Analysis of the Painting *Safinat al-Najat* by Mohammad Ali Rajabi Based on Gerard Genette's Theory of Transtextuality*

Tahereh Es'haghi Gharib Doosti[1] iD, **Mohsen Marasy***[2] iD

[1] PhD Student of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received: 31 May 2023; Received in revised form: 12 July 2023; Accepted: 16 July 2023)

The studies on Persian miniature have been mostly on old and traditional paintings and there has been less attention to the contemporary miniature. The study of paintings based on new theories is very novel and there is still much work to be done. Gerard Genette's theory of transtextuality, although not primarily related to the field of art and only concerned with literature and linguistics, is one of the theories that can be used to analyze and read visual works more carefully. It examines the influences that texts can have on each other to create a new text.Expanding intertextual studies conducted initially by Kristeva, Genette presented a more systematic and practical theory that is called transtextuality which covers all kinds of relations between texts. He divided the types of relations between texts into five categories, including intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality. Each of the categories is based on a specific intertextual relation. Intertextuality is based on co-presence relations, paratextuality on advertising relations, metatextuality on critical or interpretive relations, architextuality on stylistic relations, and hypertextuality on derivative relations. One can use transtextuality to analyze different types of literary and artistic works to achieve a more accurate reading of the works. Among the contemporary painters, Master Mohammad Ali Rajabi is one of the painters who expresses his opinions and views as an original and creative artist without harming the coherence of the artwork while using various pre-texts.Therefore, in the present research, the painting *Safinat al-Najat*, Mohammad Ali Rajabi's work created in 2009, has been analyzed based on Gerard Genette's theory of transtextuality to examine the painting more carefully, discover the hidden layers of meanings, and find out the types of intertextual relations and pre-texts the artist has used in the painting. The present research has been conducted using the descriptive method of content analysis and a comparative approach, and can be considered as qualitative research. Data have been collected using the library research and observation. The findings of the research show that the painting includes all five types of transtextual relations, although it does not include all the subcategories of the types of transtextual relations. In addition to using various pre-texts such as the Quran, Hadith, Ferdowsi's Shahnameh, etc., the artist has added some items to his work to enrich meanings. While using written pre-texts, he has also used visual pre-texts, the most important of which is the painting of "The Words in the Praise of the Prophet" in the Shahnameh of Shah Tahmasb. Besides traditional painting methods, he has also employed the painting techniques of Master Farshchian, indicating the artist's mastery of traditional and contemporary painting that has made him able to display the power of the brush and skill in this way and transform the work from a narrative image to a new hypertext that is faithful to the previous texts while having a message beyond them for the present era.

Keywords
Transtextuality, Gerard Genette, Persian Painting, *Safina Al-Najat*, Mohammad Ali Rajabi.

Citation: Es'haghi Gharib Doosti, Tahereh; Marasy, Mohsen (2023). Analysis of the painting *Safinat al-Najat* by Mohammad Ali Rajabi based on Gerard Genette's theory of transtextuality, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(3), 29-40. (in Persian)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.360165.667123

* Corresponding Author: Tel: (+98-912) 1725748, E-mail: marasy@shahed.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۲

تحلیل نگاره *سفینه‌النجاه* اثر محمدعلی رجبی براساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت

طاهره اسحقی غریب دوستی[۱]، محسن مراثی[۲*]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۱۰، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۲۵)

چکیده

مزایای استفاده از پیش‌متن‌های متعدد، غنابخشیدن به آثار هنری و بیان معانی متعدد در یک اثر واحد است که نمود آن را می‌توان در نگاره *سفینه‌النجاه* اثر استاد رجبی مشاهده کرد. هدف از این مطالعه شناسایی انواع روابط ترامتنی و پیش متن‌های مورداستفاده در نگاره *سفینه‌النجاه* با روش ترامتنیت ژنت و درصدد پاسخ به دو سؤال است: نگاره *سفینه‌النجاه* اثر استاد رجبی دارای کدام‌یک از گونه‌های روابط ترامتنی است؟ این پژوهش به روش توصیفیِ تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی انجام‌شده و ازجمله تحقیقات کیفی محسوب می‌شود. شیوه جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای است. نتایج نشان می‌دهد نگاره غیر از رابطه فرامتنی تمام انواع رابطه ترامتنی را دارد. هنرمند علاوه بر استفاده از پیش‌متن‌های متنوع مانند قرآن و *شاهنامه* فردوسی، مواردی را در جهت غنای معنایی، به نگاره افزوده و علاوه بر استفاده از پیش‌متن‌های نوشتاری از پیش‌متن‌های تصویری که مهم‌ترین آن نگاره «گفتاراند رستایش پیغمبر « در *شاهنامه* تهماسبی بهره برده است و در چهره‌پردازی علاوه بر استفاده از شیوه‌های نگارگری سنتی از شیوه چهره‌پردازی استاد فرشچیان هم استفاده شده است. هنرمند توانسته علاوه بر به نمایش گذاشتن قدرت قلم و مهارت فنی؛ اثر را از تصویری روایتگر به بیش‌متنی جدید تبدیل نماید و در عین وفاداری به پیش‌متن‌ها بیانی فراتر از آن‌ها برای عصر حاضر داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

ترامتنیت، ژرار ژنت، نگارگری، *سفینه‌النجاه*، محمدعلی رجبی.

استناد: اسحقی غریب دوستی، طاهره؛ مراثی، محسن (۱۴۰۲)، تحلیل نگاره *سفینه‌النجاه* اثر محمدعلی رجبی براساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۳)، ۲۹-۴۰. DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.360165.667123

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۷۲۵۷۴۸، E-mail: marasy@shahed.ac.ir.

مقدمه

تمرکز مطالعات صورت گرفته در نگارگری ایران بیشتر بر روی نگاره‌های قدیم بوده و کم‌تر به نگارگری معاصر توجه شده است. البته مطالعه روی نگاره‌ها با نظریه‌های جدید بسیار نوپا بوده و هنوز جای کار دارد؛ اما مطالعه روی آثار دوره معاصر به نسبت آثار قدیمی کم‌تر است و تحلیل آثار با نظریه‌های هنری نیز به نسبت کم‌تر صورت گرفته است. یکی از نظریه‌هایی که اگرچه بنیان آن در حیطه هنر نبوده است و در ادبیات و زبان‌شناسی مطرح‌شده؛ اما می‌توان همانند سایر نظریه‌ها در عرصه هنر از آن بهره برد و آثار تجسمی را مورد تحلیل و خوانش دقیق‌تر قرارداد ترامتنیت[1] ژرار ژنت[2] است که تأثیر و تأثراتی را که متون بر روی یکدیگر در جهت خلق متن جدید دارند؛ بررسی می‌نماید. در میان نگارگران معاصر محمدعلی رجبی یکی از استادان نگارگری ایرانی است که در آثارش علاوه بر استفاده از پیش‌متن‌های متنوع، به‌عنوان هنرمندی مبدع و خلاق، عقاید و دیدگاه‌های خود را نیز بیان داشته است به همین دلیل نگاره *سفینه‌النجات* ازآن‌جهت که هنرمند از پیش متن‌های متنوع متنی و تصویری جهت خلق اثر بهره برده است و همین امر قابلیت تحلیل این نگاره با نظریه ترامتنیت ژنت را فراهم می‌کند جهت خوانش ترامتنی انتخاب‌شده است تا با تحلیل نگاره *سفینه‌النجاه* اثر استاد رجبی با نظریه ترامتنیت، به این سؤالات پاسخ داده شود: نگاره *سفینه‌النجاه* دارای کدام‌یک از گونه‌های روابط ترامتنی است؟ هنرمند از چه پیش‌متن‌هایی در خلق اثرش بهره برده است؟ هدف مقاله حاضر استفاده از پنج گونه ترامتنی به‌منظور شناخت و تحلیل دقیق‌تر نگاره و عملکرد هنرمند در تولید اثر هنری بر مبنای پیش‌متن‌های موجوداست. شناخت شیوه استفاده هنرمندان معاصر از روابط بینامتنی در آفرینش‌های هنری، مهم‌ترین ضرورت انجام این تحقیق است زیرا با این شناخت می‌توان راهی برای عمق بخشیدن به آثار معاصر و نحوه استفاده از پیش‌متن‌های متنوع در خلق یک اثر بدون ایجاد تشتت و از دست رفتن یکپارچگی اثر یافت تا شاید بتوان به این وسیله گامی کوچک در جهت رفع ضعف‌های آثار هنری معاصر مخصوصاً در حیطه هنر نگارگری برداشت.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفیِ تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی انجام‌شده و ازجمله تحقیقات کیفی محسوب می‌شود. شیوه جمع‌آوری داده‌ها مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای است. برای تحلیل دقیق و عمیق نگاره، ابتدا اصول ترامتنیت به‌عنوان شاخص‌های تطبیق موردمطالعه قرارگرفته است. سپس اجزای نگاره موردمطالعه قرارگرفته و انطباق آن با انواع روابط ترامتنی و مصداق‌های پیش‌متنی با رویکرد تطبیقی شناسایی و تحلیل‌شده است.

