Scientific Quarterly Journal
Faculty of Art Shahed University
Negareh
Autumn 2026 - NO 79

Research Article
DOI:10.22070/negareh.2025.19901.3468

A Study of the Wall Painting in Mawaddat House, Yazd, Through Gérard Genette's Theories of Intertextuality and Hypertextuality

Kowsar al-Sadat Mehrniya [1] Hanif Rahimi Pordanjani [2] Ali Akbar Sharifi Mehrjardi [3]

1- MA in Art Research, Art and Architecture College, Yazd University, Yazd, Iran.
2-Assistant Professor, Art and Architecture College, Yazd University, Yazd, Iran, (Corresponding author).
3-Assistant Professor, Art and Architecture College, Yazd University, Yazd, Iran.

Abstract

Introduction: The depiction of the Prophet Muhammad's Miʿrāj (ascension to the heavens) has consistently inspired artists throughout the history of Islamic art and has been visualized in diverse media, ranging from illustrated manuscripts and architectural decoration to lithographic prints and murals. Among the notable examples is the mural painting of the Miʿrāj created by Farrokh Khan, a Qajar-period artist, in the Mawaddat House in Yazd, formerly a Niʿmatullāhī Sufi khānaqāh. The mural stands out not only for its scale and iconographic richness but also for its distinctive visual vocabulary which resonates with a wide range of historical and cultural references. This study examines how the mural engages with earlier textual and visual traditions of the Miʿrāj, and how this engagement shapes its narrative structure and symbolic content within the context of Qajar visual culture. The significance of the research lies in highlighting the role of intertextuality and creative adaptation in the production of Qajar religious visual culture. Rather than treating Qajar religious paintings as mere imitations of earlier models, the study considers works such the Mawaddat mural as reinterpretations that negotiate between inherited forms and new expressive needs.

Purposes & Questions: This article examines the mural through the lens of Genette's concept of transtextuality developed by Gérard Genette, which facilitates the analysis of relationships among texts and, by extension, images across time.. This approach seeks to identify the multiple layers of meaning embedded in the mural and to examine how Farrokh Khan navigated between continuity and innovation in constructing a visual narrative grounded in tradition while responding to the artistic currents of his time. The research questions are as follows: To what extent is the mural shaped by earlier representations of the Miʿrāj, from the Safavid period and onward? How does it incorporate visual cues from Qajar lithography and manuscript illustration? What semantic functions do these borrowings serve within the religious and cultural context of late Qajar Iran?

Methods: The research adopted a descriptive-analytical approach that combined close visual analysis with historical contextualization. Field observations of the mural were supplemented by comparative studies of manuscript paintings, lithographic prints, and architectural programs from relevant periods. Particular attention was paid to

CC BY

Received: 2026-02-16
Final revision: 2026-05-02
Accepted: 2026-07-13
Early online access: 2026-07-15
Published: 2026-10-01

1
Email: k.mehr94@gmail.com
2
Email: hanif.rahimi@yazd.ac.ir
3
Email: sharifimehr@yazd.ac.ir

iconographic elements, stylistic motifs, and compositional strategies as indicators of transtextual relations. The study also considered the broader cultural and religious milieu in which Farrokh Khan worked, including the prominence of Sufi patronage and the dissemination of popular religious imagery through lithographic publishing.

Findings & Results: The findings reveal that Farrokh Khan's mural draws extensively on iconographic motifs found in earlier Islamic depictions of the Miʿrāj, particularly those of the Timurid and Safavid periods. It also engages with the visual language of nineteenth-century lithographic prints, which had become an increasingly influential medium of religious and cultural expression during the Qajar period. The painting employs compositional strategies, including the arrangement of celestial realms and the depiction of prophetic encounters, that echo manuscript conventions while adapting them to the architectural surface and audience of a khānaqāh. Symbolic imagery, including animals, angels, and celestial spheres, reflects a continued emphasis on metaphysical meaning and allegorical narration, consistent with Islamic cosmological and esoteric thought. The mural also shares aesthetic and thematic affinities with similar Qajar-era wall paintings in Yazd, suggesting the presence of regional schools or workshops engaged in religious mural production. These connections underscore the collective dimension of Qajar artistic practice, in which individual creativity operated within shared visual repertoires and localized interpretive frameworks. Farrokh Khan's mural thus exemplifies the agency of Qajar artists in mediating between earlier visual traditions and contemporary devotional and cultural concerns. Overall, the mural of the Prophet's Miʿrāj in the Mawaddat House can be understood as an active site of transtextual engagement rather than a static reproduction of traditional themes. By integrating elements from earlier manuscripts, lithographs, and local mural traditions, the painting functions both as a repository of historical memory and as a vehicle for new forms of religious visual expression. It embodies a negotiation between continuity and transformation, offering insight into the visual culture and religious imagination of the Qajar era. Recognizing these transtextual dynamics allows for a more nuanced appreciation of Iranian Islamic art and underscores the importance of contextual and comparative approaches in the study of historical artworks. The analysis therefore clarifies how inherited visual forms were selectively incorporated, adapted, and reinterpreted within a specific religious and architectural setting.

Keywords: Wall painting, Ascension of the Prophet, Mawaddat House, Yazd, Farrokh Khan, Gérard Genette.

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودّت یزد بر اساس خوانش روابط بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت

کوثرالسادات مهرنیا * حنیف رحیمی پردنجانی ** علی‌اکبر شریفی مهرجردی **

دریافت : ۱۴۰۴/۱۱/۲۷ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۲۳ انتشار : ۱۴۰۵/۰۷/۰۹
بازنگری نهایی: ۱۴۰۵/۰۲/۱۱ زودآیند: ۱۴۰۵/۰۴/۲۵

صفحه۳۱۶ تا۳۴۳
نوع مقاله: پژوهشی
DOI:10.22070/negareh.2025.19901.3468

CC BY

چکیده

مقدمه: داستان معراج پیامبر(ص) در طول تاریخ اسلامی همواره موردتوجه هنرمندان قرار داشته و در آثار گوناگونی بازنمایی شده است. یکی از نمونه‌های برجسته، نقاشی دیواری معراج پیامبر(ص)، اثر فرخ‌خان، هنرمند دورهٔ قاجار، در خانهٔ مودّت یزد (خانقاه نعمت‌اللهی) است. این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت، به بررسی چگونگی تأثیرپذیری و روابط بینامتنی این اثر با متون و تصاویر پیشین می‌پردازد. نظریهٔ ترامتنیت چارچوبی برای تحلیل ارتباطات، اقتباس‌ها و حضور متون گذشته در خلق آثار جدید فراهم می‌آورد.

اهداف و سؤال‌ها: هدف اصلی پژوهش، شناسایی تأثیرات، برگرفتگی‌ها و الهامات فرخ‌خان در خلق این اثر است. این پژوهش می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که نقاشی دیواری معراج در خانهٔ مودّت یزد چگونه و تا چه اندازه تحت تأثیر نمونه‌های پیشین و زمینه‌های تصویری عصر قاجار قرارگرفته و از طریق بهره‌گیری از عناصر تصویری و نشانه‌ها، چه معانی و مفاهیمی را منتقل می‌کند؟

روش‌ها: روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی است.

یافته‌ها و نتایج: یافته‌ها نشان می‌دهد که این اثر در ترکیب و چیدمان عناصر تصویری، شباهت‌ها و تفاوت‌های قابل‌توجهی با نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در دوره‌های مختلف دارد. همچنین، برخی روابط بینامتنی آن به دوران صفویه و پیش از آن بازمی‌گردد و درعین‌حال، با دیگر خانه‌های قاجاری یزد نیز در پیوند است. پیش‌متن‌های چاپ سنگی قاجار نقشی پررنگ در شکل‌گیری اثر داشته‌اند و فرخ‌خان با بهره‌گیری خلاقانه از آن‌ها، اثری متمایز خلق کرده است.

واژگان کلیدی: نقاشی دیواری، معراج پیامبر(ص)، خانهٔ مودّت، یزد، فرخ خان، ژرار ژنت.

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. Email:k.mehr94@gmail.com
** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران، (نویسندهٔ مسئول). Email:hanif.rahimi@yazd.ac.ir
*** استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. Email:sharifimehr@yazd.ac.ir

مقدمه

ماجرای معراج پیامبر اکرم(ص) یکی از برجسته‌ترین وقایع معنوی در تاریخ اسلام است که نه‌تنها در سوره‌های اسرا (قرآن کریم، ترجمه فولادوند، ۱۳۹۰، اسرا: ۱) و نجم (۷ تا ۱۸) در قرآن کریم (ترجمه فولادوند، ۱۳۹۰، نجم: ۷-۱۸) به آن اشاره‌شده، بلکه در متون حدیثی معتبر، ازجمله حدیث مشهور معراج در ارشاد القلوب دیلمی (۱۴۱۲ ه. ق.، صص. ۱۹۹-۲۰۶)، به‌تفصیل روایت گردیده است. این واقعه، با ابعاد فرازمینی و سرشار از معانی عرفانی، از دیرباز موردتوجه عالمان دینی، متکلمان، مفسران و نیز هنرمندان مسلمان بوده است؛ به‌گونه‌ای که در طول سده‌های متمادی، آثار متعددی در حوزه‌های مختلف نوشتاری و تصویری با الهام از این رخداد خلق شده‌اند.

در قلمرو هنرهای تجسمی، بازنمایی معراج، به‌ویژه در قالب‌هایی همچون نگارگری، چاپ سنگی و نقاشی دیواری، جایگاهی خاص یافته است. ازجمله نمونه‌های شاخص در این زمینه، نقاشی دیواری معراج پیامبر(ص) با امضای فرخ‌خان است که در خانهٔ مودّت (خانقاه نعمت‌اللهی) شهر یزد، در دورهٔ قاجار اجراشده است. این اثر نه‌تنها ازنظر هنری و زیبایی‌شناختی، بلکه از منظر ارتباط میان متون تصویری و متون دینی پیشین، نمونه‌ای ممتاز به شمار می‌آید.

در مطالعهٔ هنر دوره‌های مختلف ایران، همواره این نکته مشهود است که تولیدات هنری، حاصل تعامل میان بستر فرهنگی، باورهای دینی و سنت‌های تصویری موجود در هر عصر بوده‌اند. هنرمندان ایرانی، چه در ادوار کلاسیک و چه در دوران متأخرتر، با مراجعه به منابع بصری و مفهومی پیشین، آگاهانه یا ناخودآگاه، در مسیر بازآفرینی و بازخوانی آثار گام برداشته‌اند. از همین رو، رابطهٔ میان یک اثر هنری با آثار پیشین، تنها در سطح ارجاع مستقیم باقی نمی‌ماند، بلکه ساختاری پیچیده از گفت‌وگوی میان‌متنی را شکل می‌دهد.

با ظهور نظریهٔ بینامتنیت در قرن بیستم که نخست در حوزهٔ ادبیات مطرح شد، توجه به این پیوندهای میان‌متنی در مطالعات علوم انسانی ابعادی تازه یافت. این نظریه که بر پایهٔ اندیشه‌های ژولیا کریستوا و با تأثیر از میخائیل باختین شکل گرفت، بر این اصل استوار است که هیچ متنی مستقل و منزوی وجود ندارد و هر متن، در بافتی از ارجاعات، اقتباس‌ها و واکنش‌ها به متون پیشین پدید می‌آید. ژرار ژنت، از نظریه‌پردازان نسل دوم این حوزه، با توسعهٔ این دیدگاه و معرفی نظریهٔ «ترامتنیت[1]»، زمینهٔ تحلیل نظام‌مندتری را برای بررسی ارتباطات میان متون فراهم ساخت. ژنت، ترامتنیت را شامل پنج رابطهٔ اصلی میان متون می‌داند که از آن میان، بینامتنیت[2] و بیش‌متنیت[3] بیشترین کاربست را در بررسی پیوند میان یک اثر هنری با منابع پیشین دارند.

کاربست این مفاهیم در حوزهٔ هنرهای تجسمی ایران، به‌ویژه در تحلیل آثار هنری متأثر از منابع دینی و اسطوره‌ای، می‌تواند شیوه‌ای نوین برای فهم مناسبات میان تصویر، متن و بافت تاریخی ارائه دهد؛ به‌ویژه در دورهٔ قاجار که هم شاهد رشد فزایندهٔ تولیدات تصویری هستیم و هم با شکل‌گیری گونه‌ای از تلفیق میان سنت‌های کلاسیک ایرانی و تحولات مدرن‌تر مواجهیم، این نظریه امکان کشف لایه‌های پنهان معنا را در آثار فراهم می‌سازد.

هدف این پژوهش با رویکردی تحلیلی و با تمرکز بر نقاشی دیواری معراج پیامبر(ص) اثر فرخ‌خان، آن است که با بهره‌گیری از چارچوب نظری ترامتنیت، نسبت این اثر را با متون و تصاویر پیشین بررسی کند. ویژگی‌های بصری منحصربه‌فرد، جایگاه تاریخی و حضور صریح یا ضمنی عناصر برگرفته از آثار پیشین در این نقاشی، آن را به نمونه‌ای ممتاز برای مطالعهٔ میان‌متنی تبدیل کرده است. این **پرسش** محوری در اینجا مطرح می‌شود که این اثر چگونه و تا چه اندازه تحت تأثیر نمونه‌های تصویری پیش از خود قرارگرفته و با بهره‌گیری از نشانه‌ها، نمادها و ساختارهای آشنا، چه معانی و مفاهیمی را به مخاطب منتقل می‌کند؟

اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر این است که درحالی‌که برخی پژوهش‌ها به شکل‌گیری و محتوای نمادین معراج پیامبر در اثر فرخ‌خان توجه داشته‌اند، تاکنون این نقاشی از منظر نظریهٔ ترامتنیت ژنت مورد تحلیل منسجمی قرار نگرفته است. تحلیل میان‌متنی این اثر نه‌تنها می‌تواند به شناسایی منابع الهام هنرمند یاری رساند، بلکه بستری برای درک عمیق‌تر از تعامل هنر دینی با سنت‌های تصویری و فرهنگی فراهم می‌کند. بدین ترتیب، این پژوهش در تلاش است تا با واکاوی ابعاد گوناگون نقاشی معراج، روابط پیچیدهٔ آن با متون و تصاویر پیشین، زمینه‌های فرهنگی و

1 . Transtextuality
2 .Intertextuality
3 .Hypertextuality

تاریخی اثر و شیوه‌های بازآفرینی بصری در دورهٔ قاجار را آشکار سازد.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، بر مبنای هدف، بنیادی- نظری و به لحاظ ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات، به‌طور هم‌زمان کتابخانه‌ای و میدانی و ابزار گردآوری، فیش‌برداری دستی و الکترونیکی است. پیکرهٔ مطالعاتی شامل نقاشی دیواری معراج پیامبر اثر فرخ‌خان در دورهٔ قاجار است که تحلیل و مطالعه آن با استفاده از رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت صورت می‌گیرد. از پنج قسم ترامتنیت در نظریهٔ او به دلیل تناسب با تحلیل و مطالعه و برای دستیابی به شناخت برگرفتگی‌ها و تأثیرات و الهامات نقاش در خلق اثر و یافتن دیگر ویژگی‌های اثر فرخ خان، صرفاً از دو نظریهٔ بینامتنیت و بیش‌متنیت بهره گرفته می‌شود. در مبحث بیش‌متنیت، با توجه به اینکه اطلاعات اندکی در مورد هنرمند این اثر در اختیار است و نیز به دلیل تعدد تصاویر معراج در دوره‌های مختلف و نبود مجال کافی برای بررسی همهٔ آن‌ها، با در نظر گرفتن نشانه‌های تصویری، فقط از دو نسخه، یکی مربوط به عصر صفوی و دیگری نسخه‌ای چاپ‌سنگی در عصر قاجار، برای تحلیل، بیشترین بهره گرفته می‌شود. در بخش بینامتنیت، ارجاعات ضمنی و آشکار آن موردمطالعه قرار می‌گیرد و به ارتباط بینامتنی که با دیگر خانه‌های قاجاری یزد برقرار می‌کند، اشاره می‌شود. شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است و با استفاده از چارچوب نظری ترامتنیت، ارجاعات میان‌متنی متون و تصاویر شناسایی و تفسیر می‌شوند. این روش به درک دقیق‌تر تأثیرات و الهامات نقاش و همچنین ساختارهای معنایی اثر کمک می‌کند و امکان پاسخ‌گویی به پرسش پژوهش را فراهم می‌آورد.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی به مطالعهٔ نگارگری‌ها و نقاشی‌های دیواری معراج پیامبر(ص) در دوران مختلف پرداخته‌اند. باغبان ماهر و امانی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «نگاره‌های معراج پیامبر(ص)»، به بررسی و تحلیل نگاره‌های مختلف مربوط به معراج پیامبر با رویکرد نقد هرمنوتیک پرداخته‌اند. نویسندگان با بررسی آثار مختلف ادبی و تصویری دربارهٔ معراج، به این نتیجه رسیده‌اند که در تمام ادوارِ تاریخ هنر اسلامی، تصویرگری‌های مذهبی، کاملاً متأثر از افق تاریخی دورهٔ خود بوده‌اند. پژوهش‌هایی نیز با به‌کارگیری رویکرد ترامتنیت ژنت به مطالعه و تحلیل برخی نگارگری‌های معراج پیامبر(ص) پرداخته‌اند. از آن میان، شایان سرشت و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی نگارهٔ معراج پیامبر اکرم(ص) در نسخهٔ خطی هفت‌اورنگ جامی گالری فریر با رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت»، داستان معراج پیامبر در خردنامهٔ اسکندری را با نگاره‌ای از هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، با استفاده از رویکرد بینامتنیت و بیش‌متنیت ژنت موردبررسی قرار داده و به تطبیق متن و نگاره از منظر عناصر همان‌گونگی و تراگونگی‌ها پرداخته‌اند. پژوهش دیگری با عنوان «معراج سلطان محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت» توسط کنگرانی و همکاران (۱۴۰۰) انجام‌شده است. این پژوهش به بررسی اقتباس و برگرفتگی این سه اثر معاصر از نگارهٔ سلطان محمد با تکیه بر نظریهٔ بیش‌متنیت پرداخته و نشان داده است که چگونه هنرمندان معاصر می‌توانند در پیوند با سنت نگارگری اسلامی، اثری بدیع خلق کنند. قاسمی (۱۴۰۳) در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق تصویر آرایی معراج پیامبر(ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخهٔ خمسهٔ نظامی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت»، نگاره‌های معراج در خمسهٔ نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان را با استفاده از نظریهٔ بیش‌متنیت مورد تحلیل قرار داده است. نویسنده با مقایسهٔ شباهت‌ها و تفاوت‌های عناصر تصویری و ساختاری این آثار، نشان می‌دهد که گرچه مضمون و محتوای آثار یکسان است، اما در شیوهٔ به‌کارگیری عناصر تصویری و تجسمی، تفاوت‌هایی مشهود است. براتی و همکاران (۱۴۰۳) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بینانشانه‌ای فضاسازی در متن کلامی و تصویری معراج‌نامهٔ میرحیدر با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر»، با بهره‌گیری از اقسام ترامتنیت ژنت، به بررسی روابط میان عناصر فضاساز در متن کلامی و فضاسازی در متن تصویری معراج‌نامه میرحیدر پرداخته‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که برخی عناصر فضاسازی که در متن کلامی غایب‌اند، توسط نگارگر به تصویر درآمده‌اند تا معنا و محتوای کلامی از طریق تصویر تفسیر و تبیین

شود.

در باب مطالعهٔ نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در خانهٔ مودّت یزد که به‌طور مستقیم با پژوهش حاضر ارتباط برقرار می‌کند، می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «تحلیل دیوارنگارهٔ معراج پیامبر(ص) در خانه مودّت یزد با تأکید بر رابطه این اثر با کاربری بنا» اشاره کرد که توسط شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی (۱۳۹٤) در همایش بین‌المللی سیمای حضرت محمد(ص) در هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان ارائه‌شده است. نویسندگان سعی در ریشه‌یابی و بررسی شکل‌گیری این دیوارنگاره، بیان مفاهیم عناصر تصویری و مقایسهٔ با نمونه‌های چاپ‌سنگی داشته‌اند. درنهایت به اهمیت میان معراج، نزد دراویش و انتخاب این داستان برای نقاشی در این بنا و ارتباط آن با کاربری بنا (خانقاه) تأکید شده است.

درنهایت می‌توان به کتاب معراج نگاری؛ نسخه خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی بر پیکرنگاری حضرت محمد (ص)، نوشتهٔ شین دشتگل (۱۳۸۹)، اشاره کرد که دربارهٔ جنبه‌های تصویرسازی پیامبر(ص) در دوره‌های مختلف تاریخ نقاشی ایران، از کهن‌ترین روزگار تا خیالی‌نگاری عصر قاجار، به رشتهٔ تحریر درآمده است. نویسنده، سیر چند صد سالهٔ پیکرنگاری پیامبر و حدیث معراج ایشان با استناد به اخبار و نوشته‌های منابع تاریخی در خلال دیوان‌های شعر، متون دینی و تاریخی کتاب‌های خطی و مصور تا گرایش‌های مختلف هنرهای مردمی، موردبحث و مطالعه قرار داده است. در پایان به این نتیجه می‌رسد که ارتباط میان هنر و ادبیات، رابطهٔ متقابل دین و دولت، افکار و اندیشه‌های صوفیانه، کلام قرآن و تعالیم اسلامی در توضیح فرایند شکل‌گیری تصاویر معراج، در یک روال تاریخی در چارچوب سبک سنتی و آیینی، اهمیت ویژه‌ای دارد و لازم و ملزوم یکدیگر است. در مجموع، اگرچه پژوهش‌های پیشین هر یک از منظرهای متفاوتی به روایت معراج پیامبر پرداخته‌اند، اما تاکنون تحلیل مستقلی از نقاشی دیواری معراج پیامبر(ص) در خانهٔ مودّت یزد بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت ارائه نشده است. پژوهش حاضر با تمرکز بر این نگاره، می‌کوشد روابط بینامتن و بیش‌متن آن را بررسی کند، نشان دهد که نقاش این اثر تا چه اندازه از نگاره‌ها و متون پیشین تأثیر پذیرفته و الهام گرفته است و نگاهی تازه به معنا و ساختار این اثر ارائه دهد.

نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت

ترامتنیت در ادامهٔ نظریه‌ها و فعالیت‌های افرادی همچون ژولیا کریستوا، لوران ژنی و میکائیل ریفاتر شکل گرفت. هدف ژنت از طرح ترامتنیت این بود که هرگونه رابطه‌ای را که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند، شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه نماید. بدین گونه، ترامتنیت را به پنج دسته بزرگ تقسیم کرد (نامور مطلق، ۱٤۰۰، ص. ۲٤) (نمودار ۱). در ترامتنیت، به‌ویژه بیش‌متنیت، چگونگی گسترش و تکثیر متن‌ها در جامعهٔ انسانی موردبررسی قرار می‌گیرد. این مطلب که هر متنی با توجه به متن‌های پیشین، شکل می‌گیرد، اساس نظریهٔ بینامتنیت و ترامتنیت است و هیچ متنی از «هیچ» نمی‌تواند پدید آید (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱٤۱).

بیش‌متنیت

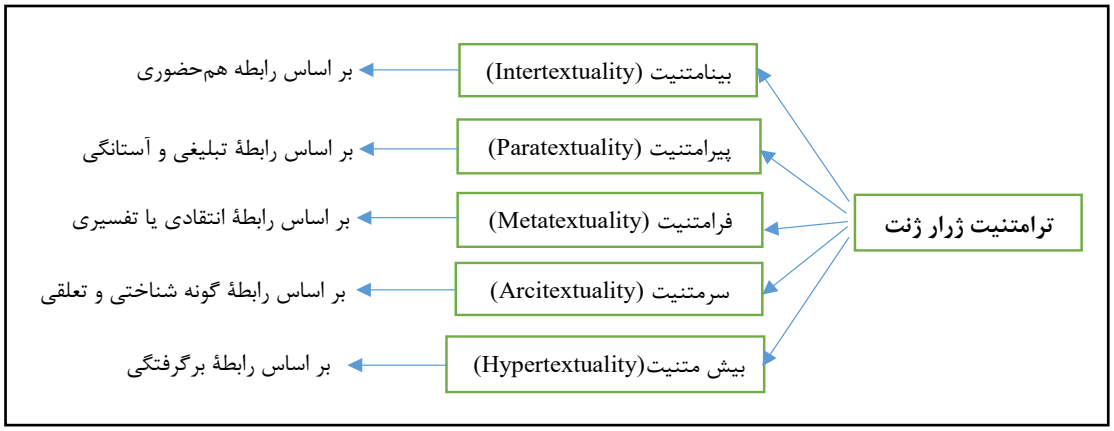
بیش‌متنیت ژنت به مطالعهٔ رابطه یا روابط دو متنی می‌پردازد که بر اساس برگرفتگی و اشتقاق استوارشده باشد (نامور مطلق، ۱٤۰۰، ص. ۲۹)، این برگرفتگی رابطه‌ای هدفمند است که سبب می‌گردد بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل بگیرد (نامور مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۹۵). از نزدیک‌ترین گونهٔ ترامتنیت به بینامتنیت ژنت، همین بیش‌متنیت است، به این دلیل که هر دو به موضوع رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری می‌پردازند (نامور مطلق، ۱٤۰۰، ص. ۲۹). البته در هر حضوری، تأثیر وجود دارد و نیز در هر تأثیری، حضور وجود دارد. لیکن در بیش‌متنیت، تأثیرِ عمیق‌تر و گسترده‌تری موردتوجه است. به عبارتیِ در بینامتنیت اغلب، حضورِ بخشی موردتوجه است، در بیش‌متنیت الهام‌بخشیِ تأثیر کلی اهمیت دارد (نامور مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۹۵). دو شاخصه‌ای که ژنت برای گونه‌شناسی بیش‌متنی عنوان می‌کند شامل کارکرد و ارتباط است. شاخص کارکرد به دو دستهٔ کلان طنز و بدون طنز تقسیم می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۱٤۲) و مهم‌ترین شاخص ژنت در نوع ارتباط میان متن‌ها، تراگونگی و همان‌گونگی است. شاخص چنین تقسیم‌بندی دوگانهٔ ژنت بر اساس سبک اثر صورت می‌گیرد. گاهی رابطه میان دو متن نه بر اساس طنز و نه جدی بلکه متعلق به‌نظام تفننی می‌شود (نامور

مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۱٤۷). در کتاب الواح بازنوشتنی، ژنت (Genette, ۱۹۹۷) به توصیف گونه‌های شش‌گانه می‌پردازد. شکل‌گیری این شش‌گونه از ترکیب محور عمودی سه نوع شاخص شامل تفننی، طنزی و جدی و با محور افقی، یعنی همان‌گونگی و تراگونگی شکل می‌گیرد. این دو محور در شش نقطه باهم برخورد می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱٤۷). بیش‌متنیت یک عملیات دگرگون‌ساز (مانند تراوستیسمان،[1] ترانسپوزیسون[2] و پارودی[3]) و یا یک عملیات تقلیدی (چون پاستیش،[4] فورژی[5] و شارژ[6]) از پیش‌متن است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱٤۸). هر متن جدید، یعنی بیش‌متن بر اساس یک یا چندین متن گذشته، یعنی پیش‌متن استوار است. درنتیجه، رابطه‌های میان بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شود: ۱. همان‌گونگی (تقلید)؛ ۲. تراگونگی (تغییر و دگرگونی) (نامور مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۹٦). نکتهٔ مهم اینکه هیچ متنی نمی‌تواند بدون هیچ تغییری به بیش‌متن تبدیل شود و تفاوت در تراگونگی و تقلید در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است (نامور مطلق، ۱۳۸٤، ص. ۱۰). ما نه همان‌گونگی مطلق داریم و نه تراگونگی مطلق و همواره یک ارزیابی نسبی است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱٤۷).

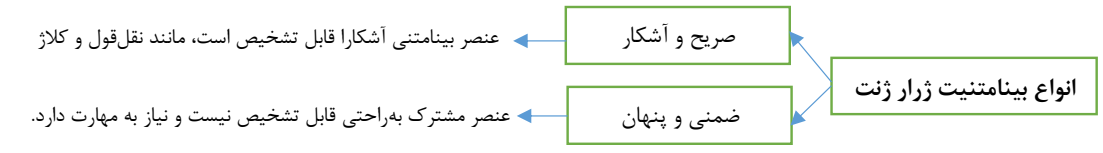
۱. همان‌گونگی (تقلید): نیت مؤلف بیش‌متن در تقلید، حفظ متن اول در وضعیتی جدید است. نمونهٔ بارز تقلید پاستیش است و ژنت و شارحان او همواره از پاستیش برای توضیح تقلید استفاده کرده‌اند (نامور مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۹٦). هدف در تقلید، تغییر نیست و میزان آن خیلی بارز نیست (نامور مطلق، ۱۳۸٤، ص. ۱۰).

۲. تراگونگی (تغییر): یک متن گاهی می‌تواند با تغییر یک متن دیگر ایجاد شود. این رابطه از متنوع‌ترین و مهم‌ترین رابطه‌های بیش‌متنیت محسوب می‌شود. تراگونگی بیش‌متنیت حاصل تغییر و دگرگونی پیش‌متنیت است. دگرگونی و تغییر دارای انواع مختلفی می‌تواند باشد. تغییر یک متن برای خلق متن دیگر به شکل‌های گوناگون می‌تواند میسر شود. ژرار ژنت با یک نگاه ساختاری با در نظر گرفتن ملاک اندازه و مقایسهٔ حجم بیش‌متن و پیش‌متن، آن را به دودستهٔ کلی تقلیلی و گسترشی تقسیم می‌کند؛ درنتیجه، از دیدگاه کمی، به گسترشی و تقلیلی و دیدگاه تغییرات درونی به افزایشی، کاهشی و جانشینی قابل‌تقسیم است (نامور مطلق، ۱۳۸٦، ص. ۹٦).

نمودار ۱. نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت
Diagram 1. Gérard Genette's Theory of Transtextuality



نمودار ۲. نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت
Diagram 2. Gérard Genette's Theory of Intertextuality



1.travestissement
2.transposition
3.parodie
4.pastiche
5.forgerie
6.charge

تصویر ۱. معراج پیامبر، نگاره‌ای از کتاب جامع التواریخ (ویکی‌پدیا، ۱۴۰۵)
Figure 1. The Prophet's Ascension (Miʿrāj), an Illustration from the Jāmiʿ al-Tawārīkh (Wikipedia, 2026)

بینامتنیت

چنانچه از یک متن ادبی یا هنری، عنصر یا عناصری در متن دوم حضور داشته باشد و به‌طور حتمی مشخص گردد که متن دوم به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از متن اول تأثیر پذیرفته است، رابطهٔ این دو متن بینامتنی است. نکتهٔ دیگر این است که در رابطهٔ دو متن، اغلب هم نوع، یعنی هنری، یکی بر دیگری تأثیر قطعی گذاشته باشد؛ اما نوع تأثیر این‌گونه است که اگر متن اول نبود، متن دوم می‌توانست باشد. رابطهٔ دو متن در بینامتنیت، برخلاف بیش‌متنیت، بخشی است، نه کلی. به همین دلیل، موجودیت کلان متن دوم بستگی به متن آغازین ندارد (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۳۱). بینامتنیت ژنتی به دو گونه تقسیم‌بندی می‌شود: ۱. بینامتنیت صریح و آشکار؛ ۲. بینامتنیت ضمنی و پنهان (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۳۸) (نمودار ۲). در بینامتنیت صریح و آشکار، به‌راحتی می‌توان عنصر بینامتنی را شناسایی کرد؛ زیرا به دلایل گوناگون، این عنصر صریح و روشن به عاریت گرفته‌شده است و مؤلف متن دوم قصد ندارد مرجع متن خود، یعنی متن اولی را پنهان سازد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۸۸) از مهم‌ترین زیرشاخه‌ها و زیرمجموعه‌های این نوع بینامتنیت، نقل‌قول و کلاژ است (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۳۱). در بینامتنیت ضمنی و پنهان، برخلاف بینامتنیت آشکار، عنصر مشترک به‌روشنی و آشکارا بیان‌نشده و به‌راحتی قابل‌تشخیص نیست و از مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتنیت، همانا سرقت ادبی یا هنری و تلمیح است (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۳۸).

مروری بر برخی تصویرسازی‌های معراج پیامبر در گذشته و عصر قاجار

در ایران و در عصر اسلامی، هنر نگارگری و تولید نسخ همواره در مذهب، ادبیات و تاریخ حضور داشته است. در ابتدا، نگارگری صرفاً در خدمت متونی غیردینی بود؛ اما با گسترش تصوف اسلامی، تصاویری از زندگی بزرگان دین در نگارگری پدیدار شد. ادبیات و تصاویر کتب خطی از قرن ۱۳ م./ ۷ ق. تحت تأثیر تفکر عرفانی، فلسفی و مذهبی قرار گرفت. اغلب تصاویر خلق‌شده در نگاره‌های ایرانی، به‌ویژه پس از عصر مغول (قرن هفتم و هشتم هجری)، نوعی بهره‌گیری از نگرش هنر اسلامی است. نگارگران همچون حکیمان و فیلسوفان، از موضوعات حماسی، رزمی، عرفانی و عاشقانه برای مفاهیم معنوی و حکمی در آثار خود بهره گرفته‌اند؛ معراج نگاری یکی از جدی‌ترین موضوعات نگارگری به شمار می‌آید که دارای مضمونی دینی و عرفانی است (متفکر آزاد و شایسته‌فر، ۱۳۹۲، ص. ۸۹). روایت معراج، ریشه‌ای قرآنی دارد و در قرآن کریم در سوره‌های الإسراء و نجم به سیر آسمانی پیامبر اشاره می‌کند که بسیاری از مفسران آن را در ارتباط با داستان معراج می‌دانند (باغبان ماهر

و امانی، ۱۳۹۱، ص.۲۰). در مورد سفر پیامبر در معراج‌نامه آمده است که در این سفر، حضرت محمد(ص) بر بُراق سوار و به همراه فرشتهٔ الهی، جبرئیل، از مسجدالحرام در مکه به مسجدالاقصی در بیت‌المقدس سفرکرده است. او در این سفر تا بهشت و در حریم ذات الهی می‌رود و با پیامبران ملاقات می‌کند و بهشت، جهنم، کیفیت پاداش و فرشتگان را می‌بیند (متفکر آزاد و شایسته‌فر، ۱۳۹۲، ص. ۹۰).

سفر روحانی پیامبر (ص) نیازمند وسیلهٔ ویژه‌ای بود که در روایات مربوط به معراج، اسباب این سفر روحانی و جسمانی پیامبر را این‌گونه بیان کرده‌اند: از بُراق به‌عنوان نخستین مرکب پیامبر برای سفر از مکه به‌سوی بیت‌المقدس نام برده می‌شود. وسیله‌ای که پیامبر را از آسمانی به آسمان دیگر تا آسمان هفتم، می‌برد، «اجنحه ملائکه» نام دارد. «وکر الطیر» نوعی لانهٔ پرنده بود که پیامبر با آن به بیت‌المقدس رفت. جبرئیل رسول خدا را به سدرةالمنتهی رساند و «رَفرف» فرشی از نور سبز بود که پیامبر را تا حدود عرش بالا برد؛ اما تنها وسیله‌ای که در عبارت‌های مختلف و متواتر به آن اشاره‌شده، بُراق است و منابع دیگر تا حدی دربارهٔ سایر موارد نام‌برده سکوت کرده‌اند (ابن‌هشام،۱۳۶۰، ج. ۱، ص. ٤٠٣). نسخه‌های جامع التواریخ رشیدالدین، آثارالباقیه بیرونی و معراج نامه با نگاره‌هایی از احمد موسی، از قدیمی‌ترین معراج‌نامه‌ها در دوران ایلخانی و حکومت‌های غازان، الجایتو و ابوسعید هستند (شین دشتگل، ۱۳۸۹، ص. ۳۵). تصویر ۱، نخستین تصویر از معراج، متعلق به برگی از کتاب جامع التواریخ رشیدی است (شین دشتگل، ۱۳۸۹، ص. ٦٨). نمایندهٔ آشکار معراج‌نگاری در عصر تیموری، معراج‌نامهٔ میرحیدر است (رئوف و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۹٦). در عصر تیموری، به دلیل گرایش حکام و وزیران به مذهب و اهمیت آن و نیز رواج و توسعهٔ تشیع، تصویرگری معراج پیامبر در کنار سایر موضوعات، در نسخ ادبی و تاریخی و مذهبی وجود دارد و به معراج نگاری بیشتر پرداخته‌شده است (تصویر ۲). اوج معراج‌نگاری را به دلیل رسمیت یافتن مذهب تشیع و حمایت شاهان، باید متعلق به عصر صفوی دانست (متفکر آزاد و شایسته‌فر، ۱۳۹۲، ص. ۹۰). نگاره‌های صفوی ازلحاظ نمایش عناصر بصری با مضمون دینی به دو دسته تقسیم می‌شوند: نگاره‌هایی فاقد عناصری

تصویر ۲. معراج نامهٔ میرحیدر، مکتب هرات، دورهٔ تیموری ١٤٣٦ م. (فیاضی کیا، ۱۳۹۹)
Figure 2. The Miʿrājnāmeh of Mīr Ḥaydar, Herat School, Timurid Period, 1436 CE (Fayyazi Kia, 2020)

تصویر ۳. خمسهٔ نظامی، تبریز (۹٤۹-۹٤٦ ق.) اثر سلطان محمد، کتابخانهٔ بریتانیا، لندن (آژند، ۱۳۹۷، ص. ٤٩٩)
Figure 3. Khamsa of Niẓāmī, Tabriz, 946–949 AH, by Sulṭān Muḥammad, British Library, London (Azhand, 2018, p. 499)

تصویر ٤. مخزن‌الاسرار نظامی، (۱۵۰۹ تا ۱۵۱۰. م)، صفوی
(فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹٦، ص. ۱۲٤)
Figure 4. Makhzan al-Asrār by Niẓāmī, 1509–1510 CE, Safavid period (Foroghinia & Dadvar, 2018, p. 124).

تصویر ٥. معراج پیامبر، بقعهٔ مقام عباس، قدیمی‌ترین دیوارنگارهٔ شناخته‌شدهٔ قاجاری، شوشتر ۱۸۳۰م.
(فلور، ۲۰۰۵/۱۳۹۵، ص. ۳۲۰)
Figure 5. The Prophet's Ascension (Miʿrāj), Shrine of Maqām-e ʿAbbās, Shushtar, 1830 CE; the oldest known Qajar wall painting (Floor, 2005/2016, p. 320)

شیعی، چون نسخه‌های خمسهٔ نظامی (تصویر ۳) و نگاره‌هایی که دارای عناصر شیعی، چون نقش شیر، پرچم سبز و اهدای انگشتر به جانشین پیامبر، یعنی حضرت علی(ع) و نیز رنگ و فرم نمادین پوشش پیامبر هستند که از عصر صفوی آغاز می‌شود (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹٦، ص. ۱۲۵). (تصویر ٤). در عصر افشاریه، تصویری با موضوع معراج مشاهده نشده است. در عصر زندیه، نمونه‌ای از دیوارنگاری با موضوع معراج در حمام وکیل نقاشی شده است. در این دیوارنگاری، خبری از رنگ و تزیین نیست و نقاش از هر نوع اضافه‌گویی پرهیزکرده است (خداداد و اسدی، ۱۳۸۹، ص. ۵۸). در عصر قاجار معراج‌نگاری ادامه پیدا می‌کند: «در این دوران در تداوم سبک‌های گذشته تصویرگری و همگام با شیوه نقاشی قاجار،... علاوه بر دیگر مضامین مذهبی، ادبی و غیره به موضوع معراج نیز با تجسم فضایی جدید توجه شده و جدا از تزیینات نسخه‌های شاهنامه و با ارائه فضای ساده و بی‌پیرایه از موضوع معراج پیامبر(ص)، مطابق با ذوق و سلیقهٔ عامه، منقوش گردید» (شین دشتگل، ۱۳۸۹، ص. ۸۳). دیوارنگاری در این دوره، بسته به کاربری بنا، مضامین مختلفی را شامل می‌شود. در تکیه‌ها، حسینیه‌ها و مکان‌های مذهبی، تصاویری از زندگی پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) و دیگر نمادهای مذهبی برای نقاشی و دیوارنگاری مورد استفاده قرارگرفته است (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹٤، ص. ٥) (تصویر ٥). کهن‌ترین دیوارنگارهٔ مذهبی شناخته‌شده از عصر قاجار، بر دیوارهای مقبرهٔ «مقام عباس» در شوشتر نقش بسته است. تاریخ این نقاشی دیواری متعلق به سال ۱۲٤٦ق./ ۱۸۳۰-۱۸۳۱ م. است. چهرهٔ پیامبر پوشیده و در هاله‌ای از نور قرار دارد و جبرئیل امین در برابر او قرارگرفته است. مشابه همین موضوع، معراج در ۱۸۹٤ م. در آرامگاه عبدالله بن موسی الکاظم در شهراب، در استان کرمانشاه، به تصویر درآمده است (فلور، ۲۰۰۵/۱۳۹۵، ص. ۱۵۱). تصویر ٦ نیز مجلس «معراج پیامبر» بر دیوار خارجی بقعهٔ بابا ولی در دهکده‌ی بابا ولی دیلمان را نشان می‌دهد (فلور، ۲۰۰۵/۱۳۹۵، ص. ۱۵۲). به گفتهٔ استاک[1] که در سال ۱۸۸۰ م. در خوانسار در خانه‌ای سکونت می‌کرد، آیاتی از قرآن بر سقف آنجا منقوش شده بود و نقش‌هایی خام از پیغمبر سوار بر بُراق، بخش‌های دیگر دیوار را زینت می‌داد. اوبن[2] بر این نظر بود که چسباندن تصویر بر دیوار خانهٔ خشتی یک دهقان یا رعیت، امری کاملاً معمول بود. بر دیوار، تصاویری از امامان با چهره‌هایی پوشیده و هاله‌ای به دور سر و نیز

1.Stack
2.Aubin

تصویر ٦. مجلس معراج پیامبر بر دیوار خارجی بقعهٔ باباولی در روستای باباولی دیلمان (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵،ص. ۳۲٤)
Figure 6. The Prophet's Ascension (Miʿrāj) Scene on the Exterior Wall of the Bābā Valī Shrine, Bābā Valī Village, Deylamān
(Floor, 2005/2016, p. 324)

تصویر ۷. معراج چاپ سنگی، انگشتر سپاری در معراج، از نسخه حمله حیدری ۱۲٦۹ ق. (بوذری، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۵)
Figure 7. Lithographed Miʿrāj: The Investiture with a Ring during the Ascension, from a Copy of Ḥamleh-ye Ḥeydarī, 1269 AH
(Bouzari, 2010, p. 135)

تصویر ۸. چاپ سنگی. معراج (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۳)
Figure 8. Lithograph: The Prophet's Ascension (Miʿrāj) (Baghban Maher & Amani, 2012, p. 23)

پیامبر به همراه بُراق در حال رفتن به معراج تصویر می‌شد (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ١٦٠).
با ورود نخستین دستگاه‌های چاپ و بهره‌گیری از آن به شکل جدی در عصر قاجار، تصاویر معراج در قالب‌های گوناگون در دسترس عموم مردم قرار گرفت (شیخی و صادقی فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۳). معراج پیامبر یکی از مضامینی است که به‌وفور در کتاب‌های چاپ‌سنگی این عصر به چشم می‌خورد. ازجمله می‌توان کتاب‌هایی همچون حملهٔ حیدری، معراج‌نامه و کتاب تحفهٔ المجالس و غیره را نام برد (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹٤، ص. ٦). از ویژگی‌های معراج در عصر قاجار، عامه‌پسند بودن آن است. ویژگی تصویر پیامبر و بُراق در چاپ‌های سنگی قاجار این‌گونه است که سر بُراق از بدنش کوچک‌تر است و گاهی چهره‌های گرد و چاق، چشمانی درشت، ابروهایی پیوسته و لب‌هایی کوچکی دارد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۳) (تصاویر ۷، ۸ و ۹). تصویر پیامبر(ص) از دوران کودکی تا معراج، به همراه اهل‌بیت، در دوره‌های مختلف و در مکتب‌های نگارگری ایرانی رؤیت می‌شود. این یک موضوعی عرفانی و بزرگ است که در هر عصر، متناسب با ویژگی‌های هنری هر دوره و اعتقادات مذهبی مردم، به گونه‌های مختلفی تصویر شده است. تغییرات در جزئیات پیکره‌ها، اندازه‌ها و حرکات و نیز اشکال متفاوت هاله و پوشش سر در اندازه‌های گوناگون، باعث تنوع در نقاشی معراج پیامبر، متناسب با محیط جدید کتاب‌نگاری دوران مختلف و سلیقه‌ها شده است (متفکر آزاد و شایسته فر،۱۳۹۲، ص. ۹۰).

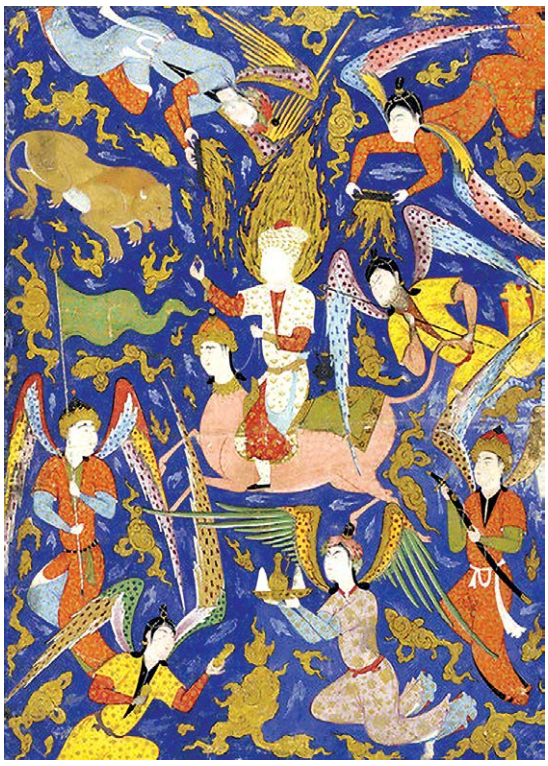
معرفی خانهٔ مودّت، دیوارنگارهٔ معراج پیامبر(ص) و فرخ خان نقاش

خانهٔ مودّت (خانقاه نعمت‌اللهی) در محلهٔ گودال مصلی یزد و در کوچهٔ تبریزیان، نزدیک خانهٔ رسولیان، واقع‌شده است. این بنا ابتدا در سال ۱۲۸٦ ق. توسط محمدابراهیم لاری ساخته شد و مدتی نقش خانقاه نعمت‌اللهی را ایفا می‌کرد. حدود سال ۱۳٤۲ش. حاج محمدعلی مودّت آن را خریداری و پس از تعطیلی خانقاه در دوران پس از انقلاب، خانه را وقف حضرت علی(ع) کرد (شریفی مهرجردی، ۱٤۰۳، ص. ۱۰۱). این خانه ازجمله خانه‌های اعیانی قرن سیزدهم هجری است که با تزئینات متنوعی چون گچ‌بری برجسته، آینه‌کاری، نقاشی‌های پرده‌سازی و حاشیه‌سازی، مناظر طبیعی، صحنه‌های مذهبی، اساطیری و تاریخی، نقش گل و پرندگان، نقوش اسلیمی و عناصری از هنر هند، چین و اروپا و غیره تزیین‌شده است. این تزئینات، فضایی غنی و چشم‌نواز در دیوارها، پادامنی‌ها، طاقچه‌ها و اتاق‌های متعدد بنا ایجاد کرده‌اند (شریفی مهرجردی، ۱۳۹۵، ص. ٦۰).

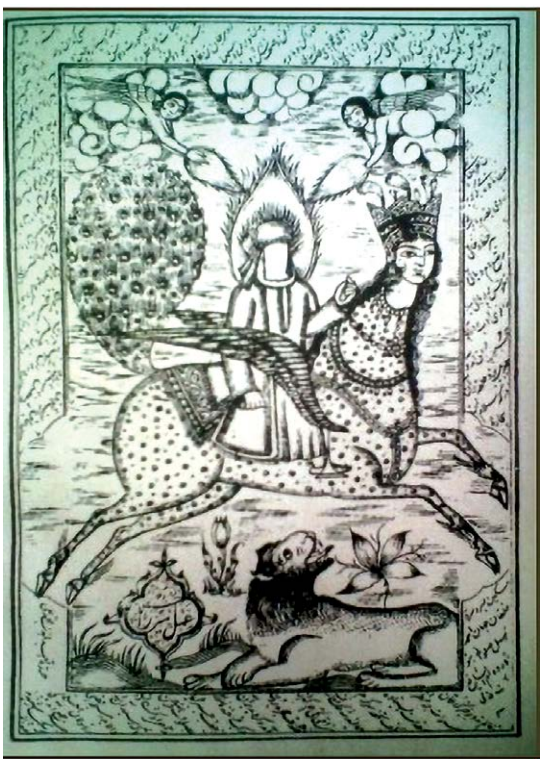
تصویر ۹. منظومهٔ معراج‌نامه از شجاعی مشهدی، ۱۲٦۸ ق./ ۱۵۸۱ م. (بوذری، ۱۳۸۹، ص. ۲۲)
Figure 9. Miʿrājnāmeh Poem by Shujāʿī Mashhadī, 1268 AH/1851 CE (Bouzari, 2010, p. 22)

تصویر ۱۰. معراج پیامبر، خانهٔ مودّت (گوشواره غربی)، قاجار[1]
Figure 10. The Prophet's Ascension (Miʿrāj), Mowaddat House (Western Side Chamber), Qajar Period[2]

دیوارنگاره‌ای با مضمون معراج پیامبر در قسمت گوشوارهٔ غربی خانهٔ مودّت، قرار دارد. این نقاشی متعلق به سال ۱۲۸٦ ق. و دارای امضای فرخ خان، یکی از نقاشان و گچ‌نگاران سدهٔ سیزدهم ق. است (تصویر ۱۰). فرخ خان، بنا به شرایط آن زمان، از تهران به یزد، تبعید و در این شهر ماندگار می‌شود و دکه‌ای در کاروان‌سرای کرباسی بر پا می‌کند. برخی نقاشی‌های او که در گرم‌خانه مسجد امام



تصویر ۱۱. معراج، برگی از فال‌نامهٔ امام جعفر صادق، صفوی (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹٦، ص. ۱۲٤)
Figure 11. The Prophet's Ascension (Miʿrāj), a Folio from the Fālnāmeh of Imam Jaʿfar al-Ṣādiq, Safavid Period (Foroghini & Dadvar, 2018, p. 124)



تصویر ۱۲. معراج‌نامه، ملاقات پیامبر(ص) با شیر، نسخهٔ چاپ‌سنگی، ۱۲۷۳ (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹٤، ص. ۱۱)
Figure 12. Miʿrājnāmeh: The Prophet's Encounter with a Lion, Lithographed Copy, 1273 AH (Sharifi Mehrjardi & Rafiei Vardanjani, 2015, p. 11)

۱. این تصویر توسط خودنگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه‌شده‌است.
2. This photograph was taken by the authors during a site visit.

تصویر ۱۳. بخشی از معراج پیامبر(ص)، دیوارنگارهٔ خانهٔ مودّت[1]
Figure 13. Detail of the Prophet's Ascension (Miʿrāj), Wall Painting in Mawaddat House [2]

تصویر ١٤. بخشی از معراج پیامبر، فال‌نامه امام جعفر صادق، صفوی (فروغی‌نیا و دادور، ١٣٩٦، ص. ١٢٤)
Figure 14. Detail of the Prophet's Ascension (Miʿrāj), Fālnāmeh of Imam Jaʿfar al-Ṣādiq, Safavid Period (Foroghinia & Dadvar, 2018, p. 124)

(شاه سابق) در تهران، خانهٔ ملک‌زاده، حسینیهٔ ناظم التجّار، خانهٔ شهید صدوقی و نیز خانهٔ مودّت در یزد قرار دارند، از طلای خالص بهره برده‌اند. او نقاشی را در ابعادی وسیع باذوق و توانمندی بی‌مانند بر روی گچ اجرا می‌کرد. به دلیل تخریب اغلب خانه‌های قدیمی در شهر یزد، اندک نقاشی‌هایی از او باقی‌مانده است. از سرنوشت زندگی این نقاش کسی آگاه نیست و برخی معتقدند او در ایام کهولت، شهر یزد را ترک می‌کند و به مکانی ناشناخته می‌رود. با این همه، باید فرخ خان را در ردیف گچ‌نگارانی دانست که اعتبار نقاشی روی گچ را در این شهر به درجهٔ بالایی رساند (شریفی مهرجردی، ١٤٠٣، ص. ٨٦). زیباترین نمونهٔ نقاشی‌های او را می‌توان در خانهٔ مودّت مشاهده کرد. در شهر یزد جدا از خانهٔ مودّت، دیوارنگاره‌ای با مضمون معراج در یکی امامزاده‌ها نیز دیده‌شده است، اما تصویری از آن در دست نیست (شریفی مهرجردی، مصاحبهٔ شخصی، آذر، ١٤٠٢). نقاشی دیواری معراج اثر فرخ خان، درون قابی مثلثی متناسب با بنا، در گوشوارهٔ غربی عمارت مودّت قرار دارد. این نقاشی دیواری اگر به دو نیمهٔ بالا و پایین تقسیم شود، به نظر می‌رسد بازگوکنندهٔ دو روایت است. در این دیوارنگاره، اعطای انگشتر به شیر، اصلی‌ترین عنصر تصویر به شمار می‌آید. با توجه به اینکه ورود شیر و اعطای انگشتر در نگاره‌ها نخستین‌بار در عصر صفوی و در نسخه‌ها دیده می‌شود و در دورهٔ قاجار نیز در دیوارنگاره‌ها و چاپ‌های سنگی، شاهد گسترش و برگرفتگی این متن هستیم، ازاین‌رو، یک نسخه از عصر صفوی، شامل برگی از فال‌نامهٔ امام جعفر صادق (تصویر ١١) و یک نسخهٔ چاپ سنگی مربوط به ١٢٧٣ ق. از دورهٔ قاجار به‌صورت برگی ضمیمه‌شده در انتهای کتاب تحفةالمجالس، با امضای «میرزا حسن آمده است» (تصویر ١٢) که از میان تصاویر موجود

١.این تصویر توسط خودنگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه‌شده‌است.
2. This photograph was taken by the authors during a site visit.

تصویر ۱۵. شیر، چاپ‌سنگی، بخشی از انگشتر سپاری در معراج، نسخهٔ حملهٔ حیدری ۱۲۶۹ ق. (بوذری، ۱۳۸۹، ص. ۱۳۵)
Figure 15. Lion, Lithograph; Detail of the Investiture with a Ring during the Ascension, from a Copy of Ḥamleh-ye Ḥeydarī, 1269 AH (Bouzari, 2010, p. 135)

تصویر۱۶. شیر، بخشی از دیوارنگارهٔ معراج، خانهٔ مودّت[1]
Figure 16. Lion, Detail of the Miʿrāj Wall Painting, Mawaddat House[2]

تصویر ۱۷. تاج براق، بخشی از دیوارنگارهٔ معراج، خانهٔ مودّت [1]
Figure 17. Burāq's Crown, Detail of the Miʿrāj Wall Painting, Mowaddat House[2]

بیشترین برگرفتگی را به خود اختصاص داده‌اند، مورد تحلیل بیش‌متنیت قرار می‌گیرند.
در ادامه، نحوهٔ تغییرات، تقلید، اشتراکات و افتراقات، با توجه به بیش‌متن که همان نقاشی دیواری معراج خانهٔ مودّت است، با دو پیش‌متن در نظر گرفته‌شده از عصر صفوی و قاجار، موردمطالعه و تحلیل قرار می‌گیرد.

تحلیل بیش‌متنیت دیوارنگارهٔ معراج پیامبر(ص)

همان‌گونگی (تقلید)

نیت مؤلف در بیش‌متنیتِ تقلید، حفظ متن اول در وضعیت جدید است و هیچ تقلیدی نیز در آن بدون تغییر نیست. در تصاویر معراج پیامبر(ص)، بهره‌گیری از نمادهای عرفانی و مذهبی دیده می‌شود که در این روش، با هم‌آمیزی عناصر تصویری فوق طبیعی، ماهیت غیرزمینی این سفر معجزه‌آسا را نمایان کرده است. عوامل ثابت و یکسانی در ترکیب‌بندی‌های معراج، ازجمله پیامبر(ص)، بُراق و فرشتگان گرداگرد ایشان، آسمان و غیره، قابل‌مشاهده است (متفکر آزاد و شایسته‌فر، ۱۳۹۲، ص. ۹۰). اصلی‌ترین عنصر همان‌گونگی در بیش‌متن که همان نقاشی دیواری خانهٔ مودّت است و کاملا بر طبق پیش‌متن‌ها به‌کاررفته است، پیامبر و اعطای انگشتر به شیر است که در نگارهٔ نسخهٔ خطی فال‌نامهٔ متعلق به دورهٔ صفوی (۹۵۷ ق.) و نسخهٔ چاپ‌سنگی عصر قاجار قابل‌مشاهده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۹) (تصاویر ۱۱ و ۱۲). این موارد در ادامه به ترتیب تحلیل خواهند شد.

۱.این تصویر توسط خودنگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه‌شده‌است.
2. This photograph was taken by the authors during a site visit.

تصویر ۱۸. دم براق، بخشی از دیوارنگاره معراج، خانه مودّت[1]
Figure 18. Burāq's Tail, Detail of the Miʿrāj Wall Painting, Mawaddat House[2]

تصویر: ۱۹. پرنده، بخشی از دیوارنگاره معراج، خانه مودّت[1]
Figure 19. Bird, Detail of the Miʿrāj Wall Painting, Mawaddat House[2]

الف. پیامبر

در بحث همان‌گونگی، پیامبر به همراه بُراق از اصلی‌ترین عناصر بسیاری از تصویرسازی‌ها درگذشته بوده است؛ اما ضرورت دارد به‌صورت جداگانه موردبررسی قرار گیرد. در هر دو پیش‌متن، پیامبر در حال اعطای انگشتر به شیر است؛ اما بیش‌متن، به لحاظ قرارگیری پیکره، بیشترین برگرفتگی را از تصویر ۱۲ دریافت می‌کند. حذف جزئیات چهرهٔ پیامبر از مهم‌ترین ویژگی‌های معراج‌نگاری عصر صفوی است که از دورهٔ شاه اسماعیل اول آغاز می‌شود (فروغی نیا و دادور، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۳) و ازاین‌پس، حجاب چهره، یکی از شاخصه‌های اصلی شمایل‌نگاری می‌شود و در دورهٔ شاه‌طهماسب ادامه می‌یابد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۰) نقاب و حجاب پیامبر و هالهٔ دور سر او درصحنهٔ معراج پیامبر در نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی محفوظ در موزهٔ بریتانیا، نشان از توجه شاه‌طهماسب به موضوع معراج و مطابقت مفهوم آیات قرآنی و سفر ویژهٔ پیامبر دارد. این ویژگی حاکی از سیاست دائمی حاکمان صفوی در تصویرسازی روحانیت و الوهیت نهفته در معراج پیامبر(ص) است. آنان معنویت و روحانیت را در تصاویر گسترش دادند.

پیدایش «روبند» از عناصر شاخصی است که ریشه در اعتقادات شیعه دارد؛ گرچه برخی معتقدند که انگیزه‌های تبلیغاتی نیز دخیل است (رئوف و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۹۶). در برخی نگاره‌های کتب چاپ‌سنگی قاجار، هالهٔ دور سر پیامبر به شکلی دایره‌ای و ساده ترسیم‌شده است (تصاویر ۷، ۸ و ۹)؛ اما در نگاره‌های قبل از عصر قاجار، هالهٔ پیامبر همچون شعله‌ای سر را احاطه کرده است. هالهٔ دور سر از نخستین عناصری است که در نگارگری اسلامی و به نشانهٔ تقدس در پشت سر افراد قرار می‌گرفته و در متون فارسی به‌ندرت معنایی جز تقدس داشته است. در عصر سلجوقی، این هاله برای جدا کردن پیکره از پس‌زمینه بوده است؛ همانند نمونه‌های موجود در نسخهٔ ورقه و گلشاه (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹٤، ص. ۷). در تصویر ۱۳، بخشی از نقاشی معراج اثر فرخ خان؛ چهرهٔ پیامبر همراه با روبند و شالی سبزرنگ و هاله دور سر به شکلی شعله‌سان، مانند درخت سرو، نمایان است و در ترسیم پیکرهٔ او مطابقت بیشتری با پیش‌متن قاجاری (تصویر ۱۲) دارد. گویی ترکیبی از عناصر متون قاجار و صفوی است (تصویر ۱۳ با تصویر ۱٤، بخشی از معراج پیامبر مربوط به عصر صفویه، مقایسه شود). شیوهٔ ترسیم هالهٔ سر پیامبر به شکل شعله‌سان، از عناصر تقلیدی بیش‌متن از پیش‌متن‌هاست.

۱.این تصویر توسط خودنگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه‌شده‌است.
2. This photograph was taken by the authors during a site visit.

تصویر ۲۰. دیدار با حوریان، معراج‌نامهٔ میرحیدر، ایلخانان (وثوقی‌زاده، ۱۳۹٤، ص. ۷۵)
Figure 20. Meeting with the Houris, Miʿrājnāmeh of Mīr Ḥaydar, Ilkhanid Period (Vossoughizadeh, 2015, p. 75)

ب. بُراق

از دیگر عناصر تقلیدی از پیش‌متن‌ها، بُراق است. در آیات قرآنی به‌صراحت در مورد حضور مرکبی به نام بُراق در معراج صحبت شده، اما در روایات، تنوع و اختلاف نظرهایی وجود دارد و درنتیجه، این تعدد و تنوع موجب گشته است هنرمند نقاش، آزادانه و طبق تمایلات خود و حامیانش دست به انتخاب روایات بزند. در برخی نسخ معراج‌نامه، هیچ مرکبی برای معراج پیامبر ترسیم نشده است؛ درحالی‌که در بعضی نگاره‌ها، مرکب پیامبر نقش و جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است. مرکب پیامبر در معراج و بُراق، با تنوع تصویری زیادی توسط هنرمندان ارائه‌شده که نشان از ذائقه دوران تاریخی، سبک غالب و افق فکری و فرهنگی در هرزمان دارد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۱). طبق روایات، بُراق از چهارپایان بهشتی است که بسیار تندرو و دارای جثه‌ای کشیده و بزرگ‌تر از درازگوش و کوچک‌تر از استر است و یالی پرمو و سفیدرنگ دارد و بهترین رنگ را در میان حیوانات داراست. در برخی روایات آمده است که بُراق چهره‌ای شبیه به انسان دارد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۰). در نگارگری ایرانی- اسلامی، بُراق مکرراً تصویر شده و در این تصویرگری‌ها، هنرمند با در نظر گرفتن روایات و آثار ادبی و با بهره‌گیری از سنت تصویری عصر خود و برداشت خویش، مطابق با افق انتظارش از ماجرا، به تصویرگری پرداخته است (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۱). براق دارای ترکیبی «حیوان - انسان» است که ویژگی ظاهری آن بیشتر حیوانی است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۲). از عناصر تقلیدی بیش‌متن، وجود ابر و حرکت بُراق در نگارهٔ چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲) است. نشانه‌های تصویری بُراق در خانهٔ مودّت، همراه با تاجی طلایی و گردنبند و با ابروان پیوسته که مطابقت بیشتری با نشانه‌های تصویری عصر قاجار دارد، دیده می‌شود.

ج. اعطای انگشتر به شیر

حضور شیر در دیوارنگارهٔ معراج فرخ خان، از دیگر عناصر همان‌گونگی از پیش‌متن‌هاست. در حرکت و ترکیب‌بندی اعطای انگشتر از سوی پیامبر به شیر در بیش‌متن (تصویر ۱٦)، در مقایسه با دو پیش‌متن منتخب، بیشترین برگرفتگی از نگارهٔ نسخهٔ چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲) است؛ اما محل قرارگیری شیر در آسمان است. در بحث تقلید شیر، به همراه ابرها، بیشترین برگرفتگی از نسخهٔ چاپ سنگی حملهٔ حیدری (تصویر ۱۵)، مشاهده می‌شود

تصویر ۲۱. نگارۀ معراج منسوب به لطفعلی‌خان، قرن ۱۲ق. (شین دشتگل، ۱۳۸۹، ص. ۸۱)
Figure 21. Miʿrāj Painting Attributed to Loṭf ʿAlī Khān, Twelfth Century AH (Shin Dashtgol, 2010, p. 81)

و حیوان به‌صورت کامل ترسیم نشده است.

تراگونگی (تغییر)

۱. افزایشی

ایجاد یک متن جدید گاهی با تغییرات و دگرگونی‌هایی همراه است که تراگونگی نام دارد و می‌تواند از منظر و ملاک‌های گوناگونی موردمطالعه قرار گیرد. تراگونگیِ افزایشی، برخلاف روش حذف است. در این روش، شاهد گستردگی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن هستیم و عناصری به بیش‌متن افزوده می‌شود (نوروزی و نامور مطلق، ۱۳۹۷، ص. ۷). در ادامه، موارد تراگونگی ازلحاظ تغییرات درونی موردبررسی قرار می‌گیرند. ازجمله موارد تغییرات افزایشی در این دیوارنگاره که در دیگر نگاره‌های صفوی دیده نمی‌شود، حضور عناصری چون بال بُراق، پرنده و پروانه است. در نگارۀ معراج سلطان محمد (اواسط سدۀ دهم هجری)، پیامبر بر بُراق سوار است و بُراق در حالتی بی‌وزن قرارگرفته و کلاهی صفوی بر سر دارد و اندام او بسیار ظریف و نیرومند تصویر شده است. تا این دوره و در این نسخه‌ها، از تصویر بال برای بُراق اثری نیست؛ تا اینکه در نسخۀ خمسۀ نظامی (اواسط سده یازدهم هجری) محفوظ در دارالکتب مصر، نخستین نمودهای تصویرسازی بُراق با دو بال مشاهده می‌شود که ازنظر ترکیب‌بندی و شیوۀ بازنمایی، به سبک ترکیبی صفوی – هندی نزدیک است. از همین عصر، کم‌کم تغییراتی در نحوۀ پرداخت تصویری بُراق ایجاد می‌گردد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲). یکی از صفات براق در همۀ روایات، توانایی پرواز او به آسمان است و در برخی از روایات بُراق بدون بال است. وجود بال‌ها در تصاویر برای عینی

تصویر ۲۲. صحنهٔ حلقه‌سپاری اردشیر در نقش رستم (Wikipedia Commons, 2026)
Figure 22. Scene of Ardashir's Investiture at Naqsh-e Rostam
(Wikipedia Commons, 2026)

شدن واقعه برای عامهٔ مردم بوده است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۲). درنهایت، در اواسط سدهٔ یازدهم هجری، تغییراتی در شکل ظاهری بُراق ازجمله دارا بودن دو بال کوچک و گاهی بزرگ، ایجاد می‌گردد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲). در برخی نقاشی‌ها و نسخه‌های چاپ‌سنگی عصر قاجار، چون تصاویر ۵، ٦، ۸، ۹ و ۱۲ وجود بال قابل‌مشاهده است. حضور بال بُراق در اثر معراج فرخ‌خان، از عناصر افزایشی نسبت به پیش‌متن صفوی (تصویر ۱۱) است. ویژگی بال بُراق خانهٔ مودّت در مقایسه با براق از نسخهٔ چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲)، کمی کوچک‌تر و درخشش رنگ طلایی و سایه‌پردازی آن با جزئیات و ظرافت ترسیم‌شده است. از دیگر موارد تراگونگی افزایشی نقاشی دیواری خانهٔ مودّت، پروانه‌ای است که میان بُراق و شیر قرارگرفته و در پیش‌متن‌ها دیده نمی‌شود (تصویر ١٦).

۲. جانشینی

تراگونگی جانشینی زمانی اتفاق می‌افتد که عمل کاهش و افزایش باهم انجام گیرد. در این نوع، بیش‌متن از پیش‌متن خود بیشترین فاصله را خواهد داشت (اسحقی غریب دوستی،۱۳۹۹ ، ص. ۳۱) از عناصر تراگونگی جانشینی بیش‌متن از دو پیش‌متن منتخب، می‌توان عمامه و پوشش پیامبر، تاج بُراق، رنگ و دم بُراق، پس‌زمینهٔ تصویر و پرندگان را نام برد. با در نظر گرفتن پوشش پیامبر و تاج و رنگ و دُم بُراق در بیش‌متن، نسبت به پیش‌متنِ صفوی، بیش‌متن دچار تغییرات بارزی شده است. در نگاه نگارگران ایرانی از سدهٔ ۷ تا ۱۳ هجری، بُراق به‌طور نسبی از آیات و روایات تأثیر پذیرفته است و فرم بُراق هرچه به عصر صفوی نزدیک شده به شکل اسبی زیبا نمایان گشته است؛ اما در عصر قاجار، فربه و دارای گردنی کلفت‌تر می‌گردد که احتمالاً این امر از اسب‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای تأثیر

گرفته است. بُراق ایلخانی و تیموری دارای چهره‌ای مغولی و اغلب سه‌رخ است. در عصر صفوی، بر ظرافت بُراق و اعتدال آن افزوده می‌گردد و دارای هاله‌ای مقدس می‌شود؛ اما در عصر قاجار، با تاج بلند قجری و سری زنانه نمایان می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه در نگاره‌های این عصر، براق فضای بیشتری از تصاویر را به خود اختصاص می‌دهد (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰٤). تصویر ۱۷، تاج بُراق در دیوارنگارهٔ خانهٔ مودّت را نشان می‌دهد که ویژگی‌هایی قاجاری دارد و به پیش‌متن نسخهٔ چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲) نزدیک‌تر است؛ اما در تصویر ۱۱، بُراق، کلاهی صفوی بر سر داشته و دُم او همانند دُم شیر ترسیم‌شده است. دُم بُراق خانهٔ مودّت (تصویر ۱۸)، همچون دُم طاووس است. در اواسط سدهٔ یازدهم هجری، تغییراتی در شکل ظاهری بُراق ایجاد می‌شود و دُمی همچون دُم طاووس جایگزین دُم اسب می‌گردد و به‌زودی در غالب آثار عصر قاجار، به شکل اغراق‌شده و به یکی از عناصر کلیدی تصویرگری تبدیل می‌شود (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲).

گرچه در هیچ روایتی ویژگی دُم طاووس‌مانند برای بُراق نیامده است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۱)، اما در برخی روایات، بُراق را موجودی بهشتی دانسته‌اند و با طاووس که نمادی از تشیع و موجودی بهشتی محسوب می‌شود، تلفیق‌شده است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰٤). گونه‌ای دیگر از این جانور افسانه‌ای می‌تواند الهام گرفته از سیمرغ ساسانی باشد که دم طاووس مانند آن جایگزین دیگر دم‌ها شده است و مفهوم و نقشی جدید از بُراق به تصویر درآمده است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۲). عناصر در پس‌زمینهٔ تصاویر نگاره‌های تیموری و صفوی اغلب شلوغ و پیچیده‌اند؛ اما هر چه به عصر قاجار نزدیک‌تر می‌شویم، ترکیب‌بندی‌های ساده‌تری جایگزین می‌شوند. موارد دیگری را نیز همچون موی براق، گردنبند و نقوش پَر طاووس و چهرهٔ بُراق، می‌توان عناصری جانشین در بیش‌متن نام برد.

تصویر ۱۹ از نقاشی معراج فرخ‌خان، حضور سه پرنده را نشان می‌دهد که یکی از آن‌ها همراه با تاج، احتمالاً هدهد است. این پرندگان با اندازه‌های متفاوت ترسیم شده‌اند. تصویر ۲۰ نگاره‌ای متعلق به عصر تیموری است که لحظهٔ ورود پیامبر را به بهشت بازنمایی می‌کند و متعلق به معراج‌نامهٔ میرحیدر است. در این تصویر نیز پرندگانی مشاهده می‌شوند.

روایات مختلف نشان از حضور جبرئیل از ابتدای تا انتهای سفر پیامبر دارند. در روایت معراج از تفسیر المیزان آمده است که فرشتگانی چون جبرئیل، میکائیل و اسرافیل، بُراق را برای رسول خدا آورده‌اند و هرکدام به هنگام سوارشدن پیامبر بر روی بُراق، کاری انجام داده‌اند (وثوقی زاده، ۱۳۹٤، ص. ۳۲). فرشته در این سفر آسمانی، پیامبر را هدایت می‌کند و نقش مهمی در این روایت‌ها ایفا کرده است. در اغلب نگاره‌های پیش از قاجار، فرشته یا فرشتگانی حضوری پررنگ در کنار پیامبر دارند و در برخی نگاره‌های ایلخانی نیز دیده‌شده است که پیامبر به‌جای بُراق، بر روی شانهٔ فرشته قرارگرفته است؛ اما گویی در برخی نگاره‌ها و نقاشی‌های دیواری قاجاری، از تعداد فرشته‌ها کاسته و در برخی نیز کلاً حذف شده‌اند. هدهد، مرغی افسانه‌ای است که در ادبیات فارسی به‌عنوان پیام‌رسان در ارتباط با حضرت سلیمان یاد می‌شود و نیز در قرآن کریم، در سورهٔ نمل، به داستان پیام‌آوری این پرنده برای حضرت سلیمان اشاره‌شده است؛ اما برخی پژوهشگران ادبیات فارسی، سیمرغ را به جبرئیل منسوب می‌دانند (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹٤، ص. ۱۱). در معراج فرخ‌خان، برخلاف دو پیش‌متن منتخب، در بیش‌متن فرشته‌ای دیده نمی‌شود و به نظر می‌رسد پرندگان جایگزین آن شده‌اند، اما اینکه چرا نقاش از پرندگان بهره برده است، نمی‌توان به عدم توانایی نقاش نسبت داد؛ چراکه توانایی او را در ترسیم پیامبر و بُراق آشکار است و بعید به نظر می‌رسد توانایی کشیدن فرشته را نداشته باشد. این احتمال نیز وجود دارد با توجه به مناظر و دورنماسازی در دیگر قسمت‌های این خانه، نقاش ابتدا عناصر پایین تصویر را ترسیم و سپس برای صحنهٔ معراج، اقدام کرده است و پرنده‌ای را بنا به سازگاری عناصر با یکدیگر جایگزین کرده است؛ زیرا عناصر پایین تصویر هیچ ارتباطی با داستان معراج ندارند. ناگفته نماند که در برخی دیوارنگاری‌های این خانه و خانه‌های دیگر، پرنده نقش پرکنندهٔ فضا و عنصری تزئینی دارد؛ اما فرض جانشینی عنصر پرنده به‌جای فرشته قابل‌قبول‌تر است. این فرضیه در مطالعات گذشته (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۵) نیز مورد تأکید قرارگرفته است.

۳. کاهشی

در تراگونگی کاهشی، بعضی عناصر متنِ پیشین در متنِ پسین کاسته می‌شوند و بیش‌متن نسبت به پیش‌متن، کاهش یافته و خلاصه می‌گردد. وجود پرچم در برخی معراج‌نگاری‌ها دیده می‌شود (تصاویر ۵ و ۱۱) که در گروهی از نگاره‌های صفوی، جزئی از عناصر شیعی محسوب می‌گردد و در یکی از دیوارنگاره‌های عصر قاجار (تصویر ۷) نیز دیده می‌شود؛ اما در معراج فرخ‌خان، پرچم حذف‌شده و می‌تواند عنصری کاهشی محسوب گردد. البته گفتنی است که نبود برخی عناصر در نگاره‌های معراج، امری طبیعی است؛ زیرا همهٔ عناصر در همهٔ نگاره‌ها مشترک نیستند. از دیگر موارد تراگونگی از نوع کاهشی، شیر است که در سمت راست نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان قرار دارد و به‌طور کامل ترسیم نشده است (تصویر ۱۶). شیوهٔ ترسیم بدن شیر به‌صورت سه‌رخ، اما سر او به حالت تمام‌رخ است و همراهی آن با ابر، دلالتی بر قرار گرفتنش در آسمان دارد؛ درحالی‌که در نگارهٔ عصر صفوی (تصویر ۱۱) و نسخهٔ چاپ‌سنگی عصر قاجار (تصویر ۱۲)، حیوان به‌صورت کامل نمایش داده‌شده است و تفاوت دیگر، در محل قرارگیری این حیوان در درون قاب است. شیر در عصر صفوی در آسمان، ولی در نسخهٔ چاپ‌سنگی در پایین قاب دیده می‌شود. در تصاویر عصر قاجار، شیر به شکلی نیمه‌کامل و کامل و در برخی موارد به‌کل حذف‌شده است.

نگاره‌های معراج به لحاظ همان‌گونگی‌ها و تغییرات درونی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها، موردمطالعه قرار گرفتند. با مقایسهٔ همین چند نمونه اثر، می‌توان سبک و سیاق هر دوره را در تزیینات، پوشش پیامبر و ترکیب‌بندی‌های هر عصر مشاهده کرد که نشأت گرفته از تاریخ آن دوره و فضای فرهنگی آن زمان است. تنها تغییرات اصلی، مربوط به نحوهٔ قرارگیری بُراق در ترکیب‌بندی‌ها و پیامبر، رنگ و اندازه و عناصر دیگر و غیره است. در نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان به جهت ارتباط، موارد همان‌گونگی و تراگونگی قابل‌مشاهده است که نشان‌دهندهٔ التزام هنرمند به تصویر چاپ‌های سنگی قاجار، به لحاظ تقلید، شاخص‌تر است؛ گرچه برخی عناصر ریشه در عصر صفویه دارند. بیش‌متن ازلحاظ کارکرد، به حوزهٔ جدی قرار دارد و احتمالاً فرخ‌خان مواردی مشابه ازجمله نمونه‌های آورده شده از نسخه‌های چاپ‌سنگی چون تصاویر ۸ و ۱۲ را وارد کرده است و می‌توان آن را در حوزهٔ فورژی قرار داد. فورژی (تقلیدی) جدی از سبک پیش متن است و سعی می‌شود کارکرد جدی داشته باشد و زیرگونه‌های آن ادامه و تداوم پیش متن اشاره می‌شود. دارا بودن تراگونگی زمانی به لحاظ اینکه اولین تصاویر معراج متعلق به عصر ایلخانی است، در چند دورهٔ بعد در قاجار همچنان تکرار و گسترش‌یافته است و ویژگی‌های مختص به فرهنگ قاجار در نوع پوشش سر و پیکرهٔ پیامبر و نیز براق و غیره دیده می‌شوند.

تحلیل بینامتنیت دیوارنگارهٔ معراج پیامبر

بینامتنیت رابطهٔ میان دو متن است که بر اساس هم‌حضوری شکل‌گرفته است. به عبارتی هرگاه بخشی از متن اول در متن دیگری (متن دوم) حضور داشته باشد، رابطهٔ میان این دو رابطه‌ای بینامتنی محسوب می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۸۷). معراج فرخ‌خان، با توجه به برگرفتگی از داستان معراج و به این دلیل که از نظام نشانه‌ای تصویری متون گذشته تقلید کرده است، بینامتنیتی درون‌نشانه‌ای محسوب می‌شود.

الف. بینامتنیت ضمنی: بینامتنیت ضمنی، برخلاف بینامتنیت آشکار، به‌روشنی قابل‌درک نیست و پیدا کردن آن به تخصص و مهارت نیاز دارد. وجود شیر در معراج فرخ‌خان دال بر معنایی دیگر است. در بخشی از داستان معراج آمده است که در آسمان چهارم، پیامبر با شیری روبه‌رو می‌شود و خداوند می‌فرماید این شیر، نگهبان آسمان چهارم است و از ماست و باید او را هدیه‌ای دهی تا اجازهٔ عبور به تو داده شود. پیامبر انگشترش را به شیر می‌دهد و از دروازهٔ آسمان چهارم عبور می‌کند (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص. ۹). در قرن دهم هجری و با رواج مذهب تشیع، هم‌زمان با حکومت شاه‌تهماسب صفوی، عناصری چون شیر و انگشتر وارد نگاره‌ها شد. اضافه شدن نقش جانوری شیر و انگشتر، از این زمان به بعد در نگارگری نسخ خطی و در دوره‌های بعد، در چاپ‌سنگی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، دیوارنگاره‌ها و کاشی‌نگاره‌ها رونق یافت (تصویر ۲۱). رواج این نوع ترکیب‌بندی‌ها به عوامل مختلفی چون احادیث و پیشینهٔ فرهنگی ایرانیان ارتباط دارد (کیان اصل،

جدول۱. تطبیق حیوانات و پیکر انسانی خانهٔ مودّت با خانهٔ ملک‌زاده[1]

Table 1. Comparison of Animals and Human Figures in Mawaddat House and Malekzādeh House[2]

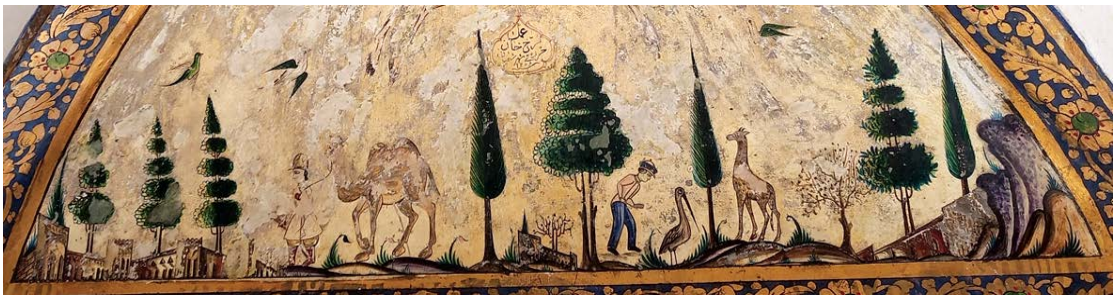
خانهٔ ملک‌زاده	پیکر انسان	لک‌لک	زرافه	شتر
خانهٔ مودّت	پیکر انسان	لک‌لک	زرافه	شتر

۱۴۰۲، ص. ۹۲). برخی معتقدند شیوهٔ قرارگیری شیر از مرتبت والای پیامبر(ص) حکایت دارد و اعطای انگشتر از سوی پیامبر به شیر، با مضمون خلافت و حق ولایت علی(ع) مرتبط است (رئوف و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۹۷) و برخی چون ویلم فلور، در کهن‌ترین دیوارنگارهٔ مذهبی عصر قاجار، وجود شیر را نشان قدرت و اقتدار پیامبر می‌داند (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۱۵۱).

در هنگام تولد، امام علی(ع) را حیدر (شیر) نامیده‌اند. در دایرةالمعارف تشیع آمده است که اسدالله یا شیرِ خدا، لقب عموی پیامبر بود؛ ولی بعد از شهادت، لقبِ حضرت علی(ع) شد و بنا بر روایتی، پیامبر(ص)، علی(ع) را اسدالله نامید؛ زیرا آشکارترین صفت علی(ع)، دلیری و شجاعت او بود. این لقب در ادبیات همهٔ زبان‌های اسلامی، بیشتر از سایر القاب آن حضرت ذکر می‌شود و روایاتی دیگری نیز لقب شیر را برای حضرت علی(ع) می‌دانند (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۳). شیر، نمادی از بی‌باکی و شجاعت است که در تاریخ ایران نقش آن در دوره‌های مختلفی تکرار شده است. این حیوان در فرهنگ شفاهی و تصویری، در هر دوره، آثاری از خود برجای گذاشته است و با باورهای مردم ارتباط برقرار کرده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۴) در فرهنگ شیعه، شجاعت حضرت علی(ع) را به شیر منتسب کرده‌اند و نگارگران از این نقش در تصاویر مذهبی بهره گرفته‌اند (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۵) در نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان، پیامبر در حال اعطای انگشتری به شیر است. نشانهٔ انگشتر با شکل دایره‌ای، نمادی از ابدیت آسمان کیهانی و با الوهیت در ارتباط است. حلقه برای موجودات زمینی، نشانه‌ای برای تعهد به پیمان است. نمونه‌ای تصویری از حلقه‌سپاری در عصر ساسانی مرتبط با تاج‌گذاری اردشیر بابکان در نقش رستم دیده‌شده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، صص. ۹۶-۹۷) (تصویر ۲۲). این حلقه‌سپاری و تفویض قدرت و جانشینی در دوره‌های بعد، با تغییر نگرش مردم، با اعطای حلقه در اندازهٔ کوچک‌تر، چون انگشتر و خاتم، مرسوم گشت (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۷) در چندین روایت آمده است که پیامبر، انگشتری خود را به حضرت علی(ع) داده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۸). هنرمندان شیعه با ارائه نگاره‌های معراج با تأکید بر انگشت‌سپاری و انتخاب حضرت

۱.این تصویر توسط خودنگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه‌شده‌است.

2. This photograph was taken by the authors during a site visit.



تصویر ۲۳. بخشی از دیوارنگارهٔ خانهٔ مودّت، قاجار، یزد
Figure 23. Detail of the Wall Painting in Mawaddat House, Qajar Period, Yazd

علی(ع) به‌عنوان جانشین پیامبر؛ آن را امری آسمانی و الهی معرفی کرده‌اند (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۹). با توجه به کاربری خانهٔ مودّت به‌عنوان خانقاه و محل تجمع درویشان در گذشته و علاقهٔ آنان به حضرت علی(ع)، نقاشی دیواری معراج در این خانه، بی‌ارتباط با کاربری آن نبوده است (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص. ۱۳). حضور شیر در نقاشی دیواری فرخ‌خان، احتمالاً حاکی از ارتباطی استعاری میان شیر و امام علی(ع) است و اعطای انگشتر از جانب پیامبر به شیر در این نقاشی دیواری، اشاره به سنت حلقه‌سپاری و جانشینی خلافت علی(ع) و با توجه به معانی و مفهوم آن درگذشته، بیانگر بینامتنیت ضمنی از نوع تلمیح است.

ب. بینامتنیت آشکار: با در نظر داشتن برخی عناصری که ارتباطی بینامتنی دارند، در تصویر ۲۳، بخشی از معراج فرخ‌خان، نگارگر با کشیدن درختان، زمین، حیوانات و انسان در پایین نقاشی، فضایی زمینی به اثر خود بخشیده است و احتمالاً سعی در نشان دادن ملکوتی بودن سفر پیامبر داشته است. از حالت و شیوهٔ قرارگیری اجزا، احتمالاً داستان یا روایتی دیگر در جریان است، اما از آن اطلاعی در دست نیست. این دیوارنگاره، با امضای فرخ‌خان مربوط به سال ۱۲۸۶ ق. است؛ نقاشی که آثار او در خانهٔ قاجاری ملک‌زاده در شهر یزد نیز رؤیت می‌شود. با مشاهدهٔ نقوش پادامنی خانهٔ ملک‌زاده، عناصری به‌تنهایی در درون قابی جای گرفته‌اند که یکی از آن‌ها پیکره‌ای است که در طول زمان دچار تخریب گشته است؛ اما با دقت می‌توان متوجه شباهتش آن با پیکر انسانی نقاشی معراج فرخ خان شد. همچنین شباهت ترسیم لکلک و شتر با دیوارنگارهٔ خانهٔ ملک‌زاده، اثر دست یک هنرمند را نشان می‌دهد. هنرمند در خانهٔ مودّت، زیرکانه همهٔ عناصر مجزا در قسمت پادامنی اتاق خانهٔ ملک‌زاده را یکجا در نقاشی دیواری معراج در معرض نمایش قرار داده است. تصاویر دورنمایی که در اینجا شامل درختان، ساختمان‌ها، کوه‌ها، انسان‌ها و حیوانات در پایین تصویر هستند، بینامتنیتی آشکار با خانهٔ ملک‌زاده ایجاد کرده‌اند که در جدول ۱ ارائه‌شده است. کوه‌هایی به سبک و سیاق نقاشی‌های چینی، از دیگر عناصر بینامتنی محسوب می‌شوند. وجود درختان و ترسیم بناهایی باوجود ژرفانمایی ناقص نیز نوعی تأثیرپذیری از غرب محسوب می‌گردد که در دیگر قسمت‌های خانهٔ مودّت و در برخی آثار نقاشی و دیوارنگاره‌های خانه‌های شهر یزد، به‌وضوح قابل‌مشاهده است و نشان‌دهندهٔ بینامتنیت آشکار است.

نتیجه

بر مبنای پژوهش‌های گذشته، خانهٔ مودّت درگذشته محل تجمع دراویش بوده است و حضور نقاشی دیواری معراج در این بنا، اهمیت آن را دوچندان می‌کند. با توجه به گستردگی نسخ و آثار معراج پیامبر(ص)، در بخش تحلیل بیش‌متنیت، تنها دو نسخه در دو زمان متفاوت که بیشترین برگرفتگی و تأثیرات را ازلحاظ عناصر با نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان داشتند، انتخاب شدند. با تحلیل عناصر

همان‌گونگی و تراگونگی بیش‌متن، وجه اشتراکات و تغییرات شکل‌گرفته توسط نقاش برشمرده شد. عناصری چون پرچم، هالهٔ دور سر پیامبر و انگشترسپاری به شیر، از عناصر اصلی دیده‌شده در نگاره‌های عصر صفوی هستند که در عصر قاجار نیز در دیوارنگاره‌ها و نسخه‌ها گسترش پیدا کرده‌اند. با توجه به نبود اطلاعات کافی، نمی‌توان به‌طورقطع بیان کرد که پیش‌متن اصلی این دیوارنگاره کدام نگاره یا دیوارنگاره است. فرخ‌خان در این نقاشی، عناصر اصلی را که در اغلب تصویرسازی‌های معراج دیده می‌شوند تقلید و عناصری را جایگزین، حذف و افزایش داده تا اثری مختص به خود بیافریند. اما با توجه به برگرفتگی‌هایی که نقاشی فرخ‌خان از نگاره‌های چاپ‌سنگی داشته است، رابطه همان‌گونگی غالب‌تر است؛ گرچه تراگونگی‌هایی نیز دارد که با توجه به پژوهش‌های گذشته، احتمالاً نقاش، نسخه‌هایی از چاپ‌سنگی را در اختیار داشته است. عناصر پایین نقاشی فرخ خان که به نظر بازگوکننده داستانی دیگر است، در خانهٔ ملک‌زاده به‌گونه‌ای دیگر دیده می‌شود و بینامتنیتی آشکار میان آن‌ها برقرار است. اما نکتهٔ حائز اهمیت این است که دیگر عناصر و شیوهٔ ترسیم آن‌ها، چون ساختمان‌هایی با ژرفانمایی ناقص و درختان، بیگانه با فضای فرهنگی زمان خود نبوده و از غرب تأثیر گرفته‌اند که نمونه‌های بسیاری ازاین‌گونه نقش‌ها در دیگر خانه‌های این شهر قابل‌مشاهده است و خود بیان‌کنندهٔ ارتباطی بینامتنی میان آن‌هاست. با مطالعهٔ مفاهیم و معانی انگشترسپاری پیامبر(ص) به شیر که در زمان صفوی به دلایل سیاسی و مذهبی رواج یافت و تا دورهٔ قاجار تداوم پیدا کرد و سنت حلقه‌سپاری که ریشه در گذشته‌های بسیار دور دارد، بینامتنیتی ضمنی از نوع تلمیح مفروض است. تصویرگری معراج پیامبر(ص) تأثیرات خود را در طول زمان از نسخه‌های پیشین دریافت کرده است و دلیلی بر برگرفتگی و تأثیر و تکثیر متن و ارتباطی بیش‌متنی میان آن‌هاست. معراج‌نگاری‌ها از عصر ایلخانی گرفته تا عصر قاجار، اگرچه تغییرات بارزی با توجه به ویژگی‌های سیاسی، فرهنگی و غیره در آن‌ها دیده می‌شود، اما همواره پیامبر، بُراق و فرشتگان از عناصر اصلی و مشترک آن‌ها هستند. در معراج‌نگاری خانهٔ مودّت، با توجه به شواهد در دست، از جزئیات فراوان عناصر عصر صفوی و تیموری خبری نیست. با وجود عناصر مشترکی چون پیامبر(ص) و بُراق، در مقایسه با دو نسخهٔ پیش‌متن، نقاش با افزودن عناصری چون پروانه و پرندگان که احتمالاً جایگزین فرشتگان بودند، ترکیب‌بندی جدیدی را در این اثر خلق کرده که تاکنون دیده نشده است. گرچه تحلیل نگاره‌های معراج، مستلزم بحث و تفصیل عمیق‌تری است، اما آنچه بیان شد، مباحثی کلی در باب عناصر تصویری و تغییرات صورت‌گرفته با هدف یافتن وجوه اشتراک و افتراق نقاشی معراج خانهٔ مودّت با نگاره‌های پیشین، از طریق بررسی دو نسخه در دو زمان متفاوت بود. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌هایی ازجمله رنگ و فرم پیکره و پوشش پیامبر و بُراق و اجزا آن، در انطباق با دیگر آثار معراج پیامبر صورت پذیرد تا دیگر تفاوت‌های این اثر، با دیگر آثار گذشتگان معین گردد. همچنین بهره‌گیری از دیگر اقسام نظریه ترامتنیت ژنت برای تحلیل این نقاشی دیواری می‌تواند موضوع مناسبی برای پژوهش‌های آتی باشد.

تقدیر و تشکر (Acknowledgement)

این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول است که با عنوان »تحلیل دیوارنگاری خانه‌های قاجاری یزد با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت،« به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم، در دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد دفاع شده است.

تعارض منافع (Conflict of Interest)

نویسندگان اعلام می‌دارند که در خصوص انتشار این مقاله تضاد منافع وجود ندارد. علاوه بر این،

موضوعات اخلاقی، ازجمله سرقت ادبی، رضایت آگاهانه، سوء رفتار، جعل داده‌ها، انتشار و ارسال مجدد و مکرر و همچنین، سیاست مجله در قبال استفاده از هوش مصنوعی از سوی نویسندگان رعایت شده است.

منابع و ماخذ

آژند، ی. (۱۳۹۷). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) (ج. ۲). سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم اسلامی و انسانی (سمت).

https//:samt.ac.ir/fa/book/1960/Vol2

ابن‌هشام، ع. ه (۱۳۶۰). سیرت رسول‌الله (ر. اسحق‌بن محمد همدانی [قاضی ابرقوه]، مترجم و محرر؛ ج. ۱). خوارزمی.

https//:kharazmipub.ir1981/

اسحقی غریب دوستی، ط. (۱۳۹۹). تحلیل نگاره‌های آقا میرک دو نسخه خمسه شاه‌تهماسبی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه هنر ایران، دانشکده حفاظت میراث.

https//:ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/b9db068807fa222c2a33f2fca3be2fc4

باغبان ماهر، س.، و امانی، ف. (۱۳۹۱). نگاره‌های معراج پیامبر (ص). اطلاعات حکمت و معرفت، ۷(۴)، ۱۸- ۲۳.

https://www.noormags.ir/887980

براتی، م. ح.، قاضی‌زاده، خ.، و حاصلی، پ. (۱۴۰۳). تحلیل بینانشانه‌ای فضاسازی در متن‌کلامی و متن‌تصویری معراج نامه میرحیدر با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر. رهپویه هنرهای تجسمی، ۷(۱)، ۱۳-۲۴.
https//:doi.org/10.22034/ra2024.2010501.1395.

بوذری، ع. (۱۳۸۹). قضای بی‌زوال: نگاهی تطبیقی با تصاویر چاپ‌سنگی معراج پیامبر (ص). دستان

https//:www.adinehbook.com9642987481/

خداداد، ز.، و اسدی، م. (۱۳۸۹). بررسی نقاشی‌های معراج حضرت پیامبر (ص) در کشورهای اسلامی از دیرباز تا به امروز. نگره، ۵ (۱۵)، ۴۹-۶۷.

https//:doi.org/10.22070/negareh2010.5132.

دیلمی، ح. م. (۱۴۱۲ ه. ق./ ۱۳۷۰ ه. ش.). ارشاد القلوب (ج. ۱). قم: الشریف‌الرضی.

https//:noorlib.ir/book/info1414/

رئوف، س.، نیستانی، ج.، و موسوی کوهپر، س. م. (۱۳۹۸). نمود هنر شیعی در بقعه‌های گیلان (با تأکید بر رویکرد مطالعات تاریخ فرهنگی). مطالعات تاریخ اسلام، ۱۱(۴۳)، ۸۱-۱۰۸.

https//:ensani.ir/fa427743/

شایان سرشت، الف.، فخر، ف.، و شریفی، س. (۱۳۹۹). واکاوی نگاره‌ی معراج پیامبر اکرم(ص) در نسخهٔ خطی هفت‌اورنگ جامی گالری فریر با رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت. نگارینه هنر اسلامی، ۷(۱۹)، ۴-۱۸.
https//:doi.org/10.22077/nia2020.3460.1323.

شریفی مهرجردی، ع. (۱۳۹۵). خانه مودّت (خانقاه نعمت‌اللهی)؛ یادگاری ارزشمند از هنر دوره قاجار در یزد. چیدمان، ۴ (۱۳)، ۶۳-۵۹.

https //:scholar .google .com /citations ?view _op =view_citation&hl=en&user=ICkoErIAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ:kNdYIx-mwKoC

شریفی مهرجردی، ع. (۱۴۰۳). دیوارنگاری و تزیینات خانه‌های قاجاری یزد. دانشگاه یزد.

https//:scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=ICkoErIAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ-:f۶ydRqryjwC

شریفی مهرجردی، ع.، و رفیعی وردنجانی، الف. (۱۳۹۴). تحلیل دیوارنگارهٔ معراج پیامبر در خانه مودّت یزد با تأکید بر رابطه این اثر با کاربری بنا [مقاله کنفرانسی]. همایش بین‌المللی سیمای حضرت محمد (ص) در هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان.

https//:scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=ICkoErIAAAAJ&cstart&۲۰=pagesize&۸۰=sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ:hqOjcs۷Dif۸C

شیخی، ع.، و صادقی‌فرد، م. (۱۳۹۷). مطالعه سیر تحول تصویری براق و نگارگری ایران (از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری). مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۳(۱)، ۹۳- ۱۰۶.

https//:doi.org/10.22051/jtpva2018.3937.

شین دشتگل، ه. (۱۳۸۹). معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد (ص). انتشارات علمی و فرهنگی.

https//:www.iranketab.ir/book-35782/meraj-negari

فروغی‌نیا، م.، و دادور، الف. (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی تأثیر در ویژگی‌های تصویری معراج نگاره‌های صفوی و گورکانی. مطالعات تطبیقی هنر، ۷(۱۴)، ۱۲۱- ۱۳۵.

https//:mth.aui.ac.ir/article-1-840-fa.html

فلور، و. م. (۱۳۹۵). نقاشی دیواری در دوره‌ی قاجار: نقاشی‌های دیواری و گونه‌های دیگر دیوارنگاری در ایران قاجار (ع. بهارلو، مترجم). پیکره

https//:literaturelib.com/books2261/(نسخه اصلی منتشرشده در ۲۰۰۵)

فیاضی کیا، م. (۱۳۹۹، ۲۶ آذر). پرتره بدون صورت: درباره‌ی حرمتِ چهره‌نگاریِ مقدسین در نگارگری ایران. حرفه: هنرمند. بازیابی شده در مهر ۲۷، ۱۴۰۳، از

https//:herfeh-honarmand.com/blog/portrait-without-a-face

قاسمی، م. (۱۴۰۳). تطبیق تصویر آرایی معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخه خمسه نظامی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۹۳-۲۱۶.

https//:doi.org/10.22124/ira2024.28387.1028.

قرآن کریم (م. م. فولادوند، مترجم). (۱۳۹۰). نشتا.
https://www.iketab.com/Quran

کنگرانی فراهانی، م.، نامورمطلق، ب.، خبری، م.، و شریف زاده، م. (۱۴۰۰). معراج سلطان‌محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت. نگره، ۱۶ (۵۹)، ۶۱-۷۳.
https//:doi.org/10.22070/negareh2020.5312.2456.

کیان اصل، م. (۱۴۰۲). تحلیل خیالی سازی نگاره انگشتر سپاری در معراج. مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی، ۲ (۶)، ۸۷-۱۰۵.
https//:isah.ir/fa/downloadpaper.php?pid&54=rid&12=p=A

متفکر آزاد، م.، و شایسته فر، م. (۱۳۹۲)، نگاهی بر حکمت معنوی نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره معراج و پیامبر (ص). نشریه کتاب ماه هنر، ۱۸۳، ۸۸-۹۵.
https//:www.noormags.ir984740/

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۴، ۵ مرداد). متن‌های درجه دوم: بیش متنیت در نگاره ژرار ژنت. روزنامه همشهری، (ضمیمه هفتگی اندیشه: نشانه‌شناسی)، ۵۹، ۱۰-۱۱.
https//:www.noormags.ir113339/

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶، ۸۳-۹۸.
https://www.noormags.ir/758338

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه شناسی بیش متنی. پژوهش‌های ادبی، ۳۸(۹)، ۱۳۹-۱۵۲.
https//:lire.modares.ac.ir/article.23375_html

نامور مطلق، ب. (۱۴۰۰). بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. سخن.
https//:www.iranketab.ir/book-18887/intertextuality

نوروزی، ن.، و نامور مطلق، ب. (۱۳۹۷). خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش متن‌هایی از نقاشی ایران. هنرهای زیبا- هنر تجسمی، ۲۳(۱)، ۵-۱۶.
https//:doi.org/10.22059/jfava2018.65600.

وثوقی زاده، س. (۱۳۹۴). مطالعه تطبیقی نگاره‌های بهشت و دوزخ در معراج نامه‌های دوره‌های ایلخانی و تیموری با تصاویر معراج نامه‌های چاپ سنگی دوره قاجار [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده]. دانشگاه هنر ایران، دانشکده هنرهای کاربردی.
https//:elmnet.ir/doc10915243-71531/

ویکی‌پدیا. (۱۴۰۵، ۲۸ مرداد). بُراق. ویکی‌پدیا. بازیابی شده در ۲ شهریور، ۱۴۰۵، از
https//:fa.wikipedia.org/wiki%/D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%82

Reference

Azhand, Y. (2018). *A Research on Persian Painting and Miniatur* (Vol. 2). The Organization for Researching and Composing, University Textbooks in the Islamic Sciences and the Humanities (SAMT). https://samt.ac.ir/fa/book/1960/Vol2 **[In Persian]**.

Baghban Maher, S., & Amani, F. (2012). *The Prophet's Ascension images. Information, Wisdom, and Knowledge*, *7*(4), 18–23. https://www.noormags.ir/887980 **[In Persian]**.

Barati, M. H., Ghazizadeh, K., & Haseli, P. (2024). Intersemiotic analysis of create space in the verbal text and visual text of Mir Haydar's Miraj Nama with an emphasis on the role of the illustrator in the creation of the artwork. *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, *7*(1), 13-24. https://doi.org/10.22034/ra.2024.2010501.1395 **[In Persian]**.

Bouzari, A. (2010). *Imperishable Fate: A Comparative Study of the Lithographic Images of the Prophet's Ascension*. Dastan. https://www.adinehbook.com/9642987481 **[In Persian]**.

Deylami, H. M. (1991). *Guidance of Hearts* (Vol. ١). Qom: Al-Sharif al-Razi. https://noorlib.ir/book/info/1414 **[In Arabic]**.

Eshaghi Gharib Doosti, T. (2020). *Analysis of Aqa Mirak's Paintings in Two Khamseh Shah Tahmasbi Manuscripts Based on Genette's Transtextuality Approach* [Unpublished master's dissertation]. Iran University of Art, Faculty of Conservation of Cultural Heritage. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/b9db068807fa222c2a33f2fca3be2fc4 **[In Persian]**.

Fayyazi Kia, M. (2020, December 16). Portrait Without a Face: On the Prohibition of Portraiture of Holy Figures in Persian Painting. *Herfeh: Honarmand*. Retrieved October 18, 2024, from https://herfeh-honarmand.com/blog/portrait-without-a-face

Floor, W. M. (2016). *Wall Paintings and other Figurative Mural Art in Qajar Iran* (A. Baharloo, Trans.). Peykareh. https://literaturelib.com/books/2261 (Original work published 2005) **[In Persian]**.

Foroghinia, M., & Dadvar, A. (2018). A Comparative study of visual features interaction in Safavid and Mughal Acension paintings. *Motaleate-e Tatbighi-e Honar*. *7*(14), 121-135. http://mth.aui.ac.ir/article-1-840-fa.html **[In Persian]**.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman, & C. Doubinsky, Trans.). University of Nebraska Press. https://books.google.com/books?id=KbYzNp94C9oC&pg=PR3&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false

Ghasemi, M. (2024). Comparative analysis of the Prophet's Ascension imagery in wall paintings of Guilan Shrines and Nizami's Khamsa based on Gerard Genette's Hypertextuality Theory. *Interdisciplinary Researches of Art*, *2*(1), 193-216. https://doi.org/10.22124/ira.2024.28387.1028 **[In Persian]**.

Ibn Hisham, A. H. (1981). *Sirat Rasul Allah* [Life of the Prophet] (R. Ishaq ibn Muhammad Hamadani [Qazi Abarquh], Trans.; Vol. ۱). Kharazmi. https://kharazmipub.ir/1981 **[In Persian]**.

Kangharani, M., Namvar Motlagh, B., Khabari, M. A., & Sharifzadeh, M. R. (2021). The Ascension of Sultan Mohammad and its derivation in Three Contemporary Iranian Paintings with Genette's Hypertextuality Approach. *Negareh Journal*, *16*(59), 61-73. https://doi.org/10.22070/negareh.2020.5312.2456 **[In Persian]**.

Khodadad,Z. and Asadi,M. (2010). Survey of paintings Ascension Prophet ₰uhammad in Islamic countries from ancient period up to now. *Negareh Journal*, *5*(15), 49-67. https://doi.org/10.22070/negareh.2010.5132 **[In Persian]**.

Kian Asl, M. (2023). Analysis of the fictionalisation of the Ring image in Ascension. Interdisciplinary *Studies of Arts and Humanities, 2*(6), 87-105. https://isah.ir/fa/downloadpaper.php?pid=54&rid=12&p=A **[In Persian]**.

Motafakker Azad, M., & Shayesteh-Far, M. (2013). A spiritual perspective on Iranian miniature art: A Case study of the Prophet's Ascension illustration. *Art Book Monthly*, 183, 88–95. https://www.noormags.ir/984740 **[In Persian].**

Namvar Motlagh, B. (2005, July 27). Secondary texts: Hypertextuality in Gérard Genette's image. *Hamshahri Newspaper (Andisheh weekly supplement: Semiotics),* 59, 10–11. https://www.noormags.ir/113339 **[In Persian].**

Namvar Motlagh, B. (2008). Transtextual study. *Human Sciences*, 56, 83-98. https://www.noormags.ir/758338 **[In Persian].**

Namvar Motlagh, B. (2013). Hypotextual genrologie. *Literary Research*, *9*(38), 139-152. https://lire.modares.ac.ir/article_23375.html **[In Persian].**

Namvar Motlagh, B. (2021). *Intertextuality: From Structuralism to Postmodernism*. Sokhan. https://www.iranketab.ir/book/18887-intertextuality **[In Persian].**

Norouzi, N., & Namvarmotlagh, B. (2018). Hypertexttualite study of four selected impressions of Claudia Palmarucci with hypertexts of Persian Painting. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *23*(1), 5-16. https://doi.org/10.22059/jfava.2018.65600 **[In Persian].**

Rauf, S., Neyestani, J., & Mousavi Kouhpar, S. M. (2019). Shia art manifestation in Gilan Tombs (With an emphasis on cultural history studies approach). *Studies in the History of Islam*, *11*(43), 81–108. https://ensani.ir/fa/427743 **[In Persian]**.

SharifiMehrjardi,A.(2016).MawddatHouse(NematollahiKhanqah):Avaluableremnantof Qajar ArtinYazd.*ChidemanQuarterly,4*(13),59–63.https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=ICkoErIAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ:kNdYIx-mwKoC **[In Persian]**.

Sharifi Mehrjardi, A. (2024). *Mural and Decorative Painting of Qajar Houses in Yazd*. Yazd University Press. https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=ICkoErIAAAAJ&sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ:-f6ydRqryjwC **[In Persian]**.

Sharifi Mehrjardi, A., & Rafiei Vardanjani, A. (2015). *Analysis of the Prophet's Ascension wall painting in the Modat House of Yazd, with an emphasis on the relationship between this work and the building's function* [Conference paper]. International Conference on the Image of Prophet Muhammad (PBUH) in Art, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan. https://scholar.google.com/citations?view_op=view_&hl=en&user=ICkoErIAAAAJ&cstart=20&pagesize=80&sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ:hqOjcs7Dif8C **[In Persian]**.

Shayan Seresht, A., Fakhr, F., & Sharifi, S. (2020). Study of prophet Muhammad Miʿraj in Jami Haft Awrang (seven thrones) and the Painting of Sultan Ibrahim Mirza in intertextualite approach. *Negarineh Islamic Art*, *7*(19), 4-18. https://doi.org/10.22077/nia.2020.3460.1323 **[In Persian]**.

Sheikhi, A., & Sadeghifar, M. (2018). Study of the evolution of Buraq Image in Persian Painting (From the 7th to the 13th century AH). *Theoretical Principles of Visual Arts*, *3*(1), 93-106. https://doi.org/10.22051/jtpva.2018.3937 **[In Persian]**.

ShinDashtgol, H. (2010). *The Depiction of the Ascension from Illustrated Manuscripts to Folk Paintings, with a Focus on the Figural Representation of the Prophet*

Muhammad (PBUH). Scientific and Cultural Publications. https://www.iranketab.ir/book/35782-meraj-negari **[In Persian]**.

The Qur'an (M. M. Fouladvand, Trans.). (2011). Nashta. https://www.iketab.com/Quran **[In Persian]**.

Vossoughizadeh, S. (2015). *A Comparative Study of the Images of Heaven and Hell in the Mi'rajnama Manuscripts of the Ilkhanid and Timurid Periods and the Lithographic Mi'rajnama Illustrations of the Qajar Period* [Unpublished master's dissertation]. Iran University of Art, Faculty of Applied Arts. https://elmnet.ir/doc/10915243-71531 **[In Persian].**

Wikipedia Commons. (2026, July 09). *Naqsh-e-Rostam (Iran) Relief Sassanid Period*. Wikipedia Commons. Retrieved August 24, 2026, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqsh-e-Rostam_(Iran)_Relief_Sassanid_Period.JPG

Wikipedia. (2026, August 19). *Burāq*. Wikipedia. Retrieved August 24, 2026, from https://fa.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%82 **[In Persian]**.