

خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشه «معراج پیامبر اکرم (ص)» منسوب به میرزا اسکندر

مریم فروغی نیا*
الهه ایمانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

چکیده

داستان «لیلة الاسراء» که در قرآن و منابع مختلف دینی به آن اشاره شده، موضوع مورد توجه بسیاری از هنرمندان در دوره‌های مختلف اسلامی بوده است. تابلوی معراج «میرزا اسکندر»، نقاش پشت شیشه قرن چهاردهم هجری، یکی از منحصر به فردترین نگاره‌های نقاشی پشت شیشه در این زمینه است. به رغم شباهت‌های بسیار تصویرگری این تابلو با مینیاتورهای پیشین، نوآوری‌هایی در نمایش برخی شخصیت‌های این تابلو مشاهده می‌گردد که حائز اهمیت است. هدف از این پژوهش، خوانش بینامتنی عناصر تصویری این اثر بوده و پرسش اصلی عبارت است از: رابطه بینامتنی عناصر تصویری تابلوی معراج میرزا اسکندر نقاش، با معراج‌نگاره‌های قبل و بعد از آن چگونه است؟ و پیش‌متن‌های غیرتصویری مؤثر در شکل‌گیری این اثر کدام است؟ این قبیل مطالعات در شناسایی تأثیرات متون مذهبی و ادبی بر هنر و بازشناسی هویت فرهنگی حائز اهمیت است و می‌تواند به درک بهتر هنر اواخر دوره قاجار کمک نماید. در این پژوهش مبتنی بر روش توصیفی تحلیلی که بر منابع کتابخانه‌ای استوار است، از رویکرد بینامتنی در خوانش ارجاعی عناصر برون‌متن و درون‌متن نگاره مذکور استفاده شده است. براساس نتایج به دست آمده، تصویر تابلوی مورد نظر، با متون دینی و تاریخی و بافت اجتماعی اواخر دوره قاجار مرتبط بوده و از معراج‌نگاره‌های دوره صفویه تا دوره قاجار در نسخه‌های خطی و چاپی، پرده‌ها، گچ‌نگاری و کاشی‌کاری‌ها و از بافت و پیش‌متن‌های بینافرهنگی ایران و هند تأثیر بسیار پذیرفته است و خود نیز یکی از پیش‌متن‌های تأثیرگذار بر برخی نقاشی‌های پشت شیشه متأخر در این زمینه است. در این اثر، هنرمند با بهره‌گیری از نمادها و مضامین ایرانی، سعی در بازنمایی روایتی از معراج، براساس اعتقادات شیعی داشته است.

کلیدواژه‌ها:

خوانش بینامتنی، نقاشی پشت شیشه، معراج‌نگاری، میرزا اسکندر، شمایل‌نگاری مذهبی.

* استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای صنعتی دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران، نویسنده مسئول / m.foroughinia@shirazartu.ac.ir

** استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای صنعتی دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران / e.imani@shirazartu.ac.ir

۱. مقدمه

معراج‌نامه‌ها از مهم‌ترین نسخه‌های مصوّر جهان اسلام هستند که به‌ویژه در دوره صفوی، مورد توجه نگارگران ایران قرار گرفته‌اند. در برخی منابع منتور و منظوم از جمله خمسة نظامی و تعبیر خواب امام صادق (ع) به این داستان پرداخته شده و صحنه‌هایی از آن به تصویر درآمده است. سبک فاخر نگارگری ایران در این زمینه، به‌تدریج بر کشورهای هم‌جوار از جمله هندگورکانی و ترکیه عثمانی تأثیرگذار بوده و روابط فرهنگی میان این کشورها منجر به رابطه تأثیر و تأثری آن‌ها بر یکدیگر در بازنمایی داستان معراج شده است.

در این میان، نقاشی پشت شیشه به‌عنوان هنری نوظهور، با ماهیت اعتقادی ایرانیان پیوندی عمیق یافته و موضوعات دینی از این دست مورد توجه نقاشان پشت شیشه ایرانی در دو قرن اخیر، از جمله میرزا اسکندر نقاش قرار گرفته است. هدف از این پژوهش، خوانش بینامتنی عناصر تصویری، در اثری از نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج است و پاسخ‌گویی به این پرسش‌های اصلی را دنبال می‌نماید: روابط بینامتنی^۱ عناصر تصویری تابلوی معراج میرزا اسکندر نقاش، با معراج‌نگاره‌های قبل و بعد از آن چگونه است؟ پیش‌متن‌های غیر تصویری مؤثر در شکل‌گیری این اثر کدام است؟ پرسش‌های فرعی که در این راستا مطرح می‌شوند عبارت‌اند از: نقاشی پشت شیشه میرزا اسکندر، بازتاب‌دهنده چه مضامین و اعتقاداتی است؟ هنرمند از چه عناصر بصری در نمایش این اعتقادات بهره یافته است؟ این قبیل مطالعات در شناسایی تأثیرات متون مذهبی و ادبی بر هنر و بازنمایی هویت فرهنگی حائز اهمیت است و می‌تواند به درک بهتر هنر اواخر دوره قاجار کمک نماید.

۱-۱. روش تحقیق

این پژوهش بنیادی، به‌صورت کیفی و از نوع موردپژوهی است و به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای انجام یافته است. جامعه آماری آن، شامل شمایل‌نگاری‌های مذهبی، متون دینی، ادبی و تاریخی مرتبط و معراج‌نگاره‌های دوره صفوی و بعد از آن بوده و انتخاب نمونه از نوع هدفمند و انتخاب نمونه پژوهشی است. در تجزیه‌وتحلیل مطالب، ابتدا به روش بینامتنی روابط بین نقاشی و متون مرتبط بررسی می‌شود؛ بر این اساس ابتدا عناصر برون‌متنی بافتاری و بیش‌متنی مورد توجه قرار می‌گیرند و سپس به روش تحلیل محتوا، عناصر تصویری و نمادهای موجود طبقه‌بندی می‌شوند و با کمک روش بینامتنی و تحلیل‌های تطبیقی، مضامین و مفاهیم نهفته شناسایی و معنایابی می‌شوند. پیش‌متن‌های شاخص تصویری با موضوع معراج از موارد تطبیقی در این بخش است.

۲-۱. پیشینه تحقیق

پیشینه این تحقیق بر دو محور استوار است: نخست، پژوهش‌هایی که در زمینه نقاشی پشت شیشه و زندگی میرزا اسکندر نقاش انجام یافته و دوم پژوهش‌های مرتبط با چارچوب نظری این مقاله. کتاب نقاشی پشت شیشه (سیف، ۱۳۷۱) از نخستین منابعی است که به تاریخچه این هنر و زندگی هنرمندان این عرصه از جمله میرزا اسکندر، نقاش معروف به اسکندر سبز می‌پردازد و نمونه‌های شاخص آن را در سده‌های اخیر معرفی می‌کند. کازرونی و سلحشور (۱۳۸۷) در کتابی با همین عنوان، بنیان‌های شیعی را به‌عنوان مبنای شکل‌گیری این هنر معرفی می‌کنند و یآوری و بشارت (۱۳۹۶) در کتاب روایت نقاشی پشت شیشه، این هنر را هنری وارداتی و اعیانی می‌دانند که به‌واسطه خلاقیت هنرمندان ایرانی به‌تدریج رنگ و محتوایی ایرانی، دینی و عامیانه می‌یابد.

ساجدی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان بررسی نقاشی پشت شیشه در ایران با تأکید بر معرفی آثار موجود در موزه نقاشی پشت شیشه، ضمن معرفی آثار موزه مذکور، سعی بر شناسایی پیوند این هنر با دیگر شاخه‌های نقاشی عامیانه نموده و ویژگی‌های تکنیکی این هنر را برای به‌کارگیری خلاقانه در تصویرگری امروز مورد توجه قرار داده است. بلخاری قهی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله «خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشه و نگارگری دوره صفوی»، به شناسایی ارتباط سه نمونه از آثار پشت شیشه صفوی و تک‌نگاره‌های این دوره پرداخته‌اند. به‌طور کلی، در زمینه خوانش‌های بینامتنی تصویر و مبانی نظری مرتبط با آن در دهه‌های اخیر پژوهش‌هایی انجام یافته است. ساسانی (۱۳۸۴) خوانش هر متن را به برداشت فردی خواننده منسوب می‌داند و معتقد است با توجه به دانش پیشین خواننده، فهم هر متن برای هر شخصی با دیگری متفاوت است. همچنین نامور مطلق و فخاری‌زاده (۱۳۹۳) بر این نکته تأکید می‌کنند که با استفاده از روش‌های بینامتنی، می‌توان از یک سو به خوانش و تحلیل تصاویر و از سوی دیگر به فرهنگ، هویت و بافت جوامع دست یافت.

وکیلی و جوانی (۱۳۹۱) با مقاله «تطبیق بینامتنی تصویرهای دره از کمدی الهی با نسخه مصور معراج‌نامه شاهرخ» (آفرین، ۱۳۹۷) با مقاله «مطالعه رابطه بینامتنی در سنت‌ها و نقش مایه‌های مشترک هنری تمدن ایلام و هخامنشی»، چهل‌امیرانی و عرب‌زاده (۱۳۹۸) با مقاله «تحلیل بازنمود زال، کودک اسطوره‌ای (رهانشده) در نگاره گفتر اندر داستان سام نریمان و زادن زال» از شاهنامه طهماسبی با استفاده از رویکرد بینامتنیت»، قانی و مهرابی (۱۳۹۸) با مقاله «بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمیزی صفوی براساس آرا ژرار ژنت» از روش بینامتنی در تحلیل آثار هنری ایران استفاده کرده‌اند. مقتی‌پور و ظفرمند (۱۳۹۹) نیز بینامتنیت را در زیرگروه مطالعات درون‌رشته‌ای قرار می‌دهند که در گستره رسانه‌ها و شاخه‌های هنری و در چارچوب مسائل درون‌زبانی، بین‌زبانی و بین‌اشانه‌ای، به بررسی گفتمان‌ها، دادوستدها و تعاملات می‌پردازند. این پژوهش‌ها بیانگر قابلیت‌های تحلیل بینامتنی در ریشه‌یابی بنیان‌های فرهنگی و هنری و معنایابی آثار است. نقاشی پشت شیشه از جمله هنرهای ایرانی است که پیوند عمیقی با ریشه‌های فرهنگی داشته و کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است؛ از این رو در این مقاله، استفاده از روش بینامتنیت و مشتقات آن در خوانش عناصر تصویری یکی از این آثار، مورد توجه قرار گرفته است.