پیشینه پژوهش

ترامتنیت از رویکردهایی است که در سال‌های اخیر برای تجزیه وتحلیل آثار هنری موردتوجه قرارگرفته است و در حوزه نگارگری تمرکز بیشتر بر روی تحلیل آثار قدیمی بوده است. در اینجا به چند مقاله در حوزه تجسمی اشاره می‌شود: مقاله «مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران» نوشته ندا شفیقی (۱۳۹۹) که به بررسی انواع روابط بیش‌متنی میان آثار گرافیتی ایران پرداخته است و توانسته به‌خوبی انواع روابط بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران را شناسایی نماید اما تمرکز بر روابط بیش متنی در آثار بوده و تمام انواع روابط ترامتنی را در برنمی‌گیرد. مقاله «تحلیل نگاره *یوسف و زلیخا* اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه ترامتنیت ژنت» نوشته زینب رجبی و حسنعلی پورمند (۱۳۹۸) نگاره‌ای از بهزاد مورد خوانش ترامتنی قرارگرفته است و پنج نوع رابطه ترامتنی در آن شناسایی‌شده که مرجع خوبی برای تشخیص مصادیق انواع روابط ترامتنی در یک اثر تجسمی است؛ اما نگاره انتخابی از آثار قدما است. مقاله «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایران» نوشته نسترن نوروزی و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۷)، چگونگی ارتباط میان آثار پالماروسی را با پیش‌متن‌های برگرفته از نگاره‌های ایرانی با توجه به رویکرد بیش‌متنیت موردمطالعه قرار داده‌اند و نوع بیش‌متنیت در آثار او را از نوع تراگونگی تشخیص داده است؛ اما همچون مقالات ذکرشده تنها بر روی رابطه بیش‌متنی تمرکز کرده است. مقاله «خوانش بیش‌متنی نقاشی *ژکوند* اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت» نوشته اعظم حکیم و بهمن نامور مطلق (۱۳۹۷)، تابلوی *ژکوند* اثر رنه مگریت مورد مطالعه بیش‌متنی قرارگرفته است و نوع پارودی را در این اثر نسبت به پیش‌متن خود یعنی *ژکوند* داوینچی غالب می‌دانند. این مقاله هم تنها بر روی رابطه بیش‌متنیت متمرکزشده‌است. مقاله «بررسی آثار نقاشی هندی‌آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت» نوشته مریم یزدان پناه، فاطمه کاتب و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۶)، پیش‌متن‌های مورداستفاده هنرمند را بررسی گشته و نحوه ارتباط آثار این هنرمند را با یکدیگر بررسی نموده‌اند؛ اما تنها به رابطه بیش‌متنی توجه شده است. درباره تحلیل آثار نگارگری معاصر مطالعات اندکی صورت گرفته است و درباره نگاره موردمطالعه این مقاله، هیچ تحقیقی صورت نگرفته است. این امر ضرورت پرداخت به تحلیل این نگاره با رویکرد ترامتنیت را موجب می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

ژرار ژنت (۱۹۳۰-۲۰۱۸) با ادامه راه کریستوا، بارت و گسترده نمودن مرزهای بینامتنیت، هرگونه رابطه میان متون را تحت عنوان ترامتنیت به نظم درآورد. به نظر ژنت ترامتنیت به‌طور آشکار یا پنهان یک متن را در ارتباط با متن‌های دیگر قرار می‌دهد (Genette, 1997, 1) و با تقسیمات پنج‌گانه خود انواع ارتباط میان متن‌ها را دسته‌بندی کرده است. او ترامتنیت را به پنج گونه تقسیم نمود: بینامتنیت[3]، سرمتنیت[4]، پیرامتنیت[5]، فرامتنیت[6] و بیش‌متنیت[7].

بینامتنیت

بینامتنیت نشان‌دهنده روابط زنجیره‌ای میان متون است. زونن معتقد است که بینامتنیت اصطلاحی است که نشان می‌دهد تمام متون چه نوشتاری چه گفتاری، چه رسمی و چه غیررسمی، چه هنری و چه معمولی از جهاتی با یکدیگر مرتبط هستند (Zoonen, 2017, 1). ژنت

بینامتنیت را به دو قسم صریح و ضمنی تقسیم می‌کند. در بینامتنیت صریح یا آشکار می‌توان به‌راحتی عنصر بینامتنی را شناسایی کرد؛ زیرا این عنصر به دلایل گوناگون صریح و آشکار است (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۳۵). در بینامتنیت ضمنی یا پنهان برخلاف نوع اول عنصر مشترک به‌روشنی و صراحت بیان‌نشده و به‌راحتی نمی‌توان به روابط بین متون پی برد و برای تشخیص آن باید تخصص داشت. به این معنا که یا مؤلف درصدد پنهان نمودن عمدی مرجع خود است که در این صورت سرقت ادبی محسوب میگردد و یا قصد چنین کاری را ندارد و با نشانه‌هایی در متن، مرجع خود را معرفی می‌کند. این نوع ضمنی‌ترین گونه بینامتنیت است که تلمیح نامیده می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۶۰). درواقع تلمیح بینامتنی در کم‌ترین نوع از صراحت است که فهمیدن آن مستلزم ذکاوت فراوانی است تا بتوان ارتباط بین آن متن با متن دیگری که الزاماً بخش‌هایی از متن به آن بازمی‌گردد را درک نمود (Genette, 1997, 2).

پیرامتنیت

پیرامتنیت یکی دیگر از انواع ترامتنیت ژنت است که موجب شناخت و معرفی اثر می‌گردد. پیرامتن شامل همه مواردی است که هرگز به‌طور مشخص، به متن یک اثر تعلق ندارد، اما در ارائه متن از راه شکل دادنش در قالب یک کتاب سهیم است (Genette, 1988, 63) پیرامتن براساس دو نوع رابطه شکل می‌گیرد: ۱. رابطه آستانگی و ۲. تبلیغی. پیرامتن آستانگی متن اصلی را در برمی‌گیرد و خود متن اصلی محسوب نمی‌شود و به همین دلیل آنها را متن‌های اقماری یا ماهواره‌ای می‌نامند. عنوان اثر، نام مؤلف، عنوان فصل‌ها، ناشر و... پیرامتن آستانگی هستند و پیرامتن درونی هم نامیده می‌شوند. پیرامتن تبلیغی، پیرامتن‌هایی هستند که در جهت شناساندن و تبلیغ اثر برای مخاطب گام برمی‌دارند. پوستر تبلیغی، نشست‌های رونمایی و... که پیرامتن برون‌متن هم نامیده می‌شوند (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۲۵-۲۶).

فرامتنیت

سومین قسم از اقسام پنج‌گانه ترامتنیت، فرامتنیت است که به مطالعه یک متن و ارتباط آن با متون دیگر می‌پردازد؛ بنابراین فرامتنیت یک متن مستقل نیست بلکه متنی است که یا متن اصلی را به چالش می‌کشد؛ نقد می‌نماید و یا آن را تأیید کرده و تفسیر می‌کند. هرگاه متن ۱ به نقد و تفسیر متن ۲ بپردازد رابطه آن‌ها رابطه فرامتنی خواهد بود، زیرا متن ۲ که به تفسیر، تشریح یا نقد می‌پردازد، نسبت به متن ۱ فرامتن محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۱۳۲).

سرمتنیت

سر متنیت رابطه میان دو متن نیست بلکه رابطه طولی یک متن با گونه یا ژانر خود است. به‌عبارت‌دیگر سر متن به ارتباط طولی یک متن با نوع ادبی خود می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۲۸). تفاوت سرمتن موجب می‌شود تا یک داستان در دو ژانر متفاوت به‌گونه‌ای متمایز بیان شود و بنا بر نوع ژانر متن؛ وقایع و شخصیت‌ها دچار دگرگونی شوند. علاوه بر آن، زمانی که سرمتن یک اثر مشخص باشد مخاطب می‌داند انتظار چه نوع متن و معنایی را باید داشته باشد و این امر در انتقال صحیح معنای اثر کمک شایان توجهی می‌نماید.

بیش‌متنیت

آخرین گونه ترامتنیت، بیش‌متنیت است و ازآن‌جهت که بیش‌متنیت و بینامتنیت نزد ژنت به موضوع رابطه میان دو متن ادبی یا هنری می‌پردازند؛ نزدیک‌ترین گونه ترامتنی به بینامتنیت ژنتی است؛ اما آن دو ازآن‌جهت با یکدیگر متفاوت‌اند که بینامتنیت براساس هم حضوری و بیش‌متنیت براساس برگرفتگی استوارشده است (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۲۹). بیش‌متنیت ازنظر ژنت، هرگونه مناسبت و رابطه‌ای است که متن الف را به متن ب متحد می‌کند و شیوه پیوند این دو متن به‌گونه‌ای نیست که متن ب تفسیر متن الف باشد (Genette, 1997, 5). او ارتباط میان متن‌ها را در بیش‌متنیت به دودسته تقسیم می‌نماید:۱. همان‌گونگی و ۲. تراگونگی. در همان‌گونگی یا تقلید، مؤلف بدون ایجاد تغییر در متن اصلی، آن را در متن جدید به کار می‌برد. در تراگونگی یا دگرگونگی، متن جدید با ایجاد تغییراتی در متن اصلی ایجادشده است. هرکدام از این دو نوع بیش‌متنیت دارای انواعی هستند که عبارت‌اند از:

روابط همان‌گونگی

۱. **پاستیش**: این واژه از هنرهای تجسمی به عاریت گرفته‌شده و به‌نوعی تقلید سبک از شیوه نقاشی برجسته اطلاق می‌شود. پاستیش براساس شاخص همان‌گونگی به معنای تقلید سبکی بیش‌متن از پیش متن است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۸).

