مقایسه نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه (زند و قاجار) بر مبنای نظریه ژنت با تاکید بر همانگونگی*

منیر صحت قول فرد

دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرر و معماری دانشگاه گیلان،رشت، ایران.

حسین عابددوست**

استادیار گروه گرافیک، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

زیبا کاظم‌پور

استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

چکیده

بقاع متبرکه گیلان دارای نقاشی‌های مذهبی بسیاری است که خاستگاه و مبدأ آن به روشنی معلوم نیست. باورهای تشیع به ویژه واقعه کربلا از جمله مضامین این نقاشی‌ها است. وجه تشابه موضوعات و شیوه تصویرسازی این نقاشی‌ها با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از چشم پژوهشگران دور نمانده است، اما نقاشی پشت‌شیشه‌یکی از هنرهای سنتی ایران است که امروزه کمتر به آن توجه می‌شود. شایان ذکر است که نقاشی پشت‌شیشه مذهبی نیز دارای موضوعات و تصاویری است که با نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی بقاع متبرکه گیلان قابل قیاس است. متن مشترک میان این نقاشی‌ها نه تنها موضوعات مشترک بلکه شباهت‌های فرمی و تصویری است. برای پاسخ به این سوال که چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی میان نقوش بقاع متبرکه و نقاشی پشت‌شیشه وجود دارد، در پژوهش پیش رو از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت استفاده شده است و تاکید برچگونگی رابطه همانگونگی میان آثار است. روش تحقیق توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای از طریق فیش برداری و تصویر خوانی است. تجزیه تحلیل داده ها کیفی است. نتایج تحقیق نشان می دهد، روابط بینامتنی، پیش‌متنی و ترامتنی میان نقاشی بقاع متبرکه شرق گیلان و نقاشی‌پشت‌شیشه برقرار است و میان نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه رابطه همانگونگی حاکم است.

کلمات کلیدی: همانگونگی، نقاشی بقاع متبرکه، گیلان،نقاشی پشت‌شیشه ، ترامتنیت ژنت.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش‌هنر، با عنوان "ترامتنیت نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه بر مبنای نظریه بینامتنیت ژنت"، با راهنمایی دکتر حسین عابددوست و مشاور دکتر زیبا کاظم‌پور، در دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، می‌باشد.

پست الکترونیکی: habeddost@guilan.ac.ir

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

مقدمه

بقاع منقوش گیلان نمودی از هنر عامیانه است که به دلایل مختلف تعداد کثیری از آن‌ها به مرور زمان آسیب دیده‌اند و یا از بین‌رفته‌اند. باورهای تشیع به ویژه واقعه کربلا از مضامین مهم این دیوار نگاره‌ها است. نقاشی‌های بقاع بیانگر هویت فرهنگی جامعه است و بر بستر باورها و حکایاتی شکل گرفته است که در فرهنگ جامعه رواج داشته است. با نگاهی به هنر جهان اسلام و به ویژه شیعی می‌توان دریافت که شمایل‌نگاری نه تنها خاص هنر شیعی است، بلکه ایران مهد آن است (Yasini, 2016, p. 3). تصاویر نقاشی‌های پشت‌شیشه، آثار هنرمندان مختلف با مضمون‌های مذهبی در پنج گروه با عنوان‌های مربوط به معصومین(ع) که شامل پرداختن به موضوعاتی چون پیامبر اکرم(ص)، امام علی(ع) و حسنین،امام حسین(ع)،امام رضا(ع)و ... (Shayestehfar, 2011, p. 4) است. نقاشی پشت‌شیشه دارای مضامین مشترک با نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان است براین مبنا این پرسش را می توان مطرح ساخت که، میزان تأثیر گذاری و تأثیری پذیری این دو هنر بر چه اساس و چگونه است. با تمرکز بر این که این دو گونه نقاشی زیرمجموعه‌ی هنر مذهبی است،که تقریبا در یک بازه زمانی و به صورت گسترده مورد استفاده و استقبال عموم مردم بوده است. یکی از رویکردهای نظری در حوزه مطالعات پژوهشی و کاربردی، که بر مقایسه و تطبیق استوار شده، بینامتنیت[1] است. "بینامتنیت به نسبت میان هر متن با متن دیگر اشاره دارد و به نوعی بیان می‌کند، «هنر تقلید هنر است»" (Chandler, 2009, p. 298). بیش‌متنیت نیز همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌متنیت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم حضوری، که براساس برگرفتگی بنا شده است. به عبارت دیگر، در بیش‌متنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. البته می‌توان تصور کرد که در هر حضوری تأثیر نیز وجود دارد و همچنین در هر تأثیری نیز حضور وجود دارد. اما در بیش‌متنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تری مورد توجه است (Namvar Motlagh, 2008, p. 95) . ترامتنیت[2] چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. در پژوهش پیش رو به مطالعه تطبیقی میان شش تصویر از نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت[3] با رویکرد بیش‌متنیت پرداخته شده است. هدف پژوهش، مطالعه و بررسی تطبیقی چگونگی ارتباط فرم‌های بازنمایی شده در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت‌شیشه و روابط بیش‌متنی این دو با یکدیگر است. نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه گیلان از حیث بازشناسی هنر نقاشی در گیلان و ریشه‌های آن حائز اهمیت است. طی سالیان گذشته کم و بیش مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتبی درباره این نقاشی‌ها و بقاع نوشته شده است که به دلیل تعداد زیاد بقاع منقوش و کثرت نقاشی‌ها همچنان جای خالی پژوهش در این زمینه احساس می‌شود. همچنین نقاشی‌های پشت‌شیشه نیز که مانند نقاشی بقاع دارای سابقه تاریخی است و از میراث ارزشمند هنر ایران است طی سال‌های گذشته مورد بی‌توجهی قرار گرفته است، از این رو مطالعه و پژوهش در این زمینه امری ضروری است.

۱. پیشینه تحقیق

بسیاری از پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با نقاشی بقاع به دسته بندی و نماد شناسی و شیوه اجرا و نوع موضوعات، توجه وافری داشته‌اند اما تاکنون جز موارد اندکی که به مطالعه تطبیقی نقاشی‌های بقاع متبرکه با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار و یا چاپ سنگی پرداخته اند، آن‌چنان که شایسته تأمل و بررسی است به ارتباط نقاشی بقاع و نقاشی پشت‌شیشه توجه نشده است. محمودی نژاد در کتاب « نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان» به بررسی دلایل و ریشه‌های نقاشی‌های بقاع در گیلان می‌پردازد.او همچنین دیوارنگارهای بقاع گیلان را متأثر از پرده خوانی، نسخه‌های خطی و چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای در عصر قاجار و شیشه‌نگاری می‌داند (Mahmoodinejad, 2009). سلحشور و کازرونی درکتاب"نقاشی پشت‌شیشه " تصاویر نفیس و بسیاری از نمونه‌های به جایی مانده از نقاشی پشت شیشه در ادوار مختلف ارائه نموده اند (Kazerouni and Salahsuhor, 2009). ستوده در کتاب « از آستارا تا استراباد»، از دیواره نگاره های بقاع شرق گیلان و برخی نقاشان بنام آن یاد کرده است(Sotodeh,1961) . پاکزاد در پایان نامه کارشناسی ارشد "بررسی تطبیقی ساختار نقاشی پشت‌شیشه و کارکرد آن در ایران و اروپا " به بررسی و مقایسه موضوعات، نقوش، رنگ پردازی و کارکرد این هنر در اروپا و ایران پرداخته است (Pakzad, 2015). شایسته‌فر در مقاله‌ی "حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار" ضمن تأکید بر این مسأله که یکی از دوره‌هایی که شـرایط سیاسـی- اجتماعی آن بسـتر ظهور نقاشی‌هایی با مضمون عاشـورا را به وجود آورد، دوره قاجار بود. فرضیاتی درباره خاستگاه نقاشی‌های مذهبی