۲. مبانی نظری

براساس نظریه بینامتنیت، متن‌ها نظامی مستقل نیستند، بلکه پیوندی عمیق با دیگر متون دارند و خوانش آن‌ها در ارتباط با مجموعه‌ای از این روابط و کشف معنای آن‌هاست (Allen, 2000: 1). به عبارت دیگر، هر متن در شبکه‌ای از متون دیگر قرار دارد که روابط بین آن‌ها، معنای متن را شکل می‌دهد. این نظریه که به درک عمیق‌تر متون کمک می‌کند، در حوزه‌های مختلفی از قبیل ادبیات، فرهنگ، تاریخ، روان‌شناسی و هنر کاربرد دارد. بینامتنیت در ابتدا در سال ۱۹۶۶م توسط جولیا کریستوا^۱ و بر مبنای آرای باختین^۲ مطرح شد. از دیدگاه کریستوا در بینامتنیت، یک متن مستقیماً از متن‌های قبلی ایجاد نمی‌شود، بلکه متن‌های پیشین، جزئی از متن جدید هستند که سبب چندصدایی و پویایی در آن می‌شوند. بارت^۳ بینامتنیت خوانشی و دریافتی را مطرح می‌کند که توسط ریفاتر^۴ ادامه می‌یابد. او همچنین از پیشگامان به‌کارگیری بینامتنیت هنری بود. از دیدگاه بارت، هر مجموعه نشانه‌ای، بخشی از متن تلقی می‌شد و روابط بین‌اشانه‌ای، بخشی از روابط بینامتنی بود (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۷۸). او اگرچه مرگ مؤلف را اعلام کرد، تأکید داشت «که این مسئله به معنی انکار تمامیت مؤلف از اثر نیست، بلکه عوامل شکل‌دهنده بافت اجتماعی، فرهنگی و مذهبی مؤلف که در شکل‌گیری او مؤثرند، در خوانش متن اهمیت دارند» (تقوی و پهلوان، ۱۳۹۹: ۹۶).

ژنی^۵ از افرادی است که بینامتنیت را به روشی برای مطالعه کاربردی و تحلیل آثار تبدیل نمود و مباحث بینامتنیت ضعیف و کلاژ را مطرح کرد. او برخلاف کریستوا و بارت، بر امکان جست‌وجو و بازیابی متن‌های گذشته در متن جدید تأکید نمود.

ژرار ژنت^۶ رابطه متن با دیگر متن‌ها را به صورت نظام‌مند و با در نظر گرفتن متغیرهای وابسته به آن بررسی کرد و ترامتیت را مطرح نمود که شامل بیش‌متنیت، فرامتیت، سرمتیت، پیرامتیت و بینامتیت است. بیش‌متنیت و بینامتیت به رابطه دو متن می‌پردازند. بینامتیت ژنتی براساس رابطه هم‌حضور میان دو متن است و بیش‌متنیت آن، مبتنی بر اشتقاق و برگردگی یک متن از متن دیگر و روابط تأثیر و تأثری آن است. همچنین «ترامتیت ژنتی علاوه بر بررسی روابط هم‌عرض میان دو متن، به روابط طولی نیز پرداخته است. این مسئله به‌ویژه موضوع اصلی سرمتیت است» (نامور مطلق، ۱۳۷۸: ۸۶). در سرمتیت، رابطه یک اثر با گونه‌ای که به آن تعلق دارد، حائز اهمیت است. آنچه در این پژوهش مد نظر است، خوانش بینامتنی تابلوی نقاشی پشت شیشه بر مبنای روابط بینامتنی و بیش‌متنی آن است. هدف از این خوانش، شناسایی متون تأثیرگذار در شکل‌گیری اثر و تأثیرات این متن، بر آثار بعدی است. با توجه به موضوع و فرم نگاره، متون دینی و ادبی و معراج‌نگاری‌های پیش از آن و همچنین ویژگی‌ها و بافت اجتماعی مؤلف، از مهم‌ترین متون قابل بررسی است. در این خوانش، روابط بینامتنی سطحی و عمیق مورد توجه است و چگونگی استفاده از این اثر در تأیید یا تقویت مفاهیم مذهبی، می‌تواند از وجوه مورد بررسی باشد.

امروزه از خوانش بینامتنی در بازخوانی متون هنری و تصویری استفاده می‌شود. این رویکرد که رویکردی تحلیلی و تفسیری است، به بررسی ارتباط و تأثیر متن‌های مختلف مرتبط با تصویر مورد مطالعه می‌پردازد و نحوه وام‌گیری، تعامل و ارجاع آن‌ها را مورد واکاوی قرار می‌دهد. در مرحله اولیه خوانش بینامتنی، نوع روابط متنی شناسایی می‌شود که می‌تواند از نوع ارجاع مستقیم و غیرمستقیم، تقلید و اقتباس، تأثیر و یا ژانر باشد. مرحله دوم، شامل تحلیل روابط است که چگونگی تأثیر ارجاعات بر معنای متن و همچنین هدف از ارجاع یا زمینه‌های فرهنگی را مورد توجه قرار می‌دهد و در مرحله نهایی که تفسیر است، با توجه به روابط بینامتنی شناسایی شده و تحلیل آن، تفسیر عمیق‌تری از معنا و رموز نهفته در متن مورد نظر حاصل می‌شود.

بر این اساس در بررسی یک اثر تصویری از جمله یک تابلوی نقاشی، شناسایی متن‌های ادبی یا تاریخی و حتی آثار هنری و تفاسیر مرتبط با اثر حائز اهمیت است. بعد از آن، شناسایی و تحلیل نظام‌های نشانه‌ای مرتبط با تصویر، مورد توجه است که شامل نظام‌های بصری از قبیل نور و رنگ یا تحلیل‌های شمایل‌نگاری و شناسایی و تفسیر نمادها و مضامین نقوش است؛ زیرا «هریک از نشانه‌های تجسمی و شمایی برای بیان چیزی فراتر از خود (پیام‌های نمادین) در متن تصویری حضور دارند» (تقوی و پهلوان، ۱۳۹۹: ۹۶). در مرحله تفسیر اثر، با بررسی تأثیر روابط بینامتنی، تحلیل ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی و شناسایی هدف هنرمند در استفاده از روابط بینامتنی، درک عمیقی از لایه‌های معنایی اثر مورد مطالعه قابل حصول است.

۳. توصیف اثر

نقاشی مورد مطالعه با موضوع معراج پیامبر اکرم (ص) منسوب به میرزا اسکندر بوده (تصویر ۱) و شناسنامه آن از این قرار است:

- تکنیک: رنگ و روغن پشت شیشه

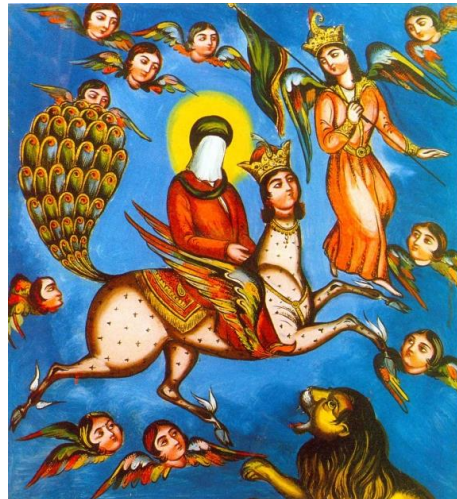
- ابعاد: ۵۲×۴۷ سانتی‌متر

- بدون تاریخ

- مجموعه خصوصی



تصویر ۲: تابلوی نورعلیشاه، اثر اسماعیل جلایر (آژند، ۱۳۹۲: طرح جلد)



تصویر ۱: نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج پیامبر اکرم (ص)، منسوب به میرزا اسکندر (سیف، ۱۳۷۱: ۸۸)

این نگاره صرفاً از نظام نشانه‌ای تصویری تشکیل شده و فاقد نظام نشانه‌ای کلامی و امضای نگارگر است. در کانون کادر مستطیل و عمودی، تصویر پیامبر اکرم (ص) سوار بر مرکب براق نمایش یافته و تصویر فرشتگان، در ترکیبی اسبیرالی دورتادور پیامبر (ص) را احاطه نموده است. صورت‌پردازی چهره‌های سهرج با ابروان کمان، چشمان نیمه‌باز، لبان ریز و موی فرق‌باز و تاب‌خورده در کنار بناگوش با حجم‌پردازی‌های ابتدایی بر زمینه کم‌عمق فاقد پرسپکتیو واقعی، گویای سبک خیالی‌سازی دوره قاجار است که نمونه آن در نقاشی‌های مذهبی اسماعیل جلایر و از جمله در تابلوی نورعلیشاه او (تصویر ۲) نمایش یافته است؛ اما لباس جبرئیل به دوره‌های پیش از قاجار بازمی‌گردد و گویای سبک نگارگری‌های اصیل ایرانی است. در مطالعه بینامتنی این اثر، دو دسته عناصر درون‌متنی و برون‌متنی قابل بررسی است.

۴. مطالعه عناصر برون‌متنی

در این خوانش، عواملی از جمله بافت اجتماعی، مؤلف، داستان و موضوع اثر و آثار برگرفته از آن قابل بررسی است.

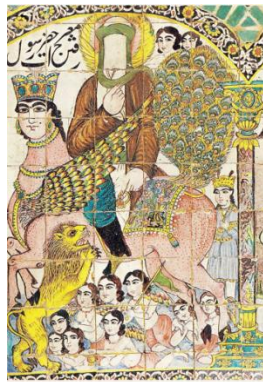
۴-۱. بافت اجتماعی

معراج‌نگاری که براساس شواهد فعلی، ریشه در کتاب‌آرایی عصر ایلخانی دارد، در دوره صفوی به اوج می‌رسد و بعد از افول در دوره افشار، مجدداً از دوره زندیه در دیوارنگارها تداوم می‌یابد. آهک‌بری حمام و کیل شیراز، نمونه‌ای از دیوارنگاری‌های این دوره است.

در دوره قاجار، نقش و شمایل حضرت محمد(ص) در صحنه‌های مختلف از جمله در داستان معراج، از مضامین پرتکرار بوده که نتیجه قدرت گرفتن باورهای دینی، گرایش‌های مردمی و تحولات سیاسی این دوره است. از مهم‌ترین عوامل گسترش شمایل‌نگاری قاجار می‌توان به تأثیر تصاویر کتب چاپ سنگی و سرب‌ی اشاره کرد که فراتر از نسخه‌های خطی سابق، موجب نشر عمومی تصاویر مذهبی ایران و شمایل‌نگاری غربی شدند (سلحشور، ۱۳۸۳: ۴۳۴). چاپ این تصاویر به شیوه سیاه و سفید بود و معراج پیامبر(ص) در میان آن‌ها جایگاهی ویژه داشت (شین دستگل، ۱۳۹۱: ۲۱۹). همچنین «درزمینه ساختار طراحی و اصول تصویرگری، وام‌دار مکاتب نگارگری پیش از خود مثل مکتب شیراز و دوران تیموری بود» (هوشیار و افتخاری راد، ۱۳۹۵: ۲۵۹). آشنایی گسترده با تصاویر این کتاب‌ها، زمینه ابداع سبک مردمی خیالی‌نگاری را فراهم کرد و موضوعات مذهبی این سبک، به شکل نقاشی روی گچ و کاشی در بقاع متبرکه، پرده‌نگاری و نقاشی روی شیشه تظاهر یافتند. از این رو برخی تصاویر چاپی از جمله شمایل و معراج‌نگاری راجی کرمانی و حمله حیدری از منابع مهم تأثیرگذار بر سبک خیالی‌نگاری هستند. از نمونه‌های شاخص این آثار می‌توان به معراج‌نگاره‌های تکیه معاون‌الملک کرمانشاه، و نقاشی روی گچ امامزاده زین‌الدین یزدلان اشاره کرد (تصویر ۳) که در آن‌ها مشابه «بیشتر تصویرسازی‌های این دوره - که به واقعه معراج پرداخته‌اند - پیکر براق، بیشترین حجم و فضای تصاویر را به خود اختصاص می‌دهد» (شیخی و صادقی فر، ۱۳۹۷: ۱۰۱).