۲. **شارژ**: شارژ در لغت یعنی غلوکردن و این غلوکردن با نوعی طنز و شوخی همراه می‌شود. اغراق در یک ویژگی شخص یا وقایع است که موجب تبدیل‌شدن پیش‌متن به بیش‌متن شارژی می‌شود.

۳. **فورژری**: فورژری تقلیدی جدی از پیش‌متن است که سعی می‌شود علاوه بر تقلید سبک پیش‌متن، کارکرد بیش‌متن جدی باشد. «فورژری یک تقلید کامل است و کپی کاری و کار تقلبی و تداوم زیرمجموعه آن به‌حساب می‌آید» (آذر، ۱۳۹۵، ۲۸).

روابط تراگونگی

۱. **پارودی**: پارودی از انواع تراگونگی است که تغییر سبکی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن را با کارکرد تفنن در پی دارد. این‌گونه بیش‌متنیت صرفاً جهت شوخی و تفنن است و به دنبال تحقیر یا تخریب پیش‌متن خود نیست.

۲. **تراوستیسمان**: این نوع رابطه بیش‌متنی برخلاف پارودی به دنبال تخریب و تحقیر پیش‌متن خود است. مثال بارز آن مونالیزای مارسل دوشان است که جهت تخریب مونالیزا اثر داوینچی انجام‌شده است.

۳. **جایگشت**: این نوع به‌طورجدی به تکثیر متن و تغییر سبک می‌پردازد و رایج‌ترین نوع بیش‌متنیت است. سبک‌های بیش متن و پیش متن یکی نیستند و از دو خاستگاه سبکی متفاوت هستند. تبدیل شعر به نثر، تبدیل رمان به فیلم، تبدیل موسیقی به نقاشی مثال‌هایی هستند که می‌توان برای این نوع عنوان نمود (نامور مطلق، ۱۳۹۹، ۳۱).

تحلیل نگاره کشتی نجات اهل‌بیت(ع) براساس نظریه ترامتنیت

این نگاره با عنوان کشتی نجات اهل‌بیت(ع) در سال۱۳۸۸ شمسی توسط محمدعلی رجبی به تصویر درآمده است (تصویر ۱). این اثر حضور چندین متن را در خود به نمایش گذاشته و در عین آنکه اثری بینامتن است؛ بیانی فراتر از پیش‌متن خود دارد.

بینامتنیت در نگاره

در این اثر چندین متن متنوع به‌صورت ضمنی و صریح حضور دارد که آن را به اثری بینامتن تبدیل نموده است. استاد رجبی در این نگاره از متن‌های مختلفی همچون قرآن کریم، احادیث، اشعار فردوسی، اشارات و تلمیحات جهت بهتر نشان دادن مضامین و معانی موردنظر بهره برده است و همین امر موجب غنای معنایی اثر و ایجاد بینامتنی چند متنی شده است.

بینامتن‌های صریح: قرآن کریم، احادیث، اشعار فردوسی

یکی از مهم‌ترین متن‌هایی که در این نگاره جلوه‌گری می‌کند؛ متن قرآن کریم است که هم‌داستان اثر از آن گرفته‌شده و هم آیاتی از قرآن کریم در نگاره نقش بسته است. یکی از مهم‌ترین داستان‌هایی که بارها در قرآن کریم به آن اشاره‌شده؛ داستان حضرت نوح (ع) است؛ البته به جزئیات این رویداد نپرداخته و هر جا که نیاز بوده به بخش‌های از آن اشاره‌کرده است. پس از آنکه خداوند به نوح وحی کرد که مردم قومش، جز اندکی هرگز ایمان نخواهند آورد، حضرت نوح (ع) قوم خود را نفرین فرمود و گفت: «پروردگارا از کافران هیچ جنبنده‌ای بر زمین بر جای مگذار»(نوح، ۲۶). البته این داستان پیشینه طولانی دارد و در تمام فرهنگ‌ها می‌توان مشابه آن را یافت. روایت طوفان نوح و به راه افتادن سیل بزرگ، تقریباً سه هزار سال قدمت دارد و در افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه، از جایگاه خاصی برخوردار بوده است (جلالی شیجانی،۱۳۹۷،۴۵). بنابراین تورات هم می‌تواند پیش متن این داستان در قرآن باشد؛ البته داستان تورات در کلیت شبیه روایت آن در قرآن است اما ازآنجاکه پیش‌متن خود تورات، لوح‌های سومری و بابلی است؛ در علت وقوع طوفان و برخی مسائل بنیادین با قرآن تفاوت دارد. ازآنجاکه کلیت داستان اینجا موردنظر است و تفاوت‌های موجود در روایت‌های مختلف در این پژوهش نقشی ندارند؛ لزومی به پرداختن به آن موارد در این نوشتار دیده نمی‌شود.

در این نگاره اولین چیزی که چشم مخاطب را به‌سوی خود جلب می‌کند؛ کشتی بزرگی است که بادبانی مزین به آیات مبارک سوره کوثر، بر فراز آن برافراشته شده است (تصویر۱). در شأن نزول سوره کوثر آمده است: «عاص بن وائل» که از سران مشرکان بود، پیغمبر اکرم (صلی‌الله علیه وآله) را به هنگام خارج شدن از مسجدالحرام ملاقات کرد و مدتی با حضرت گفتگو نمود. گروهی از سران «قریش» که در مسجد نشسته

تصویر ۱- *سفینه‌النجاه*، محمدعلی رجبی، ۱۳۸۸ ش، محل نگهداری فرهنگستان هنر. مأخذ: (*آسمان نگاره‌ها*، ۱۳۹۹، ۵۱)

بودند، این منظره را از دور مشاهده کردند. هنگامی‌که عاص بن وائل وارد مسجد شد به او گفتند: با که صحبت می‌کردی؟ گفت: با این مرد ابتر. او این تعبیر را به خاطر این انتخاب کرد که عبدالله پسر پیغمبر اکرم (صلی‌الله علیه وآله) از دنیا رفته بود و عرب کسی را که پسر نداشت «ابتر» (یعنی بلاعقب) می‌نامید و لذا «قریش» این نام را بعد از فوت پسر پیغمبر برای حضرت انتخاب کرده بود. سوره کوثر نازل شد و پیغمبر اکرم (صلی‌الله علیه وآله) را به نعمت‌های بسیار و کوثر بشارت داد و دشمنان او را ابتر خواند (طبرسی، ۲۰۰۶، ۳۰۳). مفسران برای کوثر مصادیق بسیاری برشمرده‌اند اما علمای شیعه، یکی از روشن‌ترین مصداق‌های آن را وجود مبارک حضرت فاطمه‌الزهرا (س) دانسته‌اند (مکارم شیرازی، ۱۳۸۷، ۴۰۲). هنرمند با توجه به معنا و شأن نزول سوره کوثر حضرت زهرا (س) را به‌طور نمادین با نقش بستن آیات مبارک سوره کوثر بر بادبان کشتی به تصویر درآورده است. در نتیجه نقش آیات مبارک سوره کوثر بر روی بادبان کشتی که هدایت‌کننده کشتی نجات و تعیین‌کننده مسیر هدایت است و ازآنجاکه متن سوره کوثر صریح، آشکار و بدون تغییر در اثر آمده از نوع نقل‌قول در بینامتنیت صریح می‌باشد که ژنت آن را صریح‌ترین نوع بینامتنیت می‌داند و معتقد است هر متنی پذیرای این نوع از بینامتنیت نمی‌تواند باشد.

بینامتن صریح از نوع نقل‌قول دیگر که در این نگاره مشهود است: آیه مبارک «ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ» (الحجر، ۴۶) است که بر سر در جایگاهی که حضرت علی (ع) و حضرت رسول (ص) در آن تصویر شده‌اند؛ نقش بسته است (تصویر ۲) که تأکید بر جایگاه این دو بزرگوار (مقام نبوت و ولایت) برای رستگاری و به‌سلامت به مقصد رساندن بندگان دارد و نشان‌دهنده در امان ماندن ساکنان کشتی نبوت و ولایت از طوفان سهمگین حوادث دنیا و ابتلائات آن است. در این نگاره علاوه بر آیات قرآن کریم، احادیثی هستند که پیش‌متن صریح این تصویر محسوب می‌شوند.

