دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۵۳-۱۶۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش بیش‌متنی نقاشی‌های نبرد قاسم (ع) در نگاره‌های مذهبی دوره قاجار (با تأکید بر نگاره‌های میرزا علیقلی خویی)

چکیده

نقاشی ایرانی همواره در پیوندی ناگسستنی با ادبیات بوده‌است؛ ادبیات مذهبی در دوران قاجار شامل داستان‌هایی از زندگی پیامبران، مصیبت کربلا و مانند آن است. نبرد قاسم (ع) از موضوع‌های مشترک میان، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصاویر کتاب‌های مصور چاپ سنگی است. در پژوهش پیش‌رو با تکیه بر نظریه ترامتنیت ژنت به خوانش بیش‌متنی میان نقاشی‌های نبرد قاسم (ع) در بقاع متبرکه گیلان در مقایسه با تصویرگری‌های چاپ سنگی علیقلی خویی، نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌پشت‌شیشه پرداخته شده‌است. در بیش‌متنیت ارتباط یک متن با متن‌های پیش از خود مورد توجه قرار می‌گیرد. پرسش اصلی پژوهش این است که، میان تصویرسازی‌های نبرد قاسم (ع)، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرگری‌های علیقلی خویی چه پیشامتن‌هایی تاثیر گذار بوده‌است؟ پژوهش پیش‌رو به روش توصیفی تحلیلی انجام شده و شیوه گردآوری مطالب به‌صورت اسنادی از طریق یادداشت‌برداری و تصویرخوانی است. همچنین تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی انجام گرفته‌است. یافته‌ها نمایانگر آن است که میان این آثار رابطه تراگونگی و همانگونگی به‌صورت همزمان برقرار است. از این رو، ارجاع‌های آشکار به پیشامتن‌های مکتوب در نوع شخصیت پردازی و تکرار الگوهای ثابت در بیش‌متن‌ها قابل پیگیری است. همانگونگی از نوع شارژ و فورژی میان نگاره‌های خویی و پیش‌متن‌های مصور نیز برقرار است. برگرفتگی‌ها در تصویرسازی‌های خویی شامل افزایش و کاهش در فرم و محتوی نسبت به پیش‌متن‌ها قابل مشاهده‌است.

کلیدواژه‌ها: بیش‌متنیت، نقاشی های نبرد قاسم (ع)، نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار، همانگونگی، تراگونگی.

این مقاله، برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد منیر صحت قول فرد ، با عنوان» ترامتنیت نقاشی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت شیشه برمبنای نظریه ژنت « است.

منیر صحت قول فرد
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
monir.sehat.fard@gmail.com

حسین عابددوست
دانشیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران،نویسنده مسئول.
habeddost@guilan.ac.ir

زیبا کاظم پور
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
zkazempoor@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۹-۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45793.1226

مقدمه

می‌توان گفت هنر تصویری در ایران، تا اندازهٔ بسیاری متأثر از متن‌های ادبی بوده‌است. نقاشی‌های بقاع‌متبرکه گیلان، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصاویر کتب مصور چاپ سنگی با موضوعات مذهبی، نمود هنر شیعی دوران قاجاراند. رخدادهای کربلا از جمله موضوع‌های مشترک میان این نقاشی‌ها است که از طریق تعزیه‌خوانی و مرثیه‌سرایی و کتاب‌های مصور چاپ سنگی در تیراژ انبوه در اختیار عامه مردم در دوره قاجار قرار گرفته‌است. محبوب‌ترین دیوان‌های مراثی چاپ‌شده در دوره قاجار شامل طوفان‌البکاء، ماتمکده و اسرار و شهدا است (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۳۳). نبرد قاسم (ع) از موضوع‌هایی است که در هر چهار گونه از نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار مورد توجه تصویرگران قرار گرفته‌است. ژنت ترامتنیت را نمایانگر رابطه یک متن با متون دیگر دانسته‌است (Graham, 1993: 97). ژنت مفهوم بیشمتنی را به‌عنوان یکی از پنج نوع از آنچه «ترامتنیت» یا «تعالی متنی متن» مینامد، معرفی میکند و تقریباً این‌گونه تعریف میکند «همه آنچه‌که آشکارا یا پنهان، متن را در ارتباط با متون دیگر قرار میدهد» (Genette, 1997: 1)

در پژوهش پیش‌رو، روایت‌های تاریخی در کنار نخستین متن‌های در دسترس مربوط به نبرد قاسم (ع)، به‌عنوان پیش‌متن اول، شامل روایت‌های تاریخی و احادیث تا قرن هفت هجری، و پیش‌متن دوم کتاب روضه‌الشهدا، به‌عنوان متن مستتر در نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاش‌های مذهبی پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و تصویرسازی‌های خویی (کتاب‌های مصور چاپ سنگی) در نظر گرفته شده‌است. در ادامه، ضمن بررسی و تطبیق نظام نشانه‌ای مکتوب با نظام‌های تصویری به بررسی روابط ترامتنی میان این نقاشی‌ها میپردازیم. پرسش اصلی پژوهش این است که چه نوع تغییرات بیش‌متنی میان نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار با موضوع نبرد قاسم (ع) برقرار است؟ نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار همواره مورد توجه پژوهشگران بوده‌است. ولی تا کنون موضوع‌های این نقاشی‌ها (بقاع متبرکه‌گیلان، نقاشی پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصاویر چاپ سنگی) در مقایسه با پیش‌متن مکتوب، از دیدگاه ترامتنی مورد بررسی قرار نگرفته و از این رو هرگونه پژوهش در این زمینه الزامی است.

پیشینه پژوهش

با توجه به جست‌وجوهای انجام‌شده، در زمینه نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار (نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، نقاشی پشت‌شیشه و نسخ مصور چاپ سنگی) به‌شکلی جداگانه پژوهش‌های بسیاری انجام گرفته‌است. بخشی از پژوهش‌ها به بازشناسی هر یک از شیوه‌های به‌کاررفته در تولید نقاشی‌های مذهبی بسنده کرده و برخی دیگر موضوع‌ها و شیوه‌های مختلف نقاشی‌های مذهبی این دوره خاص تاریخی را با یکدیگر مقایسه کرده‌اند. برای نمونه، جباری و مراثی (۱۳۹۲)، در «مطالعه تطبیقی تصاویر چاپ سنگی و کاشی‌های مصور دوره قاجار» با بررسی ویژگی‌های آثار چاپ سنگی و کاشی‌نگاری در دوران قاجار به تأثیر آثار چاپ سنگی در آن‌ها پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که رواج چاپ‌های سنگی سبب گسترش هنرهای تصویری و واقع‌گرایی در حکومت قاجار شده‌است.

در پژوهش‌های دیگر، نویسندگان ضمن بررسی شیوه‌های به‌کاررفته در نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار موضوع‌های ویژه‌ای را مورد توجه قرار داده و چگونگی کاربرد عناصر بصری و یا نمادهای مشترک مورد استفاده و موارد مشابه را تحلیل کرده‌اند. عسگری و شایستهفرد (۱۴۰۰) در مقالهای با نام «روایتگری تصاویرشهادت امام حسین(ع) در نسخههای چاپ سنگی»، به بررسی ویژگیهای بصری تصاویر در کتب اسرارالشهاده، طوفانالبکاء و وسیلهالنجات پرداخته و نقش عناصر بصری را در روایتگری تصاویر تحلیل نمودهاند. احمدی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد «تحلیلی بر آثار قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا» ضمن تحلیل ویژگی‌های نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نسخ چاپ سنگی، با موضوع عاشورا، ویژگی‌های بصری میان این دو گونه را شرح و نتیجه گرفته‌است که این دو نمونه دارای شیوه‌ای مشترک در استفاده از عناصر بصری هستند. ولی متن مکتوب کتاب‌های مذهبی با نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار که دارای موضوع‌های مشترک هستند، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌است.

ترامتنیت

از جمله نظریه‌های ادبی است در حوزه هنرهای

تجسمی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته‌است. نامورمطلق (۱۳۹۴)، در کتاب، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها به بررسی بینامتنیت، و کاربردهای آن پرداخته‌است. افضل‌طوسی و مهاجری (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «عنوان خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش و شیر در قرن دهم هجری» رابطه اثر هنری و متن ادبی مستتر بررسی و تغییرات بیش‌متنی در تصویرگری نبرد رخش و شیر بررسی نموده و نتیجه گرفته‌اند که همانگونگی و تراگونگی شامل کاهش، افزایش و جابه‌جایی با تغییر دادن عناصر تصویری و روایت داستان شکل گرفته‌است. در زمینه هنرهای مذهبی دوره قاجار پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است که مقدار آن‌ها با توجه به حجم بالای تصاویر، کم است. هم‌چنین بررسی میان چهار گونه‌ی : نقاشی‌های بقاع متبرکه، نقاشی پشت‌شیشه، نقاشی‌قهوه‌خانه‌ای و تصاویر چاپ سنگی، از منظر نظریات ادبی تا کنون صورت نگرفته‌است. از این رو هرگونه پژوهش در این زمینه ضروری است.