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

دوره قاجار و ویژگی‌های آن و سبک‌های مورد استفاده در نقاشی‌های مذهبی این دوره مطرح می‌کند (Shayestehfar,2007) . در نهایت به نظر می‌رسد که، تاکنون هیچ پژوهشی در زمینه بررسی ارتباط میان نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با نقاشی پشت‌شیشه مذهبی دوره زند و قاجار صورت نگرفته است. از این حیث موضوع مورد بحث پژوهش پیش رو، از هر نظر جدید و نو است.

۲. بخش مواد و روش‌ها

روش تحقیق به صورت توصیفیِ تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای است، رویکرد تطبیق، نظریه ترامتنیت ژرار ژنت با تاکید بر بیش‌متنیت است. تجزیه تحلیل داده‌ها کیفی است. در پژوهش پیش رو با تأکید بر شش نقاشی از بقاع متبرکه استان گیلان و شش تصویر از نقاشی‌های پشت‌شیشه مذهبی متعلق به دوره قاجار که از نظر موضوعی شبیه هستند به مطالعه تطبیقی پرداخته شده است و به تحلیل و بررسی فرم و محتوای متن نقاشی‌های بقاع متبرکه و نقاشی پشت‌شیشه به نسبت بیش‌متنی میان این دو دسته از آثار پرداخته شده است.

شکل۱: مقایسه نقاشی بقاع، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت شیشه(نگارندگان)

Fig1: Comparison of Shrine paintings, Coffee House painting, Under-glass painting (Essayist)

۳. مبانی نظری پژوهش

بینامتنیت

سورسور[۱] مدعی است در حالی که زبان تک ساحتی است، نقاشی و عکاس بر نظامی از ابعاد متعدد در قلمرو نشانه شناسی استوار است (Zeimaran , 2005, p. 188). توجه نشانه شناختی به «بینامتنیت» که توسط ژولیا کریستوا[۲] مطرح شد، ارتباط نزدیک با نظریه‌های پساساختارگرا دارد. کریستوا در حالی به بازنگری متون پرداخت که در دیدگاه خود از دو محور حرف می‌زد: یک محور افقی که نویسنده و خواننده‌ی اثر را به هم مرتبط می‌کند و یک محور عمودی که متن را به متون دیگر متصل می‌سازد (Chandler ,1976, p. 284). مفهوم بینامتنیت به پارادوکس نظام‌های زبانی و گفتمانی اشاره دارد: آن گفته‌ها یا متونی که هرگز مبدأ نبوده‌اند، زیرا وابسته به وجود قواعد و رمزهای پیشین خود هستند و این ماهیت رمزگونه است که حضور همیشگی‌اش، به حلقه‌ای مفقوده تبدیل شده است (Culler, 1976, p. 1382). بنا به قاعده‌ی بینامتنی هر متن تنها به این دلیل معنا دارد که ما پیش‌تر متونی را خوانده‌ایم. از سوی دیگر، با تاکید بر این ((دانش پیشینی)) ناگزیریم که متون پیشین را چونان سازندگان رمزگان گوناگون بدانیم که افق دلالت را ممکن می‌کنند. پس بینامتنیت بیش از این‌که نامی باشد برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشنگر و تعیین کننده‌ی شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است (Ahmadi , 2002, p. 327). از دیدگاه ژنت بینامتنیت

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

" مربوط به یک نشانه یا یک اثرهنری خاص نیست، بلکه روابطی است که نشانه‌ها و متن‌های درون آن اثر بر اساس سیستم‌هایی قابل توصیف، قوانین، آداب و رسوم فرهنگی و آیینی به وجود آمده و عمل می‌کنند"(Allen, 2000, p. 93) .

ترامتنیت

ترامتنی، نسخه منحصر به فرد ژنت از بینامتنی و معماری متن می‌باشد(Allen, 2000, p. 98). در پالیمسست، ژنت نمونه‌هایی از ترامتنیت را بررسی می‌کند، همه چیزهایی که یک متن را در رابطه آشکار یا پنهان با دیگری قرار می‌دهد (Gary, 1995, p. 227). ژرار ژنت واژه Transtextuality یا متن‌گردانی را به جای میان‌متنی به کار برد و مدعی شد که متن‌گردانی یا چند متنی اصطلاحی جامع‌تر و بیشتر وافی به مقصود است (Zeimaran, 2005, p. 188). طبق گفته ژنت، ترامتنیت امکان در برگیری روابط وسیع‌تری از متن با سایر متون به وجور می‌آورد، چه به صورت پنهان و یا آشکار... . علاوه بر این، ترامتنیت دربردارنده روش‌های گوناگونی است که به واسطه آن یک متن، مخاطبش را تشویق به خواندن و یا به‌یادآوردن متن پیشین دیگری می‌نماید. وی پنج طبقه‌بندی متفاوت را تبیین می‌کند : بینامتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت(Sacerdoti, 2019, p. 23).

بیش‌متنیت

بیش‌متنیت به عنوان حضور یک متن در متن دیگر، به نظر خیلی متفاوت از بینامتنیت نیست(Alfaro, 1996, p. 281). بیش‌متنت نیز همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌متنت برخلاف بینامتنیت نه براساس هم حضوری، که براساس برگرفتگی بنا شده است (Namvar Motlagh, 2008, p. 95). منظوراز بیش‌متنیت، هر رابطه‌ای است که‌یک متن B را ... به متن A که مقدم از آن آمده است... متحد می‌سازد(Genette, 1997, a : 5). بدون تردید در میزان و چگونگی تأثیرپذیری یک متن از متن‌های دیگر می‌توان درجاتی قائل شد. انواع زایش براساس دو عامل ۱) همانگونگی (تقلید)، ۲) تراگونگی(تغییر) صورت می‌پذیرد. این تقسیم‌بندی بیشتر به حوزهٔ سبک آثار باز می‌گردد چرا که مسأله سبک در حوزهٔ آثار هنری بسیار مهم است. در گونه‌شناسی بیش‌متنی، مبتنی بر همانگونگی یا تقلید، هدف حفظ نسخهٔ اصلی پیش‌متن است. آن‌چه باعث تمایز «تغییر» در همان‌گونگی از تراگونگی می‌شود، هدفمندبودن تغییر و میزان آن است؛ یعنی در تقلید هدف تغییر نیست و میزان آن نیز چشمگیر نخواهد بود و تأکید بر پیش‌متن آثار است. اما در تراگونگی، هنرمند آگاهانه دست به تغییر سبک می‌زند و اینجا تأکید بر بیش‌متن است(Namvar Motlagh et al., 2020, p. 47).

