

## **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<sup>1</sup>**

**Monir Sehatqolfard<sup>2</sup>, Hossein Abeddoost<sup>3\*</sup>, Ziba Kazempoor<sup>4</sup>**

### **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 Mohagheh 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/>.

Received: 18/11/2023

Accepted: 23/05/2024

\* Corresponding Author's E-mail:  
[habledost@guilan.ac.ir](mailto:habledost@guilan.ac.ir)



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



(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.



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.

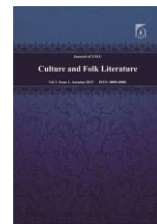
### **Discussion**

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



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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی



پروہشگاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه  
سال ۱۲، شماره ۵۸، مهر و آبان ۱۴۰۳  
مقاله پژوهشی

## خوانش ترامتني نقاشي بقاع متبركه گيلان و نقاشي پشت شيشه (زند و قاجار) با تأکید بر رابطه فوری و جای گشت<sup>۱</sup>

منیر صحت قول فرد<sup>۲</sup>، حسین عابد دوست<sup>۳\*</sup>، زیبا کاظم پور<sup>۴</sup>

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

### چکیده

نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان همانند نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه از هنرهای مذهبی دوره قاجار است که برای عامه 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 پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، با عنوان «ترامتنیت نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت شیشه بر مبنای نظریه ترامتنیت ژنت»، با راهنمایی دکتر حسین عابد دوست و مشاور دکتر زیبا کاظم پور، در دانشکده هنر و معماری گیلان، است.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری گیلان، رشت، ایران

<http://www.orcid.org/0009-0005-6230-4071>

۳. دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده مسئول).

\* [habeddost@guilan.ac.ir](mailto:habeddost@guilan.ac.ir)

<http://www.orcid.org/0000-0001-6413-9130>

۴. استادیار گروه هنر، دانشکده 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. ترامنتیت یکی از نظریه‌های مهم در زمینه‌های ادبی و هنری است که توسط ژرار ژنت مطرح شده است. ژنت در ترامنتیت به روش‌های گوناگونی پرداخته است که یک متن توسط آن مخاطبش را به یادآوری متن پیشین دیگری هدایت می‌کند. پرسش اصلی تحقیق این است که کدام مؤلفه‌های به‌کار رفته در نقاشی پشت شیشه و نقاشی بقاع متبرکه از رابطه همان‌گونگی و تراگونگی برخوردارند. روش تحقیق توصیفی - 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 رابطه همان‌گونگی و تراگونگی هم‌زمان برقرار است. همان‌گونگی در کاربست عناصر بصری و دلالت‌های معنایی، از نوع فورزی 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 پیش‌متن است. در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاش با حذف عناصر، افزایش عناصر و تغییر مضمون، سبب آفرینش مفاهیم تازه شده است.

**واژه‌های کلیدی:** ترامنتی، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت شیشه، فورزی، جای‌گشت.

## ۱. مقدمه

نقاشی‌های بقاع متبرکه 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؟ نحوه 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 متبرکه گیلان تغییر در کاربرد عناصر بصری سبب تغییر در دلالت‌های معنایی نیز شده است؟ جهت مطالعه و تطبیق میان این نقاشی‌ها نظریه ژنت<sup>۱</sup> به‌کار رفته است. ژنت در نظریه ترامنتیت<sup>۲</sup> به



خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... \_\_\_\_\_ منیر صحت قول فرد و همکاران  
بررسی شیوه‌هایی که متون از یکدیگر منشعب می‌شوند پرداخته است. بر این اساس  
فرم و محتوای به‌کار رفته میان این نقاشی‌ها بر اساس الگوهای ترامنتی مورد بررسی  
قرار گرفته است. در پژوهش پیش رو به بازشناسی پیش‌متن‌های، نقاشی‌های بقاع  
متبرکه 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 متبرکه 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 از جمله هنرهای عامه و مذهبی ایران است که کم‌تر  
مورد توجه نویسندگان قرار گرفته و رابطه فورژری و جای‌گشت در این آثار تاکنون  
بررسی نشده است.

## ۲. پیشینه 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 ترامنتیت ژنت را از زوایای متفاوت بررسی کرده است. گراهام آلن  
(۱۳۸۰)، در کتاب *بینامتنیت*، به تاریخچه و رویکردهای مطرح در حوزه نظریه بینامتنیت پرداخته و  
نظریه ترامنتیت ژنت را شرح داده است. نامور مطلق (۱۳۹۱)، در مقاله «گونه‌شناسی بیش‌متنی»،  
ضمن توضیح و شرح ترامنتیت به ویژگی‌های گونه‌شناسی بیش‌متنی پرداخته است. اختیار و همکاران  
(۱۳۸۱)، در کتاب *نقاشی و نقاشان دوره قاجاریه*، با طبقه‌بندی نقاشان و توضیحاتی  
درباره شیوه کار و تأثیر چاپ و عکاسی بر هنر دوره قاجار به دسته‌بندی مضامین رایج  
در نقاشی دوره قاجار پرداخته‌اند. رئوف و همکاران (۱۳۹۸)، در مقاله «نمودهای تعزیه  
بر روی نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان براساس دیدگاه پانوفسکی» چنین نتیجه

گرفته‌اند که «هنر نقاشی و ترسیم نگاره واقعه کربلا بر روی پرده‌های بزرگ از جمله عوامل اجرای بهتر تعزیه و تفهیم هر چه بیشتر آن برای عامه مردم بوده است». اخویان (۱۳۹۶)، در مقاله «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 ترامتنت (تقلید و یا تغییر)، میان این آثار پژوهشی صورت نگرفته است. از این رو هرگونه پژوهش در این زمینه مورد اهمیت است.