روش انجام پژوهش

جامعه آماری پژوهش، مشتمل بر نقاشی‌های بقاع متبرکه، نقاشی‌های پشت شیشه، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و آثار علیقلی خویی است که با توجه به موضوع نبرد حضرت قاسم در این آثار انتخاب شده‌اند. دو تصویر از نقاشی‌های بقاع‌متبرکه گیلان، دو تصویر از نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، یک تصویر از نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چهار تصویر از تصویرگری‌های خویی با موضوع نبرد قاسم (ع)، در مقایسه با دو پیش‌متن مکتوب، بررسی شده‌است. پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای انجام شده‌است. با استفاده از نظریه ترامتنیت ژرارژنت و با تأکید بر بیش‌متنیت به بررسی پیش‌متن‌های تصویرسازی‌های خویی با موضوع نبرد قاسم (ع) پرداخته شده‌ایم و میزان برگرفتگی یا تراگونگی میان این آثار مورد بررسی قرار گرفته‌است (نگاه کنید به نمودار ۱).

شکل ۱: الگوی خوانش بیش‌متنی متون تصویری برمبنای نظریه ژنت (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

مبانی نظری

بینامتنیت[1] رویکردی رایج در خوانش متون ادبی است که به‌وسیلهٔ کریستوا[2] ارائه شده‌است. در

این رویکرد هر متنی معنای خود را از نسبت و رابطه‌اش با دیگر متون می‌یابد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۷). بررسی ارتباط یک متن با دیگر متن‌ها، امروزه در زمینه هنرهای تجسمی نیز پرکاربرد است. از این رو می‌توان چنین انگاشت که آثار هنری نیز در طول تاریخ در امتداد هم در مسیر خلق معنا و هدایت مخاطب گام برداشته‌اند. «بینامتنیت واژه‌ای است برای بیان این مطلب که همه متن‌ها، چه مکتوب و چه شفاهی، چه هنری و غیر هنری با هم مرتبط اند» (Van zoonen, 2017:1). بر این اساس، بررسی چگونگی تأثیرگذاری و تأثیر پذیری آثار هنری و ادبی بر یکدیگر موجب ایجاد افق‌های تازه‌ای در زمینه پژوهش‌های هنری از منظر فرم و محتوا شده‌است. نظریه‌پردازان گوناگونی پس از کریستوا به شرح و بست بینامتنیت پرداخته‌اند.

ژرارژنت شارح ترامتنیت[3]، بینامتنیت را این چنین تعریف کرده‌است: رابطه همکاری بین دو یا چند متن، یعنی حضور تأثیرگذار یک متن در متن دیگر (Alfaro, 1996: 281). وی در تلاش برای بررسی تأثیر متن‌ها بر یگدیگر ترامتنیت را بر پایه همانگونگی متن‌های مختلف در معنا و شکل و میزان ارجاع‌های مستقیم و غیر مستقیم متن پایه در متن‌های بعدی آن و تغییرمتن‌ها و شیوه‌های مختلف تغییر را در شش دسته گروه‌بندی کرده‌است. ژنت در ارائهٔ مفهوم ترامتنیت کوشیده‌است شیوه‌های مختلف تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آثار بر یکدیگر را تشریح کند. انواع بینامتنیت از دید ژنت صریح و اعلام‌شده، غیر صریح و پنهان‌شده و ضمنی است (حسن‌زاده و نامورمطلق، ۱۴۰۱: ۷۷).

نقاشی‌های مذهبی بقاع گیلان، پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و کتب مصور چاپ سنگی متأثر از متنی ادبی خلق شده‌است که مشتمل بر روایات، مراثی و تعزیه‌ها است. این متن مشترک سبب‌ساز ویژگی‌های بیناترامتنی است که ژنت آن را تشریح کرده‌است. در مطالعه ترامتنی متن‌ها (تصاویر)، بررسی پیش‌متن‌ها (متن ادبی و تصویرهای مشابه پیشین)، افق‌های تازه‌ای را در اختیار مخاطبان و پژوهشگران قرار خواهد داد و سبب روشن‌شدن افق مطالعاتی جدید نسبت به موضوع میگردد. از دید ژنت حالت‌های تغییر در شکل‌گیری یک متن بر مینای متون دیگر مشتمل بر کاهش و افزایش است که هریک در دسته‌هایی گروه‌بندی شده‌اند. گونهٔ کاهش مشتمل بر پیرایش، آرایش و افشردگی است و گونهٔ افزایش دربرگیرندهٔ توسعه، اضافه و گسترش است.

مفهوم تراگونگی میزان تغییر در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است. تراگونگی[4] بر اساس تغییر در گفتن چیزی به شیوه‌ای دیگر است در حالی که تقلید بر اساس گفتن چیزی دیگر به روش مشابه است (عذاوری، ۲۰۰۶، ۵۴). در ادامه، افزون بر بررسی متن‌هایی که به تشریح نبرد قاسم (ع) پرداخته‌اند به‌عنوان پیش‌متن پایه به بررسی میزان ارجاعات صریح متنی در تصاویر مورد بررسی، پرداخته شده‌است. همچنین با بررسی تقدم و تأخر نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، پشت‌شیشه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرگری‌های خویی با موضوع نبرد قاسم (ع)، به بررسی روابط بیش‌متنی میان این آثار پرداخته شده‌است.

تاریخچه منابع

شمایل نگاری مذهبی بر اساس مضامین مذهبی تشیع، در ایران از اواخر دوره بوئیان[5] (۳۲۰-۴۴۸ق) رایج بوده‌است. این هنر که در دوره‌های بعد به رشد خود ادامه داد، در زمان صفویان با رسمیت‌یافتن مذهب شیعه ابعاد گسترده‌تری به خود گرفت. تا اندازه‌ای که هنرمندان در سراسر ایران به خلق آثار هنری از نقاشی پشت‌شیشه تا نقاشی‌های دیواری پرداختند. دیوارنگاری مذهبی در پیوند با رسمیت‌یافتن مذهب تشیع در دوران صفوی آغاز و در دوره قاجار به اوج رسید (نوروزی و دادور، ۱۳۹۷: ۸۸). نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان نیز فرآوردهٔ این دوران است. در کتاب از آستارا تا استرآباد، نویسنده به حدود ۴۰ بقعه در شرق گیلان اشاره کرده‌است که اغلب آن‌ها دارای نقاشی دیواری بوده‌است، امروزه حدود ۸ یا ۹ عدد از این بقاع همچنان باقی مانده‌اند.

نقاشی پشت شیشه پیش از مشروطه همراه با شکوفایی هنر و فرهنگ عامیانه از در و دیوار و سقف‌ها جدا و بر چهارچوب قاب‌ها جای می‌گیرد (شایسته‌فر، ۱۳۸۶: ۹). از دلایل رونق این نقاشی‌ها می‌توان به اندازه کوچک و قابلیت جابه‌جا کردن آن‌ها و دسترسی‌پذیری آسان این‌گونه از نقاشی‌ها میان عموم مردم اشاره کرد. از این رو، می‌توان دلیل پیوستگی فرمی و مضامین مشترک پر تکرار میان نقاشی‌ها بقاع متبرکه گیلان و نقاشی قهوه‌خانه‌ای و تصویرهای چاپ سنگی را تعدد و در دسترس‌بودن نقاشی‌های پشت شیشه دانست.

تاریخ پیدایش نقاشی قهوه‌خانه‌ای که تزئین‌کننده قهوه‌خانه‌ها و پاتوقها و حسینیه‌ها بوده، جدا از

تاریخ نقاشی ایران نبوده است (چلیپا و رجبی، ۱۳۸۵: ۱۰). رونق همزمان نقاشی‌های پشت‌شیه و ادامه سنت نقاشی روی دیوار بقاع متبرکه گیلان که از دلایل آن آب و هوای مرطوب و وجود فرهنگ نذر نقاشی دیواری میان مردم این سرزمین بود، در کنار رشد نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و ترویج نسخ چاپ سنگی با عنوان‌های مذهبی و روضه‌خوانی روند تأثیر همزمان این نظام‌های بصری بر یکدیگر را شدت بخشید. به‌ویژه اینکه توانایی حمل نقاشی‌های پشت‌شیشه و کتب چاپ سنگی آن‌ها را به منابع بصری قابل استناد برای دیگر نقاشان و تصویرگران تبدیل کرده‌است.

میرزا علیقلی خوی (زادهٔ ۱۲۳۰ قمری در خوی؛ درگذشتهٔ ۱۲۷۲ قمری در تهران) پرکارترین و تواناترین تصویرگر کتاب‌های چاپ سنگی دوره قاجار بود (مارزلف، ۱۴۰۰: ۵۲). بر این اساس، بینامتنیت صریح از منظر تاریخی به‌ترتیب میان نقاشی‌های بقاع متبرکه، پشت‌شیشه، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و کتب مذهبی چاپ سنگی قابل مشاهده‌است. توجه عامه مردم به مضامین مذهبی که در دوران ماضی رشد و اوج گرفته بود سبب شد تا در دوران بعد (اواخر قاجار) نیز مورد توجه چاپگران قرار گیرد.

ادبیات مذهبی و واقعه عاشورا، سومین گروه از کتاب‌های چاپ سنگی مصور را در بر می‌گیرد. این کتاب‌ها بر اساس احادیث و اطلاعات تاریخی در دوران‌های مختلف در اختیار مردم قرار گرفته‌است. در دوره قاجار، بیشترین نمایندگان این گروه ادبی از آنِ دسته‌ای بود که در اصطلاح «روضه‌خوانی» نامیده می‌شد و رخدادهای قیام کربلا و شهادت حسین (ع)، از ارکان آن به شمار می‌آمد (مارزلف، ۱۴۰۰: ۶۲). از این رو، به غیر از اسناد تاریخی مربوط به واقعه کربلا، ادبیات مذهبی مانند روضه‌خوانی‌ها و متن تعزیه‌ها دومین پیش‌متن مستتر میان شمایل نگاری‌های مذهبی است. بر این اساس، شرط اصلی وجود روابط بیش‌متنی یعنی وجود دستِ کم دو پیش‌متن میان نگاره‌های مذهبی دوره قاجار برقرار است.

