

## Comparison of Guilan's Holy Shrine Paintings and Under-Glass Painting (Zand And Qajar Dynasty), Based on Genette's Theory with an Emphasize on Equality

---

### Monir-Sehatgholfard

Master student of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.

### Hossein Abeddoost \*

Assistant Professor of Graphic Group, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.

### Ziba Kazempoor

Assistant Professor, Faculty of literature and human science, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

### Abstract

Guilan's holy shrine paintings is a display of folk art which most of them has been damaged or vanished over time because of different reasons. Shrine paintings is a representative of cultural identity of a community and it has been based on beliefs and narrations which have been common in the culture of that community. Shiism beliefs and narrations especially the Battle of Karbala are the subjects of these paintings. Similarity aspect of subjects and illustration methods of these paintings and coffee house painting have not been far off from the eyes of researchers, but Under-glass painting is one of the traditional arts in Iran which nowadays it's getting less attention than before. It is worth to noted that under-glass religious painting has a lot of subjects and illustrations which is comparable with Guilan's holy shrines paintings and Coffee house painting. Common text between these paintings are not only common subjects but also they consist of figurative and pictorial resemblances. On this basis, this question can be asked that how much these two kinds of arts affect each other and how much they accept changes from each other. These two paintings were almost popular and widely useful in the same period of time, based on the fact that these two paintings are subsets of religious arts. Wall paintings of Guilan's holy shrines are important because of the matter of recognition of the art of painting in Guilan and its origins. In previous years, journals ,thesis and books have been written about these paintings and shrines, but the empty space of research and analysis in this field can be felt because of abundant numbers of painted shrines and paintings. Also Under-glass paintings have a historical record similar to Shrines paintings and it is a valuable part of Iran art which has not been getting enough attention in the past years, therefore study and research of this matter is necessary. One of the theoretical aspects of analysis and applied study which has been

based on comparison and adaptation is, intertextuality. Hypertextuality analyses the relation between two artistic and literary texts, similar to intertextuality, this relation in hypertextuality in contrast to Intertextuality is not based on co-existence, but it's based on getting inspired and acquiring and taking. In other word in Hypertextuality, the impact of one text on another one is being analysed and not the existence of it. Of course we can say that there is always an impact in any existence and also there is always an existence in any impact. In this research, a comparative study has been conducted between six picture of Guilan's holy shrines and religious Under-glass paintings based on Gerard Genette's transtextuality with a hypertextual approach. The purpose of research, study and comparative analysis is the connection between represented forms in Guilan's holy shrines, Under-glass paintings and Hypertextual relations between these two. Guilan's wall paintings is important because of recognition of Guilan's art of painting and its origins. Gerard Genette's transtextual theory has been used in order to answer the question of "what are the differences and similarities between holy shrines paintings and under-glass paintings" and the emphasize is on the Equality among works. Method of research is descriptive and analytic. Methods of library collecting contents are taking fiche notes and reading texts of pictures. Results of analysis is qualitative. The results show that there is Intertextual, transtextual and hypertextual relations between Eastern Guilan's holy shrine paintings and Under-glass paintings, also there is a Equality relation between Guilan's holy shrine paintings and Under-glass paintings.

**Keywords:** Equality, Holy shrine painting, Under-glass painting, Genette's Transtextuality.

---

\* Email (corresponding author): habeddost@guilan.ac.ir

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

### منیر صحت قول فرد

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

### حسین عابد دوست\*

عضو هیئت علمی دانشکده صنایع دستی گروه فرش، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

### زیبا کاظم‌پور

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

### چکیده

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

### واژگان کلیدی:

همانگونگی، نقاشی بقاع متبرکه، گیلان، نقاشی پشت‌شیشه، ترامنتیت ژنت.

\* مسئول مکاتبات:

پست الکترونیکی: habeddost@guilan.ac.ir

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، با عنوان "ترامنتیت نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه بر مبنای نظریه بینامنتیت ژنت"، با راهنمایی دکتر حسین عابد دوست و مشاور دکتر زیبا کاظم‌پور، در دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، می‌باشد.

بقاع منقوش گیلان نمودی از هنر عامیانه است که به دلایل مختلف تعداد کثیری از آن‌ها به مرور زمان آسیب دیده‌اند و یا از بین رفته‌اند. باورهای تشیع به ویژه واقعه کربلا از مضامین مهم این دیوار نگاره‌ها است. نقاشی‌های بقاع بیانگر هویت فرهنگی جامعه است و بر بستر باورها و حکایاتی شکل گرفته است که در فرهنگ جامعه رواج داشته است. با نگاهی به هنر جهان اسلام و به ویژه شیعی می‌توان دریافت که شمایل‌نگاری نه تنها خاص هنر شیعی است، بلکه ایران مهد آن است (Yasini, 2016, p. 3).

تصاویر نقاشی‌های پشت‌شیشه، آثار هنرمندان مختلف با مضمون‌های مذهبی در پنج گروه با عنوان‌های مربوط به معصومین (ع) که شامل پرداختن به موضوعاتی چون پیامبر اکرم (ص)، امام علی (ع) و حسنین، امام حسین (ع)، امام رضا (ع) و ... (Shayestehfar, 2011, p. 4) است. نقاشی پشت‌شیشه دارای مضامین مشترک با نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان است برای مبنای این پرسش را می‌توان مطرح ساخت که، میزان تأثیر گذاری و تأثیری پذیری این دو هنر بر چه اساس و چگونه است. با تمرکز بر این که این دو گونه نقاشی زیرمجموعه‌ی هنر مذهبی است، که تقریباً در یک بازه زمانی و به صورت گسترده مورد استفاده و استقبال عموم مردم بوده است. یکی از رویکردهای نظری در حوزه مطالعات پژوهشی و کاربردی، که بر مقایسه و تطبیق استوار شده، بینامتنیت<sup>۱</sup> است. "بینامتنیت به نسبت میان هر متن با متن دیگر اشاره دارد و به نوعی بیان می‌کند، «هنر تقلید هنر است» (Chandler, 2009, p. 298). بینامتنیت نیز همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بینامتنیت برخلاف

بینامتنیت نه براساس هم‌حضور، که براساس برگرفتنی بنا شده است. به عبارت دیگر، در بینامتنیت تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد و نه حضور آن. البته می‌توان تصور کرد که در هر حضوری تأثیر نیز وجود دارد و همچنین در هر تأثیری نیز حضور وجود دارد. اما در بینامتنیت تأثیر گسترده‌تر و عمیق‌تری مورد توجه است (Namvar Motlagh, 2008, p. 95).

