نکتهٔ مورد اهمیت حذف تیرهایی است که بر پیکر امام حسین(ع)، علی‌اصغر(ع) و اسب ایشان در پیش‌متن (تصویر شمارهٔ ۷)، قابل مشاهده است. همچنین گودال قتگاه که در تصویر شمارهٔ ۷ در پیش‌زمینهٔ سمت چپ نقش شده است در نقاشی‌های بقاع (تصاویر۵ و ۶) حذف شده است.

در تصاویر شمارهٔ ۸ ، ۹ و ۱۰، پرچم سبز رنگی که در پیش‌متن‌ها (تصاویر۱۱ و۱۲)، به چشم می‌خورد، در جهت بهبود بخشیدن به معنای جدید (نمایش جنگ‌آوری) از تصویر حذف شده است. در تصویر شمارهٔ ۹، ابوالفضل(ع) با پای پیاده و بدون اسب (اسب در این نقاشی حذف شده است در مقایسه با پیش‌متن)، در میدان نبرد در حال رزم نقش شده است. در تصویر شمارهٔ ۱۰، نیز ایشان سوار بر اسب درحال مبارزه نقش شده است. این تصاویر در مقایسه با پیش‌متن‌های خود (تصاویر شمارهٔ ۱۱ و۱۲)، روایت‌های متفاوتی را نقل می‌کنند که تنها با حذف عناصری از پیش‌متن به دست آمده است.

۴ـ۳ـ۱.تبیین دلالت‌های معنایی تراگونگی در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان

در ادامه با بررسی انواع دلالت‌های معنایی از منظر افزایش و کاهش به نقش آن‌ها در تغییر محتوا در میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و پیش‌متن‌های آن پرداخته شده است.

دلالت‌های معنایی گشتار افزایشی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان: در مقایسهٔ تصاویر شمارهٔ ۱ و۲، با پیش‌متن خود (تصاویر ۴)، اسب‌های بی سواری در پیش‌زمینه (تصویر۱)، و در میانهٔ تصویر (تصویر۲)، قابل مشاهده است که اشاره به بازگشت اسب علی‌اکبر(ع)، به سمت سوار خود دارد، که کنایه از میزان اندوه‌بار بودن

این لحظه است. ژنت در تقسیم‌بندی گشتارهای کاربردی از نوع ارزش صرفاً به سه گونهٔ ارزش‌گذاری مکرر، ارزش‌کاهی و دگرارزشی اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد گونهٔ چهارمی هم می‌توان به سه‌گانهٔ یادشده افزود و آن را «ارزش‌افزایی» نامید که به موجب آن ضمن تکرار ارزش‌های پیش‌متن، ارزشی جدید به بیش‌متن داده می‌شود (حسن‌زاده و نامور مطلق، ۱۴۰۱، ص. ۲۲).

بر این اساس حضور دو اسب بی‌سوار در تصویر شمارهٔ ۱، را می‌توان ارزش گذاری مکرر و حضور یک اسب بی‌سوار در تصویر شمارهٔ ۲، را ارزش‌افزایی در نظر گرفت. حضور صلف پیامبران در تصور شمارهٔ ۶، مربوط به بقاع گیلان نیز نشان از اهمیت این لحظه از زندگی امام حسین(ع) و مقام ایشان نزد معصومان است. این نوع از ارزش‌گذاری را نیز می‌توان در دستهٔ ارزش‌افزایی قرار داد. حضور فرشتگان در پس‌زمینهٔ تصویر شمارهٔ ۵ نیز از این دست است. در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان ابوالفضل(ع)، در حال نبرد و مبارزه نقش شده است (تصاویر شمارهٔ ۸، ۹ و ۱۰). اضافه شدن شمشیر در هر سه تصویر نیز بر این امر صحه می‌گذارد. افزایش عناصر در این نقاشی‌ها در دستهٔ دگرارزشی، قرار دارد، زیرا نقاشان بقاع ارزش‌های متفاوتی مثل رشادت، قدرت و جنگ‌آوری را نسبت به پیش‌متن خود مورد توجه قرار داده‌اند.