سابقه شکل گیری نقاشی مذهبی در دوره صفوی و قاجار

مذهب شیعه که در دوران صفویه جای خود را در جای‌جای ایران باز کرده بود ،در دوران قاجار نیز مورد توجه پادشاهان قرار گرفت و در هنرهایی مثل تعزیه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاشی‌های پشت‌شیشه، نسخه‌های چاپ سنگی و نقاشی‌های دیواری بقاع روز به روز، رونق بیشتری یافتند. دولت صفویه مذهب تشیع را مذهب رسمی کشور اعلام کرد، و در پی آن به حوادث عاشورا اهمیت داد. تأثیرات مذهب تشیع و فرهنگ عاشورا را در جای جای دولت صفویه و در اصفهان مهمترین پایتخت صفویان می‌توان مشاهده کرد (Afzal Tousi, 2014, p. 50). در دورهٔ دوم از هنر دوران صفوی، به سبب رسمی شدن مذهب تشیع و توجه خاص به سوگ‌نامه‌ها، نقاشی‌های مذهبی رونق و تحول یافته و به صورت شمایل‌نگاری بر روی پرده، دیوار، شیشه و کتاب نمایان شده و شمایل‌نگاری برپایهٔ روایت‌های افسانه‌ای و تاریخی برگرفته از کلام نقالان مذهبی، مداحان و تعزیه‌خوانان و نیز با بهره‌گیری از تخیل و احساس هنری نقاشان و باورهای عامه، شکل می‌گیرد .تمایل حاکمان صفوی به برپایی تکایا و حسینیه‌ها برای بزرگداشت مراسم عزاداری حضرت سیدالشهدا می‌تواند سر آغاز تثبیت سنت شمایل‌نگاری بوده باشد(Yasini, 2016, p. 9).

به طور کلی نقاشی‌های پشت‌شیشه و آینه در ایران از نظر محتوا و مضمون به دو دسته تقسیم می شود: ۱–نقاشی‌های مذهبی که شامل خط– نقاشی‌ها و شمایل‌ها ست.۲–نقاشی‌های تزئینی مرکب از گل و مرغ ، پرتره، دورنما و همچنین آثاری با محتوای تقلیدی از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای که تاریخ پیدایش این نوع اخیر به حدود دهه چهل باز می‌گردد و تا به امروز هم ادامه دارد (Kazerouni and Salahsuhor, 2009, p.8).

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

این شیوه در عصر زندیه، به اوج و عظمت خود می‌رسد و... با گذشت ایام این نوع نقاشی به تدریج از انحصار گل و مرغ بیرون آمده و هم‌زمان با اوج و رواج نقاشی قهوه‌خانه‌ای، هم‌سو با جلوه‌ی مضامین مذهبی نیز جایگاه خاصی در نقاشی پشت‌شیشه می‌یابند. این آثار به جهت کاربرد خاص خویش زینت‌بخش امامزاده‌ها، سقاخانه‌ها، تکایا و زورخانه‌ها و حتی منازل، وسایل حمل و نقل علم‌ها و علامت‌های مخصوص دسته‌های عزاداری می‌شود(Shayestehfar, 2011, p.2).

در شماری از روستاهای گیلان، عمارت‌های مهمی به نقاشی‌های واقعه کربلا اختصاص یافته است. این امارات را بقعه می‌گویند که بنای مستطیلی متوسطی است. تعدادی از این بقعه ها در اواخر دوره قاجار ساخته شده‌اند. این امارات را معمولاً رواقی احاطه کرده که از دیوارهای بیرونی محافظت می‌کند. دیوارهای بیرونی و داخلی نقاشی شده‌اند(Chlkowski et al , 2003, p.85). اماکن مذهبی نظیر امامزاده‌ها ، تکایا و سقاخانه هم از مراکز مورد توجه مردم بودند و گه گاه تابلوهای نقاشی پشت‌شیشه را نذر آن‌ها می‌کردند(Kazerouni and Salahshour, 2009, p.8). آن‌چنان که ذکر شد نقاشی‌های مذهبی به خصوص واقعه عاشورا، در دوران صفویه با حمایت خاص دربار به سبب ترویج مذهب شیعه، ظهور می‌کند و نقاشی‌پشت‌شیشه همگام با تعزیه و نقاشی-قهوه‌خانه‌ای جایگاه ویژه‌ای در میان هنرهای سنتی و فرهنگ عامه پیدا کرده است. براساس شواهد تاریخی قدمت نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان به دوران قاجاریه می‌رسد؛ از این رو نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت‌شیشه بستری تصویری و روایی را برای ظهور و رشد نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان را فراهم کرده‌اند.

٤. نتایج

نقاشی قهوه‌خانه‌ای پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه شرق گیلان و نقاشی‌های پشت‌شیشه

طبق پنج موقعیتی که کریستوا برای مناسبات بینانشانه‌ای مطرح می‌کند، واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگ همگانی موجود در این دو گونه از نقاشی‌ها (نقاشی‌های بقاع متبرکه شرق گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه)، سبب شکل گیری ژانری از نقاشی‌های مذهبی شده است که با تکیه بر متنی مشترک، یعنی واقعه عاشورا، ترکیب درون متنی مشترکی را میان این دو، تشکیل داده است. موضوعات مشترک به تصویر در آمده در این دو گونه نقاشی از جمله نمودهای بینامتنی است که می‌توان به آن اشاره کرد. در پژوهش پیش رو با مقایسه ۶ تصویر از بقاع متبرکه شرق گیلان که شامل تصاویری از بقاع : آقا سید ابراهیم واقع در روستای لیچا در لشت نشاء، بقعه سید حسین – سید ابراهیم واقع در لنگرود، بقعه سید رضا داور کیا معروف به دوزخ بهشت واقع در اطراف لاهیجان، بقعه آقا سید حسین‌بن امام موسی کاظم(ع)(حسین بر) در دهکده دموچال لاهیجان، بقعه آقا سید کاظم در باباجان دره در منطقه سمام(ارتفاعات کجیر واقع در املش ، رودسر)، بقعه ملا پیر شمس‌الدین (لاشیدان حکومتی،اطراف لاهیجان)؛ در مقایسه با ۶ تصویر از نقاشی‌های پشت‌شیشه که دارای مضامین مشترک با یکدیگر هستند، پرداخته شده است. ۱- به معراج رفتن پیامبر(ص).۲- حضرت سید الشهدا بر بالین علی اکبر(ع).۳- مجلس به میدان رفت حضرت ابولفضل‌العباس(ع).۴- حضرت علی اکبر(ع).۵- حضرت محمد و حسنین(ع).۶- طفلان مسلم. برای آنکه موضوعی بتواند در حوزهٔ گونه شناسی بیش‌متنی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد باید واجد سه شرط باشد :۱) متنی بودن موضوع، ۲) دارابودن دو یا بیش از دو متن، ۳) مسلم دانستن رابطهٔ بین بیش‌متن و پیش‌متن(Namvar Motlagh, 2013, p. 143). در حوزه پیش‌متن‌های نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشت‌شیشه سه شرط گونه شناسی بیش‌متنی وجود دارد. متنی بودن در این مقوله همان متن مشترک میان نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، روایاتی است که بی کم کاست و با جزییات از حادثه کربلا نقل شده است، که در کتب شیعه و توسط روحانیون به خواست حکومت در میان مردم ترویج و انتقال می‌یافت. یکی دیگر از پیش‌متن‌های مستتر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان فرهنگ‌های شفاهی است مثل اشعار تعزیه و نقالی و یا سنت‌هایی هم‌چون عزاداری محرم که نقش معینی در فرهنگ عامه جامعه دارند. "از اواسط قرن پنجم با قدرت گرفتن مذهب شیعه، برای تبلیغ و کسب قدرت نشر مذهب شیعه از زمان آل بویه که توجه خاص ائمه اطهار داشتند، انواع نقل مذهبی شکل گرفت: ۱.مناقب خوانی؛ ۲. فضائل خوانی؛ ۳. سخنوری؛ ۴. حمله خوانی و ... پرده‌خوانی" (Taghavi, 2012, p. 11). پیدایش قهوه‌خانه‌ها در دوره‌ی صفویه و اجتماع مردم در چنین اماکنی، کم‌کم نقالان را که در کوی و برزن سرگردان بودند، به تجمع جلب کرد؛ ... در کنار اشاعه و بست چنین هنری