معراج‌نگاری، نقاشی روی گچ، امامزاده زین‌الدین، یزدلان (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۵۵)



معراج‌نگاری، کاشی کاری دوره قاجار، تکیه معاون‌الملک کرمانشاه (سیف، ۱۳۷۶: ۸۷)



معراج‌نگاری، چاپ سنگی، راجی کرمانی، ۱۲۶۹ق (وکیلی و لعل شاطری، ۱۳۹۴: ۶۴)

تصویر ۳: نمونه‌های معراج‌نگاری با شیوه‌های مختلف در دوره‌های زند و قاجار

خیالی‌نگاری‌ها از نظر محتوا شامل خطنگاری و شمایل‌نگاری‌های مذهبی و نقاشی‌های غیرمذهبی شامل پرتره، گل و مرغ و منظره‌سازی بود. این آثار اغلب توسط نقاشان مکتب‌نپدیده و به صورت سفارشی در قهوه‌خانه‌ها و اماکن مذهبی ترسیم می‌شدند. بیشتر این هنرمندان، افراد فقیر و بااخلاصی بودند که هنر را در خدمت اعتقادات خود به کار می‌بردند و در قبال دستمزدهای اندک به خلق اثر می‌پرداختند.

در اروپا، نقاشی‌های پشت شیشه غالباً در کارناول‌های مذهبی و به‌عنوان تبرک، محافظ و دوری از چشم‌زخم در پیشاپیش کاروان‌های عبورکننده از کوه آلپ به کار می‌رفت (کازرونی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۹) و مشابه همین جریان، این هنر در ایران نیز سبکی عامیانه یافت و غالباً توسط طبقه نوظهور متمول یا متوسط و در مواردی به‌عنوان نذر مکانی مقدس سفارش داده می‌شدند. درویش‌ها و شمایل‌گردان‌ها، در برخی مراسم از جمله دروی خرم، این نقاشی‌ها را به منظور افزایش برکت حمل کرده و در محل حاضر می‌شدند و تقدس این شمایل تاحدی بود که برای جلوگیری از دید نامحرم، آن‌ها را با پرده می‌پوشاندند (سلحشور، ۱۳۸۳: ۳۳۴ و ۴۴۳). همچنین از دلایل رواج این سبک از نقاشی، تحولات سیاسی آن زمان از جمله انقلاب مشروطه و پیروی آن، قدرت‌گیری باورهای حماسی و مذهبی بود که موجب رونق هنری عامیانه با پیش‌متن هنر و فرهنگ فاخر و اصیل ایرانی شد.

۲-۴. مؤلف اثر

تابلوی مورد مطالعه، منسوب به میرزا اسکندر است که به «اسکندر سبز» مشهور است. البته در برخی منابع غیر معتبر، این نقاشی به «آقاصادق» نیز انتساب یافته ولی هادی سیف، این اثر را به میرزا اسکندر منسوب می‌داند و در مورد او چنین می‌نویسد: «او نقاشی صادق و عارف است و

روایت سراسر شکوه و عظمت معراج رسول خدا را به نقاشی پشت شیشه پیشکش می‌کند» (سیف، ۱۳۷۱: ۳۸). از وی علاوه بر نقاشی پشت شیشه، آثار رنگ روغن بر روی بوم به شیوه قهوه‌خانه نیز باقی مانده است.

میرزا اسکندر شاگرد شازده افسر، نقاش پشت شیشه و خیالی‌نگار بود که در ابتدا به‌عنوان نقاش قلمدان، وارد تصویرگری شد. پس از آشنایی غیرمستقیم با هنر خالصانه میرزا عباس - شیشه‌نگار مکتب گل - به این هنر روی آورد و در مجمع‌الصنایع گلوبندک، حجره‌ای فراهم کرد و به نقاشی پشت شیشه اشتغال یافت. حضور او در مجمع‌الصنایع باعث آشنایی بیشتر مردم با نقاشی پشت شیشه شد (همان: ۳۷ و ۳۸). او «با برپایی این دکه برای اولین بار به نقاشی پشت شیشه همان اعتبار و عزتی بخشید که سایر هنرهای قدیمی و باسابقه و قدمت از قبیل مینیاتور و کاشی‌کاری و گچ‌بری و امثالهم دارا بودند» (همان: ۳۸). بعد از مدتی، از حسین قولر آغاسی و محمد مدبر نیز دعوت نمود و در کنار ایشان به خیالی‌سازی و نقاشی پشت شیشه پرداختند.

میرزا اسکندر به شیوه رنگ و روغن و پرداز نقاشی می‌کرد و با نقاش‌خانه‌های تهران ارتباط داشت و شاگردان بسیاری در نقاش‌خانه‌های «قوت» و «سید رسول» تربیت کرد. او در سایه ارادت، وسواس و معرفتی که به اولیا داشت، «با نقاش‌های پشت شیشه معراج رسول خدا و شمایل‌هایی که استادانه با شیوه "پرداز" می‌کشد، شهره خاص و عام می‌شود. با آنکه هرگز در نقاشی‌های پشت شیشه‌اش، رقم و اسم نمی‌گذارد، اما شیوه و سلیقه‌اش آن‌چنان برای همگان آشناست که بی‌اختیار نام او را بر زبان می‌آورند» (همان: ۳۹) و باعث شناسایی آثار وی می‌شود.

۴-۳. داستان و موضوع اثر

براساس پیرامتن این تصویر، این تابلو با عنوان معراج پیامبر اکرم (ص) نام‌گذاری شده و عناصر تصویری نمایش‌یافته در آن نیز به این موضوع ارجاع می‌یابد. در آیه اول سوره اسراء آمده است: «پاک و منزّه است خدایی که بنده‌اش را در یک شب از مسجد الحرام به مسجد الاقصی - که گرداگردش را پربرکت ساخته‌ایم - برد تا برخی از آیات خود را به او نشان دهیم، چرا که او شنوا و بیناست» (طباطبائی، ۱۳۵۳، ج ۱۳: ۷).

همچنین در سوره نجم به «لیلة الاسراء» اشاره شده است: «و بار دیگر او را مشاهده کرد. نزد سدره‌المنتهی که جنه‌المأوی در آنجاست، در آن هنگام که چیزی (نور خیره‌کننده‌ای) سدره‌المنتهی را پوشانده بود، چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان نکرده (آنچه دید واقعیت بود)، او پاره‌ای از آیات و نشانه‌های بزرگ پروردگارش را دید» (نجم: ۱۳ تا ۱۸).

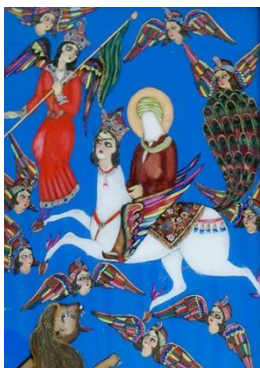
براساس داستان شب معراج خداوند در این شب، «عجایب خلق سماوات را به آن حضرت نشان داد و رازهای نهانی و معارف نامتناهی به آن حضرت القا فرمود و آن حضرت در بیت‌المعمور و تحت عرش به عبادت حق تعالی قیام نمود و با انبیا ملاقات کرد» (قمی، ۱۳۷۹، ج ۱: ۱۳۸). در برخی منابع شیعیان از دوره صفوی تا معاصر از جمله کتاب ارشاد القلوب، مواردی به این داستان اضافه شده تا حضور حضرت علی (ع) نیز در این داستان جلوه نماید.

۴-۴. پیش‌متن‌های تابلوی معراج میرزا اسکندر

آن‌گونه که اشاره شد، در پیش‌متنیت، برگرفتگی یک اثر از اثری دیگر حائز اهمیت است. آثاری از نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج موجود است که احتمالاً متأثر از تابلو معراج مورد مطالعه خلق شده‌اند. تابلوی معراج محمد فراهانی از نمونه‌هایی است که شباهت اشکال، ترکیب و رنگ‌بندی، چهره‌پردازی و انتخاب همین فراز از داستان معراج، بیانگر این ارتباط و برگرفتگی است (تصویر ۴). البته محمد فراهانی با انتخاب کادر افقی به‌جای کادر عمودی و نمایش سبک شخصی در بازنمایی پیکره تنومند براق و شیر، تفاوت پرداز و استفاده از خط‌نگاره و امضا، از تقلید صرف امتناع نموده است. استاد محمد آهنگرانی فراهانی متولد ۱۳۱۵ بوده و در کودکی به‌دلیل علاقه و امرار معاش نزد استاد حسین قولر آغاسی رفت و برای کاشی‌کاری با ایشان راهی کربلا شد و در این سفر با اساتید دیگری همچون محمد مدبر آشنا گردید (میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۵۳). احتمالاً به‌واسطه این دو استاد که در مجمع‌الصنایع با میرزا اسکندر هم‌حجره بوده‌اند، استاد فراهانی با تابلوهای معراج میرزا اسکندر آشنایی یافته و در خلق این اثر از آن‌ها الهام گرفته است.

در تابلوی معاصر اثر شاگردان استاد مرتضی قاسمی که در نمایشگاه رازی در سال ۱۳۸۹ نمایش یافت (تصویر ۴) برگرفتگی از تابلوی معراج میرزا اسکندر کاملاً آشکار است. شباهت ترکیب‌بندی، اشکال و رنگ‌بندی، رابطه این دو تابلو را بیان می‌دارد؛ اما تفاوت‌هایی از قبیل قرینه بودن جهت چیدمان اشکال، حذف یکی از فرشته‌ها، تفاوت در چهره‌پردازی صورت‌ها و جایگزینی جمال زمینی به‌جای معصومیت آسمانی، حذف حجم‌پردازی و نورپردازی‌های دقیق، نمایش آسمان تخت، حذف هاله روشن‌تر اطراف براق و درنهایت تفاوت رنگ و تزیینات براق از موارد افتراق

تابلوی مذکور با تابلوی معراج میرزا اسکندر است؛ اما به ترتیب، رابطه بینامتنی هر دو اثر با تابلوی معراج میرزا اسکندر صریح و برگرفتنی آن از نوع تقلید است.