دلالت‌های معنایی گشتار افزایشی رنگ: رنگ در هنرهای تجسمی دلالت‌مندی‌های متفاوتی را داراست. در تصویر شمارهٔ ۵، رنگ قرمز از عناصری است که به بیش‌متن اضافه شده است. از دیدگاه برخی اندیشمندان مسلمان، رنگ قرمز آتشین، نماد قدرت و همت است. هنگامی که ظلمت نفس کم‌تر شود، نور روح زیاد و نوری به رنگ سرخ پدیدار می‌شود، در هنر ایرانی و اسلامی، رنگ قرمز نماد خون و شهادت است (عسگری و اقبالی، ۱۳۹۲، ص. ۵۹). افزایش رنگ قرمز در این نقاشی در مقایسه با

پیش‌متن (تصویر شمارهٔ ۷)، دلالت‌های معنایی ذکرشده دربارهٔ رنگ قرمز را به بیش‌متن (تصویر ۵) افزوده است. این نوع ارزش‌گذاری در دستهٔ تراارزشی قرار می‌گیرد. از منظر ژنت در این فرایند، تراارزشی از نوع دگرارزشی صورت پذیرفته است؛ به این مفهوم که معانی استعاری و دلالت‌های نمادین رنگ قرمز در بیش‌متن معنای دیگری را نسبت به پیش‌متن افزوده است.

دلالت‌های معنایی گشتار کمی کاهشی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان:

چنانکه مطرح شد در مقایسهٔ تصویر ۱ با پیش‌متن‌های خود (تصاویر ۳ و۴)، برش متن صورت گرفته است. حذف پیکر ابوالفضل(ع) در بیش‌متن (تصویر ۱)، دلیل بر اهمیت موضوع امام حسین(ع) بر بالین علی‌اکبر(ع) است. نقاش در این اثر، از روایت هم‌زمان موضوعات اجتناب کرده و مهم‌ترین شخصیت‌های واقعه را در مرکز تصویر نقش کرده است. این‌گونه از تقلیل بیش‌متن نسبت به پیش‌متن از منظر ژنت تراانگیزگی است، برای تأکید بر اهمیت و انحصار موضوع. ژنت تراانگیزگی را سه نوع می‌داند، طرح انگیزه، بی‌انگیزگی و دگرانگیزگی. در طرح انگیزه، انگیزهٔ موجود در پیش‌متن دوباره در بیش‌متن مطرح می‌شود؛ در بی‌انگیزگی، انگیزهٔ موجود در پیش‌متن حذف می‌شود و سرانجام در دگرانگیزگی، انگیزهٔ پیش‌متن در بیش‌متن از بین می‌رود و انگیزهٔ جدید جایگزین می‌شود (حسن‌زاده و نامورمطلق، ۱۴۰۱، ص. ۲۴).

در تصویر شمارهٔ ۲، نقاش اولویت‌بندی نظام تصویری را به دو بخش تقسیم است و از پرگویی اجتناب کرده است. درواقع از منظر ترانگیزگی ژنت، طرح انگیزه است و انگیزهٔ پیش‌متن (تصاویر شمارهٔ ۳ و ۴) دوباره در بیش‌متن حضور دارد، اما نوع روایت آن متفاوت است. در تصاویر شمارهٔ ۵ و۶ نیز تراانگیزگی از نوع دگرانگیزگی قابل مشاهده است. حذف تیرها بر پیکر امام حسین(ع)، نوزاد و اسبش و همچنین گودال

قتلگاه که در پیش‌متن (تصویر شمارهٔ ۷) مورد توجه نقاش پشت شیشه بوده است، حاکی از این است که نقاشان بقاع لحظاتی پیش از به میدان نبرد رفتن امام حسین(ع)، را نقش کرده‌اند و انگیزهٔ متفاوتی را نسبت به پیش‌متن خود دنبال کرده‌اند.

برخلاف تصویری که در نقاشی‌های پشت شیشه از ابوالفضل(ع) به عنوان سقای کربلا ارائه شده، در نقاشی‌های بقاع بازآفرینی جنگ‌آوری‌های ایشان مد نظر نقاشان بوده است از این رو در تصاویر شمارهٔ ۸، ۹ و ۱۰، ابوالفضل(ع) گاه سوار بر اسب و گاه با پای پیاده بدون پرچم و با شمشیر و با اسبی در حال تاخت به نمایش درآمده است. در مقایسهٔ این نقاشی‌ها با پیش‌متن‌های خود (تصاویر شمارهٔ ۱۱ و۱۲)، بی‌انگیزگی و دگرانگیزگی قابل مشاهده است.