ابوسعید الخدری از پیامبر (ص) روایت می‌کند: همانا مثل اهل‌بیت من در میان شما همانند کشتی نوح است، هر کس به این کشتی داخل شود نجات می‌یابد و هرکس جا بماند، غرق می‌شود (عثمان محمد، ۱۳۸۶، ۵۷). در نگاره سه کشتی تصویر شده است که یک کشتی بزرگ‌تر از بقیه است و شخصیت‌های مقدس تشیع حضرت رسول‌الله (ص)، حضرت علی (ع) و حسنین (ع) در این کشتی به تصویر درآمده‌اند و درحالی‌که این کشتی در آرامش است و از امواج سهمگین دریا در امان؛ دو کشتی دیگر دچار طوفان شده‌اند و در حال مبارزه با اژدها نقش شده‌اند (تصویر ۱). در این اثر اگرچه هنرمند از حدیث *سفینه‌النجاه* به‌صورت نوشتاری بهره نبرده و متن حدیث ذکر نشده است؛ اما با نقش نمودن عنوان حدیث بر بدنه کشتی به حدیث ارجاع داده‌شده است؛ بدون آنکه تمام یا بخشی از حدیث ذکر شود (تصویر ۳). ژنت دراین‌باره معتقد است که در ارجاع برخلاف نقل‌قول به متن نخست ارجاع داده نمی‌شود، بلکه پیرامتن ارجاع شونده در درجه نخست موردتوجه است. این پیرامتن‌ها به‌ویژه نام مؤلف یا اثر است و ازآنجاکه ارجاع به متنی واقعی بازمی‌گردد؛ بیانگر آن است که موضوع ذهنی نیست بلکه به چیزی در جهان متنی می‌پیوندد. ارجاع موجب مشروعیت بخشی به ادعاهای متن

تصویر ۲- آیه ۴۶ سوره حجر در نگاره.

نیز می‌شود؛ زیرا ارجاع به متنی دیگر، سخنان و ادعاها از جنبه فردی و ذهنی خارج می‌شود و مشروعیتی استنادی می‌یابد (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۴۵-۵۴). هنرمند با ارجاع به این حدیث تأکید می‌نماید آنچه در باب نجات بخشی اهل‌بیت (ع) تصویر و بیان نموده است تنها اعتقاد شخصی او نیست و علاوه بر پیش‌متن ادبی دارای سندهای مذهبی و معتبر چون احادیث هست. حدیث دیگری که در این تصویر خودنمایی می‌کند حدیث قدسی «وِلایَت عَلی ابْنِ اَبی‌طالِب حِصْنی فَمَنْ دخَلَ حِصْنی اَمِنَ مِنْ عَذابی» (شیخ صدوق، ۱۳۶۳، ۱۳۶). این حدیث درست بر بالای سردر جایگاه حضرت علی (ع) و حضرت رسول (ص) نقش بسته است (تصویر ۴) که تأکید می‌نماید هر کس بر ریسمان ولایت چنگ زند و بر کشتی‌ای که سکان‌دارش حضرت رسول (ص) و اهل‌بیتشان هستند سکنی گزیند؛ در امان خواهد بود و در دژ مستحکم الهی پناه خواهد یافت. این حدیث نیز در بینامتنیت صریح از نوع نقل‌قول است. حدیثی از حضرت رسول‌الله (ص) در بالای جایگاه سلمان نقش بسته است: «سَلمانٌ مِنّا اَهْلَ‌البَیت» این حدیث بر جایگاه رفیع سلمان فارسی نزد اهل‌بیت دلالت دارد و هنرمند با تصویر نمودن سلمان فارسی در این کشتی و ذکر این حدیث در بالای سردر جایگاه سلمان که تنها فرد غیر از اهل‌بیت (ع) در این کشتی است (تصویر ۵) این حدیث را مصور کرده است که موجب می‌شود در گونه نقل‌قول بینامتنیت صریح قرار گیرد.

در جلوی کشتی اهل‌بیت (ع) هشت بیت از ابیات فردوسی با عنوان گفتار اندر ستایش پیغمبر نقش بسته است (تصاویر ۶-۷):

محمد بد و اندرون با علی	همان اهل بیت نبی و وصی
منم بنده اهل بیت نبی	ستاینده خاک پای وصی
ابا دیگران مر مرا کار نیست	جز این مر مرا راه گفتار نیست
اگر چشم داری بدیگر سرای	به نزد نبی و وصی گیر جای

در پایین نگاره نیز چهار مصرع از این شعر درج‌شده است (تصاویر ۸-۹):

گرت زین بد آید گناه من است	چنین است و این دین و راه من است
بر این زادم و هم برین بگذرم	چنان دان که خاک پای حیدرم

ازآنجاکه معمولاً ورود به یک نگاره از پایین صفحه تصویر به سمت بالا صورت می‌پذیرد (رجبی و پورمند، ۱۳۹۸، ۸۴) هنرمند با قراردادن این ابیات در پایین نگاره، علاوه بر عرض ارادت بر آستان حضرات معصومین (ع)؛

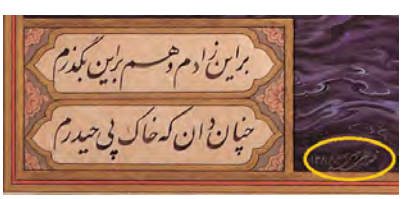
تصویر ۳- نقش‌عنوان نگاره بر روی کشتی.

تصویر ۴- نقش حدیث ولایت امیرالمؤمنین (ع).

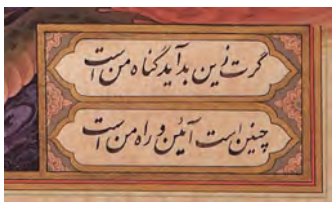
تصویر ۵- نقش حدیث جایگاه سلمان نزد اهل‌بیت (ع).

تصویر ۶- جایگاه ابیات نقش شده در نگاره.

تصویر ۷- ابیات درج‌شده در جلوی کشتی.



تصویر ۸- ابیات پایین نگاره.



تصویر ۹- ابیات پایین نگاره.

با قرار دادن اشعار درجایی که اژدها در میان امواج خروشان نمایان شده و کشتی‌های کوچک را تهدید می‌کند؛ به معنایی که نگاره سعی در انتقال آن دارد تأکید می‌نماید و می‌گوید تنها راه نجات از بلایای دنیا و ناامنی‌هایی که در مسیر زندگی انسان است، پناه بردن به اهل‌بیت(ع) است و در ابتدا مخاطب را با اژدها و امواج خروشان دریا روبه‌رو می‌کند تا نشان دهد خارج از کشتی اهل‌بیت(ع) چه چیزی انتظار انسان را در دنیای فانی می‌کشد. بر طبق نظر ژنت این ابیات فردوسی نیز بینامتن صریح از نوع نقل‌قول در این نگاره محسوب می‌گردند.

ذکر «الله ولا سواه» به معنی ـ خدا و دیگر هیچ ـ که در گنبد بالای جایگاه حضرات معصومین (ع) نوشته‌شده (تصویر ۱۰) که تأکید بر حضور خداوند است، نشان از آن دارد که اهل‌بیت (ع) و هر کس که پیرو ایشان است تحت حمایت و ولایت حضرت حق قرار دارد. لذا این ذکر بینامتن صریح از نوع نقل‌قول محسوب می‌شود.

بینامتن صریح دیگری که در این اثر مشاهده می‌شود نوع خطوطی است که هنرمند به‌کاربرده است. نگارگر کتیبه اشعار را با خط نستعلیق و سایر نوشتارها را با خط ثلث نگاشته است. بیشترین کاربرد نستعلیق در نگارشِ کتاب‌های عادی، ادبی و متن‌های غیرمذهبی است. از ابتدای پیدایش خط نستعلیق تاکنون به‌ندرت متن‌های عربی مانند قرآن، احادیث یا ادعیه با این خط نوشته شده است. در مقابل کتیبه‌های فراوانی به خطّ نستعلیق موجود است که زبان فارسی و موضوعی غیرمذهبی دارند (کرمانی‌نژاد، ۱۳۹۱، ۶۸) و هنرمند هم در این اثر مطابق با پیش متن تصویری خود نگاره *شاهنامه* تهماسبی از خط نستعلیق جهت نگارش اشعار بهره برده است.