ب) معراج پیامبر، شیوه میرزا اسکندر،
شاگردان استاد مرتضی قاسمی (سیف، ۱۳۸۹: ۱۳)



الف) معراج حضرت رسول (ص)، محمد فراهانی
(میرمصطفی، ۱۳۸۷: ۵۳)

تصویر ۴: معرفی دو تابلوی نقاشی پشت شیشه، برگرفته از تابلوی نقاشی معراج میرزا اسکندر

۵. عناصر درون‌متنی تصویر

این عناصر شامل تکنیک، ترکیب‌بندی، نقوش، نور و رنگ است. از آنجاکه اغلب مخاطبان، پیش‌زمینه ذهنی درخصوص مبانی هنرهای تجسمی تصویر مورد بحث و حتی موضوع آن دارند، خوانش این نظام مطالعاتی به شیوه ارجاعی صورت می‌پذیرد؛ زیرا همواره «عنصر یا عناصری از متن هستند که می‌توانند به عنوان سرنخ‌هایی برای ارتباط بینامتنی نقش ایفا کنند» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۵) و از آنجاکه داستان معراج از موضوعات مورد توجه نگارگران مسلمان به‌ویژه در قرون اخیر بوده و غالباً از سبکی مشترک در تصویرسازی آن‌ها پیروی شده است، مطالعه برون‌فرهنگی در خوانش این تصویر امکان‌پذیر است و چنین به نظر می‌رسد که نگاره حاضر به نگاره‌های مشهور ایرانی با موضوع معراج به‌ویژه در دوره تیموری و صفوی ارجاع می‌یابد. بر این اساس، عناصر این تصویر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

۵-۱. تکنیک

در این اثر از تکنیک رنگ و روغن بر روی شیشه استفاده شده است. این تکنیک از دوره زندیه به‌ویژه در تزئین بناها استفاده شده و در دوره قاجار در نقاشی روی بوم و شیشه به‌ویژه در نقاشی‌های سبک قهوه‌خانه کاربرد بسیار داشته است. نقاشی پشت شیشه یکی از دشوارترین شیوه‌های نقاشی است. در این شیوه، نقاش باید رنگ‌ها را بر پشت شیشه بگذارد و مراحل نقاشی را به‌طور معکوس پیش برد؛ یعنی ابتدا باید روشن‌ترین سطوح و جزئیات دیگر و در انتها، پس‌زمینه را نقاشی نماید. تزئین شیشه با لعاب‌های رنگی در ایران سابقه دیرینه دارد. «شیشه‌های نقاشی‌شده به‌دست‌آمده در ایران دوره ساسانی نشان می‌دهد که به‌طور حتم، ایران نخستین کشوری است که این هنر را ابداع کرده است» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۷۹)

ولی سابقه نقاشی بر پشت شیشه‌های تخت به دوره تولید این شیشه‌ها در عصر رنسانس و تولید این نقاشی در اروپا بازمی‌گردد. در نقاشی پشت شیشه قرون اخیر، ابتدا برای ایجاد سطحی یکنواخت و چسبندگی بهتر، لایه رنگ با ترکیب روغن بزرک، موم، سفیده تخم‌مرغ، کنیرا و نشاسته بسترسازی می‌شود. سپس لایه رنگ مرکب از رنگینه‌های معدنی و آلی در بستری از روغن (غالباً روغن بزرک) گذاشته شده و در نهایت لایه ورنی شامل روغن بزرک، سرنج و ورقه‌های فلزی یا کاغذی، برای محافظت از نقاشی، بر روی لایه رنگ خشک‌شده چسبانده می‌شود. ویژگی‌های ظاهری و ماندگاری کیفیت تابلوی مورد نظر، بیانگر آن است که میرزا اسکندر در این زمینه تبحر داشته است.

۵-۲. ترکیب‌بندی

چیدمان عناصر فیگوراتیو این تصویر در نگاه نخست مشابه ترکیب‌بندی‌های اصیل ایرانی، حلزونی است و از سر پیامبر (ص) آغاز شده و به پایین‌ترین فرشته‌های تصویر ختم می‌شود (تصویر ۵). این ترکیب‌بندی به‌خوبی در تابلوی معراج سلطان محمد نقاش در دوره صفوی تجلی می‌یابد و در معراج‌نگاره‌های بعدی به کار گرفته می‌شود. در نقاشی میرزا اسکندر، نگاه اغلب چشم‌ها به‌سوی پیامبر اکرم (ص) است و بر این نقطه کانونی تأکید



تصویر ۵: ترکیب‌بندی حلزونی و مثلثی در نقاشی اسکندر میرزا

می‌کند. اما نگاه پیامبر به چشمان شیر است و توجه مخاطب را بعد از نقطه کانونی، به سوی شیر راهنمایی می‌نماید. حرکت صعودی عناصر، با پیگیری خط حلزونی از مرکز به سمت پایین تصویر - که به فرشتگان بالای سر پیامبر (ص) ختم می‌شود - قابل دریافت است و بر مفهوم عروج تأکید می‌کند. ترکیب‌بندی غیرصریح این تصویر یعنی رابطه مثلثی میان سر پیامبر (ص)، سر و چشمان شیر و چشمان آخرین فرشته در گوشه پایین و سمت چپ تصویر، با همسویی رأس مثلث و سر پیامبر (ص) بر این حرکت صعودی تأکید می‌نماید.

سومین نقطه کانونی تابلو، سر جبرئیل است که اگرچه قامت و دسته پرچمش در مسیر حلزونی ترکیب‌بندی قرار گرفته، نگاه دو فرشته در دو طرف سر جبرئیل، چشم بیننده را به سوی جبرئیل راهنمایی می‌نماید و مجدداً چشمان جبرئیل، نگاه بیننده را به سوی پیامبر (ص) هدایت می‌کند. ترتیب بزرگ‌نمایی عناصر تصویری نمایش یافته در این نقاشی ابتدا به پیامبر و براق، سپس به جبرئیل، شیر و در نهایت به فرشتگان اختصاص یافته و بیانگر تلاش در نمایش مراتب اعتقادی شیعی است.

۳-۵. نور

نور در این نقاشی، مفهومی نمادین داشته و از دو منبع، قابل استحصال است. صورت غیرنمایان پیامبر (ص)، منبع نوری طلایی است که تا شعاعی در آسمان انتشار یافته ولی تنها بر چهره شیر به شیوه صحیح انعکاس یافته است. «از اواخر سده ۸ هجری قمری هاله‌ای مانند شعله‌هایی از نور، به دور سر ظاهر شد که جنبه تقدس و تمایز داشته و صرفاً به دور سر پیامبر (ص) دیده می‌شود» (تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۷). عکاشه معتقد است که «این نوع هاله همان است که در آثار هنری چین و آسیای میانه دیده می‌شود» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۱۵). فرم هاله نور در معراج‌نگاره‌ها متفاوت است و از دور سر پیامبر (ص) تا اطراف براق و به اشکال دایره، شعله یا هاله تظاهر یافته است. در معراج‌نگاری کمال‌الدین بهزاد، برای معرفی پیامبر و براق به‌عنوان منبع نور در فضای تخت آسمان نقاشی ایرانی، ابرهای پیچان طلایی و منتشر، ابداع شد که در برخی نگاره‌ها تداوم یافت. در شمایل‌نگاری دوره قاجار و متأثر از نقاشی غرب، منبع نور به دو شکل تابش از بالای سر یا تابش از خود شمایل نمایش یافته است. در اثر مورد مطالعه، منبع نوری که بر جبرئیل و دیگر فرشتگان انعکاس یافته، از هاله اطراف سر پیامبر (ص) است که در فضای اطراف انتشار یافته است (تصویر ۶).



حضرت علی (ع) و حسین به‌عنوان منبع انتشار نور در نگاره منسوب به آقا ابراهیم، دوره قاجار، مجموعه خصوصی (بهارلو، ۱۴۰۳: ۱۵۳)



منبع نور در بالای سر شمایل حضرت علی (ع)، هاکوپ هناتانیان، دوره قاجار (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۱۶)



انتشار نور به شکل ابرهای پیچان در نگاره معراج پیامبر، خمسة نظامی، منسوب به کمال‌الدین بهزاد، ۱۴۹۴-۱۴۹۵ م (URL1)

تصویر ۶: شیوه‌های بازنمایی نور در معراج‌نگاری و شمایل‌نگاری ایران

مفهوم نور در این تصویر، ارجاع ضمنی دیگری نیز یافته است. شیر یا اسد در فرهنگ شیعی نشان حضرت علی (ع) است. هم‌نشینی نقش اسد و خورشید در فرهنگ ایرانی قدمت طولانی دارد و اتصال نقش اسد به منبع نور را یادآور می‌شود. همچنین خورشید در این نگاره به شکل هاله سر پیامبر (ص) تظاهر یافته است. نگاه دوطرفه پیامبر و شیر، رابطه دوسویه دو خورشید را بیان می‌دارد و به نوعی به اتصال حضرت علی (ع) به منبع الهی، هم‌بی‌واسطه و هم‌با واسطه پیامبر (ص) اشاره می‌شود.

۴-۵. رنگ

غالب‌ترین رنگ این تصویر، آبی نیلی مایل به لاجوردی است که در اطراف پیامبر (ص) به واسطه هاله نور، روشن‌تر می‌شود و گویای آسمان شب معراج است. رنگ آسمان در مقایسه با حجم‌پردازی پیکره‌ها، نسبتاً تخت و کم‌عمق است و فاقد ابر، ستاره و دیگر جزئیات آسمان شب است. در بیشتر معراج‌نگاری‌های ایرانی از رنگ لاجورد یا طلایی به‌عنوان رنگ پس‌زمینه استفاده شده و استفاده از آبی روشن‌تر در نگاره‌های عثمانی و گورکانی مرسوم‌تر بوده است (تصویر ۷).

شاخص‌ترین رنگ‌های نمادین این تصویر، زرد یا طلایی به‌عنوان نماد شکوه و تقدس و رنگ سبز به‌ویژه در پرچم و عمامه پیامبر (ص) به‌عنوان نماد اسلام و راه راستی است که برگرفته از لباس خاندان بنی‌هاشم است. قرار گرفتن پرچم در دست راست جبرئیل نیز معنایی هم‌افزا بر این نکته دارد. رنگ طلایی و زرد به‌عنوان رنگ زمینه یا هاله در معراج‌نگاری‌های اولیه نیز رواج داشته اما فرم هاله غالباً شعله‌سان است و استفاده از رنگ زرد و هاله دایره‌وار، بیشتر در نگاره‌های محمد زمان و شمایل‌نگاری‌های قاجار رواج می‌یابد (تصویر ۷).