ترامنتیت<sup>۲</sup> چگونگی ارتباط یک متن با متن‌های دیگر است. در پژوهش پیش رو به مطالعه تطبیقی میان شش تصویر از نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه بر اساس نظریه ترامنتیت ژرار ژنت<sup>۳</sup> با رویکرد بینامتنیت پرداخته شده است. هدف پژوهش، مطالعه و بررسی تطبیقی چگونگی ارتباط فرم‌های بازنمایی شده در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت‌شیشه و روابط بینامتنی این دو با یکدیگر است. نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه گیلان از حیث بازشناسی هنر نقاشی در گیلان و ریشه‌های آن حائز اهمیت است. طی سالیان گذشته کم و بیش مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتبی درباره این نقاشی‌ها و بقاع نوشته شده است که به دلیل تعداد زیاد بقاع منقوش و کثرت نقاشی‌ها همچنان جای خالی پژوهش در این زمینه احساس می‌شود. همچنین نقاشی‌های پشت‌شیشه نیز که مانند نقاشی بقاع دارای سابقه تاریخی است و از میراث ارزشمند هنر ایران است طی سال‌های گذشته مورد بی‌توجهی قرار گرفته است، از این رو مطالعه و پژوهش در این زمینه امری ضروری است.

## ۱. پیشینه‌ی پژوهش

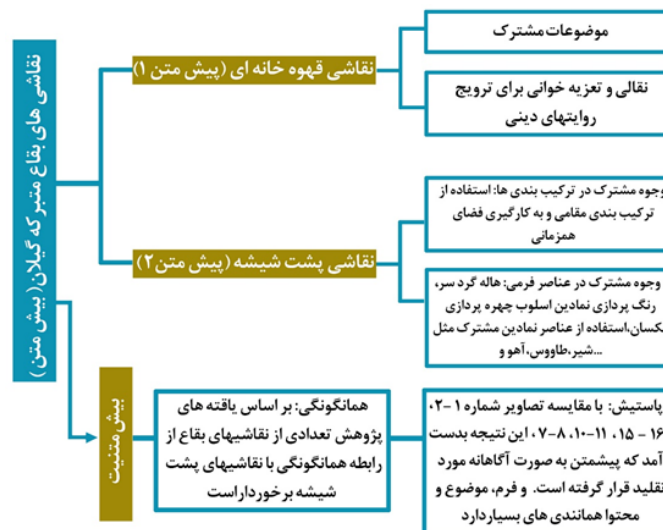
بسیاری از پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با نقاشی بقاع به دسته بندی و نماد شناسی و شیوه اجرا و نوع موضوعات، توجه وافر داشته‌اند اما تاکنون جز موارد اندکی که به مطالعه تطبیقی نقاشی‌های بقاع متبرکه با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار و یا چاپ سنگی پرداخته‌اند، آن‌چنان که شایسته تأمل و بررسی است به ارتباط نقاشی بقاع و نقاشی پشت‌شیشه توجه نشده است. محمودی نژاد در کتاب «نقاشی‌های دیواری بقعه‌های گیلان» به بررسی دلایل و ریشه‌های نقاشی‌های بقاع در گیلان می‌پردازد. او همچنین دیوارنگارهای بقاع گیلان را متأثر از پرده خوانی، نسخه‌های خطی و چاپ سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای در عصر قاجار و شیشه‌نگاری می‌داند (Mahmoodinejad, 2009). سلحشور و کازرونی در کتاب "نقاشی پشت‌شیشه" تصاویر نفیس و بسیاری از نمونه‌های به جایی مانده از نقاشی پشت‌شیشه در ادوار مختلف ارائه نموده‌اند (Kazerouni and Salahsuhor, 2009). ستوده در کتاب «از آستارا تا استراباد»، از دیواره نگاره‌های بقاع شرق گیلان و برخی نقاشان بنام آن یاد

کرده است (Sotodeh, 1961). پاکزاد در پایان نامه کارشناسی ارشد "بررسی تطبیقی ساختار نقاشی پشت‌شیشه و کارکرد آن در ایران و اروپا" به بررسی و مقایسه موضوعات، نقوش، رنگ پردازی و کارکرد این هنر در اروپا و ایران پرداخته است (Pakzad, 2015). شایسته‌فر در مقاله‌ی "حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار" ضمن تأکید بر این مسأله که یکی از دوره‌هایی که شرایط سیاسی-اجتماعی آن بستر ظهور نقاشی‌هایی با مضمون عاشورا را به وجود آورد، دوره قاجار بود. فرضیاتی درباره خاستگاه نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار و ویژگی‌های آن و سبک‌های مورد استفاده در نقاشی‌های مذهبی این دوره مطرح می‌کند (Shayestehfar, 2007). در نهایت به نظر می‌رسد که، تاکنون هیچ پژوهشی در زمینه بررسی ارتباط میان نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با نقاشی پشت‌شیشه مذهبی دوره زند و قاجار صورت نگرفته است. از این حیث موضوع مورد بحث پژوهش پیش رو، از هر نظر جدید و نو است.

## ۲. بخش مواد و روش‌ها

روش تحقیق به صورت توصیفی تحلیلی است. روش گردآوری مطالب کتابخانه‌ای است، رویکرد تطبیق، نظریه ترامنتیت ژرار ژنت با تأکید بر بیش‌منتیت است. تجزیه تحلیل داده‌ها کیفی است. در پژوهش پیش رو با تأکید بر شش نقاشی از بقاع

متبرکه استان گیلان و شش تصویر از نقاشی‌های پشت‌شیشه مذهبی متعلق به دوره قاجار که از نظر موضوعی شبیه هستند به مطالعه تطبیقی پرداخته شده است و به تحلیل و بررسی فرم و محتوای متن نقاشی‌های بقاع متبرکه و نقاشی پشت‌شیشه به نسبت بیش‌متنی میان این دو دسته از آثار پرداخته شده است.



شکل ۱: مقایسه نقاشی بقاع، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت شیشه