بینامتن‌های ضمنی

در تبدیل نظام نوشتاری به تصویری نوع نشانه‌ها تغییر می‌یابد و از کلمات و مفاهیم لفظی در نظام نوشتاری به رنگ، فرم و بافت در نظام تصویری بدل می‌شود؛ لذا اشکال، رنگ‌ها و در برخی موارد بافت، می‌تواند حاوی معنا و پیامی نهفته باشد که هنرمند در دل تصویر جای‌داده است. همان‌طور که گذشت؛ این نوع بینامتن را که یک متن به‌صورت آشکار و دیگری در پس صورت آشکار متن دیگر پنهان‌شده است؛ در نظریه ژنت تلمیح نامیده می‌شود و تشخیص آن نیازمند آگاهی‌داشتن به پیش‌متن‌های موردنظر است. در این نگاره هم اشکالی است که می‌توانند بینامتن ضمنی محسوب شوند. ازجمله در قسمت بالای نگاره خورشید درخشانی مشاهده می‌شود که ابرهای تیره و تاریک به‌آرامی از روی آن کنار می‌روند (تصویر۱۱) این خورشید پشت ابر تداعی‌کننده امام زمان(عج) است که همگان انتظار ظهورش را می‌کشند و منتظرند تا ابرهای تیره غیبت کنار رود و خورشید فرج نورافشانی نماید (رجبی، ۱۴۰۰/۸/۲۴). در روایتی از امام زمان (عجل الله تعالی فرجه) در پاسخ به پرسش‌های اسحاق بن یعقوب چنین آمده است: اما کیفیت نفع بردن به‌وسیله من در زمان غیبتم به‌مانند نفع بردن به‌واسطه خورشید است؛ هنگامی که ابرها او را از دیدگان مستور می‌نمایند (طبرسی، ۱۳۸۱، ۵۹۱).

در این حدیث امام خود را به خورشید تشبیه می‌نماید. ازآنجاکه در این قسمت نه نقل‌قول یا ارجاعی صورت گرفته، نه بخشی از حدیث همچون سایر موارد در نگاره، درج‌شده بلکه شناسایی آن تنها به حافظه بینامتنی مخاطب بستگی دارد؛ بر طبق نظر ژنت نوع رابطه میان دو متن تلمیح است که یکی گفته و دیگری ناگفته و پنهان است و در اغلب موارد تلمیح یک‌سخن نیست بلکه یک تصویر است که به متن دیگر ارجاع می‌دهد و شناسایی آن منوط به حافظه بینامتنی مخاطب هست (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ۶۱) لذا این حدیث پیش متنی برای تصویر خورشید پشت ابر در نگاره است که طبق نظر ژنت، بینامتن ضمنی از نوع تلمیح محسوب می‌گردد.

بینامتن ضمنی دیگر که هنرمند در قالب نوع خط به کار گرفته در نگارش نوشتار احادیث و آیات و اذکار از آن بهره برده است خط ثلث است که «در میان همه انواع خطوط اسلامی، خطوط ثلث و کوفی، بیش‌ترین هم‌بستگی و پیوند را با مضامین مذهبی دارند و نقش ویژه‌ای در خلق فضاهای قدسی و روحانی ایفا می‌کنند»(سقایی و بهروزی‌پور، ۱۳۹۵، ۱۹۴). لذا هنرمند جهت تأکید بر مضامین معنوی که به‌کاربرده است، خط ثلث را جهت نگارش آن‌ها برگزیده است. می‌توان کتیبه‌هایی مذهبی که عموماً در اماکن مذهبی با خط ثلث نگارش می‌شدند را بینامتن ضمنی این خط در اثر مزبور دانست.

بینامتن ضمنی در قالب تصویر

این موضوع «کشتی نجات اهل‌بیت (ع)» در دوره صفوی در *شاهنامه* تهماسبی (تصویر ۱۲) نیز کارشده است که در اولین نگاه به این نگاره، شباهتهایی رابین دونگاره می‌توان یافت. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود جایگاه ائمه در کشتی و تصویر نمودن حضرت رسول‌الله(ص)، حضرت علی (ع) در داخل اشکوبه و در حالت نشسته در روبه‌روی یکدیگر و جایگاه

تصویر ۱۰- ذکر الله و ما سواه در نگاره.

تصویر ۱۱- نقش خورشید پشت ابر نمادی از حضرت امام زمان (ع).

تصویر ۱۲- نگاره کشتی نجات اهل‌بیت (ع)، منسوب به میرزاعلی، مکتب تبریز صفوی، محل نگهداری: موزه متروپولیتن، نیویورک، مآخذ:(رجبی و دیگران، ۱۳۹۲:۳۷)

حضرت امام حسین (ع) و امام حسن (ع) و تصویرنمودن دو کشتی کوچک‌تر درست شبیه به نمونه نسخه *شاهنامه* تهماسبی است (تصویر ۶) و می‌توان این نگاره را پیش‌متن ضمنی آن در نظر گرفت.

هاله نور دور سر ائمه نشان از قداست و معصومیت آنان دارد که در نگارگری ایران سابقه طولانی دارد و عموماً دور سر قدیسین این هاله تصویر شده است. فره ایزدی، به دل هر که بتابد از همگنان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که کسی به پادشاهی می‌رسد و دادگستر شود و همواره کامیاب و پیروزمند باشد. همچنین به‌واسطه این نور است که کسی به کمالات نفسانی و روحانی آراسته و از سوی خداوند برای راهنمایی مردمان برانگیخته شده و به مقام پیغمبری و شایسته الهام ایزدی می‌رسد (اوشیدری، ۱۳۷۸، ۳۶۹). در هنرهای تجسمی این فره به شکل هاله نور به تصویر درمی‌آید.

بینامتن ضمنی دیگر که در این نگاره خودنمایی می‌کند؛ نحوه چهره‌پردازی در صورت‌های ائمه علیهماالسلام است. در نگاره‌های ایرانی چهره‌های ائمه و پیامبران به سه شیوه تصویر می‌شود. در برخی موارد چهره این بزرگان مکشوف است و هنرمند چهره‌ها را همانند سایر شخصیت‌های نگاره نقش می‌کند و در برخی دیگر هم با پوششی چهره آن‌ها را می‌پوشاند و چهره کاملاً محجوب در حجاب تصویر می‌شود؛ اما در بعضی نگاره‌ها چهره بین پیدا و ناپیداست و هنرمند پرده‌ای نازک و حریر مانند که می‌توان چهره را در ورای آن مشاهده نمود تصویر می‌کند. در این نگاره هنرمند از شیوه سوم بهره برده است و چهره ائمه را بین پیدا و ناپیدا نقش کرده است البته در این اثر نگارگر از شیوه استاد فرشچیان در تصویرکردن چهره حضرت امام رضا (ع) در تابلو ضامن آهو بهره برده و می‌توان پیش متن آن شیوه را، از نگارگری سنتی در چهره‌پردازی بزرگان و شیوه استاد فرشچیان در نقش‌نمودن چهره حضرت امام رضا (ع) دانست (جدول ۱).

بینامتن ضمنی دیگر که در این قسمت می‌توان به آن اشاره نمود فرم حیوانی است که نگارگر برای تزیین سر دماغه کشتی‌ها به‌کاربرده است. این نوع از تزیین در نگاره‌های ایرانی سابقه طولانی دارد و می‌توان در دوره‌های مختلف تاریخی نگارگری ایران مشاهده نمود که عموماً باز شکل سر اسب، پرنده و اژدها بیشتر استفاده می‌شود (جدول ۲) و هنرمند در این نگاره دماغه کشتی اهل‌بیت (ع) را با سر سیمرغ و دو کشتی دیگر را با سر اسب و پرنده منقوش ساخته است (تصویر ۶). به نظر می‌رسد استفاده هنرمند از نقش سیمرغ برای تزیین دماغه کشتی اهل‌بیت (ع) صرف تزیین نبوده و با توجه به مفهوم سیمرغ در ادبیات عرفانی که عمدتاً معنای انسان کامل را از آن تعبیر می‌کنند (سجادی، ۱۳۸۳، ۴۹۱) جهت تأکید بر منزلت و برتری این کشتی نسبت به سایر کشتی‌ها باشد.

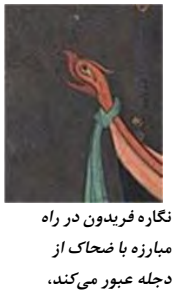
بینامتن ضمنی به‌صورت رنگ‌ها

در نگارگری مخصوصاً از دوره هرات به بعد رنگ‌ها عموماً معنایی

جدول ۱- چهره‌پردازی در نگاره.

چهره‌پردازی کاملاً آشکار	چهره‌پردازی کاملاً محجوب	چهره‌پردازی بین پیدا و پنهان با پوششی نازک	چهره‌پردازی بین پیدا و پنهان با محصورکردن در نور	چهره‌پردازی بین پیدا و پنهان با تلفیق دو شیوه (نگارگری سنتی و شیوه استاد فرشچیان)
بخشی از نگاره *دلدل شیر را از پا درمی‌آورد*، فرهاد شیرازی، ۸۸۲-۸۹۲، محل نگهداری کاخ گلستان، مأخذ: (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴: ۸۱)	بخشی از نگاره کشتی *نجات اهل‌بیت(ع)* در *شاهنامه* تهماسبی	بخشی از نگاره *درآمدن جبرئیل به میدانگاه نبرد*، فرهاد شیرازی، ۸۸۲-۸۹۲، محل نگهداری کاخ گلستان، مأخذ: (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴: ۷۸)	بخشی از نگاره *ضامن آهو*، محمود فرشچیان، ۱۳۵۸، مأخذ: (برگزیده آثار استاد فرشچیان، ۱۳۸۴: ۵۳)	بخشی از نگاره *سفینه‌النجاه*، محمدعلی رجبی

جدول ۲- شکل دماغه کشتی‌ها در نگارگری.

