مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۳۱-۱۱۷)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

# تحلیل بینانشانه‌ای دو متن کلامی و تصویری در دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» خمسهٔ نظامی مکتب هرات با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر

## چکیده

در تاریخ نگارگری ایران اسلامی «سفر مجنون به کعبه» در خمسهٔ نظامی، موضوعی جذاب برای مصورسازی بوده است. دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» از مکتب هرات دارای مضمونی واحد است ولی میان عناصر تصویری این نگاره‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد. هدف از این پژوهش: کشف تفاوت عناصر موجود در متن‌کلامی با دو متن‌تصویری «مجنون در کعبه» خمسهٔ نظامی مکتب هرات و شناسایی سهم نگارگر به واسطهٔ تفسیر وی در خلق اثر است. سؤال پژوهش عبارت است از: با مطالعهٔ بینانشانه‌ای متن‌کلامی و متون‌تصویری مجنون در کعبه از خمسهٔ نظامی مکتب هرات چه تفاوت‌هایی را می‌توان یافت که حاصل تفسیر نگارگر است؟ این پژوهش با گردآوری داده‌ها به شیوه اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای با روش تحقیق تحلیلی توصیفی و با استفاده از تحلیل بینانشانه‌ای با رویکرد ترامتنیت ژنت صورت گرفته است. دو متن تصویری مورد نظر با عنوان متن «الف» و «ب» تفکیک شده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد؛ در بینامتنیت هر دو متن‌تصویری به صورت صریح با عناصری مهاجر به متن‌کلامی پرداخته‌اند. در بیش‌متنیت، خالق متن ب با حفظ متن نخست در وضعیت جدید توأم با برگرفتگی و همان‌گونگی با تقلید جدي تنها به تداوم متن پیشین و دگردیسی متن‌کلامی به متن‌تصویری پرداخته است، اما خالق متن الف با گسترش عناصر درونی پیش‌متن علاوه‌بر گسترش معانی متن‌کلامی در فضاي جدید، در رابطه‌ای فرامتنی، مفاهیمی ماوراءطبیعی را به متن‌تصویری افزوده است. در هر دو متن، توصیف تصویری موضوعی مشترک وجود دارد؛ اما نگارگر متن الف علاوه بر توصیف، به تبیین مفاهیم پنهان متن‌کلامی پرداخته است.

**کلیدواژه‌ها:** نگارگری ایرانی، خمسهٔ نظامی، مکتب هرات، نگارگر، ترامتنیت.

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم با عنوان: " تفسیر نگارگر در خلق نگاره‌های ماوراءطبیعی مکتب هرات " است.