توجه حکومت صفویه به ترویج مذهب شیعه در میان عامه مردم سبب شده‌است تا مراثی و روضه‌خوانی‌ها در قالب تصاویر در قرن‌های بعد نقشی جدی در فرهنگ عامه بازیِ کند. نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان که احتمالاً در دوران صفویه نمود یافته‌است در دوران قاجار نیز مورد توجه مردم بوده‌است. دردوره زندیه، این مضامین در قالب نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، و در دوران قاجار در بستر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی، جانی دوباره یافت. ژنت در بیش‌متنیت به بررسی تأثیر یک متن بر متن دیگر پرداخته‌است. بر این اساس، هر متن بر پایه متنهای پیشین شکل میگیرد.

از این رو، پیش‌متن‌های مکتوب تصاویر چاپ سنگی، نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان، نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، مشتمل بر اطلاعات تاریخی، احادیث و روضه‌الشهدا است. نقاشی‌پشت‌شیشه به‌عنوان پیش‌متن دیگر نقاشی‌ها از دیدگاه تاریخی در نظر گرفته شده‌است که از دلایل آن می‌توان به پیشینهٔ تاریخی، قابلِ حمل‌بودن، و ارزان‌بودن اشاره کرد. همچنین نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای پیش‌متن دوم و نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان پیش‌متن سوم تصویرسازی‌های خویی در کتب مصور چاپ سنگی با موضوع نبرد قاسم (ع) است.

یافته‌ها

نظام نشانه‌ای متنی

متن روضه‌خوانی‌های رخدادهای کربلا در دوره تیموری و صفویه به چاپ می‌رسیده‌است. از این رو، روایت‌های مکتوب واقعه کربلا پیش‌متن‌های، تصویرگری‌های مذهبی هستند. تصویرگری روایت‌های مذهبی نیز از دوره صفویه در ایران رواج داشته‌است. پس، پیش‌متن پایه میان نقاشی‌های مذهبی با موضوع قاسم (ع)، در نقاشی‌های مذهبی بقاع متبرکه گیلان و نقاشی پشت‌شیشه به‌عنوان پیش‌متن و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و تصویرگری‌های علیقلی خویی به‌عنوان بیش‌متن، مستتر است.

اطلاعات تاریخی و احادیث در زمینه زندگی قاسم (ع): در پژوهش پیش‌رو اطلاعات تاریخی و احادیث در باره قاسم (ع)، به‌عنوان پیشامتن پایه در نظر گرفته شده‌است. بر مبنای برخی از متن‌ها می‌توان نسبت به سن تقریبی قاسم (ع)، در واقعه کربلا آگاهی یافت. در لباب الانساب، سن او شانزده سال و در مقتل خوارزمی آمده است که در کربلا «او پسری کوچک و هنوز به سن بلوغ نرسیده بود» (لعل شاطری و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۳۷). روضه‌الشهدای واعظ کاشانی از قدیمی‌ترین منبع‌های مکتوب در

تصویر ۱: پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

تصویر۲: پشت‌شیشه (سلحشور و کازرونی، ۱۳۸۷: ۱۳۲)

تصویر۳: نقاشی قهوه‌خانه‌ای(سیف، ۱۳۶۹: ۱۸۴)

زمینه ادبیات تعزیه و روضه‌خوانی است که قدمت آن به دوره تیموری و صفویه می‌رسد. از این رو، متن روضه‌الشهدا در پژوهش پیش‌رو به عنوان پیشامتن میانه درنظر گرفته شده‌است.

روضه‌الشهدا: در روضه‌الشهدا نبرد قاسم (ع)، چنین بیان شده‌است: پسر ازرق با زره به سمت میدان حرکت کرد. [...] و بر قاسم (ع) حمله کرد. قاسم (ع)، نیزه‌ای حوالهٔ سینه وی کرد. پسر ازرق دیگرباره تیغ برآورد تا بر قاسم (ع) زند. اسبش به سر درآمد و از پشت مرکب افتاده، سرش برهنه شد و بر سر موی دراز داشت. قاسم (ع) از پشت مرکب دست بیازید و موی او را بر دست پیچید، مرکب برانگیخت و او را از روی زمین در ربوده، گرد میدان بگردانید،[...]. پسر دوم به میدان رفت[...]، قاسم (ع) نیزه بر پهلوی او زد که از دیگر جانب بیرون رفت... . برادر سوم حاضر شد [...] قاسم (ع) نیزه بر شکمش زد[...]. پسر چهارم بانگ بر اسب زد و [...] نیزه حواله قاسم (ع) کرد. شاهزاده تیغی که در دست داشت بزد و دست راست وی را با نیزه قلم کرد [..]. ازرق[...]. از

تصویر۴: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید علی‌ابن امام موسی کاظم (ع) (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر ۵: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم (ع)، باباجان دره (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۶: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع) (شایسته‌فر و همکاران،۱۴۰۰: ۴۷)

خشم، سلاح بر خود راست کرده بر مرکب تازی سوار شد؛ [...]، قاسم (ع) نیز تیغی چون برق سوزان از نیام برآورد[...] و ضربتی زدش بر میان که چون خیار تر به دونیم شد (کاشفی، ۱۳۹۰ : ۵۸۷-۵۹۳).

نظام نشانه‌ای تصویری

بینامتنیت چون بسیاری دیگر از نظریه‌های ادبی امروزه در زمینه هنرهای تجسمی پرکاربرد است. از دید کریستوا، متن‌ها نه تنها از همه متن‌های پیشین بهره گرفته‌اند، بلکه نظام نشانه‌ای آن را دگرگون و دستگاه نشانه‌ای جدید را بازنمایی کرده‌اند (آلن، ۱۳۸۵: ۸۲). بر این اساس، این نظریه قابلیت کاربست در سایر نظام‌های نشانه‌ای از جمله هنرهای تجسمی را داراست. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد متن‌های مکتوب تاریخی و متن روضه‌خوانی متن‌های پیشینی است که در شکل‌گیری نظام نشانه‌ای نگاره‌های مذهبی دوره قاجار به کار رفته‌اند. نبرد قاسم (ع)، از موضوع‌هایی است که در نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای، بقاع‌متبرکه گیلان

و تصویرگری‌های علیقلی خویی در نسخه‌های مصور چاپ‌سنگی مورد توجه نقاشان بوده‌است. پیش‌تر متن مکتوب مشترک میان این آثار مورد توجه قرار گرفت. در ادامه، به معرفی متن‌های تصویری خواهیم پرداخت.

نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه با موضوع نبرد قاسم (ع)

در تصویر (۱)، قاسم (ع)، با پیکری کوتاه قامت، چهره‌ای گرد، چشمان درشت مشکی، خال سیاه بالای لب، ابروان پیوسته و بدون محاسن که نشان از سن کم ایشان دارد و حکایت از حضور متون تاریخی نظام نشانه‌ای تصویری دارد، با لباس رزم و کلاه‌خود مزین به دو پر نقش شده‌است. پیکر او در حالت سه‌رخ، سوار بر اسبی سفید رنگ و نیم‌رخ، بازنمایی شده‌است. از دیگر مشخصه‌های شخصیت‌پردازی ایشان می‌توان به هاله نور گرد سر ایشان اشاره کرد. قاسم (ع)، در این نقاشی، در حالی‌که موهای دراز، پسر ازرق را در دست گرفته‌است و شمشیر از نیام بر آمده‌ای در دست راست دارد، نقش شده‌است که اشاره مستقیم به متن روضه‌الشهداست.

از دیگر مشخصه‌های مورد اهمیت این تصویر می‌توان به چهره‌پردازی اغراق‌شده نیروی متخاصم اشاره کرد. چشمان گشاد و از حدقه بیرون‌زده، موهای آشفته، سبیل نامتعارف الگویی است که در سایر نقاشی‌های مذهبی نیز به چشم می‌خورد (تصویرهای (۲)، (۳)، (۴) و (۶)). تصویر (۲) نیز نمونه‌ای دیگر از نقاشی‌های پشت‌شیشه با موضوع نبرد قاسم (ع) است. در این نقاشی، قاسم (ع) با الگوهای قراردادی مشابه با تصویر (۱) نقش شده‌است با این تفاوت که نقاش چیره‌دست‌تر و نقاشی از پرداخت دقیق‌تری است. نقاش لحظه جداشدن سر پسر اول ازرق را از بدنش به تصویر کشیده‌است و پیکر بی‌سر او را زیر سم اسب قاسم (ع)، نقاشی کرده‌است.

نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوع نبرد قاسم (ع)

در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای کلی‌گویی و همزمانی رخدادها در نقاشی‌ها الگویی ثابت است. تصویر (۳) بخشی از یک نقاشی قهوه‌خانه‌ای است که به موضوع نبرد قاسم (ع) با ازرق پرداخته و پیکر بیجان یکی از پسران او زیر سم اسب قاسم (ع) قابل مشاهده است. در این نقاشی پیچیدگی بصری و اندام‌وارگی پیکرها قابل مقایسه با تصویرهای (۱) و (۲) نیست. همچنین نقاش لحظه‌ای پیش از کشته‌شدن ازرق را به تصویر کشیده‌است. اسلوب چهره‌پردازی قاسم (ع) مشتمل بر صورت گرد و بدون محاسن، چشمان بادامی و لب‌های کوچک است.