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

## ۳. مبانی نظری پژوهش

### بینامنتیت

سورسور<sup>۴</sup> مدعی است در حالی که زبان تک ساحتی است، نقاشی و عکاس بر نظامی از ابعاد متعدد در قلمرو نشانه شناسی استوار است (Zeimaran, 2005, p. 188). توجه نشانه شناختی به «بینامنتیت» که توسط ژولیا کریستوا<sup>۵</sup> مطرح شد، ارتباط نزدیک با نظریه‌های پساساختارگرا دارد. کریستوا در حالی که بازنگری متون پرداخت که در دیدگاه خود از دو محور حرف می‌زد: یک محور افقی که نویسنده و خواننده‌ی اثر را به هم مرتبط می‌کند و یک محور عمودی که متن را به متون دیگر متصل می‌سازد (Chandler, 1976, p. 284). مفهوم بینامنتیت به پارادوکس نظام‌های زبانی و گفتگمانی اشاره دارد: آن گفته‌ها یا متونی که هرگز مبدأ نبوده‌اند، زیرا وابسته به وجود قواعد و رمزهای پیشین خود هستند و این ماهیت رمزگونه است که حضور همیشگی‌اش، به حلقه‌ای مفقوده تبدیل شده است (Culler, 1976, p. 1382). بنا به قاعده‌ی بینامنتی هر متن تنها به این دلیل معنا دارد که ما پیش‌تر متونی را خوانده‌ایم. از سوی دیگر، با تأکید بر این ((دانش پیشینی)) ناگزیریم که متون پیشین را چونان سازندگان رمزگان گوناگون بدانیم که افق دلالت را ممکن می‌کنند. پس بینامنتیت بیش از این که نامی باشد برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشنگر و تعیین کننده‌ی شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است (Ahmadi, 2002, p. 327). از دیدگاه ژنت بینامنتیت "مربوط به یک نشانه یا یک اثر هنری خاص نیست، بلکه روابطی است که نشانه‌ها و متن‌های درون آن اثر بر اساس سیستم‌هایی قابل توصیف، قوانین، آداب و رسوم فرهنگی و آیینی به وجود آمده و عمل می‌کنند" (Allen, 2000, p. 93).

### ترامنتیت

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

### بیش‌منتیت

بیش‌منتیت به عنوان حضور یک متن در متن دیگر، به نظر خیلی متفاوت از بینامنتیت نیست (Alfaro, 1996, p. 281). بیش‌منتیت نیز همانند بینامنتیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می‌کند، اما این رابطه در بیش‌منتیت برخلاف بینامنتیت نه براساس هم حضور، که براساس برگرفتنی بنا شده است (Namvar, 2008, p. 95). منظور از بیش‌منتیت، هر رابطه‌ای است

که یک متن B را ... به متن A که مقدم از آن آمده است... متحد می‌سازد (Genette, 1997, a: 5). بدون تردید در میزان و چگونگی تأثیرپذیری یک متن از متن‌های دیگر می‌توان درجاتی قائل شد. انواع زایش براساس دو عامل (۱) همانگونگی (تقلید)، (۲) تراگونگی (تعبیر) صورت می‌پذیرد. این تقسیم‌بندی بیشتر به حوزه سبک آثار باز می‌گردد چرا که مسأله سبک در حوزه آثار هنری بسیار مهم است. در گونه‌شناسی پیش‌متنی، مبتنی بر همانگونگی یا تقلید، هدف حفظ نسخه اصلی پیش‌متن است. آنچه باعث تمایز «تعبیر» در همان‌گونگی از تراگونگی می‌شود، هدفمند بودن تعبیر و میزان آن است؛ یعنی در تقلید هدف تغییر نیست و میزان آن نیز چشمگیر نخواهد بود و تأکید بر پیش‌متن آثار است. اما در تراگونگی، هنرمند آگاهانه دست به تغییر سبک می‌زند و اینجا تأکید بر پیش‌متن است (Namvar Motlagh et al., 2020, p. 47).

### سابقه شکل‌گیری نقاشی مذهبی در دوره صفوی و قاجار

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

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

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

(Shayestehfar, 2011, p. 2).

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

### ۴. نتایج

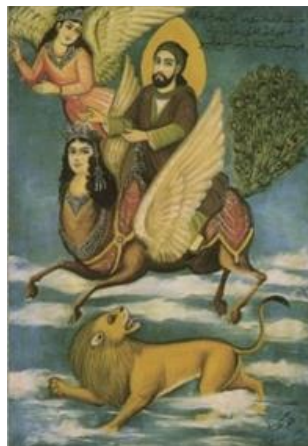
#### نقاشی قهوه‌خانه‌ای پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه شرق گیلان و نقاشی‌های پشت‌شیشه

طبق پنج موقعیتی که کریستوا برای مناسبات بیناشاره‌ای مطرح می‌کند، واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگ همگانی موجود در این دو گونه از نقاشی‌ها (نقاشی‌های بقاع متبرکه شرق گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه)، سبب شکل‌گیری ژانری از نقاشی‌های مذهبی شده است که با تکیه بر متنی مشترک، یعنی واقعه عاشورا، ترکیب درون‌متنی مشترکی را میان این دو، تشکیل داده است. موضوعات مشترک به تصویر در آمده در این دو گونه نقاشی از جمله نمودهای بینامتنی است که می‌توان به آن اشاره کرد. در پژوهش پیش رو با مقایسه ۶ تصویر از بقاع متبرکه شرق گیلان که شامل تصاویری از بقاع: آقا سید ابراهیم روستای لیچا در لشت‌نشاء، بقعه سید حسین - سید ابراهیم واقع در لنگرود، بقعه سید رضا داور کیا معروف به دوزخ بهشت واقع در اطراف لاهیجان، بقعه آقا سید حسین بن امام موسی کاظم (ع) (حسین بر) در دهکده دموجال لاهیجان، بقعه آقا سید کاظم در باباجان دره در منطقه سمام (ارتفاعات کجیر واقع در املش، رودسر)، بقعه ملا پیر شمس‌الدین (لاشیدان حکومتی، اطراف لاهیجان)؛ در مقایسه با ۶ تصویر از نقاشی‌های پشت‌شیشه که دارای مضامین مشترک با یکدیگر هستند، پرداخته شده است. ۱- به معراج رفتن پیامبر (ص) ۲- حضرت سید الشهداء بر بالین علی اکبر (ع) ۳- مجلس به میدان رفت حضرت ابولفضل العباس (ع) ۴- حضرت علی اکبر (ع) ۵- حضرت محمد و حسن (ع) ۶- طفلان مسلم. برای آنکه موضوعی بتواند در حوزه گونه‌شناسی پیش‌متنی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد باید واجد سه شرط باشد (۱)



در دوره صفویه، تبلیغ این مذهب در طبقه عامه جامعه به وسیله فرهنگ نقالی و تعزیه خوانی برای ترویج روایت‌های دینی صورت گرفت و نقاشی‌های مذهبی در این مسیر رشد یافته‌اند، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های پشت‌شیشه، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و ... توسط هنرمندانی از توده‌ی جامعه که ذهن آن‌ها در تسخیر اشعار و کلمات راویان سنت است، نقش شده است. دارا بودن دو یا بیش از دو متن میان نقاشی‌های مذهبی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، شامل نقاشی قهوه‌خانه‌ای و فرهنگ نقالی است. از نظر تاریخی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقالی و تعزیه‌خوانی از قدمت طولانی تری نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه و بقاع متبرکه برخوردار است. همانطور که پیش‌تر ذکر شد با رشد قهوه‌خانه‌ها در دوره صفویه و رواج فرهنگ نقالی در آن نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز در کنار آن‌ها شکل گرفت. "نقاشی پشت‌شیشه هنری است برخاسته از میان توده مردم که پیدایی آن در دوره زندیه اتفاق می‌افتد" (Sokhan Pardaz & Amani, 2009, p. 26). به دلیل اندازه کوچک و قابل حمل بودن نقاشی‌های پشت‌شیشه می‌توان چنین تلقی کرد که پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه است و پیش‌متن هر دوی این‌ها نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. برای مسلم دانستن رابطه بیش‌متن و پیش‌متن اول به مقایسه موضوعات مشترک به تصویر کشیده شده در این دو هنر پرداخته شده است.