**محمدحسین براتی**
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
mohammadhoseinbarati@gmail.com

**خشایار قاضی‌زاده**
دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
ghazizadeh@shahed.ac.ir

**پرویز حاصلی**
مربی گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
haseli@shahed.ac.ir

**تاریخ دریافت: ۲۶-۱۲-۱۴۰۲**
**تاریخ پذیرش: ۱۸-۰۴-۱۴۰۳**

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46678.1255

## مقدمه

یکی از متون‌کلامی که در طول تاریخ نگارگری همواره به متن‌تصویری مبدل شده، خمسهٔ‌نظامی و منظومهٔ عاشقانه «لیلی و مجنون» است. هنرمندان نگارگر در تبدیل کلام به تصویر تلاش کرده‌اند، علاوه بر وفاداری به پیش‌متن با تفسیر فردی در قالب متن‌تصویری مخاطبین خویش را در القای فحوای متن‌کلامی بهره‌مند سازند. تفسیر فردی هنرمندان در خوانش متن‌کلامی منجر به تراگونگی[1] و درک مفاهیم در متن‌تصویری شده است. برخی از هنرمندان به جهت ابراز توانایی، نه در قالب مهارت تبدیل و دگردیسی کلام به تصویر بلکه به جهت ابراز هویت هنری خویش اقدام به خلق عناصری در بطن آثار تصویری کرده‌اند. تفکیک این عناصر، تفاوت تفسیر نگارگران از متون ادبی را آشکار می‌کند. در این نوشتار منظور از تفسیر هنرمند، فهم معنا و درون‌مایه‌هایی است که وی از تجزیه و تحلیل الگوهای معنایی زبان متن، ادراک کرده است تا در قالب زبان تصویر بازگو کند؛ دگردیسی کلام به تصویر و حضور عناصر آشکار به عاریت گرفته شده از متن‌قبلی، تفسیر وی نخواهد بود؛ اما آن بخش از عناصر که هنرمند مستقل از متن‌کلامی در کنار عناصر مهاجر به جهت تبیین و توصیف آن به متن‌جدید افزوده است درگاهی برای دریافت تفسیر او از معنا و درون‌مایه‌هایی متن‌کلامی خواهد بود. پژوهش حاضر با هدف کشف تفاوت عناصر موجود در متن‌کلامی با دو متن‌تصویری «مجنون در کعبه» از خمسهٔ‌نظامی مکتب هرات، به دنبال شناسایی سهم نگارگر به واسطهٔ تفسیر وی در خلق اثر است. از این‌رو به طرح این پرسش می‌پردازد که: با مطالعهٔ بینانشانه‌ای متن‌کلامی و متن‌تصویری «مجنون در کعبه» چه تفاوت‌هایی را می‌توان یافت که حاصل تفسیر نگارگر است؟ پیرامون آثار خلق‌شده با موضوع «لیلی و مجنون»، پژوهش‌های متعددی شکل گرفته است ولی تاکنون دو اثر مورد نظر در این پژوهش، اشتقاق و افتراق آن و نقش نگارگر در خلق اثر، از نگاه پژوهشگران پیشین مغفول مانده است.

## پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌های بینامتنی با رویکرد بینانشانه‌ای، پژوهش‌های نوظهوری است که مورد اقبال پژوهشگران حوزهٔ هنر واقع شده است؛ اما پژوهش‌های اندکی با رویکرد بینانشانه‌ای در ارتباط با خمسهٔ نظامی و آثار مورد مطالعه در این پژوهش می‌توان یافت. در ادامه به مهم‌ترین پیشینهٔ مرتبط با این پژوهش می‌پردازیم. خشایار قاضی‌زاده و حاصلی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسهٔ تهماسبی» به بررسی ارتباط بین ویژگی‌های بصری با متن داستانی دو نگاره با عناوین «مجنون در بیابان» و «آوردن مجنون بر در خیمهٔ لیلی» پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این تحقیق حاکی از این امر است که هنرمندان با استفاده از نمادهای بصری در فضاسازی و ترکیب‌بندی به ترجمان تصویری متن پرداخته‌اند. الهام اعتمادی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه» به مطالعهٔ بازتاب ارزش‌های نمادین در نگاره‌ها و شرح فرهنگی و اجتماعی آن‌ها پرداخته است. براساس نتایج، نوع پوشش مجنون در نگاره‌ها نشان از عدم وابستگی او به هرگونه جایگاه اجتماعی در دوران صفویه است. سعید اخوانی و محمودی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل مضامین بصری فالنامه‌های مصور عصر صفوی بر مبنای کاربرد در امر پیش‌گویی (مطالعهٔ موردی: نگاره‌های نسخهٔ فالنامهٔ فارسی موزهٔ توپقاپی‌سرای)» تلاش کرده‌اند با مطالعه و بررسي مضامین فالنامه‌هاي صفوي به خوانش نگاره‌هاي نسخهٔ فالنامهٔ مورد نظر بپردازند. نتایج به دست آمده نشان مي‌دهد؛ کارکرد تمثیلی مضامین علاوه‌بر القاي مفاهیم، منجر به باورپذیري پیش‌گویي و فال‌گیري و مشروعیت بخشیدن به آن در برابر ممنوعیت نهادهاي ديني شده است.
فریده آفرین (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش نوفرمالیستی از نگارهٔ دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا» برای تحلیل چگونگی روابط فرم و معنا از سطوح معنایی رولان بارت بهره جسته است. نتیجه این خوانش معرف آن است که عشق‌ورزی مجنون درکانون توجه نقاش نبوده است و گسست معناداری میان کانون‌های روایی و ترکیب‌بندی آثار وجود دارد. محسن مراثی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل کاربرد رنگ آبي در تصویر سازي شخصیت مجنون در نگارگري ایراني دوره‌هاي تیموري و صفوي» چنین نتیجه گرفته است که استفاده از این رنگ نتیجه آموزه‌هاي صوفیانه بوده و کارکردی نمادین داشته است.

## روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف، بنیادی و براساس ماهیت و روش توصیفی، تحلیلی-تطبیقی است. روش تحلیل آثار کیفی است. شیوهٔ گردآوری و دست‌یابی به اطلاعات با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی است. ابزار گردآوری اطلاعات فیش‌برداری و ابزار

پویش‌گری نوین است. جامعهٔ آماری این پژوهش دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» از مکتب هرات است. یک اثر متعلق به خمسهٔ نظامی و محفوظ در موزهٔ استانبول، کتابخانهٔ توپقاپی با شناسه (H. 781, fol. 111v) حدود ۸۴۹ ه. ق. است (Milstein, 2021: 335). که در روند شکل‌گیری پژوهش با عنوان متن «الف» مورد بررسی قرار خواهد گرفت (تصویر ۱). اثر دوم متعلق به خمسهٔ نظامی حدود ۸۹۵ ه.ق. منسوب به بهزاد و محفوظ در کتابخانه‌ی بریتانیا است؛ در فرآیند پژوهش از این نگاره با عنوان متن ب یاد می‌شود (تصویر ۲). بررسی وجوه افتراق و اشتراک این متون به سبب ادراک سهم نگارگر و تأثیر آن در ادراک مفاهیم متن‌کلامی، در مطالعات هنری مغفول مانده است که ضرورت این پژوهش را محقق ساخته است.

## چارچوب نظری

بینامتنیت برگرفته از نشانه شناسی[۲] است ؛ براساس بینامتنیت همواره گستره‌ای از متن‌های دیگر در شکل‌گیری متن جدید سهیم است. ژنت[۳] با رویکرد خویش در رابطهٔ یک متن با متن‌های دیگر، ترامتنیت[۴] را ابداع کرد. ویژگی ترامتنیت[۵] ژنت آن است که «هر نوع رابطه‌ای میان متن‌ها با متون دیگر را تحت پوشش قرار می‌دهد» (Samouault, 2005: 18). ترامتنیت به پنج دستهٔ: بینامتنیت (هم‌حضوری)، فرامتنیت[۶] (رابطهٔ انتقادی یا تفسیری)، پیرامتنیت[۷] (رابطهٔ تبلیغی و آستانگی)، بیش‌متنیت[۸] (رابطهٔ برگرفتگی) و سرمتنیت[۹] (رابطهٔ گونه شناسانه و تعلقی) تقسیم می‌شود. اگر بخشی از یک متن در متنی دیگر حضور یابد رابطهٔ میان دو متن، بینامتنیت محسوب می‌شود که در سه گونهٔ ۱. صریح[۱۰] ۲. غیرصریح[۱۱] ۳. ضمنی[۱۲] شناخته می‌شود. نقل‌قول و کلاژ از زیرشاخه‌های بینامتنیت صریح است. «نقل قول ورود یک متن را در متن دیگر آشکار می‌کند» (Piegay-Gross, ۱۹۹۶: ۴۵). در نقل‌قول لفظی عناصر عاریتی، بدون تغییر در متن جدید حاضر می‌شوند. اگر رابطهٔ میان دو متن براساس برگرفتگی و بر مبنای تأثیر یک متن بر متن دیگر باشد، بیش‌متنیت محسوب می‌شود. در این رابطه حضور متن اول در متن دوم الزامی نیست. «رابطهٔ برگرفتگی خود بر دو دسته‌ی کلی، تقلیدی (همان‌گونگی) و تراگونگی (دگرگونی و تغییر) قابل تقسیم است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۵). همان‌گونگی کمترین تغییر و یا تقلیدی کامل از پیش‌متن است. ساده‌ترین نوع تقلید فورژری[۱۳] نام دارد. فورژری تقلیدی کامل است که تداوم پیش‌متن در وضعیت جدید محسوب می‌شود. در تراگونگی، بیش‌متن با دگرگونی پیش‌متن ایجاد می‌شود. تراگونگی با تغییرات درونی، چون حذف-جانشینی و افزایش همراه است. در تراگونگی افزایشی، بیش‌متن با افزودن عناصر جدید، متفاوت ظاهر می‌شود. تکثیرهای ترامتنی که بر پایهٔ بینانشانه‌ای صورت گرفته است و کارکردی جدی دارد، جایگشت[۱۴] نامیده می‌شود. «در فرامتنیت، یک متن تفسیر متن دیگر است» (Genette, 1997: 4). آن‌چنان که اگر متن نخست نبود فرامتن نیز شکل نمی‌گرفت. فرامتن تفسیری به تبیین متن‌پیشین می‌پردازد و می‌کوشد آن را توصیف و توجیه نماید. رابطهٔ گونه‌شناسانهٔ یک متن به‌گونهٔ خود سرمتنیت محسوب می‌شود. سرمتنیت وابستگی و رابطهٔ طولی-تعلقی یک متن با گونه‌های متعلق به آن است. سرمتن، متن‌های بی‌شماری را دربرمی‌گیرد؛ به‌طور مثال مکتب هرات یک متن نیست بلکه مفهومی کلی است که مجموعه‌ای از متن‌ها با ویژگی‌های خاص را دربرمی‌گیرد[۱۵].