تزیینات دماغه کشتی در نگاره‌ها		
 نگاره *فریدون در راه مبارزه با ضحاک از دجله عبور می‌کند*، *شاهنامه* فردوسی، منسوب به رضا عباسی، محل نگهداری مجموعه چستر بیتی دوبلین، ایرلند. مأخذ: (https://commons.wikimedia.org)	*خاوران‌نامه*، فرهاد شیرازی ۸۹۲-۸۸۲، محل نگهداری کاخ گلستان. مأخذ: (https://www.pbslearningmedia.org)	نگاره *کشتن اسکندر مرغ را به دریا*، دیوان امیرعلی شیر نوایی، ۹۳۴-۹۳۳، محل نگهداری کتابخانه ملی فرانسه، پاریس. مأخذ: (https://commons.wikimedia.org)

نمادین یافته‌اند و در خدمت تقویت معنای پنهان در اثر هستند. این امر در نگاره‌های دوره معاصر تقویت گشته و هنرمند از وجه استعاری رنگ‌ها جهت انتقال و تأکید بر معنا بهره می‌برد. در این اثر هم هنرمند از بیان نمادین رنگ‌ها جهت غنا بخشیدن به نگاره استفاده کرده است.

رنگ طلایی آیات سوره کوثر که تداعی‌کننده نور الهی هستند یادآور آیه: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (سوره نور، ۳۵). است که خدا نور آسمان‌ها و زمین است مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه‌ای است، آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی افروخته می‌شود؛ نزدیک است که روغنش هرچند بدان آتشی نرسیده باشد، روشنی بخشد، روشنی بر روی روشنی است؛ خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست. هنرمند با استفاده از طلا برای تصویر نمودن آیات سوره کوثر بر این نکته که هادی این کشتی خود خداوند است که طبق آیه مبارکه سوره نور هر که را بخواهد با نور خودش هدایت می‌کند؛ تأکید می‌کند.

رنگ یاسی (بنفش بسیار روشن) بادبان که مزین به آیات سوره کوثر است تأکید بر حضور نمادین حضرت زهرا (س) دارد. عموماً در باور عامه حضرت زهرا (س) را به یاس سپید یا یاس کبود مانند می‌کنند. در تصویر بادبان علاوه بر رنگ آن، هنرمند از ختایی‌هایی به رنگ بنفش برای تزیین بهره برده است که همه در جهت تأکید به معنای نمادین این نشانه تصویری در نگاره است (جدول ۳).

رنگ سبز در قسمت‌های مختلف لباس ائمه (ع) به‌کار رفته است که نشان‌دهنده مقام عصمت، قداست و جایگاه والای آنان است (جدول ۲). مخصوصاً لباس حضرت رسول (ص) با سبزهای متنوع نقش شده است. «اگر پرسند که لون سبز از آن کیست؟ بگوی رنگ سبزرنگ سبزه و آب است و از آنِ عالی‌همتان و زنده‌دلان است و این رنگ را حضرت رسالت (ص) بسیار پوشیدی و به‌غایت پسندیدی...» (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰، ۱۶۸). در رنگ لباس حضرت علی (ع) رنگ زرد به‌کاررفته است (جدول ۳). حضرت علی (ع) می‌فرماید: «خداوند عرش را از چهار نور آفرید. نور سرخ ... نور زرد که رنگ زرد از آن زرد شد...» (کربن، ۱۳۹۹، ۲۱۴). عرش دارای چهارستون است که برای آن معانی و نمادهای مختلفی ذکرشده است مانند: «چهار رکن که در چهار ملک مقرب تجسم یافته‌اند چهارستون عرش رحمانی به لحاظ مرتبت این عرش در مقام آفریدگار عالم‌اند؛ درست به همین سان چهار امام از میان دوازده امام نیز، ارکان عرش ولایت‌اند» (کربن، ۱۳۹۹، ۲۳۲). کربن در ادامه می‌گوید ستون بالایی سمت راست به رنگ سفید در عرش، امام زمان (عج) و ستون پایینی سمت راست که از نور زرد است تجسم امام علی (ع) است. ستون بالایی سمت چپ که از نور سبز است، تجسم امام حسن (ع). بالاخره ستون پایینی سمت چپ که از نور سرخ است، تجسم امام حسین (ع) است (کربن، ۱۳۹۹، ۲۳۲-۲۳۳). در این نگاره هم‌رنگ لباس هر امام متناسب با نماد رنگی‌اش انتخاب‌شده است. در رنگ لباس امام حسن (ع) رنگ سبز (جدول ۲) و در رنگ لباس امام حسین (ع) (جدول ۲) سرخ به‌کار رفته است. کاربرد نمادین رنگ‌ها سابقه طولانی در فرهنگ عرفانی ایران دارد که می‌توانند پیش‌متن‌های ضمنی محسوب گردند و تمامی پیش متن‌های ضمنی ذکرشده از نوع تلمیح هستند.

سرمتنیت در نگاره

این نگاره که تصویرگر شعر فردوسی با عنوان در ستایش پیغمبر است، دارای سرمتن مذهبی-تعلیمی هست که هنرمند از پیش‌متن‌های نوشتاری و تصویری متنوعی برای خلق آن بهره برده است.

پیرامتنیت در نگاره

همان‌طور که اشاره شد ژنت پیرامتن را به دو گروه درون‌متنی و برون‌متنی تقسیم کرده است که سعی می‌شود در این نگاره هر دودسته شناسایی گردد:

پیرامتن درون‌متنی

از نظر ژنت عناوین نقاشیها، پیرامتن‌های متصل یا پیوسته هستند که در طول تاریخ هنر نقشی تعیین‌کننده در خوانش مخاطب از آثار داشته‌اند، تا آنجا که به‌عنوان لایه‌ای مؤثر در دلالت پردازی متن هنری قلمداد می‌شوند (حکیم و نامور مطلق، ۱۳۹۷، ۸). نامور مطلق جلب‌توجه و جذب مخاطب را به‌عنوان مهم‌ترین کارکرد عنوان نام‌برده و براساس ارتباط عنوان با متن اثر آن را به دو بخش عناوین صریح و ضمنی تقسیم کرده است. عناوین صریح و توصیفی آن دسته عناوینی هستند که به توضیح و تشریح یکی از عناصر فرم یا محتوای اثر می‌پردازند و به دودسته مضمونی و بلاغی قابل‌تقسیم هستند (شعیری، ۱۳۸۵، ۲۰۲) و برعکس آن عناوین ضمنی به مضمون و سبک اشاره ندارد (کنگرانی و همکاران، ۱۳۹۸، ۳۱). عنوان این نگاره *سفینه‌النجاه* است که هنرمند آن را درون ترنجی بر دیواره کناره جایگاه ائمه (ع) در کشتی نقش کرده است (تصویر ۳).

نام هنرمند، نام مؤلف از مهم‌ترین پیرامتن‌های درونی است و حتی بسیاری از مخاطبان با این ملاک به اثر توجه می‌کنند و نام مؤلف از عوامل

جدول ۳- نمادهای رنگی در نگاره.

رنگ یاسی بادبان	رنگ سبز لباس حضرت رسول (ص)	رنگ لباس حضرت علی (ع)	رنگ لباس حضرت امام حسین (ع)	رنگ لباس حضرت امام حسن (ع)

جذب مخاطب محسوب می‌گردد (شعیری، ۱۳۸۵، ۲۰۳).

نام هنرمند در پایین نگاره در کنار کتیبه مصرع «چنان دان که خاک پای حیدرم» نوشته‌شده است؛ که نشان‌دهنده عرض ارادت هنرمند به پیشگاه حضرت علی(ع) است (تصاویر ۱۳-۱۴) و پیرامتن دیگر این نگاره است. تاریخ این نگاره در کنار نام هنرمند در پایین نگاره درج‌شده است (تصویر ۱۴) که یکی دیگر از پیرامتن‌های درونی اثر محسوب می‌شود. ژنت اندازه اثر را (کتاب) از عناصر درون‌متنی ناشر می‌داند و آن را کلی‌ترین جنبه تحقق یک اثر (کتاب) را انتخاب اندازه آن می‌داند (شعیری، ۱۳۸۵، ۲۰۰). این نگاره یک تابلو در اندازه ۴۰×۶۰ سانتی‌متر است و از جهت کارماده، این نگاره با گواش و آبرنگ بر روی مقوا اجرا شده است.

پیرامتن برون‌متنی

تمامی آثاری که موجب معرفی این اثر می‌شود جزو پیرامتن برون‌متنی محسوب می‌شود که در این میان می‌توان به کتاب آسمان نگاره‌ها اشاره نمود که با درج تصویر این نگاره در جهت معرفی این اثر گامی برداشته است. محل نگهداری اثر که در فرهنگستان هنر مؤسسه فرهنگی و هنری صبا می‌باشد که پیرامتن بیرونی دیگر این اثر است. نمایشگاه مجازی آثار اعضای پیوسته فرهنگستان هنر در سایت فرهنگستان[۸] و نمایشگاه *آسمان نگاره‌ها* که در اسفندماه ۱۳۹۸ برگزار شد نیز از پیرامتن‌های بیرونی این نگاره است.