جدول ۲: تراگونگی از نوع جای‌گشت در نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Table2: Transformation (Transposition) in Guilan's holy shrine paintings

تراگونگی		
بیش‌متن	عناصر	
	کاهشی	افزایشی
تصویر۱	تصویر۱، آگاهانه بخش‌هایی از پیش‌متن حذف شده است. تصویر شمارهٔ ۲، پیکر ابوالفضل (ع)، از صحنه حذف شده است و در قسمت دیگری از کادر ترسیم شده است.	اسب‌های بی‌سوار، دو فرشته بالای سر امام، تیرهای کوچک روی بدن علی‌اکبر(ع).
تصویر۲		

تصویر۵ تصویر۶	حذف تیرها و گودال‌قتگاه در بیش‌متن‌ها (تصاویر شمارهٔ ۵ و ۶).	افزایش عناصر در پس‌زمینه، مانند حضور فرشتگان و صلف پیامبران. افزایش رنگ قرمز در تصویر شمارهٔ ۵.
تصویر۸ تصویر ۹ تصویر۱۰	حذف پرچم سبز در جهت معنای جدید در بیش‌متن (تصاویر۸، ۹ و ۱۰). حذف اسب ابوالفضل(ع)، در تصویر شمارهٔ ۹. حذف مشک آب و معصومین در تصاویر ۹ و ۱۰.	شمشیر از نیام برآمده در تصاویر ۸ و ۹ به نقاشی‌ها افزوده شده است.

در تصویر شمارهٔ ۸، ابوالفضل(ع)، سوار بر اسب در حال تاخت، نقاشی شده است برخلاف نقاشی‌های پشت شیشه (تصاویر شمارهٔ ۱۱ و۱۲)، که ایشان سوار بر اسب، در حال گرفتن مشک آب است. تراانگیزگی از نوع دگرانگیزگی در این اثر قابل مشاهده است. در تصویر شمارهٔ ۹، وی با پای پیاده با شمشیر در حال نبرد تن به تن با دشمنان است و نسبت به پیش‌متن‌های خود (تصاویر ۱۱ و۱۲)، تراانگیزگی از نوع بی‌انگیزگی مشهود است. در تصویر شمارهٔ ۱۰، ابوالفضل(ع) در قامت جوانی بی‌محاسن سوار بر اسب با شمشیر درحال نبرد با دشمنان است. نقاش در این اثر حتی ویژگی‌های چهره‌پردازی مورد استفاده در پیش‌متن را حفظ نکرده است. تراانگیزگی در این اثر از نوع بی‌انگیزگی مشهود است. گونهٔ آخر از تراگونگی ژنتی، جای‌گشت است که به شکل کاملاً جدی به تغییر سبک و

تکثیر اثر می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۵۰). در جدول شمارهٔ ۲ تراگونگی از نوع جای‌گشت شامل کاهش و افزایش عناصر بررسی شده است.

۵.نتیجه

واقعهٔ کربلا به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رویدادهای تاریخ شیعه در ادبیات مذهبی ایران متن مشترکی است میان رسانه‌های تصویری که در خور نیاز مورد استفادهٔ هنرمندان قرار گرفته است. برقراری ارتباط بین متن ادبی و متن تصویری سبب دیالوگی پویا و مشترک شده است که با صورت‌های متفاوتی تصویر شده است. از این رو نقاشی‌های پشت شیشه و نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ استان گیلان با آنکه از موضوعات مشترکی بهره گرفته‌اند، اما در شیوهٔ اجرای این نقاشی‌ها تغییر نیز مانند تقلید وجود دارد. در نظریهٔ ترامتنیت ژنت هر متن را زاییدهٔ متن پیشین دیگری برشمرده است که یا به صورت جدی مورد تقلید قرار گرفته و یا با تغییراتی به خلق متنی تازه منجر شده است. چنانکه مطرح شد سه شرط گونه‌شناسی پیش‌متنی یعنی متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن، مسلم دانستن رابطهٔ بین بیش‌متن و پیش‌متن، میان نقاشی‌های پشت شیشه و نقاشی‌های بقاع متبرکه برقرار است.

در پژوهش پیش رو با ارائهٔ مدل پیشنهادی خوانش شش مرحله‌ای متون تصویری از منظر ژنت ضمن بررسی پیش‌متن‌های نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و تحلیل مضامین و عناصر تشکیل‌دهندهٔ این نقاشی‌ها در مقایسه با پیش‌متن، روابط بیش‌متنی همان‌گونگی و تراگونگی نیز از منظر عناصر بصری و دلالت‌های معنایی بررسی شده است. چنان که برمی‌آید میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه رابطهٔ همان‌گونگی از نوع فورژری در به کارگیری عناصر بصری و محتوا، هم‌زمان با تراگونگی از نوع جای‌گشت در محتوا و فرم برقرار است. در فورژری تقلید جدی از پیش‌متن مد نظر است. فورژری ازجمله مواردی

است که در نقاشی‌های بقاع متبرکه به نسبت نقاشی پشت شیشه به چشم می‌خورد. در اغلب نقاشی‌های بقاع، نقاش با استفاده از اولویت‌بندی دیداری، حالت‌های انسانی، عناصر نمادین مشترک، مدل چهره‌پردازی یکسان و نحوهٔ رنگ‌گذاری مشابه، به تقلید مستقیم از فرم و عناصر بصری به‌کار رفته در پیش‌متن پرداخته است. تقلید در دلالت‌های معنایی این نقاشی‌ها شامل تقلید در درون‌مایه، شخصیت، مکان و حوادث است.