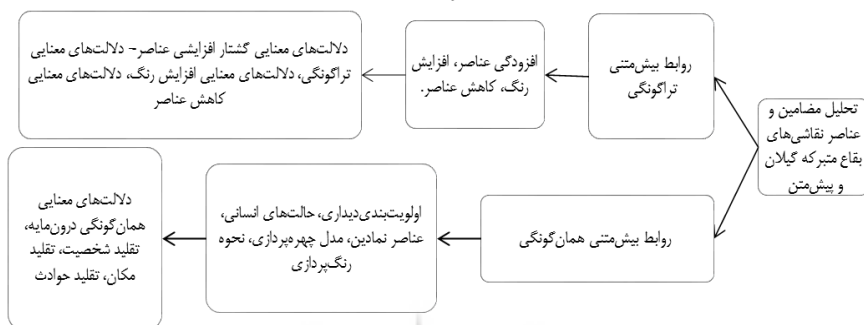
### ۳. چهارچوب نظری

ماهیت پژوهش توصیفی - تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای به صورت یادداشت‌برداری است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی و رویکرد تطبیق، نظریه ترامتنت ژنت است. با بررسی ارتباط بیش‌متنی میان نقاشی‌های بقاع متبرکه 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 همان‌گونه‌گی (فورژری) و تراگونه‌گی (جای‌گشت) مورد بررسی قرار گرفته است و با در نظر گرفتن ویژگی‌های بصری و اولویت‌بندی‌های دیداری به کار رفته میان سه نقاشی از بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه مذهبی متعلق به دوره قاجار که دارای موضوعات مشترک هستند، به مطالعه تطبیقی پرداخته شده است.

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع مترکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

نمودار ۱: الگوی پیشنهادی خوانش بیش متنی متون تصویری بر مبنای نظریه ژنت (نگارندگان، ۱۴۰۲)

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



در کتاب پالمست<sup>۳</sup>، ژنت مفهوم بینامتنیت کریستوا<sup>۴</sup> را وام گرفته و تحت عنوانی که ترامنتیت نامیده است، شرح و بست داده است (Sacerdoti, 1942, p. 23). در واقع ژنت به تعریف روش‌هایی که یک متن مخاطب را به یاد آوردن متن دیگری وا می‌دارد پرداخته است (Alfaro, 1996, p. 281). بیش متنی 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). بیش متنتیت<sup>۵</sup> بر اساس برگرفتنی استوار شده است. به عبارت دیگر، نوع رابطه‌ای که هر بیش متن با پیش متن خود دارد رابطه برگرفتنی است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۶). هر متنی که از یک متن قبلی موجود، خواه از طریق تبدیل ساده یا تقلید غیرمستقیم مشتق شده باشد، بیش متن است (Finch, 2012, pp. 10-11). متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن، مسلم دانستن رابطه بین بیش متن و پیش متن (نامور مطلق، ۱۳۹۱، صص. ۱۴۱-۱۴۳)، سه شرط اصلی مسلم دانستن رابطه بیش متن با پیش متن است.

انواع زایش متن براساس دو عامل (۱) همان‌گونگی<sup>۶</sup> (تقلید)، (۲) تراگونگی<sup>۷</sup> (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 (نمودار ۱).

#### ۴. بحث و بررسی

۴-۱. بررسی بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان در متن نقاشی‌های پشت شیشه یکی از مهم‌ترین جنبه‌های مذهب تشیع واقعه 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 همه نقاشی‌های مذهبی تعزیه است. تعزیه، نمایشی برای بزرگداشت رشادت‌های حسین (ع) و یارانش در واقعه کربلاست. شکل رسمی این سوگواری، برای نخستین بار 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 دوره قاجار به اوج رسید (نوروزی و دادور، ۱۳۹۷، ص. ۸۸).

در دوره 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

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران  
 بزرگ برای نقاشی فراهم نگردد، دوم اینکه آثار پشت شیشه در قدیم به وسیله درویش دوره گرد  
 مورد استفاده قرار می گرفت و از این رو قابلیت حمل و نقل آن بسیار مهم به نظر می رسید 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 تصویرسازی های  
 وقایع کربلا است. تصاویر بقاع گیلان، عموماً چند لایه هستند. با برداشتن لایه های رویی به  
 لایه های زیرینی برمی خوریم که قدمت آن به زمان صفویه می رسد (محمودی نژاد، ۱۳۸۸،  
 ص. ۲۷). نظر به اینکه حداقل یکی از لایه های نقاشی بقاع به عهد صفوی مربوط است پس  
 این نقاشی ها در اواخر دوره صفوی وجود داشته داشته، ولی چون بیشترین آثار در اواخر  
 عهد قاجار پدید آمده است، اوج آن در حدود یک صد سال پیش، مقارن با انقلاب  
 مشروطیت بوده است (شایسته فر، ۱۳۸۷، ص. ۱۱).