شیوهٔ قرارگرفتن پیکر ایشان روی اسب سه‌رخ سوار بر اسب نیم‌رخ است. قاسم (ع)، در این اثر، لباس رزم بر تن دارد کلاه خود بر سر و شمشیر در دست. به جز الگوی به‌کاررفته در بازنمایی چهره قاسم (ع) به‌عنوان جوانی کم‌سن برگرفته از متن‌های تاریخی بینامتن مستتر دیگری در این اثر قابل مشاهده نیست.

تصویر۷: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع) (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)

تصویر ۸: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع) (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۱)

تصویر ۹: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع) (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۲)

نبرد قاسم (ع)

نبرد قاسم (ع) با ازرق در نقاشی‌های بقاع گیلان نیز مورد توجه نقاشان بوده‌است. در تصویر (۴)، قاسم (ع)، با پیکری کوتاه قامت، به‌صورت سه‌رخ سوار بر اسب با کلاه خود و هاله نورانی گرد سر، در حالی تصویر شده، که موهای سر پسر اول ازرق را در دست

نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با موضوع

گرفته و پیکر او را، در هوا معلق کرده‌است. زیر پای اسب او سر بریدهٔ سه فرد دیگر به چشم می‌خورد. اشاره مستقیم به متن‌های مکتوب در این اثر قابل ردیابی است. تصویر (۵)، نیز نبرد قاسم(ع) را با پسر ازرق نمایش می‌دهد. در پس‌زمینه ازرق و دو سوار دیگر، نقش شده‌است و در پیش‌زمینه قاسم (ع) در حالت سه‌رخ سوار بر اسب خود نشسته و با دست چپ پسر اول ازرق را از موهایش گرفته و گویی او را گرد سر خود می‌چرخاند.

تصویرسازی‌های علیقلی خویی با موضوع نبرد قاسم (ع) در کتب مصور چاپ سنگی

خویی نیز در آثارش به‌صورت‌های مختلف صحنه نبرد قاسم (ع)، را به تصویر کشیده‌است. نوع انداوم‌وارگی به‌کاررفته در آثار او بسیار پیچیده‌تر از نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان و نقاشی‌های پشتِ شیشه است(تصویرهای (۱)، (۲)، (۴) و (۵)). ظرافت در پرداخت و انبوه جزئیات به کاررفته در پس‌زمینه و پیش‌زمینه آثار او چه در بازنمایی طبیعت و چه در نمایش افراد و شخصیت‌ها نسبت به پیش‌متن‌ها کم‌نظیر است. البته در مقایسه آثار خویی با نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای نوعی پیوستگی و هماهنگی در معیارهای طراحی قابل مشاهده است. با این همه از کلی‌گویی و سیل اتفاقات همزمان در آثار خویی برخلاف نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای اثری نیست.

در تصویر (۶)، پس‌زمینه و پیش‌زمینه به‌واسطه خطی مواج صحنه نبرد از تماشاگران واقعه جدا شده‌است. در پیش‌زمینه قاسم (ع) سوار بر اسب درحال بلندکردن پسر اول ازرق از زمین است. او که موهای پسر ازرق را دردست گرفته است با چهره‌ای گرد و پیکری ظریف، در حات سه‌رخ سوار بر اسبی نیم‌رخ بازنمایانده شده‌است. در کنار اسب ایشان اسب دیگری در حال دویدن است. روی زمین کلاه خود، سپر و شمشیر به چشم می‌خورد. در پس‌زمینه سمت چپ نیز فردی در حال لباس دریدن است. نوع چهره‌پردازی قاسم (ع)، از اسلوب به‌کاررفته در پیش‌متن‌های تصویری اشاره‌شده (تصویرهای (۱)، (۲)، (۳)، (۴) و (۵))، پیروی کرده‌است. در تصویر (۷)، قاسم (ع)، درحالی سوار بر اسب به نقش درآمده‌است که سیمایی گرد و جوان دارد و لباس رزم بر تن کرده‌است. پیکر او به‌صورت سه‌رخ نمایانده شده‌است. او که موهای پسر ازرق را در دست دارد، درحال بلندکردن اوست. زیر سم اسب ابزار جنگی افتاده‌است. چشمان گشاد و دهان باز پسر ازرق یادآور تصویرهای (۱)، (۲) و (۴) است. پیش‌زمینه و پس‌زمینه توسط تپه‌ای برآمده از یک‌دیگر جدا شده‌اند، در دو طرف پس‌زمینه برخی با چشمان گشاد در حال نگاه‌کردن هستند.

در تصویر (۸) ریزه‌کاری‌ها به‌مراتب بیشتر است. فضای تصویر آکنده از فیگورهای انسانی است و سپاهیان دشمن در نیمه بالای تصویر صف‌آرایی کرده‌اند. در پایین تصویر قاسم (ع)، در قامت جوانی کم‌سن، بدون محاسن با سیمایی ظریف، نقش شده‌است. در حالی که لباس رزم بر تن دارد و به‌صورت سه‌رخ سوار بر اسبی نیم‌رخ نشسته است. در این اثر قاسم (ع) در حال از زمین برکندن فرزند اول ازرق است. زیر سم اسب‌ها پیکر سه فرد دیگر قابل مشاهده‌است. ظرافت و چگونگی قلم‌گیری به کاررفته در آثار خویی یادآور نگارگری‌های ایرانی است. نوع بازنمایی اسب‌ها، چهره‌ها، تپه‌ها،گیاهان و مانند آن همه نمایانگر پیروی از اسلوبی خاص و یک‌پارچه است که ویژگی اصلی آثار خویی است. در تصویر (۹)، تمام ویژگی‌های اشاره شده قابل مشاهده است. در این نقاشی قاسم (ع)، موهای پسر اول ازرق را در دست گرفته‌است و در حال کشیدن وی بر زمین است. دو گروه تماشاگران در پس‌زمینه بینندهٔ رخدادها هستند.

شیوه ارتباط دو نظام متنی و تصویری همانگونگی

یکی از دو رابطه مهم میان بیش‌متن و پیش‌متن همانگونگی یا تقلید است. در تقلید نیت نویسندهٔ بیش‌متن، حفظ متن نخست در وضعیت جدید است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۶). در ارتباط با نگاره‌های نبرد قاسم (ع)، با پیش‌متن مکتوب نوع شخصیت‌پردازی ایشان الگویی ثابت را دارا است (تصویرهای ۱ تا ۹). این ویژگی‌ها شامل صورت گرد و بدون محاسن، چشمان درشت، لبان کوچک است که نمایانگر سن کم ایشان است و در متن‌های تاریخی و احادیث به آن اشاره شده‌است. تقلید در نمایش پیکر پسر اول ازرق در هوا اشاره مستقیم به متن روضه‌الشهدا است که در تصویرهای (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸)، (۹) قابل مشاهده است.

از دیگر نمونه‌های تقلید از نوع همانگونگی شیوه شخصیت‌پردازی و حالت نمایش پسر اول ازرق است. در تصویرهای (۱) و (۲) اشاره به متن روضه‌الشهدا مبنی بر بریده‌شدن سر پسر اول ازرق توسط قاسم (ع)، دیده می‌شود. این‌گونه از بازنمایی در حالی که موهای سرش در دست قاسم(ع) است در تصویرهای (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸)، (۹) قابل مشاهده‌است.

تراگونگی

تراگونگی که نوعی تغییر در بعد نشانه‌شناسی است، دگرگونی نشانه‌ها را در پی دارد. دگرگونی نشانه‌ها برای تولید معنا منجر به جایگشت یا تراجایی می‌شود که در دو بعد شکل و محتوا قابل بررسی است (حسینی و همکاران، ۱۳۹۹: ۳۵). از این رو، متن‌ها نه تنها بر پایه متن‌های پیشین شکل گرفته، بلکه نظام‌های نشانه‌ای آن را تغییر داده و نظام نشانه‌ای جدیدی را خلق خواهند کرد. بر این اساس، در گذر از متن‌های تاریخی و روضه‌خوانی به متن‌های تصویری نقاش به‌عنوان نویسنده، نظامی جدید از نشانه‌ها را ساخته‌است. تراگونگی در محتوا در تصویرگری‌های نبرد قاسم (ع) با پسر ازرق در تصویرهای (۱) و (۲) از نوع بی‌انگیزگی در بیش‌متن نسبت به پیش‌متن (روضه‌الشهدا) است. ژنت در کتاب در کتاب پالمست: ادبیات درجه دوم (۱۹۹۷)، تراانگیزگی را در سه نوع، طرح انگیزه، بی‌انگیزگی و دگرانگیزگی. گشتار انگیزه[۶]، گشتار ارزش[۷] و گشتار کیفی[۸] شرح داده‌است. در تشریح گشتار انگیزه آن را چنین مطرح کرده است که جابجایی انگیزه‌ها که خود بر سه گونه است: طرح انگیزه که در متن پیشنهاد شده است؛ این مورد مثبت و ساده‌ترین حالت این گشتار است. نوع دوم منفی است و عبارت است از حذف انگیزهٔ اصلی و اولیهٔ اشاره‌شده در متن که بی‌انگیزگی[۹] نامیده می‌شود. نوع سوم هم جایگزینی کامل و به تعبیر دیگر دگرانگیزگی[۱۰] نامیده می‌شود.