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

است که نقاشی قهوه‌خانه‌ای با ویژگی خاص تحت تاثیر نقالی در همین مکان نمود پیدا می‌کند و اولین آثار که حاصل استماع سخنان گرم و پرشور نقالان است، بر در و دیوار قهوه‌خانه تجلی می‌یابد(Taghavi, 2012, p. 11). این نکته را می توان مطرح کردکه، با رسمیت یافتن مذهب شیعه در دوره صفویه، تبلیغ این مذهب در طبقه عامه جامعه به وسیله فرهنگ نقالی و تعزیه خوانی برای ترویج روایت‌های دینی صورت گرفت و نقاشی‌های مذهبی در این مسیر رشد یافته‌اند، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های پشت‌شیشه ، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و ... توسط هنرمندانی از توده‌ی جامعه که ذهن آن‌ها در تسخیر اشعار و کلمات راویان سنت است، نقش شده است. دارا بودن دو یا بیش از دومتن میان نقاشی‌های مذهبی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، شامل نقاشی‌قهوه خانه‌ای و فرهنگ نقالی است. از نظر تاریخی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقالی و تعزیه‌خوانی از قدمت طولانی تری نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه و بقاع متبرکه برخورداراست. همانطور که پیش‌تر ذکر شد با رشد قهوه‌خانه‌ها در دوره صفویه و رواج فرهنگ نقالی در آن نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز در کنار آن‌ها شکل گرفت."نقاشی پشت‌شیشه هنری است برخاسته از میان توده مردم که پیدایی آن در دوره زندیه اتفاق می‌افتد" (Sokhan Pardaz & Amani, 2009, p. 26). به دلیل اندازه کوچک و قابل حمل بودن نقاشی‌های پشت‌شیشه می‌توان چنین تلقی کرد که پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه است و پیش‌متن هر دوی این‌ها نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. برای مسلم دانستن رابطه بیش‌متن و پیش‌متن اول به مقایسه موضوعات مشترک به تصویر کشیده شده در این دو هنر پرداخته شده است.

شکل۲: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید رضا داود
Fig. 2: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza Davoodkia, (Essayist)

شکل۳: نقاشی پشت‌شیشه
Fig. 3: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 138)

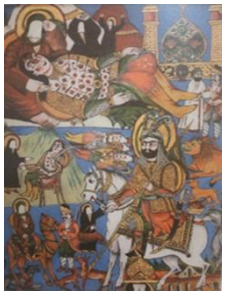
شکل ۴: نقاشی قهوه‌خانه‌ای
Fig. 4: Coffee House painting, (https://www.mojnews.com)

در پژوهش پیش رو به مقایسه موضوعات مشترک به تصویر کشیده شده در این دو هنر پرداخته شده است. تصویر معراج حضرت رسول (ص) یکی از رایج ترین صحنه های نقاشی‌های ایرانی است. در شکل۲ متعلق به بقعه سید رضا داود کیا، پیامبر(ص) در حالی که لباسی آبی رنگ بر تن و دستاری سبز رنگ بر سر دارد، سوار بر اسبی قرمز رنگ(براق) که دارای سر انسانی و دمی طاووس وار است، به سمت چپ تصویر در حال حرکت است. فرشته‌ای در بالای سر ایشان و شیری در زیر پای اسب نقش شده است. تمامی این عناصر در شکل۳ که نمونه‌ای از نقاشی پشت‌شیشه است بدون کم و کاست دیده می‌شود. صرف نظر از نوع کادر به کار رفته در هر دو تصویر الگوهای تصویری و نمادین یکسانی به کار رفته است. درمقایسه این دو تصویر با، شکل۴ که نمونه‌ای از نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، به جز تفاوت‌هایی در شیوه حجم نمایی و پرداخت تصویری، عناصر به کار رفته در این تصویر با دو تصویر پیشین(۲و۳) از یک الگوی مشترک فرم و محتوی پیروی کرده است. تنها تفاوت میان شکل ۴ با دو تصویر دیگر بازنمایی چهره پیامبر در این نقاشی است. حضرت سیدالشهدا بر بالین علی اکبر(ع) نیز از جمله مضامین مشترکی است که مورد توجه نقاشان قهوه‌خانه‌ای، نقاشان پشت‌شیشه و نقاشان بقاع متبرکه گیلان قرار گرفته است. نقاشی بقعه سید حسین–سید ابراهیم (شکل۵) وقایع روز عاشورا در کادری افقی به توالی و پشت سر هم به تصویر کشیده شده است. در سمت راست تصویر گودال قتلگاه نقاشی شده است و کمی جلوتر امام حسین (ع) در حالی که بر بالین علی اکبر (ع) نشسته است بدن خونین او را در بر

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

گرفته است،کمی جلوتر فضای تصویر به واسطه‌یک رود به دو قسمت تقسیم شده است و حضرت ابوالفضل سوار بر اسب در حال حرکت به سمت چپ تصویر است. در نقاشی بعدی که با همین موضوع، از نقاشی پشت‌شیشه انتخاب شده است (شکل۶) نیز تصاویری از واقعه عاشورا به نقش در آمده است که از پرسپکتیو مقامی و فضای هم‌زمانی مرسوم در نقاشی ایرانی سود جسته است. "در این روش هنرمند بدون رعایت قواعد سه ِ بعدنمایی در کل ساختار اثر، ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به صورت موازی و به صورت هم زمان شکل می‌دهد و در عین حال سعی می‌کند با نمایش همزمان رویدادها در مکان‌های مختلف، تلفیقی از فضاهای داخلی و بیرونی به وجود آورد و به این ترتیب فضای تجسمی گسترش می‌یابد "(Hosseini Rad, 2006, p. 109).