تصویر ۱: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه قادر پیغمبر، باباولی، دیلمان (آقاخانی و منتظری، ۱۳۸۸،  
 ص. ۲۴۱)

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



تصویر ۲: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید حسین - 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 زمینه بررسی روابط بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت شیشه، متن مکتوب روضه‌خوانی‌ها و تعزیه‌ها، را می‌توان دلایلی بر وجود دو شرط اول دانست. مسلم دانستن رابطه 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 اندازه 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 متبرکه گیلان است. ابعاد نقاشی‌های پشت شیشه و موارد مصرف این نقاشی‌ها از جمله عواملی است که باعث تأثیرگذاری بیشتر این نقاشی‌ها روی متون دیگر شده است.

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران



تصویر ۳: نقاشی پشت شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷:۹۹)

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

#### ۱-۱-۴. تحلیل مضامین و عناصر پیش متن و پیش متن

چنان که مطرح شد نقاشی های مذهبی پشت شیشه پیش متن نقاشی های بقاع متبرکه گیلان است. در پژوهش پیش رو سه موضوع مشترک: ۱. امام حسین (ع) بر بالین علی اکبر (ع)؛ ۲. علی اصغر (ع) و سیدالشهدا؛ ۳. ابوالفضل (ع) میان نقاشی های بقاع متبرکه گیلان و پیش متن آن مورد بررسی قرار گرفته است. ویژگی های بصری، روایت اصلی مشابه و اولویت بندی های دیداری، از مواردی است که میان پیش متن و پیش متن مورد مقایسه قرار گرفته است تا در نهایت میزان همان گونگی یا ترانگونگی در این آثار مشخص شود.



تصویر ۴: نقاشی پشت شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷:۱۲۵)

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

#### ۴-۱-۱. امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع)

حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع) از موضوعات مشترک میان نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه است. در تصویر شماره ۱، در مرکز کادر، امام حسین(ع) در ابعادی بزرگ، با چهره‌ای پوشیده، دستش را روی پیشانی گذاشته است و هاله نور دور سرش، تصویر شده است. دو فرشته بال‌دار بالای سر ایشان نقش شده است. علی اکبر(ع)، با پیکری بزرگ نسبت به سایر شخصیت‌های نقاشی، روی زانوی امام حسین(ع)، با هاله 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 علی اکبر(ع) قرار داده است و در سمت راست، اسبی بی‌سوار در حال حرکت است.

در پس‌زمینه 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 - سید ابراهیم (تصویر شماره ۲) که با شیوه نقاشی روی کاشی خلق شده، سمت راست نقاشی، گودال قتلگاه با فیگورهای انسانی بی‌سر در ابعادی کوچک، نقش شده است، در میانه تصویر امام حسین(ع)، در حالی بازنمایی شده، که دست بر پیشانی نهاده، روی زمین نشسته است و بدن پوشیده از تیر، علی اکبر(ع) را روی زانو قرار داده است.

در پیش‌زمینه سمت راست اسب بی‌سوار، در حال حرکت است و میانه تصویر اسبی سفیدرنگ کنار بالین علی اکبر(ع) ایستاده و تیرهای کوچکی بدن اسب را پوشانده است.



خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران



تصویر ۵، 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 هاله نورانی گرد سر ایشان است. سمت چپ، ابوالفضل (ع)، با پرچمی سبزرنگ، سوار بر اسب، مشک آب را از دست یکی از زنان معصوم می گیرد. تقدم و تأخر اتفاقات به وسیله رودی در مرکز تصویر از یکدیگر جدا شده است. تفاوت اندازه میان دو شخصیت اصلی داستان حسین (ع) و ابوالفضل (ع)، و سایر شخصیت ها نقش شده در نقاشی قابل مشاهده است.

تصویر شماره ۳، حسین (ع)، را با دستاری سبز و هاله نور رنگین گرد سر، ابروانی پیوسته، چشمان مشکی و ریش پرپشت نشان می دهد. دستش را روی پیشانی گذاشته، روی زمین نشسته و سر علی اکبر (ع) روی پایش قرار داده است. بدن علی اکبر (ع) مملو از لکه های 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 لمیده علی اکبر (ع)، چهره امام حسین (ع) و سپس فیگور تمام قد ابوالفضل (ع) در اولویت بندی دیداری قرار گرفته است. در نقاشی پشت شیشه (تصویر ۴)، جزئیات بیشتری نسبت به پیش متن 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 قرار داده 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.

#### ۴-۱-۱-۲. 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 شماره ۵، امام حسین(ع) را در ابعادی بزرگ نسبت به سایر عناصر نقاشی، با دستاری سبزرنگ بر سر، سوار بر اسب، نوزادی قنطاق 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 واقعه کربلاست، در پس‌زمینه سمت چپ فرشتگان در پی او در حرکت‌اند. پس‌زمینه مملو از نقوش گیاهی و انسانی است. رنگ‌ها به صورت تخت و فاقد سایه و روشن به کار رفته‌اند.