در تصویرهای (۱) و (۲)، نقاش پشت‌شیشه علاقه‌ای به بازنمایی کلیات واقعه نشان نداده‌است و فقط به صحنه کشته‌شدن پسر اول ازرق پرداخته‌است. در تصویر (۱)، اندکی پیش از سر بریده‌شدن بازنمایانده شده‌است و در تصویر (۲)، سر بریده پسر ازرق در دست قاسم (ع)، نقش شده‌است. همچنین در تصویر (۳)، مربوط به نقاشی قهوه‌خانه‌ای، دگرانگیزگی قابل مشاهده است. در روضه‌الشهدا نبرد قاسم (ع)، از ابتدا تا انتها نقل شده‌است و قصد آن توصیف رشادت‌ها و جنگاوری‌های قاسم (ع)، بوده‌است. در حالی که در تصویر (۳)، نقاش تنها به آخرین پخش از نبرد اشاره کرده‌است، یعنی نبرد قاسم (ع)، با خود ازرق. بر این اساس، در تصویرهای (۴)، (۵)، (۶)، (۷)، (۸)، (۹) طرح انگیزه قابل مشاهده است. نقاشان بقاع متبرکه گیلان و علیقلی خویی در روند خلق آثار خود با موضوع نبرد قاسم (ع)، انگیزه موجود در پیش‌متن مکتوب (روضه‌الشهدا) را حفظ کرده‌اند.

جدول ۱: تطبیق سه گونه گشتار انگیزه میان نقاشی‌های پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای، بقاع گیلان و تصویرگری‌های خویی از نبرد قاسم (ع)، (منبع: نگارنده‌گان، ۱۴۰۲)

طرح انگیزه		بی انگیزگی	دگرانگیزگی
تصاویر شماره ۴،۵،۶،۷،۸،۹	تصاویر شماره۱ و۲	تصویر شماره ۳	

شیوه ارتباط بیش‌متنی در نگاره‌های نبرد قاسم (ع)

همانگونگی

بیش‌متنیت در یک عملیات تقلیدی شامل پاستیش، شارژ و فورژری است. از دید ژنت، پاستیش برای مدح یا ذَم به کار می‌رود. با این وجود، ژنت نیز بیان می‌دارد که رایج ترین پاستیش، به‌گونه‌ای است که ترکیبی از ذَم با تفسیر مدح‌گونه یک متن باشد (Genette, ۱۹۹۷: ۱۰۳). در مقایسه تصویرهای (۶)، (۷)، (۸) و (۹) با پیش‌متن‌ها (تصویرهای (۱) و (۲)) نوع بازنمایی پیکر پسر اول ازرق و نحوه نمایش قاسم (ع) نمودی از تقلید آگاهانه سبک پیش‌متن در بیش‌متن است. این نوع حفظ سبک در بازنمایی چهره خود ازرق نیز در تصویر (۳)، نیز قابل ردگیری است. چشمان از حدقه بیرون‌زده و ریش نامتعارف از ویژگی‌های اصلی بازنمایی دشمن‌ها در این نقاشی‌ها است.

در جدول (۲)، روابط همانگونگی از نوع فورژی (تقلید جدی) در شخصیت‌پردازی قاسم (ع) بررسی شده است. همان‌گونه که روشن است سه پیش‌متن نقاشی پشت شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه در ستون (۱) با تصویرگری‌های خویی به‌عنوان متن جدید مقایسه شده‌است و وجوه مشترک در ستون سوم بیان گردیده‌است. فورژری تقلید جدی از پیش‌متن انگاشته میشود. در فورژری تقلید از سبک پیش‌متن، کارکردی جدی دارد و تداوم

پیش‌متن را به همراه دارد (نامور مطلق،۱۳۹۱: ۱۴۸). همانگونگی شخصیت‌پردازی قاسم (ع)، در تصویرگری‌های خویی در مقایسه با پیش‌متن‌های تصویری (پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع گیلان) شامل ویژگی‌های چهره و لباس رزم و چگونگی قرارگیری پیکر ایشان بر روی اسب از نوع فورژری در تصویرهای (۱ تا ۹) قابل مشاهده است.

جدول (۳)، پیش‌متن‌های تصویری شخصیت‌پردازی پسر اول ازرق را از جنبهٔ روابط همانگونگی از نوع مدح‌گونه (پاستیش) را نشان می‌دهد، در این نمونه‌ها، خویی با مدح پیش‌متن به تکرار الگوهای تصویری به‌کاررفته در متن‌های اولیه پرداخته‌است.

تقلید همراه با مدح پیش‌متن در نوع شخصیت‌پردازی پسر ازرق در تصویرهای (۶)، (۷)، (۸) و (۹) در مقایسه با تصویرهای (۱)، (۲)، (۴) و (۵) نیز دیده می‌شود. موهای بلند، چشمان از حدقه بیرون‌زده و سبیل از بناگوش در رفته پسر اول ازرق، و شیوهٔ در دست گرفتن موهای او توسط قاسم (ع) از موارد تقلید آگاهانه و صریح و همراه با مدح بیش‌متن از پیش‌متن است. سیر رخدادها و تمهیدات به‌کاررفته در بازنمایی

جدول ۲: روابط همانگونگی در شخصیت‌پردازی قاسم (ع)، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

شخصیت پردازی قاسم (ع)		الگوهای تصویری به‌کاررفته
پیش‌متن‌های مصور	تصویرگری‌های خویی (بیش‌متن)	همانگونگی از نوع فورژی (تقلید جدی از پیش‌متن)
پشت شیشه 	 تصویرگر۶: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (شایسته‌فر و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۷) تصویر۷: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۵۲) تصویر ۸: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۱) تصویر ۹: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۲)	معصویت شامل هاله نورانی، سن کم شامل صورت گرد، چشمان درشت، بدون محاسن. لباس رزم مانند کلاه خود مزین به دو پر، زره برتن، حالت فیزیکی سه رخ سوار بر اسب سفید. در تمام تصاویر یکسان است.
قهوه‌خانه‌ای 	تصویر۳، نقاشی قهوه‌خانه‌ای (سیف، ۱۸۴:۱۳۶۹)	
بقاع متبرکه 	تصویر۴، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید علی‌ابن امام موسی کاظم(ع)، (نگارنده‌گان) تصویر۵، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم(ع)، باباجان دره،(نگارنده‌گان)	

عناصر در ترکیب‌بندی نیز از نمودهای بارز تقلید بیش‌متن از پیش‌متن در تصویر (۷) است. در تصویرهای (۴) و (۵) نوع روایت تصویر خوانش مشابهی با تصویرهای (۷) و (۸) وجود دارد که نمودی دیگر از همانگونگی از نوع فورژری (تقلید جدی از بیش‌متن) و پاستیش (تقلید با قصد مدح بیش‌متن) در این آثار است. همچنین در جدول (۴) ویژگی‌های بازنمای شخصیت ازرق در تصویرگری‌های خویی نسبت به پیش‌متن‌های اشاره‌شده مورد بررسی قرار گرفته که از نوع تقلید جدی است.

تراگونگی

هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و هر متنی همواره بر پایه متن‌های گذشته بنا می‌شود و خود در ساختن متن‌های آینده حضور می‌یابد (نامور مطلق،۱۳۹۱: ۲۷). از این رو، هر گونه برگرفتگی از یک متن پیشین موجب شکل‌گیری متن جدید خواهد شد که در میزان تقلید و تغییر شامل افزایش یا کاهش در فرم و محتوی از متن‌های پیشین متفاوت خواهد بود.

افزودگی در تصاویر

در تصویرهای (۶)، (۷)، (۸) و (۹)، پس‌زمینه حجم گسترده‌ای از فضای تصویر را به خود اختصاص داده‌است. عناصر موجود در پس‌زمینه اشاره به موضوعاتی دارد که در پیش‌متن مکتوب (روضه‌الشهدا)، به آن پرداخته شده‌است. این در حالی است که در پیش‌متن‌های تصویری (تصویرهای ۱، ۲، ۳ و ۴)، نه پس‌زمینه‌ای در کار است و نه پیش‌زمینه‌ای. این نوع از افزایش حجم را ژنت انبساط نامیده‌است. انبساط[11] به‌واسطهٔ افزودگی گستره[12] در بیش‌متن انجام می‌گیرد که جنبه‌ای

جدول ۳: روابط همانگونگی در شخصیت‌پردازی پسر اول ازرق، (منبع: نگارنده‌گان۱۴۰۲)

شخصیت پردازی پسر اول ازرق		الگوهای تصویری به‌کاررفته	
پیش‌متن‌های مصور	تصویرگری‌های خویی(پیش‌متن)	تقلید کامل(فورژری)	تقلید مدح گونه (پاستیش)
پشت شیشه تصویر۱: پشت‌شیشه، (سلحشور و کازرونی، ۱۳۳:۱۳۸۷) تصویر۲: پشت‌شیشه، (سلحشور و کازرونی، ۱۳۲:۱۳۸۷)	 تصویر۶، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (شایسته‌فر و همکاران،۱۴۰۰: ۴۷) تصویر۷، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۵۲) تصویر ۸ ، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل شاطری و همکاران،۱۴۰۰: ۲۵۱) تصویر ۹، تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم(ع)، (لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)	الگوهای مشترک چهره‌پردازی از جمله: موهای بلند، سبیل، چشمان از حدقه بیرون زده پوشش شامل لباس رزم، چکمه حالت فیزیک در تصاویر شماره ۷ و ۸ مانند پیش‌متن‌های شماره ۱ و ۴ و ۵ در حال تعلیق در هوا است.	حالت فیزیکی درتصویر شماره ۶ و۹ در حال برکنده شدن از زمین قبل از معلق شدن.
قهوه‌خانه‌ای	----------		
بقاع متبرکه تصویر۴، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید علی‌ابن امام موسی کاظم(ع)، (نگارنده‌گان) تصویر۵، نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم(ع)، باباجان دره،(نگارنده‌گان)			

موضوعی دارد (Genette, ۱۹۹۷: ۲۵۳-۲۶۱). در جدول (۲)، افزودگی در عناصر به‌کاررفته در تصویرگری‌های خویی در مقایسه با نقاش‌های پشت‌شیشه، بقاع متبرکه و قهوه‌خانه‌ی بررسی شده‌است. در ستون اول جدول شخصیت‌های انسانی، حیوانات، عناصر پس‌زمینه و پیش‌زمینه دسته‌بندی شده‌است و در ستون دوم وجود این عناصر در پیش‌متن‌ها مشخص شده‌است. و در ستون سوم حضور و عدم حضور هر یک از عناصر تشریح‌شده در ستون اول در آثار خویی مشخص شده‌است.