متنی بودن موضوع، ۲) دارا بودن دو یا بیش از دو متن، ۳) مسلم دانستن رابطه بین بیش‌متن و پیش‌متن (Namvar Motlagh, 2013, p. 143). در حوزه پیش‌متن‌های نقاشی‌های دیواری بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشت‌شیشه سه شرط گونه شناسی بیش‌متنی وجود دارد. متنی بودن در این مقوله همان متن مشترک میان نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، روایاتی است که بی‌کم‌کاست و با جزئیات از حادثه کربلا نقل شده است، که در کتب شیعه و توسط روحانیون به خواست حکومت در میان مردم ترویج و انتقال می‌یافت. یکی دیگر از پیش‌متن‌های مستتر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان فرهنگ‌های شفاهی است مثل اشعار تعزیه و نقالی و یا سنت‌هایی هم‌چون عزاداری محرم که نقش معینی در فرهنگ عامه جامعه دارند. "از اواسط قرن پنجم با قدرت گرفتن مذهب شیعه، برای تبلیغ و کسب قدرت نشر مذهب شیعه از زمان آل بویه که توجه خاص ائمه اطهار داشتند، انواع نقل مذهبی شکل گرفت: ۱. مناقب خوانی؛ ۲. فضائل خوانی؛ ۳. سخنوری؛ ۴. حمله خوانی و ... پرده‌خوانی" (Taghavi, 2012, p. 11). پیدایش قهوه‌خانه‌ها در دوره‌ی صفویه و اجتماع مردم در چنین اماکنی، کم‌کم نقالان را که در کوی و برزن سرگردان بودند، به تجمع جلب کرد؛ ... در کنار اشاعه و بست چنین هنری است که نقاشی قهوه‌خانه‌ای با ویژگی خاص تحت تاثیر نقالی در همین مکان نمود پیدا می‌کند و اولین آثار که حاصل استماع سخنان گرم و پرشور نقالان است، بر در و دیوار قهوه‌خانه تجلی می‌یابد (Taghavi, 2012, p. 11). این نکته را می‌توان مطرح کرد که، با رسمیت یافتن مذهب شیعه



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



شکل ۳: نقاشی پشت‌شیشه  
Fig. 3: Under-Glass painting  
(Salahsuhor and Kazerouni, 2009, P: 138)



شکل ۲: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید رضا داود کیا  
Fig. 2: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza  
Davoodkia, (Essayist)

رنگ (براق) که دارای سر انسانی و دمی طاووس وار است، به سمت چپ تصویر در حال حرکت است. فرشته‌ای در بالای سر ایشان و شیری در زیر پای اسب نقش شده است. تمامی این عناصر در شکل ۳ که نمونه‌ای از نقاشی پشت‌شیشه است بدون کم و کاست دیده می‌شود. صرف نظر از نوع کادر به کار رفته در هر دو تصویر الگوهای تصویری و نمادین

در پژوهش پیش رو به مقایسه موضوعات مشترک به تصویر کشیده شده در این دو هنر پرداخته شده است. تصویر معراج حضرت رسول (ص) یکی از رایج‌ترین صحنه‌های نقاشی‌های ایرانی است. در شکل ۲ متعلق به بقعه سید رضا داود کیا، پیامبر (ص) در حالی که لباسی آبی رنگ بر تن و دستاری سبز رنگ بر سر دارد، سوار بر اسبی قرمز

واسطه یک رود به دو قسمت تقسیم شده است و حضرت ابوالفضل سوار بر اسب در حال حرکت به سمت چپ تصویر است. در نقاشی بعدی که با همین موضوع، از نقاشی پشت‌شیشه انتخاب شده است (شکل ۶) نیز تصاویری از واقعه عاشورا به نقش در آمده است که از پرسپکتیو مقامی و فضای هم‌زمانی مرسوم در نقاشی ایرانی سود جسته است. "در این روش هنرمند بدون رعایت قواعد سه بعدنمایی در کل ساختار اثر، ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به صورت موازی و به صورت هم‌زمان شکل می‌دهد و در عین حال سعی می‌کند با نمایش هم‌زمان رویدادها در مکان‌های مختلف، تلفیقی از فضاهای داخلی و بیرونی به وجود آورد و به این ترتیب فضای تجسمی گسترش می‌یابد" (Hosseini Rad, 2006, p. 109).

یکسانی به کار رفته است. درمقایسه این دو تصویر با، شکل ۴ که نمونه‌ای از نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، به جز تفاوت‌هایی در شیوه حجم‌نمایی و پرداخت تصویری، عناصر به کار رفته در این تصویر با دو تصویر پیشین (۳ و ۲) از یک الگوی مشترک فرم و محتوی پیروی کرده است. تنها تفاوت میان شکل ۴ با دو تصویر دیگر بازنمایی چهره پیامبر در این نقاشی است. حضرت سیدالشهدا بر بالین علی اکبر (ع) نیز از جمله مضامین مشترکی است که مورد توجه نقاشان قهوه‌خانه‌ای، نقاشان پشت‌شیشه و نقاشان بقاع متبرکه گیلان قرار گرفته است. نقاشی بقعه سید حسین-سید ابراهیم (شکل ۵) وقایع روز عاشورا در کادری افقی به توالی و پشت سر هم به تصویر کشیده شده است. در سمت راست تصویر گودال قتلگاه نقاشی شده است و کمی جلوتر امام حسین (ع) در حالی که بر بالین علی اکبر (ع) نشسته است بدن خونین او را در بر گرفته است، کمی جلوتر فضای تصویر به



شکل ۷: نقاشی قهوه‌خانه‌ای

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



شکل ۶: نقاشی پشت‌شیشه

Fig. 6: Under-Glass painting (Salahsuhor and Kazerouni, 2009, P: 115)



شکل ۵: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید

حسین-سید ابراهیم

Fig. 5: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Hussein- Seyyed Ebrahim (Essayist)



شکل ۱۰: نقاشی قهوه‌خانه‌ای

Fig.10: Coffee House painting, (Pakbaz, 2005, P: 302)



شکل ۹: نقاشی پشت‌شیشه

Fig. 9: Under-Glass painting, (Salahsuhor and Kazerouni, 2009, P: 128)



شکل ۸: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه چهار پادشاه

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

شکل ۵ است. در شکل ۷ نیز مانند دو تصویر پیشین صحنه‌های متفاوتی از واقعه روز عاشورا، هم‌زمان و در کنار هم به تصویر کشیده شده است که نقطه عطف آن صحنه،