## معرفی متن‌کلامی و متون‌تصویری مورد مطالعه

متن‌کلامی مورد مطالعه در این نوشتار، روایتی عاشقانه از منظومهٔ «لیلی و مجنون» متعلق به خمسهٔ نظامی قرن ششم هجری است. براساس شواهد، این منظومه ریشه در ادبیات عرب داشته است؛ ولی نظامی برای اولین‌بار روایات پراکنده را جمع‌آوری و داستانی کامل پدید آورد؛ گویا «داستان پروردهٔ نظامی با آنچه در عرب رایج بوده فرق بسیار دارد» (آیتی، ۱۳۷۰: ۱۶). از این‌رو بیانگر رابطهٔ بینافرهنگی است؛ چرا که متن‌پیشین متعلق به قبایل عرب بوده و سپس از شاعری ایرانی مطرح شده است. در داستان «مجنون در کعبه» شوریدگی مجنون در عشق به لیلی تا آنجا پیش رفت که اطرافیان، پدر وی را توصیه کردند؛ برای شفای او راهی مکه شود. پدر، فرزند را به کعبه برد و گفت: از خداوند طلب‌کن تو را از عشق لیلی نجات دهد؛ شنیدن کلمهٔ عشق، مجنون را برآشفت تا وی خلاف اندیشهٔ پدر یکی از زیباترین مناجات‌های عاشقانه را به زبان آورد. مجنون پس از بازگشت، حوالی قبیلهٔ لیلی پرسه می‌زد تا این که لیلی دیده از جهان فروبست. مجنون پس از آگاهی از مرگ وی هلاک شد. متون‌تصویری مورد مطالعه در این پژوهش شامل دو نگاره متعلق به قرن نهم هجری و مکتب هرات است که دارای شاخصه‌های نقاشی ایران-اسلامی است. به دلیل فاصلهٔ زمانی به مدت چند قرن میان متن‌کلامی نظامی، به عنوان پیش‌متن[۱۶] و

متـون تصویـری بـه عنـوان بیش‌متن[۱۷] رابطـۀ تأثیرگـذاری آن‌هـا از نـوع طولـی و درزمانـی اسـت (تصاویـر ۱-۲). نکتـۀ دیگـر آنکـه خاسـتگاه فرهنگـی پیش‌متـن آمیختـه بـا فرهنـگ قبایـل عـرب بـوده کـه دربطـن ادبیـات فارسـی شـکلی نوظهـور یافتـه اسـت و متن‌تصویـری بـا تبعیـت از آن در بطـن فرهنـگ ایرانـی دوران تیمـوری شـکل گرفتـه اسـت.

**تصویر ۱. (متن الف) خمسۀ نظامی، «مجنون درکعبه»، حدود ۸۴۹ ه. ق.، محفوظ در موزه استانبول کتابخانه توپقاپی** (Milstein, 2021: 335).