بیش‌متنیت

برای تشخیص رابطه بیش‌متنی در این نگاره باید توجه کرد آیا رابطه این نگاره نسبت به‌پیش متن‌هایش براساس تقلید بوده یا تغییر و اگر تقلید بوده کدام نوع تقلید و اگر تغییر بوده کدام نوع تغییر است. همچنین باید توجه داشت که کارکرد نگاره نسبت به‌پیش متن‌هایش از کدام نوع طنز، تفنن یا جدی بوده است. در این نگاره بیش‌متن ازلحاظ کارکرد به حوزه نا طنز تعلق دارد. از میان انواع شش‌گانه‌ای که ژنت تحت عنوان بیش‌متن بیان کرده، ازآنجایی‌که این اثر را می‌توان برداشت و یا اقتباسی از متون نوشتاری دانست و اثری بینانشانه‌ای محسوب می‌شود که نشانه‌های نوشتاری را به تصویری بدل نموده؛ لذا می‌توان آن را از نوع جایگشت دانست. با دقت در نگاره و بررسی ارتباط و نسبت آن با متن، موارد تراگونگی و همان‌گونگی آن را می‌توان به شرح ذیل تبیین کرد.

همان‌گونگی

همان‌طور که گذشت نگاره *کشتی نجات* در نسخه *خمسه* تهماسبی پیش متن تصویری این اثر است. اثر استاد رجبی مواردی را مشابه نگاره نسخه خمسه تهماسبی در اثرش وارد نموده است و از این لحاظ به حوزه فورژری تعلق دارد. فورژری؛ پاستیشی به تمام معناست که با تقلید از سبک پیش متن، در قالبی مشخص، امکان تداوم و ادامه آن را فراهم می‌کند. (شفیقی، ۱۳۹۹، ۱۴۹). اثر استاد رجبی رابطه بر گرفتگی با نگاره نسخه خمسه تهماسبی دارد و شباهت کلی به این نگاره دارد البته بنا بر استفاده از پیش متن‌های متنوع و خلاقیت خود هنرمند تغییراتی را در آن می‌توان مشاهده کرد، اما ازآنجاکه این اثر برگرفته از نگاره نسخه *شاهنامه* تهماسبی است و کارکرد جدی دارد می‌توان آن را فورژری در نظر گرفت.

موارد تراگونگی

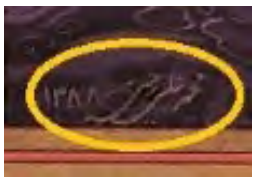
در این نگاره عناصر بصری بسیاری است که در شعر *شاهنامه* فردوسی که داستان اصلی از آن گرفته‌شده وجود ندارد و نگارگر جهت غنای معنایی این عناصر را افزوده است که آن را در گروه تراگونگی از نوع افزایشی قرار می‌دهد و از نوع جایگشت محسوب می‌شود. در این نگاره دریا که طبق گفته فردوسی نماد این جهان است مواج و متلاطم ترسیم‌شده است که تصویرگر بیت حکیم این جهان را چو دریا نهاد برانگیخته‌ی موج از و تندباد است اما در هیچ‌کدام از ابیات این شعر نامی از اژدها نیامده و در پیش‌متن تصویری آن (*شاهنامه* تهماسبی) هم اژدها تصویر نشده است و نگارگر خود این عنصر تصویری را به نگاره افزوده است. اژدها در فرهنگ ایران نماد شر، پلیدی و نفس اماره است. در ایران نبرد با اژدها، نبرد با نفس اماره و پیروزی آگاهی بر ناخودآگاهی است که در جهان‌بینی اسطوره‌ای ایران سابقه دیرینه دارد (براتی و کفشچیان مقدم، ۱۳۹۱، ۳۳). در این نگاره *اژدها در حال حمله به کشتی‌های کوچک* تصویر شده است درحالی‌که هیچ تعرضی به کشتی بزرگ که ناخدای آن اهل‌بیت(ع) هستند ندارد و درواقع اژدها در برابر این کشتی بسیار خرد و ناچیز به نظر می‌رسد (تصویر ۶). نگارگر این‌گونه نشان داده است که تنها هم‌سفر و هم مسیر بودن با اهل‌بیت (ع) است که می‌تواند آدمی را از شر و پلیدی حفظ نماید.

عنصر تصویری دیگری که در این نگاره اضافه بر متن تصویر شده نقش مادر و فرزندی است که اگرچه در کشتی کوچک دچار امواج و تلاطم دنیا شده است، اما آرام است. او همچون پیر خردمند که در این نگاره در حال دعا و توجه به کشتی اهل‌بیت(ع) و مطابق متن شعر نقاشی شده است، به کشتی اهل‌بیت(ع) نظر دارد و اطمینان دارد که در تمسک به این بزرگان راه نجاتی است و این‌گونه آرام کودک خود را در آغوش گرفته است (تصویر ۶).

سلمان هم یکی دیگر از عناصر تصویری است که هنرمند به نگاره افزوده است و در متن شعر *شاهنامه* به او اشاره‌ای نشده است. اگرچه هنرمند در تصویر نمودن سلمان قصد شبیه‌سازی عین به‌عین نداشته است اما اگر در چهره سلمان دقت شود علاوه بر استفاده از چهره‌پردازی ایرانی مانند ریش؛ سعی کرده شباهتی هم به امام خمینی داشته باشد (رجبی، ۱۴۰۰/۸/۲۴) و این امر در چشم و ابرو او مشهود است (تصویر ۵). این‌گونه هنرمند، ایران اسلامی و انقلاب اسلامی را که می‌توان امام خمینی(ره) را نماد این انقلاب دانست در کشتی نجات الهی تصویر نموده است و برای ایران معاصر این پیام را تداعی می‌کند که هر کس همراه انقلاب و حامی آن باشد در کشتی نجات اهل‌بیت(ع) سوار شده و از نجات‌یافتگان است.

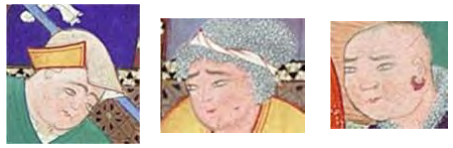
مورد دیگری که در این نگاره متفاوت از پیش متن تصویری آن مصور شده چهره‌پردازی است. در نگاره نسخه *شاهنامه* تهماسبی اگرچه بیان

تصویر ۱۳- موقعیت نام و امضای هنرمند در نگاره.



تصویر ۱۴- نام و امضای هنرمند.

جدول ۴- حالات چهره‌ها در دو نگاره.

چهره‌ها در نگاره *شاهنامه* تهماسبی	چهره‌ها در نگاره *سفینه‌النجاه*
	

حالت در چهره انسان‌های معمولی که در کشتی‌های کوچک ساکن هستند وجود دارد اما در نگاره استاد رجبی این بیان حالت بسیار قوی‌تر شده (جدول ۴) و چهره ائمه(ع) و کسانی که به ایشان توجه دارند آرام و مطمئن به تصویر درآمده و چهره سه نفر دیگر که در حال مبارزه با اژدها هستند بسیار درهم‌کشیده و ناآرام و مضطرب نقش شده است.

در نگاره استاد رجبی چهره‌های حضرات معصومین(ع) محجوب و پوشیده به تصویر درآمده مگر صورت مبارک حضرت علی(ع) که کاملاً مکشوف و بدون حجاب است (تصویر ۶). درحالی‌که در پیش متن تصویری این نگاره صورت‌های اهل‌بیت(ع) کاملاً پوشیده است. ازآنجاکه ایران توسط حضرت علی(ع) با اسلام و تشیع آشنا شده است و گویی شخصیت و جایگاه حضرت علی(ع) کاملاً برای ایران قابل‌لمس و آشنا هست؛ هنرمند چهره حضرت را بدون حجاب تصویر نموده است اگرچه برای ایران تمام اهل‌بیت (ع) آشنا و قابل شناخت هستند اما ازآنجاکه این آشنایی با حضرت علی(ع) شروع‌شده لذا هنرمند با مکشوف‌نمودن چهره ایشان بر این مورد تأکید کرده‌اند (رجبی، ۱۴۰۰/۸/۲۴).

مورد دیگری که در این نگاره متفاوت از نگاره *شاهنامه* تهماسبی تصویر شده است و از نوع تراگونگی می‌باشد؛ شکل دماغه کشتی‌ها می‌باشد که در قسمت بینامتنیت ضمنی به آن پرداخته شد. در نگاره *سفینه‌النجاه* دماغه کشتی اهل‌بیت(ع) به شکل سر سیمرغ تزیین‌شده است درصورتی‌که در نگاره *شاهنامه* تهماسبی دماغه کشتی اهل‌بیت(ع) به شکل اژدک نقش شده و در کشتی دیگر تنها با یک نقش اسلیمی آن را تزیین کرده است درحالی‌که در نگاره موردبحث دماغه دو کشتی دیگر به شکل سر اسب و پرنده تصویر شده‌اند (تصاویر ۶ و ۱۲). تمامی مواردی که ذکر شد از نوع افزایشی هستند و یک مورد هم تراگونگی کاهشی دیده می‌شود. در نگاره نسخه *شاهنامه* تعداد نفرات انسان‌های عادی بیشتر از نگاره استاد رجبی هستند. هنرمند معاصر از انسان‌ها به‌صورت نمادین در نگاره بهره برده است مانند تاجری که با وحشت به اژدها نگریسته و نمادی از کسانی است که مشغول دنیا شده‌اند.