به این ترتیب به جز نمایش هم‌زمان وقایع در این تصویر سایر ویژگی‌های تصویر مثل، هاله گرد سر معصومین، موضوعات به تصویر کشیده شده، آرایش مو و صورت مشابه



نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای مورد مطالعه قرار گرفته است. بقعه چهارپادشاه شهر لاهیجان نیز دارای نقاشی‌ای با این مضمون است (شکل ۸). در این نقاشی حضرت ابولفضل در حالی که هاله‌ای نورانی گرد سرش جلوه‌گری می‌کند، سوار بر اسب قهوه‌ای رنگ خود در حال تاخت به سوی میدان جنگ است. زیر پای او درختان نخل به چشم می‌خورد و پشت سرش نمایی از خیمه‌ها، گهواره و زنانی که روی خود را پوشانیده‌اند تصویر شده است. در شکل ۹ نیز همین موضوع مد نظر نقاش بوده است که با تکنیک نقاشی پشت‌شیشه خلق شده است.



پشت‌شیشه نقاشی ۱۲: شکل

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



کاظم موسی امام حسین ابن سید آقا بقعه متبرکه، بقاع: نقاشی ۱۴ شکل

Fig. 14: Holy shrine paintings, Shrine of Agha Seyyed Hussein Ebn Mosa Kazem, (Essayist)

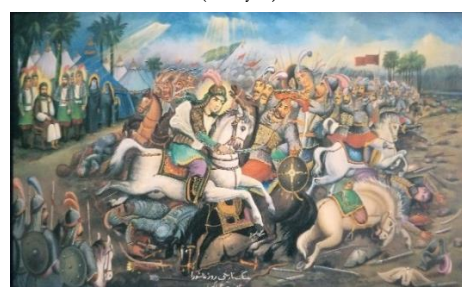
متبرکه و نقاشی پشت‌شیشه (شکل‌های شماره ۱۱ و ۱۲)، جهت قرار گرفتن فیگور حضرت بر اسب و معصومی که مقابل پای اسب او ایستاده است کاملاً مشابه است. تنها در شیوه سایه‌روشن‌کاری و حجم‌نمایی و نوع فضا‌سازی، تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد که علت آن تکنیک و اندازه متفاوت دو نقاشی است. تصویر بعدی با محوریت حضرت علی اکبر مربوط به نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. در شکل ۱۳ حضرت علی اکبر(ع) در حالی نمایش داده شده است که در میدان نبرد در حال یورش به سمت دشمنان است، هاله‌ای نورانی گرد سر دارد و سوار بر اسبی سفید رنگ است. او لباسی سبز رنگ بر تن دارد و در پس زمینه میدان نبرد و خیمه‌ها به چشم می‌خورد و گویی امام حسین(ع) در گوشه سمت چپ با عده‌ای دیگر از معصومین شاهد نبرد او هستند.

حضرت سیدالشهدا بر بالین علی اکبر(ع) است. این نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز از ترکیب‌بندی مقامی و فضای هم‌زمانی برخوردار است. وجه تمایز این دو تصویر از بقاع و نقاشی پشت‌شیشه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای کاسته شدن از عناصر تصویری و، وقایعی است که تصویر شده است. در نقاشی قهوه‌خانه‌ای فضا مملو از پیکرها و موجودات دیگر است. نکته‌ای که حائز اهمیت است به کارگیری رنگ آبی به صورت چشمگیر در هر سه این نقاشی‌ها است. مجلس به میدان رفتن حضرت ابوالفضل‌العباس از موضوعات دیگری است که در پژوهش پیش رو، میان نقاشی بقاع متبرکه،



شمس‌الدین پیر ملا بقعه متبرکه، بقاع نقاشی شکل ۱۱:

Fig. 11: Holy shrine paintings, Shrine of Mullah Pir Shamsuddin, (Essayist)



قهوه‌خانه‌ای نقاشی ۱۳: شکل

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

در این اثر نیز حضرت ابولفضل سوار بر اسب به سمت راست تصویر در حال تاخت است؛ شیوه چهره نگاری و آهوی در حال حرکت به سمت میدان نبرد در زیر پای اسب نیز مطابقت با شکل ۸ است، فضای تصویر آکنده از فیگورها و حیواناتی است که هریک نماد و نشانه‌ای را برای بیننده به همراه دارد. شکل ۱۰ نمونه‌ای از همین موضوع در نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. نشانه‌های تصویری به کار رفته در این نقاشی نیز مانند دو نقاشی پیشین است با این تفاوت که جنبه‌های واقع‌گرایانه این اثر نسبت به نقاشی‌های پیشین بیشتر و فضای تصویر خلوت‌تر است. در دور دست خیمه‌ها تصویر شده‌اند و درختان نخلی نیز به چشم می‌خورد. علی اکبر(ع) از شخصیت‌هایی است که در نقاشی‌های مذهبی عامیانه مورد توجه بوده است. در مقایسه دو تصویر از بقاع



آن چنان که پیدا است در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نوعی کلی‌گویی وجود دارد، نقاش تمام جزئیات واقعه را تک به تک و در پرده‌هایی مجزا به تصویر نکشیده است و در عوض هر مجلس را با نمایش مهم‌ترین وقایع ترسیم کرده است، در صورتی که در نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی بقاع متبرکه، به جزئیات وقایع به صورت نماهایی جداگانه پرداخته شده است، به همین دلیل تعداد نقاشی‌ها بیشتر و موضوعات فراگیرتر است، اما فضای تصاویر از نظر رخدادها و عناصر تصویری خلوت‌تر است نسبت به نقاشی قهوه‌خانه‌ای. در شکل‌های شماره ۱۴ و ۱۵ و همچنین شکل‌های ۱۶ و ۱۷ این موضوع قابل درک است. حضرت محمد(ص) و حسنین از جمله موضوعاتی است که در نقاشی بقاع متبرکه دیده می‌شود (شکل شماره ۱۴) پیامبر (ص) روی دو زانو نشسته است دستار سبز رنگی بر سر و هاله‌ای نورانی گرد سر دارد؛ حسن(ع) و حسین(ع) روی زانوی ایشان نشسته‌اند، درختان نخل در سمت راست تصویر و آهوان در پایین سمت راست قرار دارند و مردی با حالت دست به سینه سمت چپ تصویر ایستاده است. این موضوع در نقاشی پشت‌شیشه نیز با جزئیات بیشتر مورد توجه قرار گرفته است (شکل شماره ۱۵). در این نقاشی تعداد معصومین از ۳ به ۴ افزایش یافته است، در عوض از نخل و آهو در تصویر اثری نیست و به جای غلام دست به سینه‌ی شکل شماره ۱۴- دو نفر پشت سر معصومین قرار گرفته‌اند که یکی جوان و دیگری پیر است، صرف نظر از این تفاوت در محل قرار گرفتن شخصیت‌ها در این تصویر با شکل شماره ۱۴ هاله نورانی گرد سر، دستار سبز رنگ و چهره‌های نورانی از جمله شباهت‌هایی است که می‌توان به آن در هر دو تصویر اشاره کرد. در جستجوهای انجام گرفته نمونه‌ای با این مضمون در نقاشی قهوه‌خانه‌ای یافت نشده است. شکل شماره ۱۶ روایت داستان مسلم‌ابن عقیل، از یاران امام حسین(ع) است. در این نقاشی مردی عظیم و الجثه که لباسی سبز و قرمز بر تن با کلاه خودی بر سر، دیده می‌شود، در حالی که خنجری در دست دارد و به