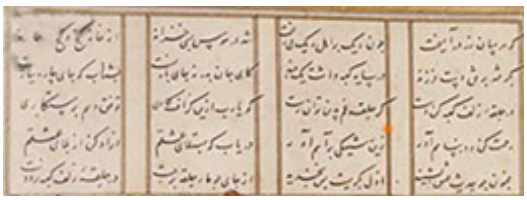
**تصویـر ۲. (متـن ب) خمسـۀ نظامی، «مجنـون در کعبـه»، حـدود ۸۹۵ ه. ق.، منسـوب بـه بهـزاد، محفـوظ در کتابخانـه بریتانیـا، لنـدن (آژنـد، ۱۳۹۵: ۳۰۲).**

براسـاس اصـول نقاشـی ایرانـی، در متون‌تصویـری زمـان و مـکان معیـن و کمیت‌هـای فیزیکـی و قوانیـن رؤیـت جهـان واقعـی مشـاهده نمی‌شـود؛ ایـن امـر سـاختار صـوری بیش‌متـن را به‌طـور کامـل بـر اسـاس اصـول سـاختار نقاشـی ایرانـی منطبـق می‌سـازد. فضـا و معمـاری بیت‌الله‌الحـرام و تمامـی شـخصیت‌ها، پوشـش انـدام و سـایر عناصـری کـه مصـوَّر شـده‌اند، تابعـی از فرهنـگ اسـلامی اسـت. اگرچـه در مطالعـۀ روابـط، هـر دو بیش‌متـن، دارای وجـوه مشـترک راز و نیـاز مجنـون بـا پـرورگار اسـت؛ امـا برخـلاف ایـن ویژگـی، بـه دلیـل تفـاوت در عناصـر تصویـری، متـن الـف بـا تراگونگـی روایـی همـراه اسـت.

## خوانش بیش‌متنی و بینامتنی متون

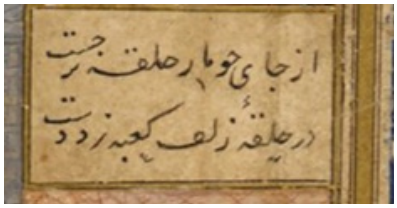
متـن الـف، شـامل دو نظام نشـانه‌ای (تصویری و نوشـتاری) اسـت. متـن نوشـتاری بـا عناصـری مهاجـر و نقل‌قولـی، لفظـی ارجاعـی مسـتقیم بـه پیش‌متـن کلامـی دارد. در چهـار سـتون، ده بیـت در قالـب نشـانه‌های نوشـتاری حضـور دارد. ایـن امـر منجـر شـده تـا متـن الـف دریافـت کننـده‌ای پیونـدی محسـوب شـود. ازایـن‌رو در رابطـۀ بینامتنیـت ارجاعـی آشـکار بـه متن‌کلامـی دارد (تصویـر ۳).

گوهر به میان زر برآمیخت
چون ریگ بر اهل ریگ می‌ریخت
از جای چو مار حلقه برجست
در حلقۀ زلف کعبه زد دست (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۰-۷۹).



**تصویر ۳ بخشی از متن الف، نظام نوشتاری.**

در متـن ب، بیتـی از پیش‌متـن و نوشـتارهایی بـه خـط عربـی بـه عنـوان کتیبـه و آرایه‌هـای تزیینـی معمـاری، در بخش‌هـای مختلـف وجـود دارد. براسـاس ایـن عناصـر پیونـدی، متـن دارای دو نظـام نشـانه‌ای (تصویـری و نوشـتاری) اسـت و بـا نقـل قـول لفظی و عناصـری مهاجر و آشـکار، ارجاعـی مسـتقیم بـه متن‌کلامـی دارد. حضـور ایـن پـاره متـن موجـب می‌شـود تـا متـن تصویـری دریافـت کننـده‌ای پیونـدی محسـوب شـود (تصویـر۴).