گشتار کمی کاهشی در تصاویر

در مقایسه تصویرهای (۶)، (۷)، (۸) و (۹)، با پیش‌متن‌های تصویری (تصویرهای (۴) و (۵))، عناصری مانند سرهای بریده و پیکرهای بی‌جان در پیش‌زمینه حذف شده‌است. حضور این عناصر در پیش‌زمینه تصویرهای (۴) و (۵)، اشاره به نبردهای قبلی قاسم (ع)، است. از این رو، علیقلی خویی با حذف این عناصر در پیش‌زمینه تنها به نبرد قاسم (ع)، با پسر اول ازرق در نگاره‌اش پرداخته‌است. از این

رو، رابطه بیش‌متن با پیش‌متن از نوع تقلیل است و ژنت آن را برش متن نامیده‌است. در این گونه از گشتار کمّی، مؤلفِ بیش‌متن بنا به ضرورت‌های ادبی-هنری بخش‌هایی از پیش‌متن را حذف می‌کند

جدول ۴: روابط همانگونگی در شخصیت‌پردازی ازرق، (منبع: نگارنده‌گان، ۱۴۰۲)

شخصیت پردازی ازرق			الگوهای تصویری به‌کاررفته
پیش‌متن‌های مصور		تصویرگری‌های خویی (بیش‌متن)	تقلید کامل (فورژری)
پشت شیشه	----------	تصویر۶: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (شایسته‌فر و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۷)	الگوهای مشترک چهره‌پردازی از جمله شخصیت متخاصم سبیل، ریش نامتعارف، لباس رزم، چشمان گشاد و از حدقه بیرون زده در همه نمونه‌ها. حالت فیزیکی: سوار بر اسب در حال نظاره به‌صورت سه‌رخ، مانند پیش‌متن (تصویر ۵)
قهوه‌خانه‌ای	تصویر۳: نقاشی قهوه‌خانه‌ای (سیف، ۱۳۶۹: ۱۸۴)	تصویر ۷: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)	
بقاع متبرکه	تصویر ۵: نقاشی بقاع متبرکه گیلان، بقعه سید کاظم (ع)، باباجان دره (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)	تصویر ۸: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۱) تصویر ۹: تصویرگری علیقلی خویی از نبرد قاسم (ع)، (لعل شاطری و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۵۲)	

جدول ۵: روابط بیش‌متنی نقاشی‌های پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه گیلان با تصویرگری‌های خویی از نبرد قاسم (ع)، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

اجزای تشکیل‌دهنده تصویر شخصیت‌های انسانی، حیوانات، عناصر پس‌زمینه و پیش‌زمینه			پیش‌متن‌های مصور			بیش‌متن تصاویر چاپ سنگی				
						همانگونگی		تراگونگی		
			پشت‌شیشه	قهوه‌خانه‌ای	بقاع متبرکه	فورژری	پاستیش	ترانسپوزیسیون	گشتار کاهشی	گشتار افزایشی
قاسم (ع)	شخصیت‌پردازی	معصویت	●	●	●	●				
	چهره‌پردازی	بزرگ‌نمایی فیگور، هاله نورانی چشمان درشت، صورت گرد، بی‌محاسن	●	●	●	●				
	پوشش	لباس رزم، کلاه‌خود	●	●	●	●				
	حالت فیزیکی	سوار بر اسب، چرخاندن پسر ازرق در هوا			●		●			
		سوار بر اسب، نبرد با ازرق		●						
		سوار بر اسب، سر بریده در دست	●							
		سوار بر اسب، بلندکردن پسر ازرق با موهایش	●				●			
	ابزار جنگی	سپر			●		●			
		شمشیر	●	●	●					

پسر اول ازرق	شخصیت‌پردازی		متخاصم و از پا در آمده	●		●	●				
	چهره‌پردازی		موهای بلند، سبیل، زبان آویزان	●		●	●				
			چشمان از حدقه بیرون‌زده	●		●	●				
	پوشش		لباس رزم، چکمه	●		●	●				
	حالت فیزیکی		سر بریده	●					●		
			معلق در هوا	●		●	●				
			بدن بی‌سر زیر سم اسب	●							
	ابزار جنگی		شمشیر، سپر			●	●				
ازرق	شخصیت‌پردازی		متخاصم		●			●			
	چهره‌پردازی		چشمان گشادو ریش نامتعارف		●			●			
	پوشش		لباس جنگی		●	●	●	●			
	حالت فیزیکی		سوار بر اسب در حال تماشا			●	●	●			
			سوار بر اسب در حال نبرد		●						
اسب	قاسم (ع)	حالت	ایستاده	●				●			
			درحال دویدن		●	●	●	●			
		ظاهر	سفید	●		●		●			
			قهوه‌ای				●				
	پسر ازرق	بدون اسب		●							
		حالت	درحال فرار					●			
			رم کرده				●				
پیش زمینه	تپه								●		
	گیاه								●		
	بدن بی‌سر			●		●				●	
	کله‌های بریده					●			●		
	عدوات جنگی								●		
	کلاه‌خود								●		
پس زمینه	تپه					●			●		●
	گیاه								●		●
	تماشاچیان					●			●		●

که جنبه‌ای موضوعی دارد (حسن‌زاده و نامور مطلق، ۱۴۰۱: ۲۰).

پیوستگی ادبیات با تصویرگری موجب اهمیت متون در بازخوانی تصاویر در این آثار شده‌است. در جدول (۵)، اجزا مورد اهمیت در پیش‌متن مکتوب با پیشامتن‌های تصویری در مقایسه با آثار خویی مورد ارزیابی قرار گرفته‌است.

نتیجه‌گیری

چگونگی برگرفتگی متن‌ها و آثار هنری در گذر زمان از جمله مسائلی است که در بیش‌متنیت به آن پرداخته شده‌است. تصویرگری‌های خویی از منابع مصور و مکتوب واقعه کربلا مربوط به دوره قاجار است. متن مکتوب این تصاویر بر پایه متن‌هایی شکل گرفته‌است که برگرفته از احادیث تاریخی و

روضه‌الشهدا است که متعلق به دوران تیموری و صفوی است. نقاشی‌های مذهبی دوره قاجار همواره نقشی پررنگ در ترویج فرهنگ شیعه میان مردم داشته‌است و توسط رسانه‌های مختلف تصویری در اختیار عموم قرار گرفته‌است.

بر مبنای بررسی‌های انجام‌گرفته، نقاشی‌های مذهبی پشت‌شیشه، قدیمی‌ترین پیش‌متن، مصور میان این گونه از هنرهای تصویری است. پس از آن نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه گیلان به‌ترتیب، پیش‌متن‌های تصویری، نگاره‌های علیقلی‌خویی، هستند. از این رو بینامتنیت صریح میان نگاره‌های مذهبی دوره قاجار قابل مشاهده است و متن مکتوب مشترک میان این نقاشی‌ها دلیلی بر این ادعاست.

نبرد قاسم (ع)، با ازرق و پسرانش از جمله موضوع‌های مشترک میان نقاشی‌های مذهبی است. در پژوهش پیش‌رو، ضمن بررسی میزان حضور پیش‌متن مکتوب در بیش‌متن‌ها، به بررسی تغییرات شکل‌گرفته در نگاره‌های علیقلی خویی پرداخته شده‌است. همان‌گونه که بر می‌آید رابطه همانگونگی، همراه با تقلید از نوع فورژری (تقلید جدی) و پاستیش (تقلید مدح‌گونه)، همزمان با رابطه تراگونگی در تغییر محتوا و فرم‌های بصری از نوع جایگشت، میان نقاشی‌های پشت‌شیشه، قهوه‌خانه‌ای و بقاع متبرکه با تصویرگری‌های خویی برقرار است.). بر این اساس، نشانه‌های بصری به‌کاررفته در آثار خویی بر پایه پیش‌متن‌های تصویری قبلی شکل گرفته‌است. ولی به‌شکلی همزمان، تغییراتی در ترکیب‌بندی، نوع انتخاب محتوی مکتوب شامل افزایش، کاهش محتوی و یا برش متن و در موادی انگیزه‌های متفاوت خویی سبب خلق نظام نشانه‌ای تازه‌ای شده‌است. از آن جهت که در نسخه‌های چاپ سنگی متن و تصویر همزمان مورد توجه مخاطب قرار می‌گرفته‌است میزان ارجاع به متن مکتوب در نگاره‌های خویی به‌مراتب بیشتر از دیگر پیش‌متن‌ها است.

شیوه ارتباط بیش‌متنی در نظام متنی و تصویری شامل به‌کارگیری الگوهای برگرفته از متن احادیث و روضه‌خوانی‌ها در تصویرگری شخصیت‌های اصلی به‌ویژه نوع چهره‌پردازی و چگونگی بازنمایی شخصیت‌های متخاصم و معصوم از نوع همانگونگی شامل تقلید است. تراگونگی میان متن و تصویر در پیش‌متن و بیش‌متن شامل انواع طرح انگیزگی، بی‌انگیزگی و دگرانگیزگی است. می‌توان گفت خویی بر حسب اهمیت و علاقه گاه انگیزه موجود در بیش‌متن‌ها را تکرار، حذف و یا با انگیزه‌ای متفاوت مورد تقلید قرار داده و یا تغییر داده‌است.