سمت کودکی که موی سرش را با دست دیگرش گرفته است فرود می‌آورد. وی دارای ابروانی پهن، چشمانی غضب‌ناک و سیبلی پرپشت است. جلوی پایش زنی در حالت عجز زانو زده است و در پس زمینه غلامی قرمز پوش در حال فرار است. شکل شماره ۱۷ مربوط به نقاشی پشت‌شیشه است و نقاش همین موضوع را با جزئیاتی کم و بیش به تصویر کشیده است. مردی قوی هیكل در حالی که لباسی قرمز رنگ بر تن و کلاه خودی بر سر دارد با چشمانی درشت و سیبلی پهن، یک دست را که خنجر دارد بالای سر برده است و با دستی دیگر موی سر دو طفل را در دست گرفته است و گویی خنجر به سمت آن‌ها در حال فرود آمدن است. علت کلی‌گویی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای و جزئی‌نگری در نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه را شاید بتوان در شیوه کاربرد این نقاشی‌ها و محل قرارگیری این نقاشی‌ها، جست و جو کرد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای به صورت پرده‌های بزرگ در قهوه‌خانه‌ها توسط نقال شرح و بست می‌یافت و نیمی از جزئیات داستان توسط نقال توصیف می‌شده است. از طرف دیگر نقاشی پشت‌شیشه به دلیل کوچک بودن اندازه و درخواست سفارش دهنده در برگیرنده نماهایی نزدیک از وقایع کوچک و بزرگ است. در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نقاشی به یک تابلو ختم نمی‌شده است. دیوارهای سراسر بقعه در اختیار نقاش قرار می‌گرفته است تا هر آن‌چه که واعظان برای مردم نقل کرده‌اند از کف بنا تا سقف آن به نقش درآید. همین وسعت فضای نقاشی و کثرت موضوعات سبب شده است که نقاشی‌ها از کیفیاتی مثل سایه‌روشن‌کاری و قلم‌گیری‌های ظریف و فضاسازی‌های دقیق مانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت‌شیشه بهره‌مند نباشند. بر اساس شواهد نقاشی قهوه‌خانه‌ای از نظر موضوع، محتوا و نحوه پرداخت عناصر، پیش‌متن نقاشی پشت‌شیشه است و نقاشی پشت‌شیشه از نظر گستردگی موضوعات تصویر شده و شیوه قرارگیری عناصر در تصویر پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه است.



نقاشی پشت‌شیشه ۱۵: شکل



شکل ۱۷: نقاشی پشت‌شیشه

Fig. 17: Under-Glass painting (Salahsuhor and Kazerouni, 2009, P: 128)



شکل ۱۶: نقاشی بقاع متبرکه، بقعه سید رضا داود کیا

Fig. 16: Holy shrine paintings, Shrine of Seyyed Reza Davoodkia, (Essayist)

## ۵. بحث در نتایج و یافته‌ها

### بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان در متن نقاشی‌های پشت‌شیشه مذهبی

ژنت ارتباط میان متن‌ها را در بیش‌متنیت به دو دسته بزرگ تقسیم کرده است که عبارتند از: تراگونگی (تغییر) و همانگونگی (تقلید). به بیان دیگر، اساس دگرگونی و چگونگی آن به عنوان مهمترین عامل مطرح می‌شود. آیا از متن الف به متن ب تغییری صورت گرفته یا اینکه رابطه این دو متن فقط بر اساس تقلید استوار شده است؟ اگر تغییر صورت گرفته چه نوع تغییر صورت گرفته است؟ اگر تقلید بوده است چه نوع تقلیدی است؟ (Namvar Motlagh, 2013, p. 4).

پیش‌تر به بررسی پیش‌متن‌های نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی بقاع متبرکه پرداخته شده است و در نهایت چنین استنباط شد که این نقاشی‌ها نسبت پیش‌متن خود (نقاشی قهوه‌خانه‌ای) دارای جزئیات بیشتر هستند و از کلی‌گویی کمتری در مقایسه با نقاشی قهوه‌خانه‌ای برخوردارند. در نقاشی بقاع متبرکه موضوعات و عناصر تصاویر نسبت به نقاشی پشت‌شیشه بیشتر است. اما از سوی دیگر پرداخت به جزئیات نقش‌مایه‌ها و کیفیت اجرا در مقایسه با نقاشی پشت‌شیشه کم‌تر شده است. در پژوهش پیش‌رو با استفاده از گونه‌شناسی بیش‌متنی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان در مقایسه با نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه مورد بررسی قرار گرفته است. دسته‌ای از گونه‌شناسی بیش‌متنی ژنت همانگونگی است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

### همانگونگی نقاشی بقاع و نقاشی پشت‌شیشه پاستیش<sup>۶</sup>

از نظر ژنت، پاستیش برای مدح یا دَم بکار می‌رود. با این وجود، ژنت نیز اذعان دارد که رایج‌ترین پاستیش، به گونه‌ایست که ترکیبی از دَم با تفسیر مدح گونه‌یک متن باشد (Genett, 1997, p. 103). پاستیش از حوزه هنرهای تجسمی به قلمرو مطالعات بیش‌متنی راه یافته است. در این شیوه سبک پیش‌متن به صورت آگاهانه مورد تقلید قرار می‌گیرد، تمرکز و تأکید بر حفظ سبک پیش‌متن است که اغلب با موضوعی