**تصویر ۴ بخشی از متن ب، نظام نوشتاری.**

بنابرایـن در بینامتنیـت رابطـهٔ میـان دو متـن صریـح و آشـکار اسـت. در متـن ب بـر روی پردهٔکعبـه بـه خـط ثلـث و بـا عنوان«سُـبْحَانَ ذِی الْمُلْـکِ وَ الْمَلَکُـوتِ سُـبْحَانَ الْمَلِـکِ الْحَـیِّ الَّـذِی لا یَمُـوتُ» ارجاعـی مسـتقیم، بـه دعـای عشـرات دارد. ایـن نوشـتار از دعاهـای معتبـر اهل‌تشـیع اسـت و می‌توانـد دلیلـی بـر مذهـب حامیـان ایـن نـگاره باشـد. در ادامـه، کتیبـه‌ی «عَجِّلُـوا بِالصَّـلاة قَبْـلَ الْفَـوْتِ» بـه خـط ثلـث و کتیبـه‌ی دیگـری بـه خـط کوفـی «الصَّلـوة عِمـادُ الدِّیـنِ»؛ ارجاعاتـی بـه احادیـث پیامبـر اکـرم (ص) دارد. بـا توجـه بـه حضـور ایـن عناصـر و نبـود ایـن نشـانه‌های نوشـتاری در پیش‌متـن، گسـتردگی عناصـر درونـی، تراگونگـی، جایگشـت و تکثیـر جـدی در فضـای جدیـد آشـکار اسـت. در متـن الـف چهـارده نفـر مـرد سـفید و رنگیـن پوسـت ملبـس بـه پوشـش احـرام قابـل تفکیـک اسـت. در پیش‌متـن اشـاره‌ای بـه همراهـان و اطرافیـان مجنـون نشـده اسـت؛ پـس در رابطـهٔ بیش‌متنیـت بـا تراگونگـی و گسـتردگی عناصـر در گونـهٔ جایگشـت و تکثیـری جـدی در فضایـی جدیـد همـراه اسـت. در متـن ب عناصـر انسـانی شـامل ده نفـر سـفید و رنگیـن پوسـت، همـه مـرد تـوأم بـا لبـاس احـرام و پوشـش عـادی در حـال نیایـش و اجـرای مناسـک حـج هسـتند. مجنـون بـه تبعیـت از متن‌کلامـی دسـت بـر حلقـه‌ی درب کعبـه دارد. تمامـی زُوّار بـه غیـر از مجنـون سـر تراشـیده‌اند؛ پـدر مجنـون و مـردی دیگـر بـا دسـتاری بـر سـر، لبـاس احـرام بـر تـن ندارنـد. در متن‌پیشـین ویژگی‌هـای ظاهـری مجنـون در روایـت سـفر بـه مکـه را نمی‌تـوان یافـت، امـا می‌تـوان در بخش‌هایـی دیگـر بـه بیـت زیـر اشـاره کـرد:

کز هفت به ده رسید سالش
افسانه خلق شد جمالش (نظامی، ۱۳۷۶: ۶۰).

نظامی پوشش مجنون را این‌گونه معرفی کرده است:

مانندهٔ مار پیچ بر پیچ
پیچیده سر از کلاه و سر پیچ
از چرم‌دان بدست واری
بر ناف کشیده چون ازاری (نظامی، ۱۳۷۶: ۱۵۱).

و یـا از زبـان مجنـون در برابـر کعبـه در راز و نیـاز بـا خـدا او را لاغـر چـون مـوی معرفـی می‌کنـد:

گرچه شده‌ام چو مویش از غم
یک موی نخواهم از سرش کم (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۱).

در تمامـی مـوارد مطـرح شـده، تعییـن فـردی بـرای سـیمای ظاهـری مجنـون نمی‌تـوان یافـت؛ نگارگـران بـا تراگونگـی و تغییـرات درونـی و افزایـش در گونـهٔ جایگشـت بـا تکثیـری جـدی در فضایـی جدیـد، اقـدام بـه چهره‌نـگاری کرده‌انـد. ایـن رابطـه در بینامتنیـت بـه صـورت ضمنـی قابـل ادراک اسـت. برهنگـی پـا و سـر مجنـون در بیش‌متنیـت بـا همان‌گونگـی و در بینامتنیـت بـه صـورت صریـح بـه متن‌کلامـی ارجـاع دارد. در هـر دو متـن، مجنـون درحـال گرفتـن حلقـهٔ درب خانـه خداسـت ایـن امـر ارجاعـی صریـح و آشـکار بـه متن‌کلامـی اسـت (تصاویـر ۵ و ۶ ).