همچنین میان نگاره‌های حضرت قاسم در تصویرگری‌های خویی با نقاشی‌های بقاع‌متبرکه روابط همانگونگی از نوع پاستیش و فورژری قابل مشاهده است. تفسیر مدح‌گونه (پاستیش)، شامل تغییرات اندک در بیش‌متن بر اساس متن اولیه است که فقط جنبه تزیین و با تأکید بیشتر بر متن اولیه دارد. همچنین فورژری تکرار و تقلید صرف از پیش‌متن است که دلیلی است بر وجود رابطه همانگونگی میان تصویرگری‌های خویی و پیش‌متن‌ها. چگونگی انتخاب متن پایهٔ مکتوب و بهره‌گیری از آن در آثار خویی مشابهتهای زیادی با نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان دارد، چه از منظر انگیزه و چه از منظر نشانه‌های بصری.

آن‌چنان که بر می‌آید افزودگی عناصر در پس‌زمینه سبب انبساط به‌واسطه افزودگی گستره شده‌است که دارای جنبه موضوعی است و توجه بیشتر خویی به پیشمتن مکتوب را نمایان کرده‌است. انبساط در تصویرگری‌های خویی نسبت به نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان در محتوی با به کاربردن عناصری شامل شخصیت‌های انسانی، عناصر به‌کاررفته در پیش‌زمینه و پس‌زمینه است که سبب افزایش مفهوم در آثار خویی شده که بیشتر برگرفته از پیش‌متن‌های مکتوب است. از آن رو که متن و تصویر در آثار خویی همزمان مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌داده‌است خویی در ساخت و پرداخت پس‌زمینه آثارش با افزودن افراد و شخصیت‌ها کوشیده تا پیش‌متن مکتوب را برای مخاطب باز آفرینی کند. از این رو، نسبت به سایر نگاره‌های مذهبی دوره قاجار متن تصویرگری‌های چاپ سنگی در بیان جزییات انبساط یافته‌است. افزایش حجم در دسته تراگونگی در جدول (۵) مشخص شده که شامل عناصر پس‌زمینه مانند تپه‌ها، گیاهان و خیل تماشاچیان و سپاهیان است.

همچنین، گشتار کاهشی عناصر در پیش‌زمینه تصویرگری‌های خویی نسبت به تصاویر نقاشی‌های پشت‌شیشه و بقاع متبرکه و قهوه‌خانه‌ای روند تقلیل بیش‌متن را نسبت به پیش‌متن فراهم کرده‌است. در تصویرگری‌های خویی حذف سرهای بریده و بدن‌های بی‌سر در پیش‌زمینه جنبه موضوعی دارد و نمایانگر گشتار کمی است. در واقع، خویی با حذف آگاهانه برخی از رخدادهای اشاره‌شده در متن مکتوب و با عناصر موجود در پیش‌متن‌های تصویری

شرایط برش متن را فراهم کرده که بیشتر جنبه موضوعی دارد.

در نهایت، چنین دریافت شده که تصویرگری‌های خویی متأثر از نقاشی‌های پشت‌شیشه، نقاش‌قهوه‌خانه‌ای و نقاش‌بقاع متبرکه گیلان است و در این میان، بر اساس شواهد مطرح‌شده بیشترین تأثیر را نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان بر تصویرگری‌های خویی داشته‌است در هر دو دسته از این نقاشی‌ها حضور متن مکتوب روضه‌الشهدا ملموس‌تر است نسبت به دیگر نمونه‌ها. همچنین نوع شخصیت‌پردازی، اندام‌وارگی پیکره‌ها، شیوه قلم‌گیری، ترکیب‌بندی‌ها و انتخاب عناصر موجود در روایت در نمونه‌های انتخاب‌شده از نقاشی‌های بقاع متبرکه گیلان با تصویرگری‌های خویی دارای مشابهت‌های فروانی است.

پی نوشت

1. Intertextuality
2. Julia Kristeva
3. Transtextuality
4. Transformation
5. حکمرانان گیلانی که از حدود ۳۲۰ تا ۴۴۸ ه.ق بر سرتاسر امپراطوری عباسی به نام خلیفه حکومت می‌کرده‌اند
6. Transmotivation
7. Transvaluatio
8. Transmodalization
9. Demotivation
10. Transmotivation
11. Extension.
12. Massive addition

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- احمدی،صدیقه(۱۳۹۶). تحلیلی بر آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای و چاپ سنگی با موضوع عاشورا،کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد.
- افضل طوسی, عفت السادات, مهاجری, & مهدیس. (۲۰۲۱). خوانش بیش‌متنی از جایگاه حیوانات در نگاره‌های نبرد رخش و شیر در قرن دهم هجری. ***نگارینه هنر اسلامی***, ۸(۲۱), ۳۶-۵۱.
- جباری، فاطمه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۲). «مطالعه تطبیقی تصاویر نسخ چاپ سنگی و کاشی‌های مصوردوره قاجار»، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۱۸ (۱)، ۱-۱۴.
- چلیپا، کاظم؛ رجبی، علی (۱۳۸۵). ***حسن اسماعیل‌زاده نقاش مکتب قهوه‌خانه‌ای***، ترجمهٔ مهدی افشار، تهران: نظر
- حسینی، صدیقه؛ حاجی‌زاده، مهین؛ ولی‌زاده، حمید (۱۳۹۹). «تراگونگی محتوای رمان فرانکشتاین فی‌بغداد احمد سعداوی در تطبیق با فرانکشتاین مری شرلی»، ***ادب عرب***، ۱۲ (۱)، ۲۳-۴۶.
- حسن زاده، حسام؛ نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۱). بیش‌متنیتِ ژنتی به‌مثابهٔ رویکردی در خوانش متون تصویری (مطالعهٔ موردی: لوگوی هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران)، ***رهپویه هنرهای تجسمی***، ۵ (۱)، ۱۷-۲۵.
- سلحشور، فریال؛ کازرونی، جهانگیر (۱۳۸۷). ***نقاشی پشت شیشه: از مجموعه شخصی جهانگیر کازرونی و فریال سلحشور***، تهران: نظر
- سیف، هادی (۱۳۶۹). ***نقاشی قهوه‌خانه***، تهران: موزه رضا عباسی.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۶). «حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار»، ***نگره***، ۵، ۵-۳۳.
- شایسته‌فر، مهناز؛ عسگری، فاطمه؛ احمدپناه، سیدابوتراب (۱۴۰۰). «معرفی ویژگی‌های طراحی و شخصیت‌پردازی در نسخه چاپ سنگی مجالس المتقین، مصورشده توسط عبدالجلیل (تصویرگرناشناس) و تطبیق آن با نمونه‌های مشابه»، ***نگره***، ۶۰، ۳۹-۵۷.
- عذاوری، سلیمه (۲۰۰۶)، الرئایه و التاریخ دارسه فی العلاقات النصیه روایه العلامه لبن سالم حمیش، ***مذکره لنیل درجه الماجستیر فی الادب العربی***، الجمهوریة الجزائریة الدیمقراطیة الشعبیة وزارة التعلیم العالی والبحث العلمی جامع بن یوسف بن خدة-الجزائر-اللغة العربیة وأدبة.
- عسگری، فاطمه؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۴۰۰). «روایت‌گری تصاویر شهادت امام حسین(ع) در نسخه‌های چاپ سنگی»، ***پژوهش‌نامه گرافیک و نقاشی***، ۴ (۷)، ۶۹-۸۷.
- کاشفی، حسین (۱۳۹۰). ***روضه‌الشهدا***، تصحیح حسین ذوالفقاری، تهران: معین.
- لعل‌شاطری، مصطفی؛ وکیلی، هادی؛ ناظمیان‌فرد، علی (۱۴۰۰). «تأثیر گفتمان بصری در تداوم و تقویت قرائت‌های تحریفی از واقعه کربلا (مطالعه موردی تصویرسازی محاربه قاسم‌بن الحسن(ع) در مراثی دوره قاجار، اثر میرزا علی‌قلی خویی)»، ***مجله پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام***، ۱۵ (۲۸)، ۲۳۱-۲۶۱.
- مارزلف، اولریش (۱۴۰۰). ***چاپ مصور***، ترجمهٔ محمدجواد احمدی‌نیا، ساری: مان.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۹ (۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***شناخت***، ۵۶، ۸۳-۹۸.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). ***درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها***، تهران: سخن.

• نـوروزی، نسـترن؛ دادور، ابولقاسـم (۱۳۹۷). تطبیـق زیبایـی شـناختی دیوارنـگاری هـای مذهبـی (واقعـه کربـلا) بقعـه شـاه زیـد و تکیـه معـاون الملـک در تعامـل بـا تعزیـه، ***نگـره***، ۴۸، ۸۸، ۹۰ .

References

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

• Allen, Graham, (1385), ***Intertextuality***, translated by: Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

• Asgari, F., & Shayestehfar, M. (2022). The Narration of Images of Husayn Ibn Ali's Martyrdom in Lithographic Versions(Asrar al-Shahadat, Tufan al-Boka, Vasilat al-Nejat). Painting Graphic Research, 4(7), 69-87. doi: 10.22051/pgr.2022.41426.1143 (Text in Persian).