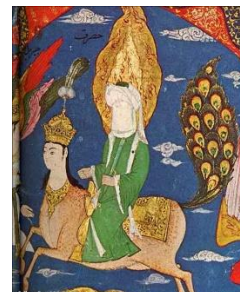
براق گل‌بهی رنگ و خال‌دار، معراج‌نگاره سلطان محمد، دوره صفوی (ولش، ۱۳۸۴: ۹۱)



ردای قهوه‌ای ائمه (ع) در شمایل‌نگاری قاجار، حضرت علی (ع) و حسنین (بهارلو، ۱۴۰۳: ۹۸)



هاله دور سر پیامبر به شکل دایره و زرد رنگ در معراج‌نگاره محمد زمان، دوره صفوی (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۱۶)



رنگ آبی نیلی آسمان، براق با رنگ گل‌بهی و فرشتگان با لباس قرمز در معراج‌نگاری سیره نبی عثمانی، قرن ۱۶م (Bağcı et al., ۲۰۱۲: ۱۶۴)

تصویر ۷: ریشه‌یابی عناصر رنگی مشابه با معراج‌نگاره میرزا اسکندر

چهارمین رنگ غالب این تصویر، رنگ قهوه‌ای اخرازی است که در تتالیته‌های مختلف در عبای پیامبر (ص)، لباس جبرئیل و سر و بال دیگر فرشتگان پراکنده است. در اغلب معراج‌نگاری‌های دوره صفوی و بعد از آن، ردای پیامبر به رنگ سبز است اما در این نگاره از رنگ قهوه‌ای مایل به قرمز استفاده شده است. این رنگ در شمایل‌نگاری‌های قاجار برای ردای برخی بزرگان و امام حسین (ع) به‌کار می‌رفته است (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۶: ۹۲). در نهایت، رنگ سفید، گل‌بهی و مشکی که به‌ویژه در حجم‌پردازی‌ها و نمایش کنتراست‌های تند نوری مورد استفاده قرار گرفته است. رنگ گل‌بهی در نمایش براق و رنگ سفید در روبنده‌های پیامبر، از دوره صفوی رواج می‌یابد (تصویر ۷). ترکیب رنگی در این تابلو بیش از آنکه به نگارگری‌های شاخص معراج ارجاع یابد، یادآور رنگ‌ها در تابلوی خمسه نظامی شیراز (تصویر ۹) است اما به واسطه کنتراست‌های رنگی و صراحت خطوط تیره کناره‌نما در شخصیت‌های اصلی، تأثیر سلیقه‌ زمانه و تابلوهای رنگ روغن دوره قاجار را نیز بیان می‌دارد.

۵-۵. نقوش

«عناصر تصویری معراج شامل جزئیات فراوانی است اما از عناصر ثابت در معراج، پیکره پیامبر اکرم (ص)، براق و فرشتگان می‌باشد؛ البته در معراج‌نامه‌های مختلف نحوه حضور این عناصر برحسب فراز داستان تغییر می‌کنند و پیرنگ یا کمرنگ می‌شوند» (شمسی و شاد قزوینی، ۱۳۸۵: ۸۷). نقوش نمایش‌یافته در این تصویر به سه دسته فرانسائی، جانوری و ترکیبی قابل تقسیم‌اند. نمایش انسان زمینی در این تصویر

جایگاهی نداشته و حتی شمایل پیامبر (ص) به‌عنوان انسان زمینی این تصویر، با حذف چهره و نمایش هاله نور، جنبه‌ای فرارزمینی یافته است. به نظر می‌رسد پوشش و نقاب چهره پیامبر (ص) در دوره صفوی و به‌دنبال اعتقادات سختگیرانه مذهبی ایجاد شده و تا پیش از آن چهره پیامبر (ص) به‌طور آشکار تصویر می‌شده است (Lents & Lowry, 1989: 32). و بعدها به‌عنوان سنت غالب در شمایل‌نگاری مذهبی ادامه یافته است. در دوره قاجار، نمایش عریان چهره بزرگان گاه به‌اقتضای شرایط زمانه و گاه به‌خواست هنرمند صورت‌نگر بود و ظاهراً منعی از این لحاظ وجود نداشت (بهارلو، ۱۴۰۳: ۹۸). با وجود این، تصویرگر این تابلو، همچنان از نمایش جزئیات چهره صرف‌نظر نموده است. در تصویر ۸ نحوه چهره‌پردازی بزرگان دینی در دوره‌های مختلف مورد تطبیق قرار گرفته‌اند.



حذف و نمایش انتخابی جزئیات چهره پنج تن آل عبا: دوره قاجار (سیف، ۱۳۷۱: ۹۴)



حذف جزئیات چهره پیامبر: نگاره معراج سلطان محمد دوره صفوی (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۴۳)



نمایش جزئیات چهره پیامبر: معراج‌نامه حیدری دوره تیموری (کتابخانه ملی پاریس)

تصویر ۸: نحوه بازنمایی صورت پیامبر (ص) در نگاره‌های ایرانی

در نقاشی مورد مطالعه، جبرئیل به‌عنوان سفیر پروردگار با قامتی به‌اندازه پیامبر (ص)، لباس و تاجی برانزده و پرچم به دست راست، پیشاپیش براق، به‌عنوان راهدار و راهنمایی نجیب در حرکت است؛ درحالی‌که با دست دیگرش مسیر را نشان می‌دهد و بال فرشته‌سانش گویای مقام آسمانی اوست. در نگاره‌های اولیه معراج، غالباً جبرئیل درحالی‌که چشم‌درچشم پیامبر دوخته، با دو دست خود مسیر را نشان می‌دهد؛ که در فرهنگ زبان غیرکلامی ایرانی به‌معنای دعوت به ورود و استقبال است. در یکی از تک‌نگاره‌های معراج متعلق به دوره شاه‌طهماسب اول، تصویر جبرئیل درحالی‌که پرچم سبز و سرخ را در دو دست خود گرفته و در پیشاپیش پیامبر (ص) در حرکت است، مشاهده می‌گردد (تصویر ۹). در نقاشی میرزا اسکندر، نگارگر از هر دو مضمون استفاده نموده و جبرئیل هم پرچمدار است و هم راهدار دعوت‌گر.



تصویر ۹: نمایش شیر و پرچم سبز در نگاره معراج پیامبر، هنرمند ناشناس، خمسه نظامی، ۱۵۵۰م.

احتمالاً شیراز (URL 1)

تصویر ده فرشته همراه جبرئیل در این اثر، به نمایش سر و دو بال کوچک در دو سوی آن تقلیل یافته است. اگرچه در اغلب نگاره‌های معراج، تصویر پیکره فرشتگان در فیگورهای تشریفاتی و به‌طور کامل نمایش یافته، در برخی نگاره‌های دوره صفوی به بعد، تصویر قامت فرشتگان همراه، در لابه‌لای ابرهای پیچان محو شده است؛ به‌گونه‌ای که به‌ندرت، تصویر فرشته به نمایش سر و دو بال در دو طرف آن تقلیل یافته است. این سبک تصویری در ایران و برخی نگاره‌های معراج دوره گورکانی هند تداوم می‌یابد (تصویر ۱۰). در نگاره حاضر، از این سبک در نمایش کلیه فرشتگان همراه استفاده شده و به نظر می‌رسد بیشتر از آنکه کیفیت نمایش آن‌ها مد نظر باشد، تعداد آن‌ها اهمیت دارد.

«اعداد از طریق مناسبت و تناظر با کلمات، واسطه ساختار با مضامین نقاشی ایرانی هستند. به عبارتی ساختار، محملی رمزی برای ارتباط با مضمون نگارگری محسوب می‌شوند و اعداد موجود در ساختار نگاره، تضمین‌کننده و تقویت‌کننده معنای نگاره هستند» (عبداللهی‌فرد و صفری سنجانی، ۱۴۰۰: ۶۲). هنر خیالی‌نگاری با موضوعات مذهبی، مبتنی بر بنیان‌های شیعی است و توجه به رموز اعداد در برخی موارد، مورد توجه هنرمندان این عرصه بوده است؛ برای مثال در بعضی از پرده‌نگاری‌های واقعه عاشورا، ۷۲ صحنه یا روایت را تصویرگری می‌کردند که متناظر با تعداد یاران امام حسین (ع) بوده است. در نگاره مورد مطالعه نیز، با تصویرگری ۱۰ عدد صورت فرشته به‌همراه صورت جبرئیل و براق، تعداد صورت‌های انسانی نمایش یافته، در مجموع به دوازده

عدد می‌رسد که این عدد در رمزگشایی فرهنگ شیعی، می‌تواند یادآور دوازده امام باشد و همراه با نماد شیر و پیامبر (ص) تعداد پیکره‌ها به چهارده عدد افزایش می‌یابد و می‌تواند با چهارده معصوم (ع) تناظر داشته باشد؛ موضوعی که شاید از نگاه مقلدان بعدی دور مانده و این کمیت مورد توجه قرار نگرفته است.



تصویر تقلیل یافته فرشته در نگاره معراج هندی، کتاب یوسف و زلیخای جامی،
اواخر قرن ۱۲ هجری (URL3)



تصویر تقلیل یافته فرشته در نگاره معراج دوره صفوی
(URL2)

تصویر ۱۰: نمایش پیکره تقلیل یافته فرشتگان معراج در نگاره‌های ایرانی و هندی

نیم‌پیکره شیر غران که از گوشه راست تصویر ورود یافته، تنها فیگور صرفاً جانوری این تابلو است. شیر در فرهنگ اسلامی ایران استعاره به حضرت علی (ع) دارد و از فال نامه طهماسبی (۹۷۵ ق) وارد نقاشی‌های معراج شده است (کیان اصل، ۱۴۰۲: ۸۹). در این نگاره پیامبر (ص) در حال بخشیدن انگشتر به شیر است که مفهومی شیعی دربر دارد و اشاره به ولایت‌بخشی به ایشان است (مهدی‌زاده و بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۳۸). این موضوع برگرفته از روایتی از روزهای آخر عمر پیامبر (ص) است که از حضرت علی (ع) پرسش می‌فرمایند: «آیا وصیت و جانشینی مرا می‌پذیری؟» و بعد از پاسخ مثبت امام علی (ع)، پیامبر (ص) انگشتری خود را از دست بیرون آورده و به ایشان می‌سپارند (شیخ مفید، ۱۳۷۸، ۱۳۱)؛ (کلینی، ۱۳۷۵: ۲۳۶). این نقش، در معراج‌نگاره‌های دیگری از جمله نگاره معراج منسوب به لطفعلی خان (قرن ۱۲ ق) و نگاره معراج در نقاشی حمام وکیل متعلق به دوره قاجار نیز تصویرگری شده است.

مطابق روایت برخی منابع شیعی از جمله کتاب ارشاد القلوب در قرن هشتم هجری، به حضور حضرت علی (ع) در شب معراج در بالای سر پیامبر (ص) اشاره شده است (دیلمی، ۱۳۷۷، ج ۲: ۴۶). بر این اساس در نگاره‌های اولیه که این مضمون در آن‌ها به تصویر درآمده است، تصویر شیر در بالای سر پیامبر نمایش یافته و نگاه پیامبر (ص) به شیر، جایگزین نگریستن به جبرئیل می‌گردد (تصویر ۱۱ الف)؛ اما در این تصویر و برخی دیگر از نگاره‌های دوره قاجار (تصویر ۱۱ ب و ج)، شیر در روبه‌رو و یا پایین پای پیامبر نمایش یافته و برتری مقام پیامبری بر مقام امامت را یادآور می‌نماید. به عبارتی، ارجاع به اعتقادات مذهبی بر ارجاع به این روایات توفیق یافته است.