شکل ۵ : نقاشی بقاع متبرکه‌گیلان، بقعه سید حسین-سید ابراهیم
Fig. 5: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Hussein- Seyyed Ebrahim (Essayist)



شکل۶ : نقاشی پشت‌شیشه
Fig. 6: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni, 2009, P: 115)

شکل۷ : نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای
Fig. 7: Coffee House painting, (Seyf, 1990, P: 169)

شکل ۸: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه چهار پادشاه
Fig. 8: Holy shrine paintings, Shrine of Chahar Padeshah (Essayist)

شکل ۹ : نقاشی پشت‌شیشه
Fig. 9: Under-Glass painting, (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 128)

شکل۱۰: نقاشی قهوه‌خانه ای
Fig.10: Coffee House painting, (Pakbaz, 2005, P: 302)

به این ترتیب به جز نمایش همزمان وقایع در این تصویر سایر ویژگی‌های تصویر مثل، هاله گرد سر معصومین، موضاعات به تصویر کشیده شده، آرایش مو و صورت مشابه شکل۵ است. درشکل ۷ نیز مانند دو تصویر پیشین صحنه‌های متفاوتی از واقعه روز عاشورا، هم‌زمان و در کنار هم به تصویر کشیده شده است که نقطه عطف آن صحنه، حضرت سیدالشهدا بر بالین علی اکبر(ع) است. این نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز از ترکیب‌بندی مقامی و فضای هم‌زمانی برخوردار است. وجه تمایز این دو تصویر از بقاع و نقاشی پشت‌شیشه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای کاسته شدن از عناصر تصویری و، وقایعی است که تصویر شده است. درنقاشی قهوه‌خانه‌ای فضا مملو از پیکرها و موجودات دیگر است. نکته‌ای که حائز اهمیت است به کار گیری رنگ آبی به صورت چشمیگر در هر سه این نقاشی‌ها است. مجلس به میدان رفتن حضرت ابوالفضل‌العباس از موضوعات دیگری است که در پژوهش پیش رو، میان نقاشی بقاع متبرکه، نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای مورد مطالعه قرار گرفته است. بقعه چهارپادشاه شهر لاهیجان نیز دارای

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

نقاشی‌ای با این مضمون است (شکل۸). در این نقاشی حضرت ابولفضل در حالی که هاله‌ای نورانی گرد سرش جلوه‌گری می‌کند، سوار بر اسب قهوه‌ای رنگ خود در حال تاخت به سوی میدان جنگ است. زیر پای او درختان نخل به چشم می‌خورد و پشت سرش نمایی از خیمه‌ها، گهواره و زنانی که روی خود را پوشانیده‌اند تصویر شده است. در شکل۹ نیز همین موضوع مد نظر نقاش بوده است که با تکنیک نقاشی پشت‌شیشه خلق شده است.

شکل۱۱: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه ملا پیر شمس‌الدین
Fig. 11: Holy shrine paintings, Shrine of Mullah Pir Shamsuddin, (Essayist)

شکل ۱۲: نقاشی پشت‌شیشه
Fig. 12: Under-Glass painting, (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 138)

شکل ۱۳: نقاشی قهوه‌خانه‌ای
Fig. 13: Coffee House painting, (Ismaeelzadeh-Hasan, 2007, P: 80)

شکل ۱۴ : نقاشی بقاع متبرکه، بقعه آقا سید حسین-ابن امام موسی کاظم
Fig. 14: Holy shrine paintings, Shrine of Agha Seyyed Hussein Ebn Mosa Kazem, (Essayist)

در این اثر نیز حضرت ابولفضل سوار بر اسب به سمت راست تصویر در حال تاخت است؛ شیوه چهره نگاری و آهوی در حال حرکت به سمت میدان نبرد در زیر پای اسب نیز مطا بق با شکل۸ است، فضای تصویر آکنده از فیگورها و حیواناتی است که هریک نماد و نشانه‌ای را برای بیننده به همراه دارد. شکل ۱۰ نمونه‌ای از همین موضوع در نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای است. نشانه‌های تصویری به کار رفته در این نقاشی نیز مانند دو نقاشی پیشن است با این تفاوت که جنبه‌های واقع گرایانه‌این اثر نسبت به نقاشی‌های پیشین بیشتر و فضای تصویر خلوت‌تر است. در دور دست خیمه‌ها تصویر شده اند و درختان نخلی نیز به چشم می‌خورد. علی اکبر(ع) از شخصیت‌هایی است که در نقاشی‌های مذهبی عامیانه مورد توجه بوده است. در مقایسه دو تصویر از بقاع متبرکه و نقاشی پشت‌شیشه (شکل‌های شماره۱۱ و ۱۲)، جهت قرار گرفتن فیگور حضرت بر اسب و معصومی که مقابل پای اسب او ایستاده است کاملا مشابه است. تنها در شیوه سایه‌روشن‌کاری و حجم‌نمایی و نوع فضاسازی، تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد که علت آن تکنیک و اندازه متفاوت دو نقاشی است. تصویر بعدی با محوریت حضرت علی اکبر مربوط به نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای است. در شکل ۱۳ حضرت علی اکبر(ع) در حالی نمایش داده شده است که در میدان نبرد در حال یورش به سمت دشمنان است، هاله‌ای نورانی گرد سر دارد