در نقاشی بقعه آقا سید محمد یمنی (تصویر ۶)، 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. پس‌زمینه سمت چپ صلف پیامبران که تعدادشان چهار تن است، با لباس‌هایی سر تا پا سفیدرنگ با دستارهای سبزرنگ و هاله‌های نورانی ایستاده‌اند و پیش‌زمینه سمت چپ شامل سه مرد که اولی تاج بر سر دارد و دو تن دیگر کلاهی شبیه مثلث بر سر دارند ایستاده‌اند.

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران



تصویر ۶: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه آقا سید محمد یمنی - لیچا (نگارندگان، ۱۴۰۲)

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

تصویر شماره ۷ متعلق به نقاشی پشت شیشه است. قوم اشقیا در پس زمینه آبی و در پیش زمینه سمت چپ نیمه برهنه در ابعادی کوچک نقش شده و نقاش وقت چندانی برای قلم گیری صرف نکرده است، برخلاف جزئیات به کار رفته در نقش امام حسین (ع) و درویشی که در میانه تصویر نقش شده، پیکرهای بی سر زیر پای ایشان اشاره به گودال قتلگاه است. در این نقاشی امام حسین (ع) در حالی که علی اصغر (ع) را در آغوش دارد، سوار بر اسبی سفید با چهره‌ای پوشیده و بدنی مملو از تیر به تصویر درآمده است.



تصویر ۷، نقاشی پشت شیشه، (سلحشور و کازرونی ۱۳۸۷: ۱۰۸)

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

۴-۱-۳. ابوالفضل (ع)

تصویر شماره ۸ متعلق به نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان است. در این دیوارنگاره ابوالفضل (ع) سوار بر اسبی قهوه‌ای‌رنگ، در حال تاخت به سمت میدان نبرد نمایانده شده، چهره ایشان به سبک نقاشی‌های ایرانی (چشمان درشت، لبان کوچک و ابروان پیوسته)، نقاشی شده است. جزئیات لباس، زره، اسب، و چهره ایشان نسبت به سایر نقاشی‌های بقاع دقیق‌تر است. در تصویر شماره ۹، ابوالفضل (ع) سمت چپ تصویر تمام‌قد ایستاده است، از اسب خبری نیست، کلاه‌خود مزین به دو پر بر سر 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 شماره ۸ است.



تصویر ۸: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه چهار پادشاه (نگارنده، ۱۴۰۲)

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



تصویر ۹: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه سید رضا داور کیا (نگارندگان، ۱۴۰۲)

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

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

ابوالفضل(ع) در تصویر شماره 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 شماره ۱۲، 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 چهره ایشان است. پرچمی سبزرنگ در دست دارد و با دست چپش در حال گرفتن مشک آب است.



تصویر ۱۰: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه ملا پیرشمس‌الدین ( عیسی‌زاده، ۱۳۹۲، ص. ۶۶)

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



تصویر ۱۱، نقاشی پشت شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۷)

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



تصویر ۱۲: نقاشی پشت شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۹)

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

۲-۴. تشریح روابط پیش‌متنی همان‌گونه‌گی در ساختار بصری نقاشی‌های بقاع متبرکه

گیلان

ژنت گونه‌شناسی پیش‌متنی براساس تغییر در سبک و کارکرد به دو گونه تراگونه‌گی و همان‌گونه‌گی (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۲) تقسیم کرده است.

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران روابط بیش‌متنی میان سه موضوع مورد بحث در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نسبت به پیش‌متن شامل موارد زیر است:

**اولویت‌بندی دیداری:** در تصاویر شماره ۱ و 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 نحوه چینش مؤلفه‌های بصری در اهمیت آن‌ها و تأکید بر هر یک از آن‌ها مؤثر است و نقاش مهم‌ترین مؤلفه 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 می‌نهم (نصیری، ۱۳۸۸، ص. ۴۸). استفاده از الگوی دوری در تصاویر شماره ۱، ۴، ۵ و ۶ نسبت به پیش‌متن‌ها قابل مشاهده است. در تصویر شماره ۸، ابوالفضل (ع) در ابعادی بسیار بزرگ‌تر از سایر عناصر با استفاده از الگوی دوری، مشابه پیش‌متن (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲) نقش شده است.

**حالت‌های انسانی:** شیوه بازنمایی پیکر علی‌اکبر (ع)، در تصاویر ۱ و 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 شماره ۳) است. در تصاویر شماره 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 شماره ۸، ۹ و ۱۰ نیز شیوه بازنمایی پیکر ابوالفضل (ع) به صورت سهرخ تقلید از پیش‌متن (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲) است.

**عناصر نمادین:** هاله 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 استفاده نقاشان بقاع و پشت شیشه بوده است (تصاویر شماره ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ و ۷). در نگاره‌های ابوالفضل(ع)، در بقاع متبرکه گیلان، کلاه‌خود مزین به دو پر، زره و لباس رزم، از ویژگی‌هایی است که در تصاویر شماره ۸ و ۹ متأثر از پیش‌متن (تصاویر ۱۱ و ۱۲) به کار رفته است.