ج) نقش شیر در پایین پای پیامبر (ص):
معراج‌نگاره دوره قاجار
(کازرونی و سلحشور، ۱۳۸۷: ۵۶)



ب) نقش شیر در روبه‌روی نقش براق،
آهک‌بری حمام وکیل (۱۱۷۸ ق)
(کیان اصل، ۱۴۰۲: ۱۰۰)



الف) نقش شیر در بالای سر پیامبر (ص):
معراج‌نگاره دوره صفوی، فال نامه طهماسبی،
۱۵۵۰م. قزوین (URL4)

تصویر ۱۱: مقایسه جایگاه تصویر شیر در نگاره‌های معراج دوره صفوی و قاجار

براق، مرکب پیامبر در این تصویر، با پیکره اسب، دم طاووس، سر انسان و بالی مشابه فرشتگان، موجودی ترکیبی و فرازمینی است که فرم پاهای آن گویای جهش در فضای معلق آسمان است. گردن براق، برافراشته و سر، نگاهی مورب به مقابل و آسمان دارد و بر پیشروی و صعود در این فضا تأکید می‌کند. در روایات آمده است: براق از چهارپایان بهشت و بسیار تندرو است.. جثه‌ای کشیده و بزرگ‌تر از درازگوش و کوچک‌تر از استر دارد و یال آن پر مو و رنگ پوستش سفید است (مجلسی، ۱۳۱۵، ج ۱۸: ۴۱۰). صورت براق بسان صورت آدمیان است، با ریش مجعد و تاج

بر سر نهاده و اندام چهار دست و پای او همچنان گاو و دنبال او همچون دم گاو است (دهخدا، ۱۳۶۱: ۴۵۰۶). همچنین آمده است که دو بالک بر روی ران‌ها یا ساق پای براق قرار دارد (ابن‌هشام، ۱۳۹۶: ۹۵).

پیشینه نقش براق به پیش از اسلام بازمی‌گردد و «گونه‌های مختلفی از آثار هنری قبل از اسلام در تمدن سومر، در بین‌النهرین و نیز تمدن‌های عیلام، لرستان، ماد، هخامنشی و ساسانی در ایران را در بر می‌گیرد» (شاه‌بیگی و خسروی بیژان، ۱۴۰۰: ۵۵). هرچند که در نقوش اسب دوره ساسانی، بالک و نوارهایی دنباله‌دار به دور گردن و ساق پای اسب نمایش می‌یافته است، در نگاره‌های قدیم ایران، نقش براق با دم باریک بوده و فاقد بال، دم طاووس‌سان و بالک‌های ساق پا می‌باشد. بال و دم طاووس احتمالاً متأثر از پیکره‌های «کامادهنو»^۱ در نگاره‌های گورکانی به نقش براق اضافه شده است (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶: ۱۲۷). در برخی نگاره‌های قرون اخیر هندی، عثمانی و عربی، طوق یا باله‌هایی در اطراف ساق پای براق مشاهده می‌گردد که در نقاشی‌های پشت شیشه ایران و از جمله در نمونه مورد مطالعه، نیز ظهور یافته است (تصویر ۱۲).

در هنر ایران، نقش طاووس بر دوطرف «درخت زندگی» نمایش یافته و در فرهنگ اسلامی نیز طاووس پرنده‌ای بهشتی محسوب می‌گردد و شاید بر این اساس، به خوبی توانسته در دوره قاجار با پیکره براق که موجودی فرازمینی است، ترکیب یابد. در برخی نقاشی‌های پشت شیشه، همه پیکره‌های تابلوی معراج، به نمایش براق با بال برافراشته و دم طاووس‌سان تقلیل یافته است و این پیکره به‌تنهایی به نماد بینافرهنگی شب معراج تحول می‌یابد. «از این دست پشت شیشه، در کشورهای مسلمان به‌ویژه تونس، نمونه‌های مشابهی کار شده است؛ تا آنجا که در پاره‌ای موارد، تفکیک کار نقاشان از یکدیگر مشکل و ناممکن می‌شود. هیچ بعید هم نیست که شیشه‌نگار ایرانی مدل کار خود را از کار شیشه‌نگاران اهل ترکیه و یا پاکستان و یا تونس به وام گرفته باشد» (سیف، ۱۳۷۱: ۹۱).



ایران: نقاشی پشت شیشه ایرانی، براق با دم طاووس، با و باله ساق پا (سیف، ۱۳۷۱: ۹۲)

هند: مجسمه کامادهنو در فرهنگ هند با ویژگی‌هایی مشابه براق (دم طاووس، بال و طوق پا)

هند: براق با بال، دم طاووس و طوق پا در نگارگری گورکانی (URL3)

ایران: براق با دم باریک و بلند در نگارگری اصیل ایرانی، نقاشی معراج سلطان محمد (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۴۳)

تصویر ۱۲: اضافه شدن تدریجی بال و دم طاووس به پیکره براق، متأثر از فرهنگ هندی

اغلب فیگورها با خطوط محیطی دورگیری شده ولی این خطوط در مواردی از جمله در بال فرشتگان و پیچ‌وتاب پارچه‌ها، مشابه نگارگری‌های اصیل، از قوت و ضعف برخوردار است.

۶. نتیجه‌گیری

خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشه معراج میرزا اسکندر، بیانگر پیش‌متن‌هایی از نظام نگارگری و شمایل‌نگاری ایرانی است. ترکیب‌بندی حلزونی تابلوی مشهور معراج سلطان محمد در تابلوهای معراج، برگرفته از این بخش از داستان معراج، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم در اغلب نقاشی‌های معراج بعد از آن تداوم یافته و در تابلوی میرزا اسکندر نیز تجلی می‌یابد؛ اما جهت چیدمان عناصر و نمایش نمادهای شیعی و رنگ‌بندی تصویر، به نقاشی معراج خمسه نظامی ۹۱۵ق شیراز (تصویر ۹) نزدیک‌تر است. البته در این میان، تأثیر نگارگری گورکانی را که با اضافه شدن بال و دم طاووس به براق بوده نمی‌توان نادیده گرفت. همچنین چهارپردازی‌های قاجاری اسماعیل جلایر به‌ویژه در

شمایل‌نگاری‌های مذهبی از جمله تابلوهای نورعلیشاه در این اثر مشهود است و احتمالاً به آشنایی میرزا اسکندر با آثار این هنرمندان و تسلط او بر سبک خیالی‌سازی و شیوه رنگ و روغن بازمی‌گردد.

از دیگر پیش‌متن‌های تصویری این اثر می‌توان به تصاویر خلوت و کم جزئیات کتب چاپ سنگی، پرده‌های شمایل‌نگاری و تصاویر گچ‌نگاری‌ها و کاشی‌نگاری‌های عصر قاجار اشاره نمود که در ایجاد سبک خیالی نقاشی پشت شیشه حائز اهمیت بودند و به‌ویژه در زمینه، رنگ، نور و جزئیات نقش، معراج‌نگاره میرزا اسکندر با آن‌ها قابل تطبیق است.

از لحاظ پیش‌متن‌های مکتوب، موضوع این اثر، ریشه در متون دینی و مذهبی اسلامی دارد که در طول این دوران در آثار هنری سرزمین‌های اسلامی نیز تظاهر یافته است؛ از جمله جزئیات داستان معراج و مراحل آن و توصیف شمایی شخصیت‌های حاضر در این روایت. برخی عناصر تصویری، ریشه در اعتقادات شیعی دارد که از دوره صفوی، ابتدا در منابع شیعی از جمله کتاب ارشاد القلوب ورود یافته و سپس در آثار تصویری نیز تجلی یافته است؛ از جمله داستان ملاقات پیامبر (ص) با حضرت علی (ع) که با نمایش نقش شیر به‌عنوان نمادی از ایشان بازنمایی شده و از دوره صفوی در برخی نگاره‌ها تظاهر می‌یابد.

سبک تصویرگری این تابلو نیز اگرچه بیش از همه برگرفته از نظام نشانه‌ای معراج‌نگاره‌های تیموری و صفوی است، به دلیل محدودیت تکنیک، نقاش مجبور به حذف جزئیات تصویری و اکتفا به نمادهای اصلی در فرم‌های خلاصه و زمینه تخت بوده که همین سبک تصویرگری بر برخی معراج‌نگاره‌ها تا دوره معاصر نیز تأثیرگذار بوده است.

میرزا اسکندر نقاش با به‌کارگیری عناصر شیعی از جمله تأکید بر حضور حضرت علی (ع) یا حذف جزئیات چهره پیامبر (ص) به‌عنوان انسانی متعالی و مقدس، به بازنمایی روایتی شیعی از این داستان پرداخته است و عناصر و رموز نهفته در این اثر، تسلط این اعتقادات را در سبک تصویری این دوران بیان می‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextualite
2. Julia Kristeva
3. Mikhaïl Bakhtine
4. Roland Barthes
5. Michael Riffaterre
6. Laurent Jenny
7. Gérard Genette
8. Kamadhenu: پیکره‌گاو آرزوها در فرهنگ برهمن که دارای سر زن، بال‌های رنگی و دم طاووس است

منابع

قرآن کریم.

آزند، یعقوب. (۱۳۹۲). اسماعیل جلالیر. تهران: نشر پیکره.

آفرین، فریده. (۱۳۹۷). مطالعه رابطه بینامتنی در سنت‌ها و نقش‌مایه‌های مشترک هنری تمدن ایلام و هخامنشی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر، ۸ (۱۵)، ۱۱۷-۱۳۳. Doi: 20.1001.1.23453842.1397.8.15.3.8

ابن‌هشام، ابو محمد عبدالملک. (۱۳۹۶). السیرة النبویه. ترجمة مسعود انصاری. تهران: مولوی.

بلخاری قهی، حسن و همکاران. (۱۴۰۲). خوانش بینامتنی نقاشی پشت شیشه و نگارگری دوره صفوی. رهپویه هنرهای صنایع، ۳ (۲)، پیایی ۸، ۳۳-۴۲. Doi: 10.22034/rac.2024.2019441.1065

بهارلو، علیرضا. (۱۴۰۳). شمایل‌نگاری مذهبی در هنر قاجار. تهران: نشر دانبار.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). دایرة‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

تقوی، ترنم، و پهلوان، محبوبه. (۱۳۹۹). خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قند ریز. نشریه هنرهای تجسمی هنرهای زیبا، ۲۵ (۲)، ۹۵-۱۰۴. Doi:10.22059/jfava.2018.264599.666007

تهرانی، رضا. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی عناصر ساختاری در معراج‌نامه احمد موسی و معراج‌نامه میرحیدر، فصلنامه دگره، شماره ۱۴، ۲۳-۳۷.
چهل امیرانی، لیلا، و عرب‌زاده، جمال. (۱۳۹۸). تحلیل بازنمود زال، کودک اسطوره‌ای (رهاشده) در نگاره «گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال» از شاهنامه طهماسبی با استفاده از رویکرد بینامتنیت. نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ۲۴ (۱)، ۶۹-۷۸. Doi: 10.22059/JFAVA.2018.233755.665813

دیلمی، محمدحسن. (۱۳۷۷). ارشاد القلوب. ترجمه سید عبدالحسین رضائی. تهران: انتشارات اسلامیه.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۱). لغت‌نامه. زیر نظر محمد معین. تهران: دانشگاه تهران.
ساجدی، مریم. (۱۳۹۱). بررسی نقاشی پشت شیشه در ایران با تأکید بر معرفی آثار موجود در موزه نقاشی پشت شیشه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، دانشگاه تهران.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۴). تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متن. نشریه زبان و زبان‌شناسی، دوره ۱، ۲ (۲)، ۳۹-۵۵.
سلحشور، فریال. (۱۳۸۳). نقاشی پشت شیشه ایران. مجموعه مقالات همایش هنر ایران، بنیاد ایران‌شناسی، ۴۳۳-۴۵۹.
سیف، هادی. (۱۳۷۱). نقاشی پشت شیشه. تهران: انتشارات سروش.
سیف، هادی. (۱۳۷۶). نقاشی روی کاشی. تهران: سروش.
سیف، هادی. (۱۳۸۹). واپسین سوسوی شمع نقاشی پشت شیشه (به بهانه برپایی نمایشگاه نقاشان پشت شیشه در نگارخانه فرهنگسرای رازی). مجله تندیس، شماره ۲۸، ۱۲ و ۱۳.
شاه‌بیگی، هنگامه، و خسروی بیژان، فرهاد. (۱۴۰۰). شمایل‌شناسی نگاره براق در نقش‌مایه‌های دوران اسلامی ایران. رهپویه هنرهای تجسمی، دوره ۴، ۲ (۲)، ۴۷-۵۸.

شمسی، لاله، و شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۸۵). معراج‌نامه‌نگین درخشان نگارگری ایلخانی. نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۸، ۸۵-۹۲.
شیخ مفید. (۱۳۷۸). الارشاد. ترجمه سید هاشم رسولی محلاتی. چ ۸. تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
شیخی، علیرضا، و صادقی فر، ملیحه. (۱۳۹۷). مطالعه سیر تحول تصویری براق در نگارگری ایرانی (از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری). نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۵، ۹۳-۱۰۶. Doi:10.22051/jtpva.2018.3937

شین دشتگل، هلنا. (۱۳۹۱). معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
طباطبائی، سید محمدحسین. (۱۳۵۳). تفسیر المیزان، ترجمه سیدمحمدباقر موسوی همدانی. تهران: انتشارات اسلامی.
عبداللهی فرد، ابوالفضل، و صفری سنجانی، سودابه. (۱۴۰۰). مضمون و ساختار عددی در ترکیب‌بندی عناصر اجزای بدن پرسوناژها در نقاشی ایرانی؛ با تأکید بر نگاره افشاگری در مسجد. نشریه رهپویه هنرهای تجسمی. ۴ (۴)، ۵۱-۶۳.
عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی. ترجمه غلامعلی تهامی. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
فروغی‌نیا، مریم، و دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۶). مطالعه تطبیقی تأثیر و تأثر در ویژگی‌های تصویری معراج‌نگاره‌های صفوی و گورکانی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۱۴، ۱۲۱-۱۳۵.

قائی، افسانه، و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه‌جانمازی صفوی براساس آراء ژرار ژنت. نشریه دگره، شماره ۵۲، ۸۳-۶۹. Doi: 10.22070/NEGAREH.2019.4131.2111

قمی، شیخ عباس. (۱۳۷۹). منتهی الامال. تحقیق ناصر باقر بیدهندی. تهران: انتشارات دلیل.
کازرونی، جهانگیر، و سلحشور، فریال. (۱۳۸۷). نقاشی پشت شیشه. تهران: نشر نظر.
کیان‌اصل، مریم. (۱۴۰۲). تحلیل خیالی‌سازی نگاره انگشترسپاری در معراج. نشریه مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی، ۲ (۶)، ۸۷-۱۰۵.

کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۷۵). اصول کافی. ترجمه محمدباقر کمره‌ای. تهران: اسوه.

- کورکیان، ا.م. و سیکر، ژ.پ. (۱۳۷۷). باغ‌های خیال. تهران: نشر فرزاد.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۳۱۵). بحار الانوار. تهران: اسلامیه.
- میرمصطفی، حسین. (۱۳۸۷). نقاشی در قهوه‌خانه. تهران: نشر سیمای کوثر.
- مقنی‌پور، مجیدرضا، و ظفرمند، سید جواد. (۱۳۹۹). ارائه الگویی برای شکل‌دهی موضوع در مطالعات و پژوهش‌های تطبیقی در حوزه هنر با تأکید بر مطالعات میان‌رشته‌ای. نشریه مطالعات تطبیقی هنر، ۱۰ (۱۹)، ۱۳۵-۱۲۱. Doi: 10.29252/mth.10.19.121
- مهدی‌زاده، علیرضا، بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج پیامبر (ص) در نسخه فال‌نامه طهماسبی. نشریه شیعه‌شناسی، ۱۲ (۴۶)، ۴۶-۲۵.
- میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. (۱۳۸۶). نقاشی‌های بقاع متبرکه در ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۷۸). ترامتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵، ۸۳-۹۸.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: انتشارات سخن.
- نامورمطلق، بهمن، و فخاری‌زاده، نسیم. (۱۳۹۳). خوانش بیناناشانه‌ای تصویرسازی‌های گیلگمش با تأکید بر مطالعه تک‌اسطوره-ترامتن. فصلنامه کیمیای هنر، ۳ (۱۲)، ۸۶-۶۷.
- وکیلی، هادی، و لعل شاطری، مصطفی. (۱۳۹۴). بررسی میزان انطباق‌پذیری تصویر براق با معراج‌نگاری‌های عصر قاجار با روایات اسلامی. نشریه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، ۶ (۶)، ۷۰-۴۹.
- وکیلی، ندا، و جوانی، اصغر. (۱۳۹۲). تطبیق بینامتنی تصویرهای دره از کمدی الهی با نسخه مصور معراج‌نامه شاهرخی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر، ۳ (۵)، ۶۲-۴۷.
- ولش، استوارت کری. (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی نسخه‌نگاره‌های عهد صفوی. ترجمه احمدرضا تقاء. تهران: فرهنگستان هنر.
- هوشیار، مهران، و افتخاری‌راد، فاطمه. (۱۳۹۵). آشنایی با خیالی‌نگاری. تهران: نشر سمت.
- یاسینی، راضیه. (۱۳۹۵). شمایل‌نگاری دینی در ایران و غرب از آغاز تا دوره معاصر. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- یاوری، حسین، و بشارت، مهرنوش. (۱۳۹۶). روایت نقاشی پشت شیشه. تهران: نشر کیان دانش.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanrı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Lentz, T. & Lowry, G. (1989), *Timur and the Princely vision, Persian art and culture in the fifteenth century*. Smithsonian Books (DC).
- URL1 : <http://www.iranicaonline.org> (access date : 2023/12/ 28)
- URL2 : www.pinterest.com (access date : 2023/12/ 16)
- URL3 : <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W607/description.html> (access date : 2024/1/7)
- URL4 : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muhammad_during_the_Isra_and_Mi%27raj_from_Nezami%27s_Khamsa_dated_1494.jpg . (access date : 2022/08/12).

An Intertextual Reading of the Mirza Iskandar' Reverse-Glass Painting: A Case Study of the Ascension of the Prophet Muhammad (PBUH)

Maryam Foroughinia

Assistant Professor of Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Arts, Iran. (Corresponding Author)/
m.foroughinia@shirazartu.ac.ir

Elahe Imani

Assistant Professor of Faculty of Applied Arts, Shiraz University of Arts, Iran/ e.imani@shirazartu.ac.ir

Received: 20/12/2024

Accepted: 09/04/2025

Introduction

Mi'raj-nāmas are among the most significant categories of illustrated manuscripts in the Islamic world, and over centuries, they have inspired Iranian, Ottoman, and Indian painters. The narrative of the Prophet's Ascension holds a prominent place in Persian literature in both prose and verse sources—including Nizami's *Khamsa*—and conveys themes related to the celestial journey of the Prophet Muhammad (PBUH). This deeply rooted pictorial tradition, which reached its peak during the Safavid era, not only shaped the compositional strategies and narrative methods of Iranian painters but also through cultural exchanges, influenced Mughal art in India and Ottoman illustration. The continuation of these interactions transformed the visual representation of the Mi'raj across Islamic lands into a base of pictorial adaptations and stylistic transformations. Within this context, reverse-glass painting emerged as a new, popular art form that developed through interaction with Iranian folk culture and became a medium for expressing religious beliefs over the past two centuries. Simple but meaningful motifs were inscribed onto glass, and self-taught, non-academic artists such as Mirza Iskandar established religious iconography in the format of reverse-glass paintings. Although Mirza Iskandar's Mi'raj painting shares fundamental features with classic miniatures, they are distinguished with certain innovations in the representation of specific figures and symbolic elements.

Materials and Methods

The present research is qualitative in method, employing a descriptive-analytic approach and relying on library sources. The research corpus included religious iconography, relevant religious and literary texts, and a selection of Mi'raj paintings from the Safavid to the post-Qajar eras; the research sample was purposefully selected. This study aimed to provide an intertextual reading of visual elements in Mirza Iskandar's Mi'raj painting and to answer two main questions: what intertextual relations can be identified between the visual elements of Mirza Iskandar's Mi'raj painting and the Mi'raj iconography found in the earlier and later illustrated traditions? and which nonvisual pre-texts contributed to the formation of this work? The subsidiary questions focused on identifying the religious themes and beliefs reflected in Mirza Iskandar's reverse-glass painting, and the visual strategies employed by the artist to convey these beliefs.

Results and Findings

The findings indicated that the extra-textual reading of the artwork rested upon four axes: the social context, the author (artist), the subject matter, and the hypertexts. An examination of the social context revealed that the tradition of Mi'raj illustration emerged in the early Islamic period in accordance with religious beliefs, flourished under the Timurid, and reached a symbolic and ritualistic phase during the Safavid era. In the Qajar period, with the spread of the religious beliefs, constitutional transformations, the popularity of lithographic printing, and the spread of *Parde-negārī*, a popular style known as *khiyālī-negārī* gained prominence, of which reverse-glass painting was a significant manifestation.