متفاوت انجام می‌شود. کارکرد پاستیش تفننی است و با تغییر اندک در پیش‌متن انجام می‌شود (Namvar Motlagh et al., 2020, p. 47). ژنت تصدیق می‌کند که تقسیم متون صرفاً در دسته بندی طنز و غیرطنز، بدون قاعده است. او دسته بندی دیگری تحت عنوان تقلید غیرطنز را اضافه نموده و آن را جعل آثار هنری می‌نامد. بر اساس طبقه بندی ژنت، پاستیش نوعی تلاش شیطنت آمیز در تقلید از نویسنده است، در حالی که جعل آثار هنری مسئله‌ای قابل پیگرد و تعقیب است (Jussila, 2013, p. 41). نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با الهام از نقاشی‌های پشت‌شیشه ضمن حفظ ترکیب بندی مقامی و قلم‌گیری در قالب کلی اثر نقاش با خام دستی سعی در باز آفرینی جزئیات بیشتر داشته است به همین دلیل از پر نقشی در نقاشی استفاده کرده است (رجوع شود به شکل ۲ و ۳) شیوه رنگ‌گزینی، جهت و مکان قرار گیری عناصر در هر دو تصویر یکسان است. اما پالت رنگی محدود در نقاشی بقعه سید رضا داود کیا، عدم سایه روشن کاری و انتخاب کادر متفاوت، کاملاً آگاهانه است. نقاش بقعه به منظور آراستن سطح گسترده‌ای از دیوار، ناچار به صرفه جویی در هزینه و زمان است هم‌چنین توالی قرار گرفتن نقاشی‌ها روی دیوارهای بقعه منجر شده است که نقاش از کادر به شیوه نقاشی پشت‌شیشه استفاده نکند و در عوض از فضای نامحصور استفاده کند. به صورت کلی و به صورت ایکونیک هر دو تصویر دارای ویژگی‌های بصری مشترک هستند. فرم و حالت اسب و دم طاووس وار آن، شیری که زیر پای اسب قرار گرفته است، رنگ اسب و محل قرار گیری بال او همه نشانی از تقلید است. پیامبر(ص) و چهره نورانی‌اش نیز از دیگر نمونه‌های مورد تقلید در این نقاشی است. در نتیجه نقاش در این اثر به صورت آگاهانه از پیش‌متن تقلید کرده است و تا حد امکان به پیش‌متن وفادار بوده است. از دیگر نمونه‌های پاستیش در نقاشی بقاع متبرکه گیلان تصویر شماره ۱۶ است با موضوع طافان مسلم. در این نقاشی، نقاش ضمن مد نظر قرار دادن پیش‌متن (رجوع شود به تصویر شماره ۱۷) با تغییراتی کم و بیش در روند روایت، اثرش را خلق کرده است. نوع شخصیت‌پردازی مردی که خنجر در دست دارد کاملاً شبیه نقاشی پشت‌شیشه به همین موضوع است، تنها جهت قرار گرفتن دو فیگور، آن‌ها را از هم متمایز می‌سازد. هم‌چنین در جزئیات تصویر مثل غلامی که در حال فرار است و یا زنی که در حال التماس زانو زده است، دخل و تصرف صورت گرفته است. نقاش

بقعه ضمن حفظ سبک پیش‌متن تغییرات اندکی در عناصر تصویری به وجود آورده است. نقاشی حضرت علی اکبر(ع) واقع در بقعه ملا پیر شمس‌الدین(تصویر شماره ۱۱) تقلید جدی از پیش‌متن خود است(تصویر شماره ۱۲). نوع ترکیب بندی، جهت قرار گرفتن اسب، پیکر علی اکبر(ع) روی آن، نحوه چهره پردازی، هاله دورسر، فردی که در اندازه‌های کوچک جلوی پای اسب مشغول انجام کاری است و چهره‌ای نورانی دارد، حتی انتخاب موضوع، عیناً مورد تقلید قرار گرفته است. حضرت درست در لحظه‌ای که در حال آماده شدن و حرکت به سوی میدان جنگ است به تصویر کشیده شده است، نه کمی بعد از آن و نه قبل از آن، بلکه لحظه‌ای کاملاً مشخص مد نظر نقاش بوده

است که در پیش‌متن به آن پرداخته شده است. با توجه به مواردی که برشمرده شد تداوم و تقلید جدی از پیش‌متن در این اثر قابل تشخیص است. صحنه به میدان نبرد رفتن ابوالفضل‌العباس از جمله تصاویر مشترکی است که در نقاشی بقاع و نقاشی پشت‌شیشه به آن پرداخته شده است. در مقایسه تصاویر شماره ۸ و ۹ تقلید جدی از پیش‌متن به کار رفته است از نمونه‌های آن می‌توان به نحوه چهره پردازی صورت، ریش و موی حضرت ابوالفضل‌العباس، جهت قرار گرفتن اسب اشاره کرد.

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

همانگونه که در تصاویر نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه نه به صورت مطلق بلکه به صورت نسبی مورد ارزیابی می‌گیرد. بیش‌متنیت به بررسی رابطه برگرفتگی میان بیش‌متن و پیش‌متن می‌پردازد مقایسه سبک آثار بقاع متبرکه گیلان نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه، مقوله‌ای است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. آن چنان که ممتح نظر قرار گرفته است پیش‌متن نقاشی‌های پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای است؛ و پیش‌متن نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت‌شیشه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. با بررسی پیش‌متن و بیش‌متن در پژوهش پیش رو تغییرات صورت گرفته توسط نقاش در نقاشی بقاع در پاره‌ای از موارد آن‌چنان تأثیر گذار نبوده‌اند که باعث تغییر در سبک نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه شود. در نتیجه برگرفتگی میان این آثار ناشی از قصد و هدف نقاش است. به بیان دیگر در گونه‌شناسی بیش‌متن‌های، نقاشی‌های بقاع متبرکه شرق گیلان تقلید وجود دارد. نقاش بقعه گاه در این مسیر عیناً از پیش‌متن خود گرت‌برداری کرده است. در این مقایسه نحوه قرار گرفتن پیکرها و شیوه روایت داستان در بیش‌متن کاملاً مشابه پیش‌متن است و تنها شیوه اجرای نقاشی نسبت به پیش‌متن خام دستانه‌تر است، که علت آن تفاوت در مواد اولیه مورد استفاده در اجراء و تمایز طبقه اجتماعی نقاشان است. نقاش بقعه باید فضای گسترده دیوارهای بقعه را با بودجه‌ای محدود بیاراید، در مقابل نقاشی پشت‌شیشه از هنرهای محبوب طبقه متوسط

است و نقاش در اندازه‌های کوچک باید سلیقه صاحبان سفارش را تأمین کند. پاستیش نیز از دیگر شاخص‌های همانگونه به شمار می‌آید. در نقاشی‌های بقاع متبرکه تصاویری وجود دارد که در جزئیات، اثر، نسبت به پیش‌متن خود کاملاً وفادار نبوده است. اما میزان تغییرات چنان چشم‌گیر نیست که بتوان به مفهوم تراگونه‌گی دست یافت. در حقیقت نقاش از سبک پیش‌متن تقلید کرده است و بیش‌متن را خلق کرده است. در این نقاشی‌ها گاه موضوع بیش‌متن و پیش‌متن مشترک است اما نحوه‌ی روایت داستان و به تبع آن عناصر تصویری کمی متفاوت‌تر است. البته این تغییرات به صورت تفنی است و موجب تغییر در سبک یا تراگونه‌گی نشده است. در واقع هدف هنرمند از تقلید تغییر نیست و بیشتر تأکید بر پیش‌متن است تا بیش‌متن. در پژوهش پیش رو با بررسی شاخص‌ها و ملاک‌های فرمی و مضمونی نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه این نتیجه حاصل شد که نقاشی بقاع نسبت به نقاشی‌های پشت‌شیشه دارای رابطه همانگونه هستند.