• Azavari, Salimeh, (2006), ***alriwayat waltaarikh dirasat fi alealaqat alnasiyat riwayat alealamat liban salim Hamish, Jamieih Aljazayi (Novel and History, A Study in Textual Relationships, the novel by the scholar Laban Ben Salem Himmish)*** , Memoranda of the Master's Degree in Arabic Literature, aljumhuriat aljazayiriat aldiymuqratiat alshueaybiat wizarat altaelim aleali walbahth aleilmii jamie bin yusif bin khidat-aljazayir-allughat alearabiat wa'adabatu.. (Text in Arabic).

• Chalipa, Kazem and Rajabi., Ali (2006). ***Hasan Ismaeelzadeh : coffeehouse school painter***,Translated by: Mehdi Afshar, Tehran: Nazar. (Text in Persian).

• Graham, A. (1993). Intertextuality. London & Routledge New York: Routledge.Genette, G. (1997). ***Palimpsests: Literature in the second degree*** (Vol. 8). U of Nebraska Press.

• Hoseini, S., Hajizadeh, M., & Valizadeh, H. (2020). A Comparative Study of Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad and Mary Shelley's Frankenstein. Arabic Literature, 12(1), 23-46. doi: 10.22059/jalit.2019.268460.611985 (Text in Persian)

• 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 (Text in Persian).

• Jabari, F., & Marasy, M. (2013). Comparative Study of Manuscript Images Lithography and Illustrated Tiles in the Qajar Period. Journal of Fine Arts: Visual Arts, 18(1), 1-14. doi: 10.22059/jfava.2013.36280

• Kashefi, H., (2018). ***Rouzah al-Shohada***, translated by: Hossein Zulfiqari, Tehran: Moin,(Text in Persian).

• Lal Shateri, M., vakili, H., & nazemianfard, A. (2021). The effect of visual discourse on the continuation and strengthening of distorted readings of the Karbala incident (Case study: Illustration of Moharebeh Qasim Ibn Al-Hassan (AS) in the Qajar period, by Mirza Ali Gholi Khoi). Journal of Historical Researches of Iran and Islam, 15(28), 231-262. doi: 10.22111/jhr.2020.35590.2909 (Text in Persian).

• Marzolph, Ulrich, (2001), Narrative Illustration in Persian Lithographed Books, translated by:Mohammed Javad Akhmadinia, Sari: Maan. (Text in Persian).

• Namvar Motlagh.B. (2013). Hypotextual Genrologie, Literary Research, 9(38),139-153. (Text in Persian).

• Namvar Motlagh, B. (2006). Transtextual study, the relationships of a text with other texts. ***Shinakht***, 56, 83-98. (Text in Persian).

• Norouzi, N., Dadvar,A.(2018). Comparative Aesthetics of Religious Murals (Karbala Event) in Imamzadeh of Zeyd and Tekyeh of Moaven al-Molk in Interaction with Ta'ziyeh. ***Negareh*** Scientific-Research journal, 13(48), 88- 90(Text in Persian).

• Namvar Motlagh, Bahman (2008). ***An Introduction to Intertextuality***. Tehran: sokhan(Text in Persian).

• Salahshour,Faryal,. Kazeruni ,Jahanghir (2008).***Reverse glass painting Jahangir Kazeruni and Ferial Salahshour's collection***, Tehran: Nazar.(Text in Persian).,

• Seyf, Hadi.)1990).***Coffee -house painting***, Tehran: Reza Abbasi Museum.(Text in Persian).

• Shayetehfar, M. (2006). "The presence of Ashura event in Qajar era painting", ***Negreh***, 5, 5-33. (Text in Persian).

• Shayetehfar, M., Asgari, F., Ahmadpanah,S.A.T(2022) " An Introduction to Design and Characterization Features In The Lithographic Manuscript Of Majalis Al-Muttaqin, Illustrated By Abdul Jalil (Anonymous Illustrator) And Its Adaptation To Similar Works ". ***Negreh***, 60, 39-57. (Text in Persian).

• Van Zoonen, L. (2017). Intertextuality. The International Encyclopedia of Media Effects, 1-12.

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Hypertextual Reading of Qasim's Battle Paintings in Qajar Religious Illustrations (With Emphasis on Mirza Ali Qoli Khoei's Illustrations)

Abstract:

The battle of the Qasim is a common issue among the Guilan holy shrine paintings, religious paintings, the coffee house paintings and the images of the lithographed books. In the following research with the emphasis on Genette's transtextuality theory, it has addressed the hypertextuality reading among the paintings of Qasim's battles in Guilan holy shrine paintings, compared to the illustrations of Mirza Ali Qoli Khoei's lithography, coffee house painting and reverse glass painting .

In hypertextuality, the relationship of a text to its pre-written texts gets analysed. The main question of this research is; what effective pretextuality existed among Illustrations of Qasim's battle, the holy shrine paintings, the coffee house paintings and the Ali Qolii Khoei's illustrations? Also, what kind of hypertextuality changes exist among the Qajar religious paintings with the issue of the Qassim's battle? The following research is done in descriptive-analytic methods and the method of collecting the content is library through taking notes and studying pictures. Data analysis also carried out qualitatively. In the following research, historical narratives along with the first available texts related to the Qasim's battle, as the first pretext, includes historical narratives and Hadiths to the seventh A.H. century and in the second pretext of the book, Rawdat al-shuhada as the veiled text in Guilan holy shrine paintings, the religious reverse glass paintings, coffee house paintings and Khoei's illustrations (illustrated lithographed books) are considered; later in text the adaptation and analysis of written

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Monir Sehatgholfard, Entitled: "Transtextuality in Guilan's holy shrines Paintings and Under-glass Paintings based on the Theory of Genette".

monir.sehat.fard@gmail.com
Monir Sehatgholfard, MA Student of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
monir.sehat.fard@gmail.com

habeddost@guilan.ac.ir
Hossein Abeddoost, Associate Professor, Department of Graphic, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran, Corresponding Author.
habeddost@guilan.ac.ir

zkazempoor@yahoo.com
Ziba Kazempoor, Assistant Professor,Department of Art Research , Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.
zkazempoor@yahoo.com

Date Received: 2023-12-06
Date Accepted: 2024-03-16

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45793.1226

symbolic system to the pictorial systems have been addressed, in the meantime it analyses the transtextuality relations in these paintings.

According to the studies, religious reverse glass paintings are the oldest pictorial pretext among these kinds of pictorial arts.

After that, the coffee house paintings and Guilan holy shrine paintings, respectively, are illustrated pretexts and Ali Qoli Khoei's illustrations. Therefore, the explicit intertextuality can be seen among the Qajar religious illustrations. The Qasim's battle with Azraq and his sons are one of the most common issues among religious paintings. As it appears, a homogeneity relation accompanied with simulated forgery and pastiche, simultaneously with the transtextuality relation in the change of visual permutation contents and forms, exist among the reverse glass paintings, coffee house paintings and Guilan holy shrine paintings.

The visual symbols used in the Khoei's works are shaped, based on previous pictorial pretexts, but simultaneously changes in the combination, the type of written content selection, including increasing or reducing content or cutting text and in some cases, different Khoei's motivations have created a new sign system. Because in the lithographed version, text and image simultaneously have caught the audience's eyes; there has been more references to written texts in Khoei's illustration than other pretexts. The way of communication in the hypertextuality in textual and pictorial system includes the use of patterns derived from the text of the Hadith and preaching in illustration of the main characters, especially the type of portraying and representing the hostile and innocent characters in a homogeneous way include imitation. Transtextuality between text and image in the pretext and hypertext includes sketch of motives and avolition and hetero motive. It can be said that based on importance and interest, he sometimes repeats, omits or imitates with a different motive or even changes it. The syntactic selection of the basic written text and its use in Khoei's works has similarities with the Guilan holy shrine paintings, whether from the aspect of the motivation or visual signs. As it appears, the extension of the elements in the background has expanded by the extension of its range that is related to the subject and reveals Khoei's attention to the written pretext. Content wise, expansion in Khoei's illustrations has an increase compared to Guilan holy shrine paintings with the use of elements including human characters, elements used in the foreground and background, which that is further derived from written pretexts.

Pastiche and forgery homogeneous relations can be seen between Qassim's Images in the Khoei's illustrations and Guilan holy shrine paintings.

The pastiche interpretations include small changes in hypertext based on the original text which only has a decorative aspect and with more emphasis on the original text. Also, forgery is a duplication and imitation of pretext which is the cause of the homogeneous relations between Khoei's illustrations and pretexts.

Since the text and image in Khoei's works affects the audience, he tried to recreate the written pretext for the audience in constructing and polishing his works; and the text of lithographed illustrations in expressing details have expanded more compared to other Qajar religious illustrations. The reducing permutation of the element in the foreground of Khoei's illustrations has provided a reduction current

compared to reverse glass paintings, Guilan holy shrine and coffee house paintings, in Khoei's illustrations, omitting the heads which have been cut and beheaded bodies in foreground has a subjective matter and indicates killing massacre in small scales. In fact, Khoei provided the condition to cut the text by conscious removal of mentioned events in written text and existing elements in pretexts: which has a more subjective matter.

Finally, it is concluded that Khoei's illustrations are affected by the reverse glass paintings, the coffee house paintings and Guilan holy shrine paintings and in the meantime based on the suggested evidence, the most influential was Guilan holy shrine paintings. In both categories of these paintings, the presence of the written text of Rawdat Al-Shuhada is more tangible than other samples.

Also, the type of characterisation, the figures' body, the delineation, the compositions and the selection of the elements of the narrative in the samples from the Guilan holy shrine paintings have many similarities with Khoei's illustrations.

Keyword: Hypertextuality, Qasim's Battle Paintings, Qajar Religious Paintings, Homogeneity, Transtextuality.