جای‌گشت از دیگر دسته‌بندی‌های گونه‌شناسی بیش‌متنی براساس تراگونگی است که شامل اقتباسات بیناهنری و بینارسانه‌ای است. در بررسی متون از منظر ترامتنی بررسی دلالت‌های معنایی سبب آشکارگی در نحوهٔ اقتباسات هنری توسط مؤلف خواهد شد. طبق بررسی‌های صورت‌گرفته در متن نقاشی‌های بقاع متبرکه، افزودگی در عناصر بصری در پس‌زمینه و پیش‌زمینه مانند اسب‌های بی‌سوار، فرشتگان و پیامبران، گشتار افزایشی رنگ، مانند رنگ قرمز، موجب ایجاد ارزش‌های جدید در بیش‌متن شده است؛ مثل رشادت، قدرت، جنگ‌آوری و الوهیت. گشتار کمی کاهشی عناصر بصری شامل حذف روایت‌های هم‌زمان، عناصر نمادین مانند پرچم، اسب و شخصیت‌های فرعی، سبب ایجاد دلالت‌های معنایی شامل دلالت‌های معنایی گشتار افزایشی عناصر بصری، مانند اسب‌های بی‌سوار، صلف پیامبران، حضور فرشتگان و اضافه شدن شمشیر سبب ارزش‌افزایی بیشتر در بیش‌متن شده است.

همچنین دلالت‌های معنایی گشتار افزایش رنگ شامل رنگ قرمز ایجاد فرایند تراارزش از نوع دگرارزشی در بیش‌متن شده است. دلالت‌های معنایی گشتار کاهشی عناصر بصری همچون، حذف اتفاقات هم‌زمان، و عناصری مثل اسب، در بیش‌متن‌ها، سبب تقلیل بیش‌متن شده است که از منظر ژنت تراانگیزگی خوانده شده و موجب تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شده است. از این رو رابطهٔ ترامتنی از نوع جای‌گشت که

از شایع‌ترین انواع ترامتنیت است نیز مانند رابطهٔ همان‌گونگی از نوع فورژری هم‌زمان میان نقاشی‌های بقاع متبرکهٔ گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه برقرار است.

پی‌نوشت‌ها

1. Genette
2. Transtextualite
3. *Palimpsests*
4. ulia Kristeva
5. Hypertextuality
6. Imitation
7. Transformation
8. Quantitative Transformation
9. Massive addition.
10. Expansion
11. Excision

منابع

اخویان، م. (۱۳۹۶). بررسی دلایل بازتولید نقاشی دیواری‌های بقاع نقشین منطقهٔ گیلان، *نگره*، ۷۱، ۴۲-۸۱.

افشاری، م. (۱۳۸۶). ویژگی‌های شمایل نگاری در نقاشی پشت شیشه. *نگره*، ۴، ۲۹-۶۰ .

افضل‌طوسی، م.، و عفت‌السادات، ن. (۱۳۹۱). سنگاب‌های اصفهان، هنر قدسی شیعه. *باغ نظر*، ۲۷ (۱۰)، ۴۹-۶۰ .

افضل طوسی، عفت‌السادات و مهاجری، م. (۱۴۰۰). خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش وشیر در قرن چهاردهم هجری. *نگارینهٔ هنر اسلامی*،۲۱ (۸)، ۵۱-۳۶.

چیت‌ساز، شقایق، ندایی فرد، ا.، و نامورمطلق، ب. (۱۳۹۸). خوانش بیش‌متنی نقش‌مایهٔ انار در زیورآلات ایرانی. *باغ نظر*، ۷۷، ۳۴ ـ۵۸.

حسن‌زاده، ح.، و نامور مطلق، ب. (۱۴۰۱). بیش‌متنیتِ ژنتی به‌مثابهٔ رویکردی در خوانش متون تصویری (مطالعهٔ موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران). *رهپویهٔ هنر هنرهای تجسمی*، *۵*(۱)، ۱۷-۲۵.