نتیجه

استاد محمدعلی رجبی از نگارگران و نقاشان دوره انقلاب اسلامی است که در این نگاره با استفاده از پیش متن‌های نوشتاری متعدد و پیش‌متن تصویری نگاره نسخه *شاهنامه* تهماسبی رابطه بینامتنی جدیدی را نشان داده است که ضمن به تصویرکشیدن کشتی نجات اهل‌بیت(ع) و وفاداری به پیش‌متن‌های نوشتاری و تصویری خود به بیان اعتقادات و باورهای انقلابی خود پرداخته است؛ اگرچه این بیان صریح نمی‌باشد اما به‌طور ضمنی و رمزپردازانه آن را به تصویر کشیده و توجه مخاطب را از یک بیان اعتقادی و مذهبی به مضمون حقانیت انقلاب اسلامی معطوف می‌دارد و تلویحاً بیان می‌کند هر آنکه در مسیر انقلاب اسلامی قدم بردارد جزو رستگاران و نجات‌یافتگان می‌باشد. در پاسخ به سؤال اول تحقیق باید گفت که که این نگاره غیر از رابطه فرامتنی دارای انواع گونه‌های ترامتنی می‌باشد اگرچه تمام زیرشاخه‌های انواع ترامتنیت را دارا نیست. هنرمند علاوه بر استفاده از پیش‌متن ادبی *شاهنامه* از متن‌های مذهبی قرآن و احادیث بهره برده است و علاوه بر پیش‌متن‌های نوشتاری دارای پیش‌متن‌های تصویری که مهم‌ترین آن نگاره *گفتار اندر ستایش پیغمبر* در *شاهنامه* تهماسبی است بهره برده و برای چهره‌پردازی‌های اهل‌بیت(ع) از سنت‌هایی که در نگارگری ایران جهت چهره‌پردازی بزرگان به‌کار می‌رفته استفاده نموده و از شیوه چهره‌پردازی استاد فرشچیان در نگاره *ضامن آهو* نیز بی‌بهره نیست .به سایر پژوهشگران توصیه می‌شود که مطالعات جدیدی را در حوزه کشف روابط بینامتنی در آثار هنر معاصر انجام دهند. این‌گونه مطالعات می‌تواند شیوه‌های تولید آثار هنری را هرچه بیشتر آشکار سازد و درعین‌حال الگویی برای نقد آثار هنر معاصر را پیشنهاد دهد.

تشکر و قدردانی

بدین‌وسیله از استاد محمدعلی رجبی که ما را در جهت انجام این پژوهش یاری کرده‌اند؛ تشکر و قدردانی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Transtextualite.
2. Gerard Genette.
3. Intertextualite.
4. Architextualite.
5. Paratextualite.
6. Metatextualite.
7. Hypertextualite.
8. http://www.honaronline.ir.

فهرست منابع

قرآن کریم (۱۳۸۸)، ترجمه سید محمدرضا صفوی، تهران: نشر معارف.

آذر، اسماعیل (۱۳۹۵)، تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی، *پژوهش‌نامه نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۷(۳)، ۱۱-۳۱.

الصدوق، ابی جعفر (۱۳۶۳)، *عیون‌الاخبار الرضا*، جلد ۲، تهران: نشر طوس.

اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸)، *دانشنامه مزدیسنا*، تهران: نشر مرکز.

براتی، بهاره؛ کفشچیان‌مقدم، اصغر (۱۳۹۱)، ویژگی‌های اژدهادرنگارگری عصر صفوی با تأکید بر توصیفات فردوسی در *شاهنامه*، *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، د۴(۴۹)، ۳۱-۴۳.

برگزیده آثار نقاشی محمود فرشچیان (۱۳۸۴)، تهران: انتشارات نگار.

جلالی شیجانی، جمشید (۱۳۹۷)، طوفان نوح در اسطوره‌های سومری و بابلی و

مقایسه آن با تورات و قرآن، نشریه *معرفت*، شماره ۲۴۹، ۳۹-۴۷.

حکیم، اعظم؛ نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی نقاشی *ژکوند* اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت، *نشریه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۲، ۵-۲۱.

رجبی دوانی، محمدعلی (۱۳۹۹)، *آسمان نگاره‌ها*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

رجبی دوانی، محمدعلی و همکاران(۱۳۹۲)، *شاهنامه شاه‌تهماسبی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

رجبی، زینب؛ پورمند، حسنعلی (۱۳۹۸)، تحلیل نگاره *یوسف و زلیخا* اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، *کیمیای هنر*، ۸(۳۲)، ۷۷-۹۵.

سجادی، جعفر (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.

سقایی، سارا؛ بهروزی‌پور، حسین (۱۳۹۵)، نقش کتیبه‌نگاری بناها در ترویج اندیشه‌های مذهبی و مشروعیت حاکمان صفوی (مطالعه موردی بناهای اصفهان، اردبیل و مشهد)، فصلنامه علمی-پژوهشی *شیعه‌شناسی*، شماره ۵۸، ۱۸۵-۲۲۸.

شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸۴)، موزه هنرهای معاصر- مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی.

شعیری، محمدرضا (۱۳۸۵)، مطالعه‌ی نقش گفتمان هنری در جابه‌جایی نشانه‌ها و تغییر کارکرد معنایی آن‌ها (مطالعه‌ی موردی عکسی از خال‌کوبی)، *(مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر)*، فرهنگستان هنر.

شفیقی، ندا (۱۳۹۹)، مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران، فصلنامه *نگره*، ۱۵(۵۶)، ۱۳۹-۱۵۳.

طبرسی، ابی علی فضل بن الحسن (۲۰۰۶)، *مجمع‌البیان فی تفسیرالقرآن*، جلد ۱۰، انتشارات دارالمرتضی.

طبرسی، شیخ جلیل ابومنصور احمد ابن علی بن ابیطالب (۱۳۸۱)، *الاحتجاج*، ج. ۲، ترجمه بهراد جعفری، دارالکتب اسلامیه.

عثمان محمد، عزالدین سلیم (۱۳۸۶)، *الزهرا فاطمه بنت محمد علیهماالسلام*، مرکز بالقائمیه باصفهان للتحریرات الکمبیوتریه.

کربن، هانری (۱۳۹۹)، *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: نشر سوفیا.

کرمانی‌نژاد، فرزان (۱۳۹۱)، *هنر خوشنویسی در ایران*، تهران: نشر آبان.

کنگرانی، منیژه و همکاران (۱۳۹۸)، برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از یک نگاره بهزاد (گریز یوسف از زلیخا)، نشریه رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی، ۲(۲)، ۲۷-۳۵.

مکارم شیرازی، ناصر و همکاران (۱۳۸۷)، *تفسیر نمونه*، جلد ۲۷، تهران: دارالکتب‌الاسلامیه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامه علوم انسانی فرهنگستان هنر*، شماره ۵۶، ۹۸-۸۳.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی بیش‌متنی، *پژوهشنامه علوم ادبی*، شماره ۳۸، ۱۳۹-۱۵۲.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: نشر سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۹)، *ترا روایت روابط بیش‌متنی روایت‌ها*، تهران: نشر سخن.

نوروزی، نسترن؛ بهمن، نامور مطلق (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایران، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، د۲۳(۱)، ۵-۱۶.

واعظ کاشفی سبزواری، حسین (۱۳۵۰)، *فتوت‌نامه سلطانی*، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

یزدان‌پناه، مریم و همکاران (۱۳۹۶)، بررسی آثار نقاش هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت، فصلنامه *مطالعات شبه‌قاره*، ۹(۳۱)، ۱۳۷-۱۵۷.

مصاحبه شخصی نویسنده (منتشرنشده)، رجبی‌دوانی، محمدعلی (۸/۲۴/ ۱۴۰۰)، خانه هنر (مکتب کمال‌الدین بهزاد).

Van Zoonen, L. (2017). *The Intertextuality*, In Rossler, P., Hoffner, C. and L.van Zoonen. (eds). The International Encyclopedia of Media Effeects, Wiley-Blackwell. 10.1002/9781118783764

Genette, Gerard (1997). *Palimpsests*: literature in the second degree. Channa Newman and Claude Doubinsky (trans), University of Nebraska Press, Lincoln NE and Londo.

Genette, Gerard (1988). "The Proustian paratext" SubStance: *a review of theory and literary criticism*, 17 (2), 63-77.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی