

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

Kowsar al-Sadat Mehrniya¹ Hanif Rahimi Pordanjani² Ali Akbar Sharifi Mehrjardi³

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 Mi'rāj (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 Mi'rāj created by Farrokh Khan, a Qajar-period artist, in the Mawaddat House in Yazd, formerly a Ni'matullāhī 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 Mi'rāj, 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 as 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 Mi'rāj, 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



► 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

Abstract

► Negareh
► Autumn 2026 - NO 79



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 Mi'rāj, 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 Mi'rāj 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.

Abstract

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

کوثرالسادات مهرنیا*^۱، حنیف رحیمی پرنجانی**^۲، علی اکبر شریفی مهرجردی**^۳

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

صفحه ۳۱۴ تا ۳۴۳

نوع مقاله: پژوهشی

DOI:10.22070/negareh.2025.19901.3468



چکیده

مقدمه: داستان معراج پیامبر(ص) در طول تاریخ اسلامی همواره مورد توجه هنرمندان قرار داشته و در آثار گوناگونی بازنمایی شده است. یکی از نمونه‌های برجسته، نقاشی دیواری معراج پیامبر(ص)، اثر فرخ‌خان، هنرمند دوره قاجار، در خانه مودت یزد (خانقاه نعمت‌اللهی) است. این پژوهش با تکیه بر نظریه ترامنتیت ژرار ژنت، به بررسی چگونگی تأثیرپذیری و روابط بینامتنی این اثر با متون و تصاویر پیشین می‌پردازد. نظریه ترامنتیت 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 خانه مودت یزد چگونه و تا چه اندازه تحت تأثیر نمونه‌های پیشین و زمینه‌های تصویری عصر قاجار قرار گرفته 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)، خانه مودت، یزد، فرخ‌خان، ژرار ژنت.



مقدمه

ماجرای معراج پیامبر اکرم(ص) یکی از برجسته‌ترین وقایع معنوی در تاریخ اسلام است که نه تنها 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 اشاره شده، بلکه در متون حدیثی معتبر، از جمله حدیث مشهور معراج در ارشاد القلوب دیلمی (۱۴۱۲ ه. ق، صص. ۱۹۹-۲۰۶)، به تفصیل روایت گردیده است. این واقعه، با ابعاد فرازمینی و سرشار از معانی عرفانی، از دیرباز مورد توجه عالمان دینی، متکلمان، مفسران و نیز هنرمندان مسلمان بوده است؛ به گونه‌ای 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. از جمله نمونه‌های شاخص در این زمینه، نقاشی دیواری معراج پیامبر(ص) با امضای فرخ‌خان است که در خانه مودت (خانقاه نعمت‌اللهی) شهر یزد، در دوره قاجار اجرا شده است. این اثر نه تنها از نظر هنری و زیبایی‌شناختی، بلکه از منظر ارتباط میان متون تصویری و متون دینی پیشین، نمونه‌ای ممتاز به شمار می‌آید.

در مطالعه 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، رابطه 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 نظریه بینامتنیت در قرن بیستم که نخست در حوزه ادبیات مطرح شد، توجه به این پیوندهای میان‌متنی در مطالعات علوم انسانی ابعادی تازه یافت. این نظریه که بر پایه 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 توسعه این دیدگاه و معرفی نظریه «ترامتنیت»^۱، زمینه تحلیل نظام‌مندتری را برای بررسی ارتباطات میان متون فراهم ساخت. ژنت، ترامتنیت را شامل پنج رابطه اصلی میان متون می‌داند که از آن میان، بینامتنیت^۲ و بیش‌متنیت^۳ بیشترین کاربرست را در بررسی پیوند میان یک اثر هنری با منابع پیشین دارند.

کاربست این مفاهیم در حوزه 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 دوره قاجار که هم شاهد رشد فزاینده 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 مطالعه 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 قرار گرفته 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 نظریه ترامتنیت ژنت مورد تحلیل منسجمی قرار نگرفته است. تحلیل میان‌متنی این اثر نه تنها 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 پیچیده آن با متون و تصاویر پیشین، زمینه‌های فرهنگی و

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

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، بر مبنای هدف، بنیادی-نظری و به لحاظ ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات، به‌طور هم‌زمان کتابخانه‌ای و میدانی و ابزار گردآوری، فیش‌برداری دستی و الکترونیکی است. پیکره مطالعاتی شامل نقاشی دیواری معراج پیامبر اثر فرخ‌خان در دوره قاجار است که تحلیل و مطالعه آن با استفاده از رویکرد ترامنتیت ژرار ژنت صورت می‌گیرد. از پنج قسم ترامنتیت در نظریه او به دلیل تناسب با تحلیل و مطالعه و برای دستیابی به شناخت برگرفتگی‌ها و تأثیرات و الهامات نقاش در خلق این اثر و یافتن دیگر ویژگی‌های اثر فرخ‌خان، صرفاً از دو نظریه بینامنتیت و بیش‌منتیت بهره گرفته می‌شود. در مبحث بیش‌منتیت، 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 همه 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 بینامنتیت، ارجاعات ضمنی و آشکار آن مورد مطالعه قرار می‌گیرد و به ارتباط بینامنتی که با دیگر خانه‌های قاجاری یزد برقرار می‌کند، اشاره می‌شود. شیوه تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است و با استفاده از چارچوب نظری ترامنتیت، 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.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی به مطالعه 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

درباره معراج، به این نتیجه رسیده‌اند که در تمام ادوار تاریخ هنر اسلامی، تصویرگری‌های مذهبی، کاملاً متأثر از افق تاریخی دوره خود بوده‌اند. پژوهش‌هایی نیز با به‌کارگیری رویکرد ترامنتیت ژنت به مطالعه و تحلیل برخی نگارگری‌های معراج پیامبر(ص) پرداخته‌اند. از آن میان، شایان سرشت و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) در نسخه خطی هفت‌اورنگ جامی گالری فریر با رویکرد بینامنتیت ژرار ژنت»، داستان معراج پیامبر در خردنامه اسکندری را با نگاره‌ای از هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، با استفاده از رویکرد بینامنتیت و بیش‌منتیت ژنت مورد بررسی 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 بیش‌منتیت ژنت» توسط کنگرانی و همکاران (۱۴۰۰) انجام شده است. این پژوهش به بررسی اقتباس و برگرفتگی این سه اثر معاصر از نگاره سلطان محمد با تکیه بر نظریه بیش‌منتیت 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 نسخه خمسه نظامی بر مبنای نظریه بیش‌منتیت ژرار ژنت»، نگاره‌های معراج در خمسه نظامی و دیوارنگاره‌های بقاع گیلان را با استفاده از نظریه بیش‌منتیت مورد تحلیل قرار داده است. نویسندگان با مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های عناصر تصویری و ساختاری این آثار، نشان می‌دهد که گرچه مضمون و محتوای آثار یکسان است، اما در شیوه به‌کارگیری عناصر تصویری و تجسمی، تفاوت‌هایی مشهود است. براتی و همکاران (۱۴۰۳) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل بیناننشانه‌ای فضاسازی در متن کلامی و تصویری معراج‌نامه میرحیدر با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر»، با بهره‌گیری از اقسام ترامنتیت 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



تازه به معنا و ساختار این اثر ارائه دهد.

نظریه ترامنتیت ژرار ژنت

ترامنتیت در ادامه نظریه‌ها و فعالیت‌های افرادی همچون ژولیا کریستوا، لوران ژنی و میکائیل ریفاتر شکل گرفت. هدف ژنت از طرح ترامنتیت این بود که هرگونه رابطه‌ای را که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند، شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه نماید. بدین گونه، ترامنتیت را به پنج دسته بزرگ تقسیم کرد (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۲۴) (نمودار ۱). در ترامنتیت، به‌ویژه بیش‌متنیت، چگونگی گسترش و تکثیر متن‌ها در جامعه انسانی موردبررسی قرار می‌گیرد. این مطلب که هر متنی با توجه به متن‌های پیشین، شکل می‌گیرد، اساس نظریه بینامنتیت و ترامنتیت است و هیچ متنی از «هیچ» نمی‌تواند پدید آید (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۱).

بیش‌متنیت

بیش‌متنیت ژنت به مطالعه رابطه یا روابط دو متنی می‌پردازد که بر اساس برگرفتی و اشتقاق استوار شده باشد (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۲۹). این برگرفتی رابطه‌ای هدفمند است که سبب می‌گردد بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل بگیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۵). از نزدیک‌ترین گونه ترامنتیت به بینامنتیت ژنت، همین بیش‌متنیت است، به این دلیل که هر دو به موضوع رابطه میان دو متن ادبی یا هنری می‌پردازند (نامور مطلق، ۱۴۰۰، ص. ۲۹). البته در هر حضوری، تأثیر وجود دارد و نیز در هر تأثیری، حضور وجود دارد. لیکن در بیش‌متنیت، تأثیر عمیق‌تر و گسترده‌تری موردتوجه است. به عبارتی در بینامنتیت اغلب، حضور بخشی موردتوجه است، در بیش‌متنیت الهام‌بخشی تأثیر کلی اهمیت دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۵). دو شاخصه‌ای که ژنت برای گونه‌شناسی بیش‌متنی عنوان می‌کند شامل کارکرد و ارتباط است. شاخص کارکرد به دو دسته کلان طنز و بدون طنز تقسیم می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۲) و مهم‌ترین شاخص ژنت در نوع ارتباط میان متن‌ها، تراگونگی و همان‌گونگی است. شاخص چنین تقسیم‌بندی دوگانه ژنت بر اساس سبک اثر صورت می‌گیرد. گاهی رابطه میان دو متن نه بر اساس طنز و نه جدی بلکه متعلق به نظام تفنی می‌شود (نامور

شود.

در باب مطالعه نگاره معراج پیامبر(ص) در خانه مودت یزد که به‌طور مستقیم با پژوهش حاضر ارتباط برقرار می‌کند، می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «تحلیل دیوارنگاره معراج پیامبر(ص) در خانه مودت یزد با تأکید بر رابطه این اثر با کاربری بنا» اشاره کرد که توسط شریفی مهرجردی و رفیعی وردجانی (۱۳۹۴) در همایش بین‌المللی سیمای حضرت محمد(ص) در هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان ارائه شده است. نویسندگان سعی در ریشه‌یابی و بررسی شکل‌گیری این دیوارنگاره، بیان مفاهیم عناصر تصویری و مقایسه با نمونه‌های چاپ‌سنگی داشته‌اند. درنهایت به اهمیت میان معراج، نزد درویش و انتخاب این داستان برای نقاشی در این بنا و ارتباط آن با کاربری بنا (خانقاه) تأکید شده است.

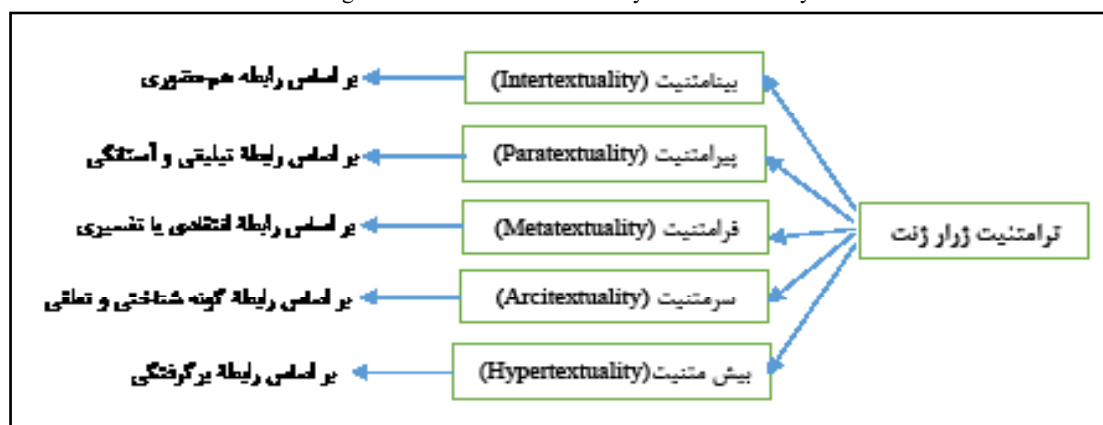
درنهایت می‌توان به کتاب معراج نگاری؛ نسخه خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی بر پیکرنگاری حضرت محمد (ص)، نوشته شین دشتگل (۱۳۸۹)، اشاره کرد که درباره جنبه‌های تصویرسازی پیامبر(ص) در دوره‌های مختلف تاریخ نقاشی ایران، از کهن‌ترین روزگار تا خیالی‌نگاری عصر قاجار، به رشته تحریر درآمده است. نویسنده، سیر چند صد ساله 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، رابطه 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 خانه مودت یزد بر اساس نظریه ترامنتیت 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

مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۷). در کتاب الواح باز نوشتنی، 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 همان‌گونه‌ی و تراگونه‌ی شکل می‌گیرد. این دو محور در شش نقطه باهم برخورد می‌کنند (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۷). بیش‌متنیت یک عملیات دگرگون‌ساز (مانند تراوستیسمان^۱، ترانسپوزیسیون^۲ و پارودی^۳) و یا یک عملیات تقلیدی (چون پاستیش^۴، فورژی^۵ و شارژ^۶) از پیش‌متن است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۸). هر متن جدید، یعنی بیش‌متن بر اساس یک یا چندین متن گذشته، یعنی پیش‌متن استوار است. درنتیجه، رابطه‌های میان بیش‌متن و پیش‌متن به دو دسته کلی تقسیم می‌شود: ۱. همان‌گونه‌ی (تقلید)؛ ۲. تراگونه‌ی (تغییر و دگرگونی) (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۶). نکته مهم اینکه هیچ متنی نمی‌تواند بدون هیچ تغییری به بیش‌متن تبدیل شود و تفاوت در تراگونه‌ی و تقلید در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است (نامور مطلق، ۱۳۸۴، ص. ۱۰). ما نه همان‌گونه‌ی مطلق داریم و نه تراگونه‌ی مطلق و همواره یک ارزیابی نسبی است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۷).

۱. همان‌گونه‌ی (تقلید): نیت مؤلف بیش‌متن در تقلید، حفظ متن اول در وضعیتی جدید است. نمونه بارز تقلید پاستیش است و ژنت و شارحان او همواره از پاستیش برای توضیح تقلید استفاده کرده‌اند (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۶). هدف در تقلید، تغییر نیست و میزان آن خیلی بارز نیست (نامور مطلق، ۱۳۸۴، ص. ۱۰).

۲. تراگونه‌ی (تغییر): یک متن گاهی می‌تواند با تغییر یک متن دیگر ایجاد شود. این رابطه از متنوع‌ترین و مهم‌ترین رابطه‌های بیش‌متنیت محسوب می‌شود. تراگونه‌ی بیش‌متنیت حاصل تغییر و دگرگونی بیش‌متنیت 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 مقایسه حجم بیش‌متن و پیش‌متن، آن را به دودسته کلی تقلیلی و گسترشی تقسیم می‌کند؛ درنتیجه، از دیدگاه کمی، به گسترشی و تقلیلی و دیدگاه تغییرات درونی به افزایشی، کاهششی و جانشینی قابل‌تقسیم است (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۶).

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



نمودار ۲. نظریه 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 (Mi'raj), an Illustration from the Jāmi' al-Tawārikh (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، رابطه این دو متن بینامتنی است. نکته دیگر این است که در رابطه 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. رابطه 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

قابل تشخیص 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

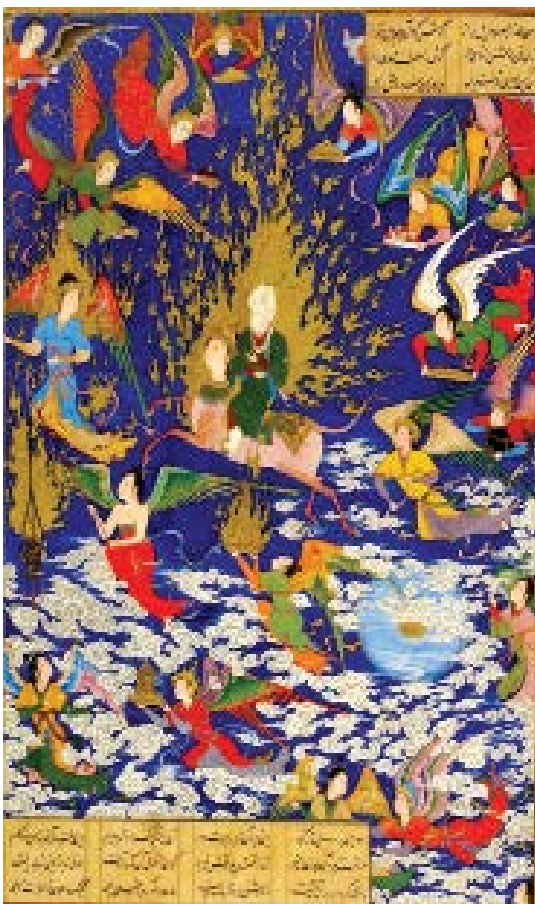
در ایران و در عصر اسلامی، هنر نگارگری و تولید نسخ همواره در مذهب، ادبیات و تاریخ حضور داشته است. در ابتدا، نگارگری صرفاً در خدمت متونی غیردینی بود؛ اما با گسترش تصوف اسلامی، تصاویری از زندگی بزرگان دین در نگارگری پدیدار شد. ادبیات و تصاویر کتب خطی از قرن ۱۳ م. ۷/ق. تحت تأثیر تفکر عرفانی، فلسفی و مذهبی 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

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودت یزد بر اساس خوانش روابط بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/ ۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا- حنیف رحیمی پرنجانی- علی‌اکبر شریفی‌مهرجردی



تصویر ۲. معراج نامه میرحیدر، مکتب هرات، دوره تیموری ۱۴۳۶ م. (فیاضی کیا، ۱۳۹۹)

Figure 2. The Mi'rajnāmeḥ of Mīr Haydar, Herat School, Timurid Period, 1436 CE (Fayyazi Kia, 2020)



تصویر ۳. خمسة نظامی، تبریز (۹۴۶-۹۴۹ ق.) اثر سلطان محمد، کتابخانه بریتانیا، لندن (آژند، ۱۳۹۷، ص. ۴۹۹)

Figure 3. Khamse of Nizāmī, Tabriz, 946-949 AH, by Sultān Muḥammad, British Library, London (Azhand, 2018, p. 499)

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 فرشته الهی، جبرئیل، از مسجدالحرام در مکه به مسجدالاقصی در بیت‌المقدس سفر کرده 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 وسیله و یژهای 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 به سوی بیت‌المقدس نام برده می‌شود. وسیله‌ای که پیامبر را از آسمانی به آسمان دیگر تا آسمان هفتم، می‌برد، «اجنحه ملائکه» نام دارد. «وکر الطیر» نوعی لانه پرنده بود که پیامبر با آن به بیت‌المقدس رفت. جبرئیل رسول خدا را به سدره‌المنتهی رساند و «زُفر» فرشی از نور سبز بود که پیامبر را تا حدود عرش بالا برد؛ اما تنها وسیله‌ای که در عبارات‌های مختلف و متواتر به آن اشاره شده، بُراق است و منابع دیگر تا حدی درباره سایر موارد نام‌برده سکوت کرده‌اند (ابن‌هشام، ۱۳۶۰، ج. ۱، ص. ۴۰۳). نسخه‌های جامع التواریخ رشیدالدین، آثارالباقیه بیرونی و معراج‌نامه 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. ۶۸). نماینده آشکار معراج‌نگاری در عصر تیموری، معراج‌نامه میرحیدر است (رئوف و همکاران، ۱۳۹۸، ص. ۹۶). در عصر تیموری، به دلیل گرایش حکام و وزیران به مذهب و اهمیت آن و نیز رواج و توسعه تشیع، تصویرگری معراج پیامبر در کنار سایر موضوعات، در نسخ ادبی و تاریخی و مذهبی وجود دارد و به معراج‌نگاری بیشتر پرداخته شده 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 از لحاظ نمایش عناصر بصری با مضمون دینی به دو دسته تقسیم می‌شوند: نگاره‌هایی فاقد عناصری



پیامبر هستند که از عصر صفوی آغاز می‌شود (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۵). (تصویر ۴). 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 پرهیز کرده 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 سلیقه 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 قرار گرفته است (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص. ۵). (تصویر ۵). کهن‌ترین دیوارنگاره مذهبی شناخته‌شده از عصر قاجار، بر دیوارهای مقبره «مقام عباس» در شوشتر نقش بسته است. تاریخ این نقاشی دیواری متعلق به سال ۱۲۴۶ ق. / ۱۸۳۰-۱۸۳۱ م. است. چهره پیامبر پوشیده و در هاله‌ای از نور قرار دارد و جبرئیل امین در برابر او قرار گرفته است. مشابه همین موضوع، معراج در ۱۸۹۴ م. در آرامگاه عبدالله بن موسی الکاظم در شهراب، در استان کرمانشاه، به تصویر درآمده است (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۱۵۱). تصویر ۶ نیز مجلس «معراج پیامبر» بر دیوار خارجی بقعه بابا ولی در دهکده بابا ولی دیلمان را نشان می‌دهد (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۱۵۲). به گفته استاک^۱ 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. او بن^۲ بر این نظر بود که چسباندن تصویر بر دیوار خانه خشتی یک دهقان یا رعیت، امری کاملاً معمول بود. بر دیوار، تصاویری از امامان با چهره‌هایی پوشیده و هاله‌ای به دور سر و نیز



تصویر ۴. مخزن الاسرار نظامی، (۱۵۰۹ تا ۱۵۱۰ م)، صفوی (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۴)

Figure 4. Makhzan al-Asrār by Nizāmī, 1509–1510 CE, Safavid period (Foroghiniya & Dadvar, 2018, p. 124).



تصویر ۵. معراج پیامبر، بقعه مقام عباس، قدیمی‌ترین دیوارنگاره شناخته‌شده قاجاری، شوشتر ۱۸۳۰ م. (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۳۲۰)

Figure 5. The Prophet's Ascension (Mi'raj), Shrine of Maqām-e 'Abbās, Shushtar, 1830 CE; the oldest known Qajar wall painting (Floor, 2005/2016, p. 320)

شیعی، چون نسخه‌های خمسة 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

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودّت
یزد بر اساس خوانش روابط
بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/
۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا-
حنیف رحیمی پرنجانی- علی اکبر
شریفی مهرجردی



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



تصویر ۷. معراج چاپ سنگی، انگشتر
سپاری در معراج، از نسخه حمله حیدری
۱۲۶۹ ق. (یوزری، ۱۲۸۹، ص. ۱۳۵)
Figure 7. Lithographed Mi'rāj: The
Investiture with a Ring during the As-
cension, from a Copy of Hamleh-ye
Heydari, 1269 AH
(Bouzari, 2010, p. 135)



تصویر ۶. مجلس معراج پیامبر بر دیوار
خارجی بقعه باباولی در روستای باباولی
دیلمان (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۳۲۴)
Figure 6. The Prophet's Ascension
(Mi'rāj) Scene on the Exterior Wall
of the Bābā Valī Shrine, Bābā Valī
Village, Deylamān
(Floor, 2005/2016, p. 324)

پیامبر به همراه بُراق در حال رفتن به معراج تصویر
می‌شد (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۱۶۰).
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 حمله حیدری،
معراج‌نامه و کتاب تحفة المجالس و غیره را نام برد
(شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص.
۶). 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، ابروهای 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 خانه مودّت، دیوارنگاره معراج پیامبر(ص)
و فرخ خان نقاش**
خانه مودّت (خانقاه نعمت‌اللهی) در محله گودال
مصلی یزد و در کوچه تبریزیان، نزدیک خانه
رسولیان، واقع شده است. این بنا ابتدا در سال
۱۲۸۶ ق. توسط محمدابراهیم لاری ساخته شد
و مدتی نقش خانقاه نعمت‌اللهی را ایفا می‌کرد.
حدود سال ۱۳۴۲ ش. 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، ۱۴۰۳، 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 تزئین شده است.
این تزئینات، فضایی غنی و چشم‌نواز در دیوارها،
پادامنی‌ها، طاقچه‌ها و اتاق‌های متعدد بنا ایجاد
کرده‌اند (شریفی مهرجردی، ۱۳۹۵، ص. ۶۰).



تصویر ۱۰. معراج پیامبر، خانهٔ مودّت (گوشواره غربی)، قاجار^۱
Figure 10. The Prophet's Ascension (Mi'raj), Mowaddat House (Western Side Chamber), Qajar Period²



تصویر ۹. منظومهٔ معراج‌نامه از شجاعی مشهدی، ۱۲۶۸ ق./ ۱۵۸۱ م. (بوزری، ۱۳۸۹، ص. ۲۲)
Figure 9. Mi'raj-nāmah Poem by Shujā'ī Mashhadī, 1268 AH/1851 CE (Bouzari, 2010, p. 22)

(تصویر ۱۰). فرخ خان، بنا به شرایط آن زمان، از تهران به یزد، تبعید و در این شهر ماندگار می‌شود و ده‌ای در کاروان‌سرای کرباسی بر پا می‌کند. برخی نقاشی‌های او که در گرم‌خانه مسجد امام

دیوارنگاره‌ای با مضمون معراج پیامبر در قسمت گوشواره غربی خانهٔ مودّت، قرار دارد. این نقاشی متعلق به سال ۱۲۸۶ ق. و دارای امضای فرخ خان، یکی از نقاشان و گچ‌نگاران سدهٔ سیزدهم ق. است



تصویر ۱۲. معراج‌نامه، ملاقات پیامبر (ص) با شیر، نسخهٔ چاپ‌سنگی، ۱۲۷۳ (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱)
Figure 12. Mi'raj-nāmah: The Prophet's Encounter with a Lion, Lithographed Copy, 1273 AH (Sharifi Mehrjardi & Rafiei Vardanjani, 2015, p. 11)



تصویر ۱۱. معراج، برگه از فال‌نامهٔ امام جعفر صادق، صفوی (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۴)
Figure 11. The Prophet's Ascension (Mi'raj), a Folio from the Fāl-nāmah of Imam Ja'far al-Šādiq, Safavid Period (Foroghini & Dadvar, 2018, p. 124)

۱. این تصویر توسط خود نگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه شده است.

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

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودّت
یزد بر اساس خوانش روابط
بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/
۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا-
حنیف رحیمی پرنجانی- علی اکبر
شریفی مهرجردی



تصویر ۱۴. بخشی از معراج پیامبر، فالنامه امام جعفر صادق، صفوی (فروغینیا و دادور، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۴)
Figure 14. Detail of the Prophet's Ascension (Mi' rāj), Fāl-nāme of Imam Ja'far al-Sādiq, Safavid Period (Foroghinia & Dadvar, 2018, p. 124)



تصویر ۱۳. بخشی از معراج پیامبر(ص)، دیوارنگاره خانه مودّت^۱
Figure 13. Detail of the Prophet's Ascension (Mi' rāj), Wall Painting in Mawaddat House²

مهرجردی، مصاحبه شخصی، آذر، ۱۴۰۲). نقاشی دیواری معراج اثر فرخ خان، درون قابی مثلثی متناسب با بنا، در گوشواره غربی عمارت مودّت قرار دارد. این نقاشی دیواری اگر به دو نیمه بالا و پایین تقسیم شود، به نظر می‌رسد بازگوکننده 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 نخستین بار در عصر صفوی و در نسخه‌ها دیده می‌شود و در دوره قاجار نیز در دیوارنگاره‌ها و چاپ‌های سنگی، شاهد گسترش و برگرفتنی این متن هستیم، از این رو، یک نسخه از عصر صفوی، شامل برگی از فالنامه امام جعفر صادق (تصویر ۱۱) و یک نسخه چاپ سنگی مربوط به ۱۲۷۳ ق. از دوره قاجار به صورت برگی ضمیمه شده در انتهای کتاب تحفة المجالس، با امضای «میرزا حسن آمده است» (تصویر ۱۲) که از میان تصاویر موجود

(شاه سابق) در تهران، خانه ملک‌زاده، حسینیّه ناظم التّجّار، خانه شهید صدوقی و نیز خانه 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 درجه بالایی رساند (شریفی مهرجردی، ۱۴۰۳، ص. ۸۶). زیباترین نمونه نقاشی‌های او را می‌توان در خانه مودّت مشاهده کرد. در شهر یزد جدا از خانه مودّت، دیوارنگاره‌ای با مضمون معراج در یکی امامزاده‌ها نیز دیده شده است، اما تصویری از آن در دست نیست (شریفی

۱. این تصویر توسط خود نگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه شده است.

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



تصویر ۱۶. شیر، بخشی از دیوارنگاره معراج، خانه مودت^۱
Figure 16. Lion, Detail of the Mi'rāj Wall Painting, Mawaddat House²



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

خانه مودت است، با دو پیش‌متن در نظر گرفته‌شده از عصر صفوی و قاجار، مورد مطالعه و تحلیل قرار می‌گیرد.

تحلیل بیش‌متنیت دیوارنگاره معراج پیامبر(ص) همان‌گونه (تقلید)

نیت مؤلف در بیش‌متنیت 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، از جمله پیامبر(ص)، بُراق و فرشتگان گرداگرد ایشان، آسمان و غیره، قابل مشاهده است (متفکر آزاد و شایسته‌فر، ۱۳۹۲، ص. ۹۰). اصلی‌ترین عنصر همان‌گونه در بیش‌متن که همان نقاشی دیواری خانه مودت است و کاملاً بر طبق پیش‌متن‌ها به‌کاررفته است، پیامبر و اعطای انگشتر به شیر است که در نگاره نسخه خطی فال‌نامه متعلق به دوره صفوی (۹۵۷ ق.) و نسخه چاپ‌سنگی عصر قاجار قابل مشاهده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۹) (تصاویر ۱۱ و ۱۲). این موارد در ادامه به ترتیب تحلیل خواهند شد.



تصویر ۱۷. تاج براق، بخشی از دیوارنگاره معراج، خانه مودت^۱
Figure 17. Burāq's Crown, Detail of the Mi'rāj Wall Painting, Mowaddat House²

بیشترین برگرفتگی را به خود اختصاص داده‌اند، مورد تحلیل بیش‌متنیت قرار می‌گیرند. در ادامه، نحوه تغییرات، تقلید، اشتراکات و افتراقات، با توجه به بیش‌متن که همان نقاشی دیواری معراج

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

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

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودت
یزد بر اساس خوانش روابط
بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/
۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا-
حنیف رحیمی پرنجانی- علی اکبر
شریفی مهرجردی



تصویر: ۱۹. پرنده، بخشی از دیوارنگاره معراج، خانه مودت^۱
Figure 19. Bird, Detail of the Mi'raj Wall Painting,
Mawaddat House²



تصویر: ۱۸. دم براق، بخشی از دیوارنگاره معراج، خانه مودت^۱
Figure 18. Burāq's Tail, Detail of the Mi'raj Wall Painting,
Mawaddat House²

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، هاله دور سر پیامبر به شکلی دایره‌ای و ساده ترسیم شده است (تصاویر ۷، ۸ و ۹)؛ اما در نگاره‌های قبل از عصر قاجار، هاله پیامبر همچون شعله‌ای سر را احاطه کرده است. هاله دور سر از نخستین عناصری است که در نگارگری اسلامی و به نشانه 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 نسخه ورقه و گلشاه (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص. ۷). در تصویر ۱۳، بخشی از نقاشی معراج اثر فرخ خان؛ چهره پیامبر همراه با روبند و شالی سبزرنگ و هاله دور سر به شکلی شعله‌سان، مانند درخت سرو، نمایان است و در ترسیم پیکره او مطابقت بیشتری با پیش‌متن قاجاری (تصویر ۱۲) دارد. گویی ترکیبی از عناصر متون قاجار و صفوی است (تصویر ۱۳ با تصویر ۱۴، بخشی از معراج پیامبر مربوط به عصر صفویه، مقایسه شود). شیوه ترسیم هاله سر پیامبر به شکل شعله‌سان، از عناصر تقلیدی بیش‌متن از پیش‌متن‌هاست.

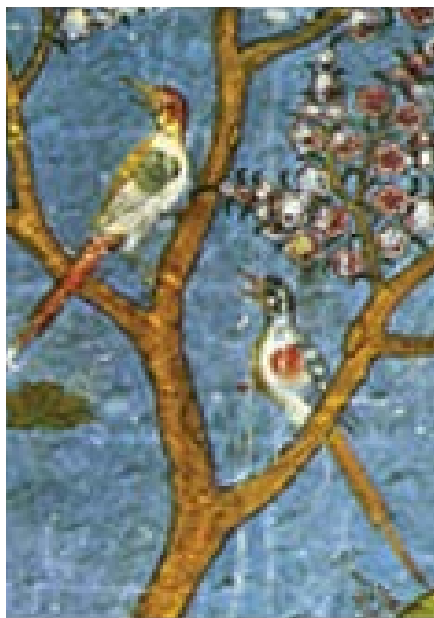
الف. پیامبر

در بحث همان‌گونه، پیامبر به همراه براق از اصلی‌ترین عناصر بسیاری از تصویرسازی‌ها در گذشته 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 برگرفتنی را از تصویر ۱۲ دریافت می‌کند. حذف جزئیات چهره پیامبر از مهم‌ترین ویژگی‌های معراج‌نگاری عصر صفوی است که از دوره شاه اسماعیل اول آغاز می‌شود (فروغی نیا و دادور، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۳) و از این‌پس، حجاب چهره، یکی از شاخصه‌های اصلی شمایل‌نگاری می‌شود و در دوره شاه‌طهماسب ادامه می‌یابد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۰) نقاب و حجاب پیامبر و هاله دور سر او در صحنه معراج پیامبر در نسخه‌ای از خمسه نظامی محفوظ در موزه بریتانیا، نشان از توجه شاه‌طهماسب به موضوع معراج و مطابقت مفهوم آیات قرآنی و سفر ویژه 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

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

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



تصویر ۲۰. دیدار با حوریان، معراج‌نامه میرحیدر، ایلخانان (و ثوقی‌زاده، ۱۳۹۴، ص. ۷۵)
Figure 20. Meeting with the Houris, Mi'rajnāmeḥ of Mīr Ḥaydar, Ilkhanid Period (Vossoughizadeh, 2015, p. 75)

ب. بُراق

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). بُراق 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 نگاره چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲) است. نشانه‌های تصویری بُراق در خانه مودت، 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 دیوارنگاره معراج فرخ خان، از دیگر عناصر همان‌گونه‌گی از پیش‌متن‌هاست. در حرکت و ترکیب‌بندی اعطای انگشتر از سوی پیامبر به شیر در بیش‌متن (تصویر ۱۶)، در مقایسه با دو پیش‌متن منتخب، بیشترین برگرفتنی از نگاره نسخه چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲) است؛ اما محل قرارگیری شیر در آسمان است. در بحث تقلید شیر، به همراه ابرها، بیشترین برگرفتنی از نسخه چاپ سنگی حمله حیدری (تصویر ۱۵)، مشاهده می‌شود

از دیگر عناصر تقلیدی از پیش‌متن‌ها، بُراق است. در آیات قرآنی به صراحت در مورد حضور مرکبی به نام بُراق در معراج صحبت شده، اما در روایات، تنوع و اختلاف نظرهایی وجود دارد و در نتیجه، این تعدد و تنوع موجب گشته است هنرمند نقاش، آزادانه و طبق تمایلات خود و حامیان 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 ارائه شده که نشان از ذائقه دوران تاریخی، سبک غالب و افق فکری و فرهنگی در هر زمان دارد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۱). طبق روایات، بُراق از چهارپایان بهشتی است که بسیار تندرو و دارای چته‌ای 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

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودت
یزد بر اساس خوانش روابط
بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/
۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا-
حنیف رحیمی پرنجانی- علی اکبر
شریفی مهرجندی



تصویر ۲۱. نگاره معراج منسوب به لطفعلی خان، قرن ۱۲ ق. (شین دشتگل، ۱۳۸۹، ص. ۸۱)
Figure 21. Mi'raj Painting Attributed to Lotf 'Ali Khān, Twelfth Century AH (Shin Dashtgol, 2010, p. 81)

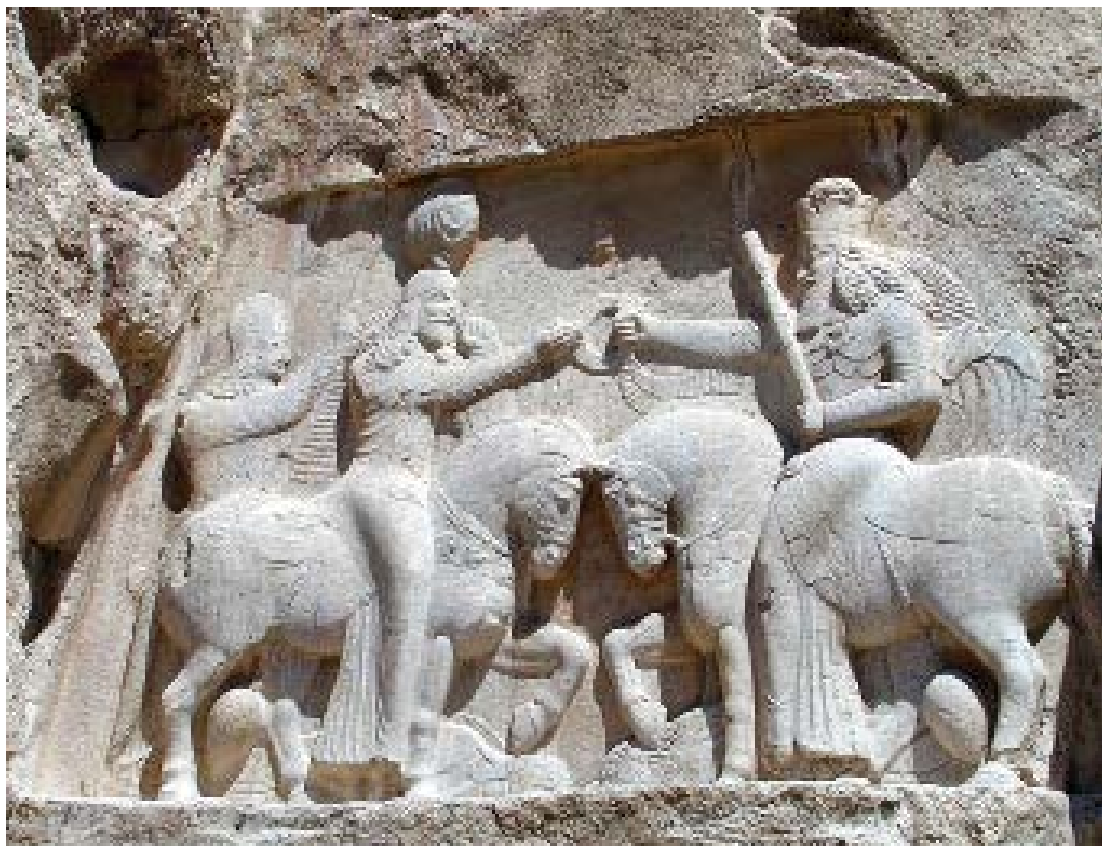
و حیوان به صورت کامل ترسیم نشده است.

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 مورد مطالعه قرار گیرد. تراگونگی 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 از لحاظ تغییرات درونی مورد بررسی قرار می‌گیرند. از جمله موارد تغییرات افزایشی در این دیوارنگاره که در دیگر نگاره‌های صفوی دیده نمی‌شود، حضور عناصری چون بال بُراق، پرنده و پروانه است. در نگاره

معراج سلطان محمد (اواسط سده دهم هجری)، پیامبر بر بُراق سوار است و بُراق در حالتی بی‌وزن قرار گرفته 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 نسخهٔ خمسۀ نظامی (اواسط سده یازدهم هجری) محفوظ در دارالکتب مصر، نخستین نمونه‌های تصویرسازی بُراق با دو بال مشاهده می‌شود که از نظر ترکیب‌بندی و شیوۀ بازنمایی، به سبک ترکیبی صفوی - هندی نزدیک است. از همین عصر، کم‌کم تغییراتی در نحوهٔ پرداخت تصویری بُراق ایجاد می‌گردد (باغبان ماهر و امانی، ۱۳۹۱، ص. ۲۲). یکی از صفات بُراق در همهٔ روایات، توانایی پرواز او به آسمان است و در برخی از روایات بُراق بدون بال است. وجود بال‌ها در تصاویر برای عینی



تصویر ۲۲. صحنه حلقه سپاری اردشیر در نقش رستم (Wikipedia Commons, 2026)

Figure 22. Scene of Ardashir's Investiture at Naqsh-e Rostam

(Wikipedia Commons, 2026)

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 (اسحق 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، پس‌زمینه تصویر و پرندگان را نام برد. با در نظر گرفتن پوشش پیامبر و تاج و رنگ و دم بُراق در بیش‌متن، نسبت به پیش‌متن صفوی، بیش‌متن دچار تغییرات بارزی شده است. در نگاه نگارگران ایرانی از سده 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

شدن واقعه برای عامه مردم بوده است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۲). درنهایت، در اواسط سده یازدهم هجری، تغییراتی در شکل ظاهری بُراق از جمله 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، ۶، 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 خانه مودت در مقایسه با بُراق از نسخه 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 خانه مودت، پروانه‌ای است که میان بُراق و شیر قرار گرفته و در پیش‌متن‌ها دیده نمی‌شود (تصویر ۱۶).

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. نکته دیگر اینکه در نگاره‌های این عصر، براق فضایی بیشتری از تصاویر را به خود اختصاص می‌دهد (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۴). تصویر ۱۷، تاج بُراق در دیوارنگاره خانه مودّت را نشان می‌دهد که ویژگی‌هایی قاجاری دارد و به پیش‌متن نسخه چاپ‌سنگی (تصویر ۱۲) نزدیک‌تر است؛ اما در تصویر ۱۱، بُراق، کلاه صفوی بر سر داشته و دُم او همانند دُم شیر ترسیم شده است. دُم بُراق خانه مودّت (تصویر ۱۸)، همچون دُم طاووس است. در اواسط سده 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، تلفیق شده است (شیخی و صادقی‌فر، ۱۳۹۷، ص. ۱۰۴). گونه‌ای دیگر از این جانور افسانه‌ای می‌تواند الهام گرفته از سیمرغ ساسانی باشد که دم طاووس‌مانند 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 پس‌زمینه 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 چهره بُراق، می‌توان عناصری جانشین در پیش‌متن نام برد.

تصویر ۱۹ از نقاشی معراج فرخ‌خان، حضور سه پرندۀ 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 لحظه ورود پیامبر را به بهشت بازنمایی می‌کند و متعلق به معراج‌نامه

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، ۱۳۹۴، 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 دیده شده است که پیامبر به‌جای بُراق، بر روی شانه فرشته قرار گرفته 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 سوره نمل، به داستان پیام‌آوری این پرندۀ برای حضرت سلیمان اشاره شده است؛ اما برخی پژوهشگران ادبیات فارسی، سیمرغ را به جبرئیل منسوب می‌دانند (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱). در معراج فرخ‌خان، برخلاف دو پیش‌متن منتخب، در پیش‌متن 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 صحنه معراج، اقدام کرده است و پرندۀ ای 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، پرندۀ نقش پرکننده فضا و عنصری تزئینی دارد؛ اما فرض جانشینی عنصر پرندۀ به‌جای فرشته قابل‌قبول‌تر است. این فرضیه در مطالعات گذشته (شریفی مهرجردی و رفیعی وردنجانی، ۱۳۹۵) نیز مورد تأکید قرار گرفته است.



و احتمالاً فرخ‌خان مواردی مشابه از جمله نمونه‌های آورده شده از نسخه‌های چاپ‌سنگی چون تصاویر ۸ و ۱۲ را وارد کرده است و می‌توان آن را در حوزه 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 تراگونی زمانی به لحاظ اینکه اولین تصاویر معراج متعلق به عصر ایلخانی است، در چند دوره بعد در قاجار همچنان تکرار و گسترش یافته است و ویژگی‌های مختص به فرهنگ قاجار در نوع پوشش سر و پیکره پیامبر و نیز براق و غیره دیده می‌شوند.

تحلیل بینامتنیت دیوارنگاره معراج پیامبر

بینامتنیت رابطه میان دو متن است که بر اساس هم‌حضوری شکل گرفته است. به عبارتی هرگاه بخشی از متن اول در متن دیگری (متن دوم) حضور داشته باشد، رابطه میان این دو رابطه‌ای بینامتنی محسوب می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۸۷). معراج فرخ‌خان، با توجه به برگرفتی 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، به روشنی قابل درک 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 اجازه عبور به تو داده شود. پیامبر انگشتش را به شیر می‌دهد و از دروازه آسمان چهارم عبور می‌کند (شریفی مهرجردی و رفیعی وردجانی، ۱۳۹۴، ص. ۹). در قرن دهم هجری و با رواج مذهب تشیع، هم‌زمان با حکومت شاه‌تیماسب 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 پیشینه فرهنگی ایرانیان ارتباط دارد (کیان اصل،

۳. کاهشی

در تراگونی کاهشی، بعضی عناصر متن پیشین در متن 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 حذف شده و می‌تواند عنصری کاهشی محسوب گردد. البته گفتنی است که نبود برخی عناصر در نگاره‌های معراج، امری طبیعی است؛ زیرا همه عناصر در همه نگاره‌ها مشترک نیستند. از دیگر موارد تراگونی از نوع کاهشی، شیر است که در سمت راست نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان قرار دارد و به‌طور کامل ترسیم نشده است (تصویر ۱۶). شیوه 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 نگاره عصر صفوی (تصویر ۱۱) و نسخه چاپ‌سنگی عصر قاجار (تصویر ۱۲)، حیوان به‌صورت کامل نمایش داده شده است و تفاوت دیگر، در محل قرارگیری این حیوان در درون قاب است. شیر در عصر صفوی در آسمان، ولی در نسخه چاپ‌سنگی در پایین قاب دیده می‌شود. در تصاویر عصر قاجار، شیر به شکلی نیمه‌کامل و کامل و در برخی موارد به‌کل حذف شده است.

نگاره‌های معراج به لحاظ همان‌گونگی‌ها و تغییرات درونی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها، مورد مطالعه قرار گرفتند. با مقایسه 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 نحوه قرارگیری براق در ترکیب‌بندی‌ها و پیامبر، رنگ و اندازه و عناصر دیگر و غیره است. در نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان به جهت ارتباط، موارد همان‌گونگی و تراگونی قابل‌مشاهده است که نشان‌دهنده التزام هنرمند به تصویر چاپ‌های سنگی قاجار، به لحاظ تقلید، شاخص‌تر است؛ گرچه برخی عناصر ریشه در عصر صفویه دارند. بیش‌متن از لحاظ کارکرد، به حوزه جدی قرار دارد

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودّت
یزد بر اساس خوانش روابط
بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/
۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا-
حنیف رحیمی پردنجانی- علی اکبر
شریفی مهرجردی

جدول ۱. تطبیق حیوانات و پیکر انسانی خانه مودّت با خانه ملک زاده^۱
Table 1. Comparison of Animals and Human Figures in Mawaddat House and Malekzādeh House²

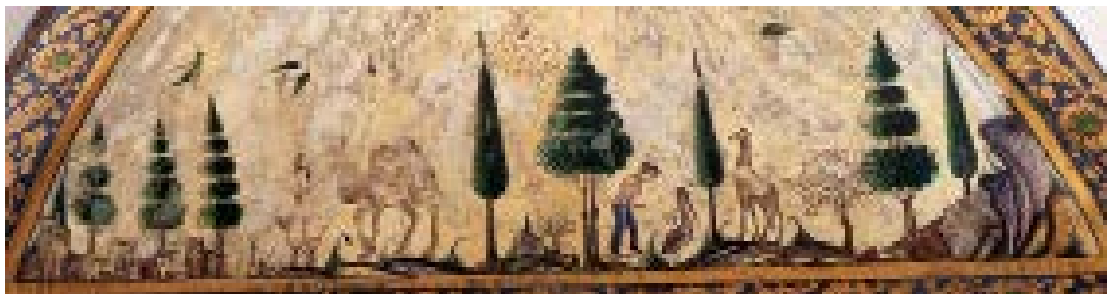
 شتر	 زرافه	 لک لک	 پیکر انسان	خانه ملک زاده
 شتر	 زرافه	 لک لک	 پیکر انسان	خانه مودّت

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 کرده اند و نگارگران از این نقش در تصاویر مذهبی بهره گرفته اند (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۵) در نقاشی دیواری معراج فرخ خان، پیامبر در حال اعطای انگشتی به شیر است. نشانه انگشت با شکل دایره ای، نمادی از ابدیت آسمان کیهانی و با الوهیت در ارتباط است. حلقه برای موجودات زمینی، نشانه ای برای تعهد به پیمان است. نمونه ای تصویری از حلقه سپاری در عصر ساسانی مرتبط با تاج گذاری اردشیر بابکان در نقش رستم دیده شده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، صص. ۹۶-۹۷) (تصویر ۲۲). این حلقه سپاری و تفویض قدرت و جانشینی در دوره های بعد، با تغییر نگرش مردم، با اعطای حلقه در اندازه کوچک تر، چون انگشت و خاتم، مرسوم گشت (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۷) در چندین روایت آمده است که پیامبر، انگشتی خود را به حضرت علی (ع) داده است (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۸). هنرمندان شیعه با ارائه نگاره های معراج با تأکید بر انگشت سپاری و انتخاب حضرت

۱۴۰۲، ص. ۹۲). برخی معتقدند شیوه قرارگیری شیر از مرتبت والای پیامبر (ص) حکایت دارد و اعطای انگشت 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 کهن ترین دیوارنگاره مذهبی عصر قاجار، وجود شیر را نشان قدرت و اقتدار پیامبر می داند (فلور، ۱۳۹۵/۲۰۰۵، ص. ۱۵۱). در هنگام تولد، امام علی (ع) را حیدر (شیر) نامیده اند. در دایره المعارف تشیع آمده است که اسدالله یا شیر خدا، لقب عموی پیامبر بود؛ ولی بعد از شهادت، لقب 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 همه زبان های اسلامی، بیشتر از سایر القاب آن حضرت ذکر می شود و روایاتی دیگری نیز لقب شیر را برای حضرت علی (ع) می دانند (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۳). شیر، نمادی از بی باکی و شجاعت است که در تاریخ ایران نقش آن در دوره های مختلفی تکرار شده است. این حیوان در فرهنگ شفاهی و تصویری، در هر دوره، آثاری از خود

۱. این تصویر توسط خود نگارندگان مقاله، با مراجعه به بنا و از طریق عکاسی تهیه شده است.

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



تصویر ۲۳. بخشی از دیوارنگاره خانه مودت، قاجار، یزد
Figure 23. Detail of the Wall Painting in Mawaddat House, Qajar Period, Yazd

نقاشی که آثار او در خانه قاجاری ملکزاده در شهر یزد نیز رؤیت می‌شود. با مشاهده نقوش پادامنی خانه 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 لکاک و شتر با دیوارنگاره خانه ملکزاده، اثر دست یک هنرمند را نشان می‌دهد. هنرمند در خانه مودت، زیرکانه همه عناصر مجزا در قسمت پادامنی اتاق خانه 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 خانه ملکزاده ایجاد کرده‌اند که در جدول ۱ ارائه شده 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 خانه مودت و در برخی آثار نقاشی و دیوارنگاره‌های خانه‌های شهر یزد، به‌وضوح قابل‌مشاهده است و نشان‌دهنده بینامتنیت آشکار است.

علی(ع) به‌عنوان جانشین پیامبر؛ آن را امری آسمانی و الهی معرفی کرده‌اند (کیان اصل، ۱۴۰۲، ص. ۹۹). با توجه به کاربری خانه مودت به‌عنوان خانقاه و محل تجمع درویشان در گذشته و علاقه 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 استعاره‌ای 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 در گذشته، 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 شیوه 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؛

نتیجه

بر مبنای پژوهش‌های گذشته، خانه مودت در گذشته 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 از لحاظ عناصر با نقاشی دیواری معراج فرخ‌خان داشتند، انتخاب شدند. با تحلیل عناصر

همان‌گونه‌گی و تراگونه‌گی بیش‌متن، وجه اشتراکات و تغییرات شکل‌گرفته توسط نقاش برشمرده شد. عناصری چون پرچم، هاله 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 برگرفتن‌گی‌هایی که نقاشی فرخ‌خان از نگاره‌های چاپ‌سنگی داشته است، رابطه همان‌گونه‌گی غالب‌تر است؛ گرچه تراگونه‌گی‌هایی نیز دارد که با توجه به پژوهش‌های گذشته، احتمالاً نقاش، نسخه‌هایی از چاپ‌سنگی را در اختیار داشته است. عناصر پایین نقاشی فرخ‌خان که به نظر بازگوکننده داستانی دیگر است، در خانه ملک‌زاده به‌گونه‌ای دیگر دیده می‌شود و بینامتنیتی آشکار میان آن‌ها برقرار است. اما نکته حائز اهمیت این است که دیگر عناصر و شیوه ترسیم آن‌ها، چون ساختمان‌هایی با ژرفانمایی ناقص و درختان، بیگانه با فضای فرهنگی زمان خود نبوده و از غرب تأثیر گرفته‌اند که نمونه‌های بسیاری از این‌گونه نقش‌ها در دیگر خانه‌های این شهر قابل‌مشاهده است و خود بیان‌کننده ارتباطی بینامتنی میان آن‌هاست. با مطالعه مفاهیم و معانی انگشترسپاری پیامبر(ص) به شیر که در زمان صفوی به دلایل سیاسی و مذهبی رواج یافت و تا دوره 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 برگرفتن‌گی 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، براق و فرشتگان از عناصر اصلی و مشترک آن‌ها هستند. در معراج‌نگاری خانه مودت، با توجه به شواهد در دست، از جزئیات فراوان عناصر عصر صفوی و تیموری خبری نیست. با وجود عناصر مشترکی چون پیامبر(ص) و براق، در مقایسه با دو نسخه 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 جوه اشتراک و افتراق نقاشی معراج خانه مودت 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 براق 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 پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول است که با عنوان «تحلیل دیوارنگاری خانه‌های قاجاری یزد با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت»، به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده 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، از جمله 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 مآخذ

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>

ابن هشام، ع. ه. (۱۳۶۰). سیرت رسول الله (ر. اسحق بن محمد همدانی [قاضی ابرقوه]، مترجم و محرر؛ ج. ۱). خوارزمی.

<https://kharazmipub.ir/1981/>

اسحق غریب دوستی، ط. (۱۳۹۹). تحلیل نگاره‌های آقا میرک دو نسخه خمسه شاه‌تیماسبی بر اساس رویکرد تراثتیت ژنت [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده]. 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 فضا سازی در متن کلامی و متن تصویری 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.com/9642987481/>

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 کوهپیر، 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/fa/427743/>

شایان سرشت، الف.، فخر، ف. و شریفی، س. (۱۳۹۹). واکاوی نگاره‌ی معراج پیامبر اکرم (ص) در نسخه 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>

تحلیل نقاشی دیواری خانه مودت
یزد بر اساس خوانش روابط
بینامتنی و بیش متنی ژرار ژنت/
۳۱۴-۳۴۳ / کوثرالسادات مهرنیا-
حنیف رحیمی پربنجانی- علی اکبر
شریفی مهرجردی

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

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:f7ydRqryjwC

شریفی مهرجردی، ع. و رفیعی وردنجانی، الف. (۱۳۹۴). تحلیل دیوارنگاره معراج پیامبر در خانه مودت 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=20&pagesize=80&sortby=pubdate&citation_for_view=ICkoErIAAAAJ:hqOjcsVDif^C

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 دوره قاجار: نقاشی‌های دیواری و گونه‌های دیگر دیوارنگاری در ایران قاجار (ع. بهارلو، مترجم). پیکره

(نسخه اصلی منتشر شده در ۲۰۰۵) <https://literaturelib.com/books2261/>

فیاضی کیا، م. (۱۳۹۹، ۲۶ آذر). پرتره بدون صورت: درباره‌ی حرمت چهره‌نگاری 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 آرای معراج پیامبر (ص) در دیوارنگاره‌های بقاع گیلان و نسخه خمسه نظامی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۱۲، 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.، نامور مطلق، ب.، خبری، م.، و شریف زاده، م. (۱۴۰۰). معراج سلطان محمد و برگرفتنی 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.ir/984740/>

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۴، ۵ مرداد). متن‌های درجه دوم: بیش‌متنیت در نگاره ژرار ژنت. روزنامه همشهری، (ضمیمه هفتگی اندیشه: نشانه‌شناسی)، ۵۹، ۱۰-۱۱.

<https://www.noormags.ir/113339/>

نامور مطلق، ب. (۱۳۸۶). ترامتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، ۵۶، ۸۳-۹۸.

<https://www.noormags.ir/758338>

نامور مطلق، ب. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. 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 بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماوسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایران. هنرهای زیبا- هنر تجسمی، ۳۳ (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 [پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده]. دانشگاه هنر ایران، دانشکده هنرهای کاربردی.

<https://elmnet.ir/doc10915243-71531/>

ویکی‌پدیا. (۱۴۰۵، ۲۸ مرداد). بُراق. ویکی‌پدیا. بازایی 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. ۱). 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].
- Foroghini, 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 Muhammad 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].

SharifiMehrijardi,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_citation&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 Mi'raj 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](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].