حکیم، ا.، و نامورمطلق، ب. (۲۰۱۹). خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت بر اساس گونه شناسی ژرار ژنت. *هنرهای تجسمی و کاربردی*، *۱۱*(۲۲)، ۵-۲۱.

رئوف، س.، و نیستانی، ج.، و موسوی کوهپر، م. (۱۳۹۸). نمودهای تعزیه بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان بر اساس دیدگاه پانوفسکی. *جستارهای تاریخی*، *۱*، ۱-۱۵.

شایسته‌فر، م. (۱۳۸۷). بقاع متبرکه. ***کتاب ماه هنر***، *۱۱۷*، ۶-۲۵.

عسگری، ف.، و اقبالی، پ. (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آیینهٔ هنر اسلامی. *جلوهٔ هنر*، *۹*، ۴۳- ۶۲.

فلور، و.، چلکوفسکی، پ.، و اختیار، م. (۱۳۸۱). *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ ی. آژند. تهران: نشر ایل شاهسون بغدادی.

محمودی‌نژاد، ا. (۱۳۸۸). *نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان*. رشت: ایلیا.

نامورمطلق، ب. (۱۳۸۶). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.

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

نصیری، س. (۱۳۸۸). *بررسی نمادین ترکیب‌بندی مقامی در نگارگری ایران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

Reference

Afshari, M. (2008). The characteristics of icon painting in rear - glass - painting (Inspired Palinting). *Negareh journal*, *3*(4), 29.

Afzal Tousi, E., & Mani, N. (2013). Sangab of Isfahan, Shiite sacred art. *Bagh Nazar*, *27*(10), 49-60. [In Persian].

Afzaltousi, E., & Mohajeri, M. (2021). An hypertextuality analysis of animal's position in the miniatures of the «Rakhsh fights the Lion» in the tenth century AH. **Negarineh Islamic Art**, **8**(21), 36-51. doi: 10.22077/nia.2021.4295.1455**.**

Akhavian, M. (2017). Reproduction of the Frescoes on the walls of the "Naqshin" holly tombs in the region of Guillan. Negareh Journal**,** 12(42), 71-81. doi: 10.22070/negareh.2017.531

Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 268-285**.**

Asgari, F., & Eghbali,P.(2013). The representation of symbolic colors in art. Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal**,** 5(1), 43-62. doi: 10.22051/jjh.2013.35

Chitsaz, Sh., Nedai Fard, A., & Namvarmotlagh, B. (2020). An inter-textual reading and interpretation of pomegranate motif in contemporary jewelry of Iran based on archeological pretexts**.** *Bagh-e Nazar,16*(77), 34-58. [In Persian].

dissertation, University of Bristol.

Floor, V., Chlkowski, P. J., & Ekhtiyar, M. (2007). Painting and painters of the Qajars (translated into Farsri by Yaghoub Azhand). 2007.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: literature in the second degree* (Vol. 8). University of Nebraska Press.

Hakim, A., & Namvar Motlagh, B. (2019). Transtextuality reading on Joconde painting by Rene magritte based on the Gerard Genette`s typology. Journal of Visual and Applied Arts**,** 11(22), 5-21. doi: 10.30480/vaa.2019.700

Hassanzadeh, H., & Namvar Motlagh, B. (2023). Genette's hypertextuality as an approach in visual texts reading (Case study: the logo of Islamic Republic of Iran Airline). Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi**,** 5(1), 17-25. doi: 10.22034/ra.2021.532024.1059

Mirenayat A., & Soofastaei, E. (2015). Gerard Genette and the categorization of textual transcendenc. *Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing*, *6*(5), 533- 537. doi:10.5901/miss. 2015.v6n5p533.

Namvar Motlagh, B. (2008). An introduction to intertextuality. sokhan. [In Persian].

Namvar Motlagh, B. (2013). Hypertext typology. *Journal of Literary Research, 9*(139), 38-159. [In Persian].

Nasiri, S. (2009). Symbolic investigation of spatial composition in Iranian painting. Master's thesis, Al-Zahra University, Tehran, Iran.

Park-Finch, H. (2012). Hypertextuality and polyphony in Tom Stoppard's stage plays. Doctoral

Raoof, S., Nistani, J., & Mosavi, M. (2019). The representation of Ta'azieh on the wall painting of Guilan Boghiey based on Panovsky's perspective. Historical Studies**,** 10(1), 95-123. doi: 10.30465/hcs.2019.4520

Sacerdoti, Y. (2019 Mar). A transtextual hermeneutic journey: horst Rosenthal's Mickey au camp de Gurs (1942). European *Comic Art***,** *12*(1), 21-40.

Shayestehfar, M. (2008). Holy shrine. *book of the*