From the perspective of authorship, this work of art is attributed to Mirza Iskandar—also known as “Iskandar-e Sabz”—the student of Shazdeh Afsar and a skilled artist in oil painting and shading techniques. After becoming acquainted with Mirza Abbas Shisheh-Negar, he turned to the field of reverse-glass. The establishment of his booth in the *Majma' al-Sana'i* in Tehran played an important role in the flourishing of reverse-glass painting in the capital.

The subject matter was drawn from two Qur'anic chapters, namely *Isra'* and *Najm* and grounded in Islamic and Shi'i narratives. Central elements of the narrative include the Prophet's Ascension, the witnessing of divine signs, and the symbolic presence of Imam Ali. Within the hypertextual

میرزا اسکندر
بهر حاکم ایرا

خوانش بینامتنی نقاشی
پشت شیشه «معراج پیامبر
اکرم(ص)»... مریم
فروغی‌نیا و الهه ایمانی،
۱۸۶-۱۶۹

dimension, it became evident that several later images of Mi'raj—especially the work of Mohammad Farahani—were influenced by this painting in terms of composition, color, and scene selection although there were differences in details of illumination, facial features, and arrangement.

Regarding intratextual elements, the reverse-glass oil technique and its inverted execution demonstrated Mirza Iskandar's technical skill. The spiral composition and upward movement of the narrative directly referenced Timurid and Safavid Mi'raj illustrations. The luminous halo of the Prophet and its symbolic linkage to the lion motif created a symbolic and Shi'i concept. The color scheme featured indigo blue, gold, green, and Qajar brown, and the iconography included the Prophet with a veiled face, Gabriel bearing a vexillum, ten winged angels, and a hybrid depiction of Buraq marked by Iranian, Islamic, and Mughal influences. The twelve figures alluded symbolically to the Twelve Imams. The significance of this investigation lied in its ability to reveal the reciprocal interplay of art and text, thereby offering a deeper understanding of Qajar religious art.

Conclusion

Mirza Iskandar's reverse-glass painting is grounded in a network of Iranian pictorial pre-texts, the most significant of which was the spiral compositions of Sultan-Muhammad and the illustrations of the Shiraz Khamsa 915 AH/1509AD. The addition of elements such as peacock wings and tail to the Buraq pattern reflects Mughal influence, while the simplified facial rendering corresponds to Qajar iconography as practiced by Isma'il Jalāyer. The simplification of the scene, the elimination of details, and the emphasis on key visual signs reflect the influence of lithographic printing and large religious curtains. Altogether, the technical constraints of reverse-glass painting, combined with its deep connections to religious texts and Shi'i narratives, have endowed this work with a distinctive, spiritual character.

Keywords: intertextual reading, reverse-glass painting, ascension painting, Mirza Iskander, religious iconography.

References

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Afarin, F. (2018). A study of intertextual relations in the shared motifs of Elamite and Achaemenid art. *Journal of Motale'at-e Tabighi-ye Honar*, 8(15), 117–133. doi.org/20.1001.1.23453842.1397.8.15.3.8 [In Persian]
- Ajaand, Y. (2013). *Esma'il Jalayer*. Tehran: Pikare Publishing. [In Persian]
- Akāsheh, S. (2001). *Islamic painting* (G. Tahami, Trans.). Tehran: Hozeh Honari. [In Persian]
- Bagc, S., Cagman, F., Renda, G., & Tanind, Z. (2012). *Ottoman painting*. Ankara: Kultur ve Turizm Bakanligi Yayinlari. [In Turkish]
- Baharloo, A. (2024). *Religious iconography in Qajar art*. Tehran: Daniyar Publishing. [In Persian]
- Bolkāri Qahi, H., et al. (2023). An intertextual reading of reverse glass painting and Safavid miniature. *Rahpuy-e Honarhā-ye Senā'i*, 3(2), 33–42. doi.org/10.22034/rac.2024.2019441.1065 [In Persian]
- Chahalamirani, L., & Arabzadeh, J. (2019). Representation of Zal in Tahmasbi's Shahnameh with an Intertextual Approach. *Fine Arts – Visual Arts*, 24(1), 69–78. doi.org/10.22059/JFAVA.2018.233755.665813 [In Persian]
- Dehkhoda, A. (1982). *Loghat-nameh* (M. Moein, Ed.). Tehran: Tehran University. [In Persian]
- Deylami, M.-H. (1998). *Irshād al-qulūb* (S. Rezaei, Trans.). Tehran: Eslamiyeh. [In Arabic]
- Foroughinia, M., & Dadvar, A. (2017). A comparative study of Safavid and Mughal Mi'raj imagery. *Motale'at-e Tabighi-ye Honar*, (14), 121–135. [In Persian]
- Foroughinia, M., & Dadvar, A. (2017). A comparative study of visual features Interaction in Safavid and Mughal Acension paintings. *Comparative Art Studies*, 14, 121–135. [In Persian]
- Ghaani, A., & Mehrabi, F. (2019). Visual analysis of a Safavid prayer rug based on Gérard Genette. *Negareh*, (52), 69–83. https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2019.4131.2111 [In Persian]
- Hoshyar, M., & Eftekhari Rad, F. (2016). *Introduction to Khiyali-negari*. Tehran: Samt. [In Persian]
- Ibn Hisham, 'Abd al-Malik. (2017). *Al-Sīra al-nabawiyya* (M. Ansari, Trans.). Tehran: Molavi. [In Arabic]
- Kāzeruni, J., & Salahshur, F. (2008). *Reverse glassPainting*. Tehran: Nazar. [In Persian]
- Kermani (Kulayni), M. b. Ya'qub. (1996). *Al-Kāfi* (M. Kamara'i, Trans.). Tehran: Osveh. [In Arabic]

- Kian-Asl, M. (2023). A *Khiyali-negari* -analysis of the “Ring-Giving in Mi’raj” painting. *Interdisciplinary Studies, of Art and Humanities* 2(6), 87–105. [In Persian]
- Kurkian, M., & Siker, J. (1998). *Gardens of imagination*. Tehran: Farzan. [In Persian]
- Lentz, T., & Lowry, G. (1989). *Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century*. Washington, DC: Smithsonian Books.
- Majlesi, M. B. (1936). *Bahr al-anvār*. Tehran: Eslamiyeh. [In Arabic]
- Mirzaei-Mehr, A. (2007). *Holy Shrine paintings of Iran*. Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
- Mehdizadeh, A., & Bolkhari Qahi, H. (2014). Shi‘i symbols in the Mi’raj imagery of the Falnâme of Tahmasb. *Shi‘a Studies Journal*, 12(46), 25–46. [In Persian]
- Moghannee-Pour, M., & Zafarmand, S. J. (2020). A model for subject formation in comparative art studies. *Comparative Art Studies*, 10(19), 121–135. <https://doi.org/10.29252/mth.10.19.121> [In Persian]
- Mir-Mostafa, H. (2008). *Ghahveh Khaneh painting*. Tehran: Simaye Kowsar. [In Persian]
- Nāmvar-Motlagh, B. (1999). *Transtextuality: A study of relations between texts. Pazhuheshnāmeḥ-ye Olum-e Eṣāni*, 5, 83–98. [In Persian]
- Nāmvar-Motlagh, B. (2015). *Introduction to intertextuality: Theories and applications*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Nāmvar-Motlagh, B., & Fakhari-Zadeh, N. (2014). An intersemiotic reading of Gilgamesh illustrations through monomyth–transtextuality. *Kimīyā-ye Honar*, 3(12), 67–86. [In Persian]
- Pakbaz, R. (1999). *Encyclopedia of art*. Tehran: Farhang-e Mo’aser. [In Persian]
- Qomi, A. (2000). *Montahā al-āmāl* (N. Baqer Beidahandi, Ed.). Tehran: Dalil. [In Arabic]
- Quran. (n.d.). *The Holy Qur’an*. [In Arabic]
- Rezā Tehrani, R. (2010). Comparative review of the structure of two Mi’raj manuscripts. *Negareh*, 14, 23–37. [In Persian]
- Sajjadi, M. (2012). *Reverse glass painting in Iran* (Master’s thesis). University of Tehran. [In Persian]
- Sallāhshur, F. (2004). Reverse glass painting in Iran. *Proceedings of the Iranian Art Conference*, 433–459. Tehran: Iranology Foundation. [In Persian]
- Sāsāni, F. (2005). The impact of intertextual relations on textual interpretation. *Journal of Language and Linguistics*, 1(2), 39–55. [In Persian]
- Seif, H. (1992). *Reverse glass painting*. Tehran: Soroush. [In Persian]
- Seif, H. (1997). *Tile painting*. Tehran: Soroush. [In Persian]
- Seif, H. (2010). The last flicker of reverse glass painting. *Tandis Magazine*, 28, 12–13. [In Persian]
- Shahbeigi, H., & Khosravi Bijāem, F. (2021). Iconography of Buraq in Islamic Iran. *Rahpuy-e Honarhā-ye Tajassomi*, 4(2), 47–58. [In Persian]
- Shamsi, L., & Shad Qazvini, P. (2006). Mi’raj-nāmeḥ: A jewel of Ilkhanid painting. *Fine Arts Journal*, (28), 85–92. [In Persian]
- Sheikh Mufid. (1999). *Al-Irshād* (H. Rasuli, Trans., 8th ed.). Tehran: Farhang-e Eslami. [In Arabic]
- Sheikhi, A., & Sadeghi-Far, M. (2018). Evolution of Buraq imagery in Iranian painting. *Iranian Scientific Association of Visual Arts*, (5), 93–106. <https://doi.org/10.22051/jtpva.2018.3937> [In Persian]
- Shin Dashtgol, H. (2012). *Mi’raj imagery from manuscripts to folk painting*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]
- Tabatabaei, S. M. H. (1974). *Tafsir al-Mizan* (S. M. B. Mousavi, Trans.). Tehran: Eslami. [In Arabic]
- Taghavi, T., & Pahlevan, M. (2020). Intertextual reading of Mansur Gandriz’s figurative works. *Fine Arts – Visual Arts*, 25(2), 95–104. <https://doi.org/10.22059/jfava.2018.264599.666007> [In Persian]
- Vakili, H., & Lal Shateri, M. (2015). Compatibility of buraq imagery in Qajar Mi’raj narratives. *Journal of Islamic Culture & Civilization*, 6(6), 49–70. [In Persian]
- Vakili, N., & Javani, A. (2013). Intertextual comparison of Dante’s Inferno and the Shahrokhi Mi’raj-nāmeḥ. *Comparative Art Studies*, 3(5), 47–62. [In Persian]
- Welch, S. C. (2005). *Iranian painting in Safavid manuscripts* (A. Taqa, Trans.). Tehran: Academy of Arts. [In Persian]
- Yasini, R. (2016). *Religious iconography in Iran and the West*. Tehran: Research Institute of Culture and Art. [In Persian]
- Yavari, H., & Besharat, M. (2017). *The narrative of reverse glass painting*. Tehran: Kian Danesh. [In Persian]