**مدل چهره‌پردازی:** شیوه چهره‌پردازی علی‌اکبر(ع) (صورتی گرد و بدون محاسن، موهای بلند مشکی و لبانی کوچک)، در تصاویر ۱ و ۲، برداشتی جدی از پیش‌متن است (تصاویر شماره ۳ و ۴). بازنمایی چهره سیدالشهدا در تصویر شماره ۲ نیز در مقایسه با تصاویر شماره 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 شماره ۸ و ۹) از پیش‌متن است (تصویر ۱۱ و ۱۲).

**نحوه رنگ‌پردازی:** رنگ‌پردازی تخت، استفاده از خطوط کناره‌نمای ظریف، در نقاشی‌های بقاع متبرکه تقلید از پیش‌متن است. فورژری 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 (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۲). در جدول شماره ۱ همان‌گونه از نوع فورژری در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه تشریح شده است.



خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

جدول ۱: همان‌گویی 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)

بقاع متبرکه	پشت شیشه	عناصر مشترک			
 <p>امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع) - تصویر ۱</p>  <p>امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع) - تصویر ۲</p>	 <p>امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع) - تصویر ۳</p>  <p>امام حسین(ع) بر بالین علی اکبر(ع) - تصویر ۴</p>	ترکیب بندی مقامی			
		حالت‌های انسانی	طرز نمایش	خوابیده روی زمین	علی اکبر(ع)
			شیوه بازنمایی	نشسته	امام حسین(ع)
		عناصر نمادین	هاله نورانی		
			دستار سبزرنگ		
		اسلوب چهره‌پردازی	امام حسین(ع)	ریش، چشمان درشت	
علی اکبر(ع)	موی بلند، مشکی، لب‌های کوچک		بدون محاسن		
ترکیب بندی مقامی					
 <p>سیدالشهدا و علی اصغر(ع) - تصویر ۵</p>	 <p>سیدالشهدا و علی اصغر(ع) - تصویر ۷</p>	حالت‌های انسانی	امام حسین(ع)	سرخ سوار بر اسب	
		سیدالشهدا و علی اصغر(ع)	چهره پوشیده		
			علی اصغر(ع)	نوزاد در قنطاق	
		عناصر نمادین	دستار سبز رنگ		

 <p>سیدالشهدا و علی اصغر(ع) - تصویر ۶</p>															
 <p>ابوالفضل(ع) - تصویر ۸</p>  <p>ابوالفضل(ع) - تصویر ۹</p>	 <p>ابوالفضل(ع) - تصویر</p>  <p>ابوالفضل(ع) - تصویر ۱۲</p>	<p>ترکیب بندی مقامی</p> <table border="1"> <tr> <td data-bbox="742 694 997 828">سرخ سوار بر اسب</td> <td data-bbox="1005 694 1267 828">حالت انسانی</td> </tr> <tr> <td data-bbox="742 828 997 918">زره بر تن</td> <td data-bbox="1005 828 1267 918">عناصر نمادین</td> </tr> <tr> <td data-bbox="742 918 997 974">کلاه خود مزین به دوپر</td> <td data-bbox="1005 918 1267 974"></td> </tr> <tr> <td data-bbox="742 974 997 1019">لب های کوچک</td> <td data-bbox="1005 974 1267 1019" rowspan="3">اسلوب چهره پردازی</td> </tr> <tr> <td data-bbox="742 1019 997 1064">چشمان بادامی</td> </tr> <tr> <td data-bbox="742 1064 997 1108">محاسن پر پشت</td> </tr> <tr> <td data-bbox="742 1108 997 1234">ابروان به هم پیوسته</td> <td data-bbox="1005 1108 1267 1234"></td> </tr> </table>	سرخ سوار بر اسب	حالت انسانی	زره بر تن	عناصر نمادین	کلاه خود مزین به دوپر		لب های کوچک	اسلوب چهره پردازی	چشمان بادامی	محاسن پر پشت	ابروان به هم پیوسته		<p>ابوالفضل(ع)</p>
سرخ سوار بر اسب	حالت انسانی														
زره بر تن	عناصر نمادین														
کلاه خود مزین به دوپر															
لب های کوچک	اسلوب چهره پردازی														
چشمان بادامی															
محاسن پر پشت															
ابروان به هم پیوسته															

#### ۴-۲-۱. دلالت های معنایی همان گونگی در نقاشی های بقاع متبرکه گیلان

در همان گونگی، عناصر متن پیشین با عناصر متن جدید بر هم منطبق هستند و این تطبیق، قابل پیگیری است. در رویکرد همان گونی یا تقلید، مؤلف بیش متن قصد دارد متن نخست را در وضعیت جدید حفظ کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۶). در مقایسه نقاشی های بقاع با پیش متن آن دلالت های معنایی نیز از مواردی است که همان گونگی را در آن می توان ردگیری کرد. در ادامه ۴ شاخص از منظر دلالت های معانی همان گونگی در نظر گرفته شده و به بررسی آن ها پرداخته شده است.