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

و سوار بر اسبی سفید رنگ است. او لباسی سبز رنگ بر تن دارد و در پس زمینه میدان نبرد و خیمه‌ها به چشم می‌خورد و گویی امام حسین(ع) در گوشه سمت چپ با عده‌ای دیگر از معصومین شاهد نبرد او هستند. آن چنان که پیدا است در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نوعی کلی‌گویی وجود دارد، نقاش تمام جزیئات واقعه را تک به تک و در پرده‌هایی مجزا به تصویر نکشیده است و در عوض هر مجلس را با نمایش مهم‌ترین وقایع ترسیم کرده است، در صورتی که در نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی بقاع متبرکه، به جزیئات وقایع به صورت نماهایی جداگانه پرداخته شده است، به همین دلیل تعداد نقاشی‌ها بیشتر و موضوعات فراگیرتر است، اما فضای تصاویر از نظر رخدادها و عناصر تصویری خلوت‌تر است نسبت به نقاشی قهوه‌خانه‌ای. در شکل‌های شماره ۱۴ و ۱۵ و همچنین شکل‌های ۱۶ و ۱۷ این موضوع قابل درک است. حضرت محمد(ص) و حسنین از جمله موضوعاتی است که در نقاشی‌بقاع متبرکه دیده می‌شود (شکل شماره۱۴) پیامبر (ص) روی دو زانو نشسته است دستار سبز رنگی بر سر و هاله‌ای نورانی گرد سر دارد؛ حسن(ع) و حسین(ع) روی زانوی ایشان نشسته‌اند، درختان نخل در سمت راست تصویر و آهوان در پایین سمت راست قرار دارند و مردی با حالت دست به سینه سمت چپ تصویر ایستاده است. این موضوع در نقاشی پشت‌شیشه نیز با جزیئات بیشتر مورد توجه قرار گرفته است (شکل شماره۱۵). در این نقاشی تعداد معصومین از ۳ به ۴ افزایش یافته است، در عوض از نخل و آهو در تصویر اثری نیست و به جای غلام دست به سینه‌ی شکل شماره ۱۴– دو نفر پشت سر معصومین قرار گرفته‌اند که یکی جوان و دیگری پیر است، صرف نظر از این تفاوت در محل قرار گرفتن شخصیت‌ها در این تصویر با شکل شماره ۱۴ هاله نورانی گرد سر، دستار سبز رنگ و چهره‌های نورانی از جمله شباهت‌هایی است که می‌توان به آن در هر دو تصویر اشاره کرد. در جستجوهای انجام گرفته نمونه‌ای با این مضمون در نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای یافت نشده است. شکل شماره ۱۶ روایت داستان مسلم‌ابن عقیل، از یاران امام حسین(ع) است. در این نقاشی مردی عظیم و الجثه که لباسی سبز و قرمز بر تن با کلاه خودی بر سر ، دیده می‌شود، در حالی که خنجری در دست دارد و به سمت کودکی که موی سرش را با دست دیگرش گرفته است فرود می‌آورد. وی دارای ابروانی پهن، چشمانی غضب‌ناک و سیبلی پرپشت است. جلوی پایش زنی در حالت عجز زانو زده است و در پس زمینه غلامی قرمز پوش در حال فرار است. شکل شماره ۱۷ مربوط به نقاشی پشت‌شیشه است و نقاش همین موضوع را با جزیئاتی کم و بیش به تصویر کشیده است. مردی قوی هیکل در حالی که لباسی قرمز رنگ بر تن و کلاه خودی بر سر دارد با چشمانی درشت و سبیلی پهن، یک دست را که خنجر دارد بالای سر برده است و با دستی دیگر موی سر دو طفل را در دست گرفته است و گویی خنجر به سمت آن‌ها در حال فرود آمدن است. علت کلی گویی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جزئی نگری در نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌پشت‌شیشه را شاید بتوان در شیوه کاربرد این نقاشی‌ها و محل قرار گیری این نقاشی‌ها، جست و جو کرد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای به صورت پرده‌های بزرگ در قهوه‌خانه‌ها توسط نقال شرح و بست می‌یافت و نیمی از جزئیات داستان توسط نقال توصیف می‌شده است. از طرف دیگر نقاشی پشت‌شیشه به دلیل کوچک بودن اندازه و درخواست سفارش دهنده در بر گیرنده نماهایی نزدیک از وقایع کوچک و بزرگ است. در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نقاشی به‌یک تابلو ختم نمی‌شده است. دیوارهای سراسر بقعه در اختیار نقاش قرار می‌گرفته است تا هر آن‌چه که واعظان برای مردم نقل کرده‌اند از کف بنا تا سقف آن به نقش درآید. همین وسعت فضای نقاشی و کثرت موضوعات سبب شده است که نقاشی‌ها از کیفیاتی مثل سایه‌روشن‌کاری و قلم‌گیری‌های ظریف و فضاسازی‌های دقیق مانند نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت‌شیشه بهره‌مند نباشند. بر اساس شواهد نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای از نظر موضوع، محتوا و نحوه پرداخت عناصر، پیش‌متن نقاشی پشت‌شیشه است و نقاشی پشت‌شیشه از نظر گستردگی موضوعات تصویر شده و شیوه قرار گیری عناصر در تصویر پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه است.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

شکل ۱۵: نقاشی پشت‌شیشه
Fig. 15: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 58)

شکل ۱۶: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه سید رضا داود کیا
Fig. 16: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza Davoodkia, (Essayist)

شکل ۱۷: نقاشی پشت‌شیشه
Fig. 17: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 128)

۵. بحث در نتایج و یافته‌ها

بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان در متن نقاشی‌های پشت‌شیشه مذهبی

ژنت ارتباط میان متن‌ها را در بیش متنیت به دو دسته بزرگ تقسیم کرده است که عبارتند از: تراگونگی(تغییر) و همانگونگی (تقلید). به بیان دیگر، اساس دگرگونی و چگونگی آن به عنوان مهمترین عامل مطرح می‌شود .آیا از متن الف به متن ب تغییری صورت گرفته یا اینکه رابطه این دو متن فقط بر اساس تقلید استوار شده است؟ اگر تغییر صورت گرفته چه نوع تغییر صورت گرفته چه تغییری بوده و اگر تقلید بوده است چه نوع تقلیدی است؟(Namvar Motlagh, 2013, p. 4). پیش‌تر به بررسی پیش‌متن‌های نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی‌بقاع متبرکه پرداخته شده است و در نهایت چنین استنباط شد که این نقاشی‌ها نسبت پیش‌متن خود (نقاشی قهوه‌خانه‌ای) دارای جزئیات بیشتر هستند و از کلی گویی کمتری در مقایسه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای برخوردارند. در نقاشی بقاع متبرکه موضوعات و عناصر تصاویر نسبت به نقاشی‌پشت‌شیشه بیشتر است. اما از سوی دیگر پرداخت به جزئیات نقش‌مایه‌ها و کیفیت اجرا در مقایسه با نقاشی پشت‌شیشه کم‌تر شده است. در پژوهش پیش رو با استفاده از گونه شناسی بیش‌متنی نقاشی‌های

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

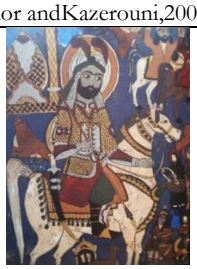
بقاع متبرکه گیلان در مقایسه با نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه مورد بررسی قرار گرفته است. دسته ای از گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت ،همانگونگی است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

همانگونگی نقاشی بقاع و نقاشی پشت شیشه

پاستیش

از نظر ژنت، پاستیش برای مدح یا ذَم بکار می‌رود. با این وجود، ژنت نیز اذعان دارد که رایج ترین پاستیش، به گونه ایست که ترکیبی از ذَم با تفسیر مدح گونه‌یک متن باشد(Genett, 1997, p. 103). پاستیش از حوزهٔ هنرهای تجسمی به قلمرو مطالعات بیش‌متنی راه‌یافته است. در این شیوه سبک پیش‌متن به صورت آگاهانه مورد تقلید قرار می‌گیرد، تمرکز و تأکید بر حفظ سبک پیش‌متن است که اغلب با موضوعی متفاوت انجام می‌شود. کارکرد پاستیش تفننی است و با تغییر اندک در پیش‌متن انجام می‌شود (Namvar Motlagh et al., 2020, p. 47). ژنت تصدیق می‌کند که تقسیم متون صرفاً در دسته بندی طنز و غیرطنز، بدون قاعده است. او دسته بندی دیگری تحت عنوان تقلید غیرطنز را اضافه نموده و آن را جعل آثار هنری می‌نامد. بر اساس طبقه بندی ژنت، پاستیش نوعی تلاش شیطنت آمیز در تقلید از نویسنده است، در حالی که جعل آثار هنری مسئله‌ای قابل پیگرد و تعقیب است (Jussila, 2013, p. 41). نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با الهام ازنقاشی‌های پشت‌شیشه ضمن حفظ ترکیب‌بندی مقامی و قلم‌گیری در قالب کلی اثر نقاش با خام دستی سعی در باز آفرینی جزیئات بیشتر داشته است به همین دلیل از پر نقشی در نقاشی استفاده کرده است (رجوع شود به شکل 2 و ۳) شیوه رنگ گزینی، جهت و مکان قرار گیری عناصر در هر دو تصویر یکسان است. اما پالت رنگی محدود در نقاشی بقعه سید رضا داود کیا، عدم سایه روشن کاری و انتخاب کادر متفاوت، کاملا آگاهانه است. نقاش بقعه به منظور آراستن سطح گسترده‌ای از دیوار، ناچار به صرفه جویی در هزینه و زمان است هم‌چنین توالی قرار گرفتن نقاشی‌ها روی دیوارهای بقعه منجر شده است که نقاش از کادر به شیوه نقاشی پشت‌شیشه استفاده نکند و در عوض از فضای نامحصور استفاده کند. به صورت کلی و به صورت آیکونیک هر دو تصویر دارای ویژگی‌های بصری مشترک هستند. فرم و حالت اسب و دم طاووس وار آن، شیری که زیر پای اسب قرار گرفته است ، رنگ اسب و محل قرار گیری بال او همه نشانی از تقلید است. پیامبر(ص) و چهره نورانی‌اش نیز از دیگر نمونه‌های مورد تقلید در این نقاشی است. در نتیجه نقاش در این اثر به صورت آگاهانه از پیش‌متن تقلید کرده است و تا حد امکان به پیش‌متن وفادار بوده است. از دیگر نمونه‌های پاستیش در نقاشی بقاع متبرکه گیلان تصویر شماره ۱۶ است با موضوع طفلان مسلم. در این نقاشی، نقاش ضمن مد نظر قرار دادن پیش‌متن(رجوع شود به تصویر شماره ۱۷) با تغییراتی کم و بیش در روند روایت، اثرش را خلق کرده است. نوع شخصیت‌پردازی مردی که خنجر در دست دارد کاملا شبیه نقاشی پشت‌پشت‌شیشه با همین موضوع است، تنها جهت قرار گرفتن دو فیگور، آن‌ها را از هم متمایز می‌سازد. هم‌چنین در جزئیات تصویر مثل غلامی که در حال فرار است و یا زنی که در حال التماس زانو زده است، دخل و تصرف صورت گرفته است. نقاش بقعه ضمن حفظ سبک پیش‌متن تغییرات اندکی در عناصر تصویری به وجود آورده است. نقاشی حضرت علی اکبر(ع) واقع در بقعه ملا پیر شمس‌الدین(تصویر شماره ۱۱) تقلید جدی از پیش‌متن خود است(تصویر شماره ۱۲). نوع ترکیب بندی، جهت قرار گرفتن اسب، پیکر علی اکبر(ع) روی آن، نحوه چهره پردازی، هاله دورسر، فردی که در اندازه‌ای کوچک جلوی پای اسب مشغول انجام کاری است و چهره‌ای نورانی دارد، حتی انتخاب موضوع، عیناً مورد تقلید قرار گرفته است. حضرت درست در لحظه‌ای که در حال آماده شدن و حرکت به سوی میدان جنگ است به تصویر کشیده شده است، نه کمی بعد از آن و نه قبل از آن، بلکه لحظه‌ای کاملا مشخص مد نظر نقاش بوده است که در پیش‌متن به آن پرداخته شده است. با توجه به مواردی که برشمرده شد تداوم و تقلید جدی از پیش‌متن در این اثر قابل تشخیص است. صحنه به میدان نبرد رفتن ابوالفضل‌العباس از جمله تصاویر مشترکی است که در نقاشی بقاع و نقاشی پشت‌شیشه به آن پرداخته شده است. در مقایسه تصاویر شماره ۸ و ۹ تقلید جدی از پیش‌متن به کار رفته است از نمونه‌های آن می‌توان به نحوه چهره پردازی صورت، ریش و موی حضرت ابوالفضل‌العباس، جهت قرار گرفتن اسب اشاره کرد.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

رابطه پیش‌متنیت همانگونگی نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه با نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان	رابطه پیش‌متنیت همانگونگی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با نقاشی‌های مذهبی‌پشت‌شیشه	بینامتنیت (همانگونگی)	حفظ سبک	تغییر مضمون
 تصویر ۳، معراج پیامبر، نقاشی پشت‌شیشه Fig. 3: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 138)	 تصویر ۲ معراج پیامبر، نقاشی بقعه سید رضا داود کیا Fig. 2: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza Davoodkia, (Essayist)	پاستیش	زیاد	کم
 تصویر ۱۷، طفلان مسلم، نقاشی پشت‌شیشه Fig. 17: Under-Glass painting (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 128)	 تصویر ۱۶، طفلان مسلم، نقاشی بقعه بقعه سید رضا داود کیا Fig. 16: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza Davoodkia, (Essayist)	پاستیش	تاحدودی	متوسط
 تصویر ۱۲، حضرت علی اکبر(ع)، نقاشی پشت-شیشه Fig. 12: Under-Glass painting, (Salahsuhor andKazerouni,2009, P: 138)	 تصویر ۱۱، حضرت علی اکبر(ع)، نقاشی بقعه ملا –پیر شمس الدین Fig. 11: Holy shrine paintings, Shrine of Mullah Pir Shamsuddin, (Essayist)	پاستیش	تا حدودی	کم
 تصویر ۹، نقاشی پشت‌شیشه Fig. 9: Under-Glass painting, (Salahsuhor and Kazerouni,2009, P: 128)	 تصویر ۸،نقاشی بقاع متبرکه، بقعه چهار پادشاه Fig. 8: Holy shrine paintings, Shrine of Chahar Padeshah (Essayist)	پاستیش	زیاد	متوسط

٦. نتیجه گیری

همانگونگی در تصاویر نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه نه به صورت مطلق بلکه به صورت نسبی مورد ارزیابی می‌گیرد . بیش‌متنیت به بررسی رابطه برگرفتگی میان بیش‌متن و پیش‌متن می‌پردازد مقایسه سبک آثار بقاع متبرکه گیلان نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه، مقوله‌ای است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. آن چنان که ممطح نظر قرار گرفته است پیش‌متن نقاشی‌های پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای است؛ و پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی قهوه‌خانه