### پی‌نوشت‌ها

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

### References

- Afzal Tousi, E. Mani, N. (2013). Sangab of Isfahan, Shiite sacred art. *Bagh Nazar*, 27(10), 49-60. [In Persian].  
[افضل‌طوسی، عفت‌السادات، مانی، & نسیم، (۱۳۹۱). سگاب‌های اصفهان، هنر قدسی شیعه، باغ‌نظر، ۲۷(۱۰)، ۴۹-۶۰].
- Ahmadi, B. (2002). The text- structure and textual interpretation. Markaz publications: Tehran. [In Persian].  
[احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز]
- Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 268-285.
- Allen, G. (2000). Intertextuality. Routledge.
- Chandler, D. (2001). Semiotics: The Basics. (M. Parsa, Trans.). Tehran: Soreh Mehr. [In Persian].  
[چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. (ترجمه مهدی پارسا). تهران: انتشارات سوره مهر].
- Chitsaz, Sh. Nedai Fard, A. Namvarmotlagh, B. (2020). An Inter-Textual Reading and Interpretation of Pomegranate Motif in Contemporary Jewelry of Iran Based on Archeological Pretexts. *Bagh-e Nazar*, 16(77), 34-58. [In Persian].  
[چیت‌ساز، شقایق و ندایی فرد، احمد و نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۸). خوانش بیش‌متنی نقش مایه‌انار در زیورآلت ایرانی. نشریه علمی باغ‌نظر، سال شانزدهم، شماره ۷۷، ۳۴ تا ۵۸].
- Chlkowski, P. J. (2007). "Supporting and Pious" Folk Arts. (A. Faramarzi & S. Ghasemi, Trans.). *Journal of Sahn*. 18(36,37), 15-18. [In Persian].

- [چلک‌ووسکی، پیتر. (۱۳۸۵). هنرهای عامیانه حمایتگر و پرهیزگار، ترجمه آزاده فرامرزی‌ها و ساسان قاسمی، ماهنامه تخصصی صحنه، دوره هجدهم، شماره ۳۶ و ۳۷، ۱۸ تا ۱۵].
- Culler, J. (1976). Presupposition and intertextuality. *MLN*, 91(6), 1380-1396.
- Genette, G. (1997). Palimpsests: Literature in the second degree (Vol. 8). U of Nebraska Press.
- Gray, C. E. (1995). Buddhism as a Language of Images, *Transtextuality as a Language of Power*. *Word & Image*, 11(3), 225-236.
- Jussila, P. (2013). Transtextuality in Michael Cunningham's *The Hours with Relation to Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf. Unpublished thesis, English Philology, University of Oulu, Oulu, Finland.
- Kazerouni, J., and Salahshour, F. (2008). Reverse Painting on Glass. Tehran: Nazar Research and Cultural Institute. [In Persian].  
[سلحشور، فریال و کارزونی، جهانگیر. (۱۳۸۷). نقاشی پشت‌شیشه. تهران: نظر].
- Namvar Motlagh, B. (2008). An Introduction to Intertextuality. Tehran: sokhan. [In Persian].  
[نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). درآمدی بر بینامتنیت. تهران: سخن].
- Namvar Motlagh, B. (2013). Hypertext typology. *Journal of Literary Research*, 9(139), 38-159. [In Persian].  
[نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال نهم، شماره ۳۸، ۱۳۹ تا ۱۵۹].
- Pakbaz, R. (2005). Iranian Painting: from Ancient Times to the Present. Zarrin-va-Simin, Tehran. [In Persian].





۲۶ تا ۳۴]

Taghavi, L. (2012). Narrative and coffee house painting- How to form and interact, *Journal of Roshd va Amozesh Honar*, 8(3), 10-14. [In Persian].

[تقوی، لیلا. (۱۳۹۰). نقالی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای - چگونگی شکل‌گیری و تعامل، نشریه رشد آموزش هنر، ۸(۳)، ۱۰ تا ۱۴].

Taghavi, L. (2017). The texture of coffee house Painting, *Journal of Roshd va Amozesh Honar*, 14(38), 1-45. [In Persian].

[تقوی، لیلا. (۱۳۹۵). تار و پود نقاشی قهوه‌خانه‌ای. نشریه رشد آموزش هنر، دوره چهاردهم، شماره ۳۸ تا ۴۵]

Yasini, R. (2016). The Evolution of Iranian Islamic Iconography from Ta'ziyeh to Tashbiyeh, *Negareh Scientific-Research Quarterly*, 38, 5-21. [In Persian].

[یاسینی، راضیه. (۱۳۹۴). سیر تطور شمایل‌نگاری اسلامی ایران از تعزیه تا تشبیه، فصلنامه علمی - پژوهشی نگره، شماره ۳۸، ۵ تا ۲۱].

Zeimaran, M. (2005). *An Introduction to the Semiotics of Art*. Tehran: gheseh. [In Persian].

[ضمیران، محمد. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. تهران: قسه].

[پاکباز، رویین. (۱۳۸۰). نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین].

Sacerdoti, Y. (2019). A Transtextual Hermeneutic Journey: Horst Rosenthal's Mickey au camp de Gurs (1942). *European Comic Art*, 12(1), 21-40.

Seyf, H. (1990). *Coffee House Painting*, Tehran: General Office of Tehran Museums. [in Persian]

[سیف، هادی. (۱۳۶۹). نقاشی قهوه‌خانه‌ای. تهران: اداره امور کل موزه‌های تهران].

Shayestehfar, M. (2020). Religious themes in the paintings of the Museum Behind the Glass of Tehran, *Publication ketab mah honar*, 143, 48-59. [In Persian].

[شایسته فر، مهناز. (۱۳۹۸). مضامین مذهبی در نقاشی‌های موزه پشت‌شیشه تهران، نشریه کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۳، ۴۸ تا ۵۹].

Sokhanpardaz, K., Amani, H. (2009). *Coffee House Painting: Painting Behind Glass: Features and Impacts*. Publication Ayeneh khial, 10, 26-34. [In Persian].

[سخن‌پرداز، کامران و امانی، حجت‌الله. (۱۳۸۷). نقاشی قهوه‌خانه: نقاشی پشت‌شیشه: ویژگی‌ها و تاثیرگذاری‌ها، نشریه آینه خیال، شماره ۱۰،