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

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

**تقلید شخصیت:** امام حسین(ع) در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان به تبعیت از پیش‌متن در موضوعاتی خاص به تصویر درآمده است. در تصاویر شماره ۱ و ۲ و همچنین تصاویر شماره ۵ و ۶، مربوط به بقاع متبرکه گیلان، مانند پیش‌متن (تصاویر شماره ۳، ۴ و ۷) شخصیت ایشان مورد توجه نقاشان قرار گرفته است. همچنین شخصیت علی‌اکبر(ع) در تصاویر شماره ۱ و ۲ از یک الگوی مشترک محتوی و تصویرگری پیروی کرده‌است (تصاویر شماره ۳ و ۴). ابوالفضل(ع)، نیز از شخصیت‌های برجسته‌ای است که به کرات مورد توجه نقاشان بقاع و پشت شیشه قرار گرفته است (تصاویر شماره ۲، ۳، ۴، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱ و ۱۲).

**تقلید مکان:** در مقایسه تصاویر ۱ و ۲ با پیش‌متن (۳ و ۴)، خیمه‌هایی در پس‌زمینه نقش شده است که اشاره به اترق امام(ع) و یارانش در دشت کربلاست. بی‌آب و علف بودن این منظره در هر چهار تصویر گواه بر تقلید از متنی خاص است. این‌گونه از بازنمایی مکان در تصاویر شماره ۸ و ۱۰ در مقایسه با پیش‌متن خود (تصاویر ۱۱ و ۱۲)، قابل مشاهده است.

**تقلید حوادث:** در تصاویر شماره 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 شماره 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 واقعه کربلا اشاره دارد. این داستان در تمام پیش‌متن‌ها که ابوالفضل (ع) در آن نقش شده است مستتر است (تصاویر ۳، ۴، ۱۱ و ۱۲).

#### ۲-۴. تشریح روابط پیش‌متنی تراگونی در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان

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

**افزودگی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان:** در نقاشی‌های بقاع متبرکه با موضوع سیدالشهدا بر بالین علی‌اکبر (ع)، اسب‌های بی‌سوار در تصاویر ۱ و ۲، نسبت به پیش‌متن اضافه شده است (تصاویر ۳ و ۴). در مقایسه تصاویر ۱ و ۲ با تصویر شماره ۳ (پیش‌متن)، موضوعات فرعی در پس‌زمینه و پیش‌زمینه افزایش یافته است. این نوع از افزایش حجم پیش‌متن نسبت به پیش‌متن، در تقسیم‌بندی‌های ژنت گشتار کمی افزایشی نام گرفته است. و از آن رو که بار معنایی به همراه دارد در مصطلحات ژنت انبساط<sup>۸</sup> نامیده شده است.

انبساط به واسطه افزودگی گستره<sup>۹</sup> در پیش‌متن صورت می‌گیرد که جنبه موضوعی دارد (Genette, 1997, pp. 253-261). دوفرشته بالای سر امام حسین (ع) در تصاویر شماره ۱ و ۲، به پیش‌متن اضافه شده است که معنای جدیدی را به همراه نداشته است. در نتیجه 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

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

اضافه شدن تیرها، نشان از ظلم و رنج بیشتر است که نقاش قصد نمایش آن را دارد. در تصاویر شماره ۵ و ۶ (پیش‌متن)، با موضوع علی‌اصغر(ع) و سیدالشهدا عناصر و شخصیت‌های متفاوتی، نسبت به تصویر شماره ۷ (پیش‌متن)، افزوده شده است. مانند صلف پیامبران در پس‌زمینه تصویر شماره ۶، و یا حضور فرشتگان در تصویر شماره ۵. در تصاویر شماره ۸، ۹ و ۱۰ با موضوع ابوالفضل(ع) شمشیر از نیام برآمده از عناصری است که به نقاشی‌ها افزوده شده است. در پیش‌متن‌ها (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲)، اثری از شمشیر نیست.

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

**گشتار کمی کاهشی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان:** در تصویر شماره ۱، نقاش آگاهانه بخش‌هایی از پیش‌متن را حذف کرده است (تصاویر شماره 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 شماره ۱، شخصیت ابوالفضل(ع)، به طور کلی از نقاشی حذف شده است. تقلیل حجم پیش‌متن نسبت به پیش‌متن را ژنت تحت عنوان برش متن<sup>۱۱</sup> نام‌گذاری کرده است. منظور از برش متن اعمال تغییراتی در متن و استعلای آن از طریق جراحی و حذف بخش‌های زاید و بلااستفاده متن است (Genette, 1997, p.229).

نمونه‌ای دیگر از برش متن در تصویر شماره 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 واسطه یک رود وقایع از یکدیگر تمیز داده شده، ترسیم کرده است. در تصاویر شماره ۵ و ۶، نکته مورد اهمیت حذف تیرهایی است که بر پیکر امام حسین (ع)، علی اصغر (ع) و اسب ایشان در پیش متن (تصویر شماره ۷)، قابل مشاهده است. همچنین گودال قتگاه که در تصویر شماره ۷ در پیش‌زمینه سمت چپ نقش شده است در نقاشی‌های بقاع (تصاویر ۵ و ۶) حذف شده است.