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

ای است. با بررسی پیش‌متن و بیش‌متن در پژوهش پیش رو تغییرات صورت گرفته توسط نقاش در نقاشی بقاع در پاره‌ای از موارد آن‌چنان تأثیر گذار نبوده‌اند که باعث تغییر در سبک نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه شود. در نتیجه برگرفتگی میان این آثار ناشی از قصد و هدف نقاش است. به بیان دیگر در گونه‌شناسی بیش‌متن‌های، نقاشی‌های بقاع متبرکه شرق گیلان تقلید وجود دارد. نقاش بقعه گاه در این مسیر عیناً از پیش‌متن خود گرته‌برداری کرده است. در این مقایسه نحوه قرار گرفتن پیکرها و شیوه روایت داستان در بیش‌متن کاملا مشابه پیش‌متن است و تنها شیوه اجرای نقاشی نسبت به پیش‌متن خام دستانه‌تر است، که علت آن تفاوت در مواداولیه مورد استفاده در اجراء و تمایز طبقه اجتماعی نقاشان است. نقاش بقعه باید فضای گسترده دیوارهای بقعه را با بودجه‌ای محدود بیاراید، در مقابل نقاشی پشت‌شیشه از هنرهای محبوب طبقه متوسط است و نقاش در اندازه‌ای کوچک باید سلیقه صاحبان سفارش را تأمین کند. پاستیش نیز از دیگر شاخص‌های همانگونگی به شمار می‌آید. در نقاشی‌های بقاع متبرکه تصاویری وجود دارد که در جزئیات، اثر، نسبت به پیش‌متن خود کاملا وفادار نبوده است. اما میزان تغییرات چنان چشم گیر نیست که بتوان به مفهوم تراگونگی دست یافت. در حقیقت نقاش از سبک پیش‌متن تقلید کرده است و بیش‌متن را خلق کرده است. در این نقاشی‌ها گاه موضوع بیش‌متن و پیش‌متن مشترک است اما نحوه‌ی روایت داستان و به تبع آن عناصر تصویری کمی متفاوت‌تر است. البته این تغییرات به صورت تفننی است و موجب تغییر در سبک یا تراگونگی نشده است. در واقع هدف هنرمند از تقلید تغییر نیست و بیشتر تأکید بر پیش‌متن است تا بیش‌متن. در پژوهش پیش رو با بررسی شاخص‌ها و ملاک‌های فرمی و مضمونی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه این نتیجه حاصل شد که نقاشی بقاع نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه دارای رابطه همانگونگی هستند.

1. Intertextuality
2. Transtextuality
3. Gérard Genet
4. Ferdinand de Saussure
5. Julia Kristeva
6. Pastiche

Reference

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

[افضل‌طوسی, عفت‌السادات, مانی, & نسیم. (۱۳۹۱). سنگاب های اصفهان، هنر قدسی شیعه. باغ نظر, ۲۷(۱۰), ۴۹-۶۰.]

Ahmadi, B. (2002). The text- structure and textural interpretation. Markaz publications: Tehran. [In Persian].

[احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.]

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

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.

Chandler, D. (2001). *Semiotics: The Basics*. (M. Parsa, Trans.). Tehran: Soreh Mehr. [In Persian].

[چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. (ترجمه مهدی پارسا). تهران: انتشارات سوره مهر.]

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].

[چیت ساز،شقایق و ندایی فرد، احمد و نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۸). خوانش بیش‌متنی نقش مایهٔ انار در زیورآلات ایرانی. نشریه علمی باغ نظر، سال شانزدهم، شماره ۷۷، ۳۴ تا۵۸.]

Chlkowski, P. J. (2007). "Supporting and Pious" Folk Arts. (A. Faramarzi & S. Ghasemi, Trans.). Journal of Sahneh. 18(36,37), 15-18. [In Persian].

[چلکووسکی، پیتر. (۱۳۸۵). *هنرهای عامیانه حمایتگر و پرهیزگار*، ترجمه آزاده فرامرزی ها و ساسان قاسمی، ماهنامه تخصصی صحنه، دوره هجدهم، شماره ۳۶و۳۷، ۱۵تا۱۸.]

Culler, J. (1976). Presupposition and intertextuality. *MLN*, *91*(6), 1380-1396.

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]

Genette, G. (1997). Palimpsests: Literature in the second degree (Vol. 8). U of Nebraska Press.
Gray, C. E. (1995). Buddhism as a Language of Images, Transtextuality as a Language of Power. Word & Image, 11(3), 225-236.
Jussila, P. (2013). Transtextuality in Michael Cunningham's The Hours with Relation to Mrs. Dalloway by Virginia Woolf. Unpublished thesis, English Philology, University of Oulu, Oulu, Finland.
Kazerouni, J., and Salahshour, F. (2008). Reverse Painting on Glass. Tehran: Nazar Research and Cultural Institute. [In Persian].
[سلحشور، فریال و کازرونی، جهانگیر. (۱۳۸۷). نقاشی پشت‌شیشه. تهران: نظر.]
Namvar Motlagh, B. (2008). An Introduction to Intertextuality. Tehran: sokhan. [In Persian].
[نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.]
Namvar Motlagh, B. (2013). Hypertext typology, Journal of Literary Research,9(139), 38-159. [In Persian].
[مورمطلق ، بهمن. (۱۳۹۱).گونه‌شناسی بیش‌متنی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی،سال نهم، شماره ۳۸،۱۳۹ تا ۱۵۹.]
Pakbaz, R. (2005). Iranian Painting: from Ancient Times to the Present. Zarrin-va-Simin, Tehran. [In Persian].
[پاکباز، رویین. (۱۳۸۰)، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.]
Sacerdoti, Y. (2019). A Transtextual Hermeneutic Journey: Horst Rosenthal's Mickey au camp de Gurs (1942). European Comic Art, 12(1), 21-40.
Seyf, H. (1990). Coffee House Painting,Tehran: General Office of Tehran Museums .[in Persian]
[سیف، هادی. (۱۳۶۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای. تهران: اداره امور کل موزههای تهران .]
Shayestehfar, M. (2020). Religious themes in the paintings of the Museum Behind the Glass of Tehran, Publication ketab mah honar,143,48-59. [In Persian].
[شایسته فر، مهناز. (۱۳۹۸). مضامین مذهبی در نقاشی‌های موزه پشت‌شیشه تهران، نشریه کتاب ماه هنر،شماره۱۴۳، ۴۸ تا ۵۹.]
Sokhanpardaz, K., Amani, H. (2009). Coffee House Painting: Painting Behind Glass: Features and Impacts. Publication Ayeneh khial, 10, 26-34. [In Persian].
[سخن‌پرداز،کامران و امانی، حجت‌الله. (۱۳۸۷). نقاشی قهوه‌خانه: نقاشی پشت‌شیشه: ویژگی‌ها و تاثیرگذاری‌ها، نشریه آینه خیال، شماره ۱۰، ۲۶ تا ۳۴ .]
Taghavi, L. (2012). Narrative and coffee house painting- How to form and interact, Journal of Roshd va Amozesh Honar,8(3),10-14. [In Persian].
[تقوی،لیلا. (۱۳۹۰). نقالی و نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای- چگونگی شکل‌گیری و تعامل، نشریه رشد آموزش هنر، ۸(۳)، ۱۰تا۱۴.]
Taghavi, L. (2017). The texture of coffee house Painting, *Journal of Roshd va Amozesh Honar,14(38),1-45.* [In Persian].
[تقوی،لیلا. (۱۳۹۵). تار و پود نقاشی قهوه‌خانه‌ای. نشریه رشد آموزش هنر، دوره چهاردهم، شماره ۱،۳۸تا۴۵]
Yasini, R. (2016). The Evolution of Iranian Islamic Iconography from Ta'ziyeh to Tashbiyeh, Negareh Scientific-Research Quarterly,38,5-21. [In Persian].
[یاسینی،راضیه. (۱۳۹۴). سیر تطّور شمایل‌نگاری اسلامی ایران از تعزیه تا تشبیه، فصلنامه علمی- پژوهشی نگره، شماره۳۸، ۵ تا ۲۱.]
Zeimaran, M. (2005). An Introduction to the Semiotics of Art. Tehran: gheseh. [In Persian].
[ضیمران،محمد. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه شناسی هنر. تهران: قصه.]

[Downloaded from jih-tabriziau.ir on 2022-08-11]