در تصاویر شماره ۸، ۹ و ۱۰، پرچم سبز رنگی که در پیش‌متن‌ها (تصاویر ۱۱ و ۱۲)، به چشم می‌خورد، در جهت بهبود بخشیدن به معنای جدید (نمایش جنگ‌آوری) از تصویر حذف شده است. در تصویر شماره 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 شماره ۱۰، نیز ایشان سوار بر اسب در حال مبارزه نقش شده است. این تصاویر در مقایسه با پیش‌متن‌های خود (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲)، روایت‌های متفاوتی را نقل می‌کنند که تنها با حذف عناصری از پیش‌متن به دست آمده است.

#### ۳-۱-۴. تبیین دلالت‌های معنایی تراگونگی در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان

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

**دلالت‌های معنایی گشتار افزایشی عناصر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان:** در مقایسه تصاویر شماره ۱ و ۲، با پیش‌متن خود (تصاویر ۴)، اسب‌های بی سواری در پیش‌زمینه (تصویر ۱)، و در میانه تصویر (تصویر ۲)، قابل مشاهده است که اشاره به بازگشت اسب علی اکبر (ع)، به سمت سوار خود دارد، که کنایه از میزان اندوه‌بار بودن

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

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

بر این اساس حضور دو اسب بی‌سوار در تصویر شماره ۱، را می‌توان ارزش‌گذاری مکرر و حضور یک اسب بی‌سوار در تصویر شماره ۲، را ارزش‌افزایی در نظر گرفت. حضور صلف پیامبران در تصور شماره 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 دسته ارزش‌افزایی قرار داد. حضور فرشتگان در پس‌زمینه تصویر شماره ۵ نیز از این دست است. در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان ابوالفضل(ع)، در حال نبرد و مبارزه نقش شده است (تصاویر شماره ۸، ۹ و ۱۰). اضافه شدن شمشیر در هر سه تصویر نیز بر این امر صحه می‌گذارد. افزایش عناصر در این نقاشی‌ها در دسته 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 شماره ۵، رنگ قرمز از عناصری است که به پیش‌متن 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 شماره ۷)، دلالت‌های معنایی ذکرشده درباره رنگ قرمز را به بیش‌متن (تصویر ۵) افزوده است. این نوع ارزش‌گذاری در دسته تراارزشی قرار می‌گیرد. از منظر ژنت در این فرایند، تراارزشی از نوع دگراارزشی 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 متبرکه گیلان:

چنانکه مطرح شد در مقایسه تصویر ۱ با پیش‌متن‌های خود (تصاویر ۳ و ۴)، برش‌متن صورت گرفته است. حذف پیکر ابوالفضل (ع) در بیش‌متن (تصویر ۱)، دلیل بر اهمیت موضوع امام حسین (ع) بر بالین علی اکبر (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 تراانگیزی است، برای تأکید بر اهمیت و انحصار موضوع. ژنت تراانگیزی را سه نوع می‌داند، طرح انگیزه، بی‌انگیزی و دگرانگیزی. در طرح انگیزه، انگیزه موجود در پیش‌متن دوباره در بیش‌متن مطرح می‌شود؛ در بی‌انگیزی، انگیزه موجود در پیش‌متن حذف می‌شود و سرانجام در دگرانگیزی، انگیزه پیش‌متن در بیش‌متن از بین می‌رود و انگیزه جدید جایگزین می‌شود (حسن‌زاده و نامورمطلق، ۱۴۰۱، ص. ۲۴).

در تصویر شماره ۲، نقاش اولویت‌بندی نظام تصویری را به دو بخش تقسیم است و از پرگویی اجتناب کرده است. در واقع از منظر تراانگیزی ژنت، طرح انگیزه است و انگیزه پیش‌متن (تصاویر شماره ۳ و ۴) دوباره در بیش‌متن حضور دارد، اما نوع روایت آن متفاوت است. در تصاویر شماره ۵ و ۶ نیز تراانگیزی از نوع دگرانگیزی قابل مشاهده است. حذف تیرها بر پیکر امام حسین (ع)، نوزاد و اسبش و همچنین گودال



خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

قتلگاه که در پیش‌متن (تصویر شماره 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 انگیزه 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 شماره 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 مقایسه این نقاشی‌ها با پیش‌متن‌های خود (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲)، بی‌انگیزی و دگرانگیزی قابل مشاهده است.

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

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

تراگونگی		بیش‌متن
عناصر		
افزایشی	کاهشی	
اسب‌های بی‌سوار، دو فرشته بالای سر امام، تیرهای کوچک روی بدن علی‌اکبر(ع).	تصویر ۱، آگاهانه بخش‌هایی از پیش‌متن حذف شده است. تصویر شماره ۲، پیکر ابوالفضل(ع)، از صحنه حذف شده است و در قسمت دیگری از کادر ترسیم شده است.	 <p>تصویر ۱</p>  <p>تصویر ۲</p>

<p>افزایش عناصر در پس‌زمینه، مانند حضور فرشتگان و پیامبران. افزایش رنگ قرمز در تصویر شماره ۵.</p>	<p>حذف تیرها و گودال‌قنجه در بیش‌متن‌ها (تصاویر شماره ۵ و ۶).</p>	 <p>تصویر ۶</p>	 <p>تصویر ۵</p>
<p>شمشیر از نیام برآمده در تصاویر ۸ و ۹ به نقاشی‌ها افزوده شده است.</p>	<p>حذف پرچم سبز در جهت معنای جدید در بیش‌متن (تصاویر ۸، ۹ و ۱۰). حذف اسب ابوالفضل(ع)، در تصویر شماره ۹. حذف مشک آب و معصومین در تصاویر ۹ و ۱۰.</p>	 <p>تصویر ۹</p>	 <p>تصویر ۸</p>  <p>تصویر ۱۰</p>

در تصویر شماره ۸، ابوالفضل(ع)، سوار بر اسب در حال تاخت، نقاشی شده است برخلاف نقاشی‌های پشت شیشه (تصاویر شماره ۱۱ و ۱۲)، که ایشان سوار بر اسب، در حال گرفتن مشک آب است. تراانگیزی از نوع دگرانگیزی در این اثر قابل مشاهده است. در تصویر شماره ۹، وی با پای پیاده با شمشیر در حال نبرد تن به تن با دشمنان است و نسبت به پیش‌متن‌های خود (تصاویر ۱۱ و ۱۲)، تراانگیزی از نوع بی‌انگیزی مشهود است. در تصویر شماره ۱۰، ابوالفضل(ع) در قامت جوانی بی‌محاسن سوار بر اسب با شمشیر در حال نبرد با دشمنان است. نقاش در این اثر حتی ویژگی‌های چهره‌پردازی مورد استفاده در پیش‌متن را حفظ نکرده است. تراانگیزی در این اثر از نوع بی‌انگیزی مشهود است. گونه آخر از تراگونگی ژنتی، جای‌گشت است که به شکل کاملاً جدی به تغییر سبک و

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران  
تکثیر اثر می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۵۰). در جدول شماره ۲ تراگونگی از نوع  
جای‌گشت شامل کاهش و افزایش عناصر بررسی شده است.

#### ۵. نتیجه

واقعه کربلا به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رویدادهای تاریخ شیعه در ادبیات مذهبی ایران  
متن مشترکی است میان رسانه‌های تصویری که در خور نیاز مورد استفاده 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 متبرکه استان گیلان با آنکه از موضوعات مشترکی بهره  
گرفته‌اند، اما در شیوه اجرای این نقاشی‌ها تغییر نیز مانند تقلید وجود دارد. در نظریه  
ترامنتیت ژنت هر متن را زائیده 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 رابطه بین پیش‌متن و پیش‌متن، میان نقاشی‌های پشت  
شیشه و نقاشی‌های بقاع متبرکه برقرار است.

در پژوهش پیش رو با ارائه مدل پیشنهادی خوانش شش مرحله‌ای متون تصویری از منظر  
ژنت ضمن بررسی پیش‌متن‌های نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و تحلیل مضامین و عناصر  
تشکیل‌دهنده این نقاشی‌ها در مقایسه با پیش‌متن، روابط پیش‌متنی همان‌گونگی و تراگونگی نیز  
از منظر عناصر بصری و دلالت‌های معنایی بررسی شده است. چنان که برمی‌آید میان  
نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشت شیشه رابطه 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 از جمله 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 نحوه رنگ‌گذاری مشابه، به تقلید مستقیم از فرم و عناصر بصری به کار 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 نحوه 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 پیش‌متن 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 پیش‌متن شده است.

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

خوانش ترامنتی نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی... منیر صحت قول فرد و همکاران

از شایع ترین انواع ترامنتیت است نیز مانند رابطه همان گونگی از نوع فورژری هم زمان میان نقاشی های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی های مذهبی پشت شیشه برقرار است.

#### پی نوشت ها

1. Genette
2. Transtextualite
3. Palimpsests
4. Julia 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 دیواری های بقاع نقشین منطقه گیلان، نگره، ۸۱-۴۲، ۷۱

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

افضل طوسی، م.، و عفت السادات، ن. (۱۳۹۱). سنگاب های اصفهان، هنر قدسی شیعه. باغ نظر، ۲۷ (۱۰)، ۴۹-۶۰.

افضل طوسی، عفت السادات و مهاجری، م. (۱۴۰۰). خوانش بیش متنی از جایگاه حیوانات در نگاره های نبرد رخس و شیر در قرن چهاردهم هجری. نگارینه هنر اسلامی، ۲۱ (۸)، ۵۱-۳۶.

چیت ساز، شقایق، ندایی فرد، ا.، و نامور مطلق، ب. (۱۳۹۸). خوانش بیش متنی نقش مایه انار در زیورآلات ایرانی. باغ نظر، ۱۷، ۳۴-۵۸.

حسن زاده، ح.، و نامور مطلق، ب. (۱۴۰۱). بیش‌متنیت ژنتی به‌مثابه رویکردی در خوانش متون تصویری (مطالعه موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران). رهپویه هنر هنرهای تجسمی، ۱۷(۱)، ۲۵-۱۷.

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

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 آیین هنر اسلامی. جلوه هنر، ۹، ۴۳-۶۲.

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

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

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۶). درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن.

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. پژوهش‌های ادبی، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.

نصیری، س. (۱۳۸۸). بررسی نمادین ترکیب‌بندی مقامی در نگارگری ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهراء. پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

## 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 Guilan. *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 Farsi 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 transcendence. *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

- Raof, 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*