در حلقهٔ کعبه کن دست
کز حلقهٔ غم بدو توان رست (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۰).

**تصویر ۵. مجنون و پدر، بخشی از متن الف.**

در مـورد سـاختار صـوری شـخصیت پدرمجنـون در پیش‌متـن مطلبـی نمی‌تـوان یافـت؛ هنرمنـدان نگارگـر بـا تراگونگـی و افزایـش، چهـرهٔ پـدر را متکـی بـه حافظـهٔ بصـری و پیش‌فرض‌هـای ذهنـی خویـش خلـق کرده‌انـد. در متـن الـف، پـدر سـالخورده‌ای اسـت کـه عـلاوه بـر پوشـش احـرام، روی از فرزنـد تابانـده و بـا حالتـی ناباورانـه و مأیـوس دسـت بـر صـورت نهـاده اسـت. ایـن ویژگـی شـمایلی بـه صـورت صریـح، اشـاره بـه بخشـی از روایـت نخسـتین دارد. رفتـار پـدر بـا همان‌گونگـی و تقلیـد جـدی فـورژری همـراه اسـت (تصاویـر ۱ و ۵).

می‌داشت پدر به سوی او گوش
کاین قصه شنید گشت خاموش
دانست که دل اسیر دارد
دردی نه دوا پذیر دارد (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۱).

در متـن ب پـدر در حالـی کـه نیایـش می‌کنـد، نزدیک‌تریـن فـرد بـه مجنـون اسـت. او سـالخورده‌ای اسـت کـه لبـاس احـرام بـر تـن نـدارد. رفتـار پـدر بـا همان‌گونگـی و تقلیـد جـدی فـورژری همـراه اسـت (تصاویـر۲-۶). در متـن الـف دو گلدسـته دیـده می‌شـود کـه در متـن ب وجـود نـدارد. خـروج عناصـر از کادر از ویژگـی هـر دو نـگاره اسـت. عناصـر بیـرون‌زده در متـن الـف وسـعت اثـر را گسـترانیده اسـت. ایـن ویژگـی در پـلان اول بـا دیوارهـای سـنگی قلعـه شـروع می‌شـود درحالی‌کـه در متـن ب صخره‌هـای اسـفنجی در پـلان

آغازین قرار دارد. هر دو متن در کنگره و رگ‌چین دیوارهای سنگی دارای مشابهت هستند؛ در ادامه، بنا و معماری داخلی امتداد پیدا می‌کند. در متن الف صخره‌ها و کوه در پلان میانی فضا قرار دارد؛ بعد از آن چادر زُوّار و شتر مسافران دیده می‌شود که وجه تمایز دو متن تصویری است. این عناصر در پیش‌متن حضور ندارد و با تراگونگی و جایگشت با تکثیر جدی در فضایی جدید به بیش‌متن افزوده شده است (تصویر ۱). در قالب خلق فضا در متن ب، در پلان اول صخره‌ها، در ادامه دیوار سنگی قلعه و در پلان‌های بعدی دیوارهای آجرچین و سایر بناها نگاه مخاطب را تا رکن حطیم[۱۸] مشایعت می‌کند. سه گنبد در اثر دیده می‌شود. در قالب نظام نوشتاری در رأس بالاترین گنبد واژهٔ الله به خط ثلث به متن‌تصویری افزوده شده است. در بیش‌متن خروج یک گنبد از کادر و عبور کادر از میانه‌ی دو گنبد، ترفندی تصویری در بازی با عناصر بصری را رقم می‌زند (تصویر ۲). در متن الف پردهٔ سیاه رنگی توأم با نقوش گیاهی نیمهٔ بالایی کعبه را پوشانده است؛ به شکلی که ازارهٔ سنگی خانه‌ی خدا مشهود است (تصویر ۱). نگارگر در متن ب پردهٔ کعبه را با خطوط شکسته و به‌واسطه‌ی عنصر نقطه و گل‌های پنج‌پر مزین کرده است (تصویر ۲). در هر دو متن، پرسپکتیو آکسومتریک[۱۹] که از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است آشکار است. در متون‌تصویری خانهٔ کعبه تمایل به سمت چپ کادر دارد؛ اما در متن به علاوه‌بر بزرگی، یکی از اضلاع آن مماس با ضلع عمودی سمت چپ است، این ویژگی عظمت بیشتری به آن بخشیده و فرصت حضور عناصر دیگر را مهیا ساخته است. هیچ‌کدام از عناصر معماری و ساختار بصری فضای حاکم در دو بیش‌متن در روایت پیش‌متن وجود ندارد؛ از این‌رو در بیش‌متنیت، با افزایش و تراگونگی همراه است. در بینامتنیت به صورت صریح به متن نخستین اشاره دارد. آنچه که می‌تواند خالق دو متن را در خلق فضا به متن‌کلامی مرتبط سازد بیت زیر است:

آمد سوی کعبه سینه پرجوش
چون کعبه نهاد حلقه بر گوش (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در متن الف، هفت فرشته در حال پاسخ به حوائج مجنون هستند. آسمان شکافته است و موجودات سماوی از پهنهٔ آن عبور کرده و با کاسه‌هایی زرین با ریختن انوار آسمانی در حال شعله‌ور ساختن عشق مجنون به لیلی هستند. این ویژگی در متن ب حضور ندارد. حضور فرشتگان و شعله‌های نورانی یادآور معراج‌نامه میرحیدر متعلق به مکتب پیشین هرات است که «در سال ۸۳۹-۸۴۰ ه. ق. مصور شده و هم‌اکنون در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود» (سگای، ۱۳۸۵: ۷). قرابت تصویری و ساختار صوری عناصر نگاره‌های این نسخه با توجه به تقدم تاریخی، برای متن الف پیش‌متنی تصویری محسوب می‌شود. نگارگران ایرانی «در طول تاریخ، ناظر بر روایت متن و نیز ابعاد فرهنگی خاص آن دوره موجودیت فرشته را به تصویر کشیده‌اند» (محسنی تفتی و کریمی، ۱۳۹۸: ۲۰۴). اما برخلاف این موضوع حضور فرشتگان را در این روایت‌کلامی نمی‌توان یافت. خالق متن الف با افزودن این موجودات ماوراءطبیعی با جلوه‌های نورانی و شعله‌آسا در آسمان مکه، اجابت دعای مجنون را در قالب عناصر تصویری روایت می‌کند؛ این امر رابطهٔ فرامتنیت را آشکار می‌سازد؛ چرا که در راستای متن اصلی، نگارگر متکی به حافظهٔ بصری و پیش‌فرض‌های ذهنی خویش به تفسیر، تبیین و توصیف متن نخستین پرداخته است (تصویر ۱).

گرچه ز شراب عشق مستم
عاشق‌تر ازین کنم که هستم
یارب تو مرا به روی لیلی
هر لحظه بده زیاده میلی (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۱).

این بخش با افزایش و تراگونگی عناصر درونی و تکثیر جدی در فضای جدید توأم با جایگشت همراه است. حضور و عملکرد فرشتگان در تفسیر متن الف بیانگر روایت خاصی است که در متن ب حضور ندارد. به دنبال افزایش فرشته‌های هفت‌گانه توسط نگارگر و در جستجوی نشانه‌های معناگرا، در گام نخست در قرآن به شمارش هفت‌گانه طبقات آسمان[۲۰] و تأکید بر عدد هفت در سوره‌های یوسف[۲۱]، حجر[۲۲] و کهف[۲۳] می‌توان اشاره کرد. این امر منجر شده در تفکر اسلامی عدد هفت مجموعهٔ کامل و معناداری باشد، تا جایی که در موسم حج با هفت‌بار طواف کعبه و هفت مرتبه رمی جمرات این عدد نزد مسلمانان اعتبار یافته است. از سوی دیگر در ادبیات مکاشفه‌ای یهودیت، فرشتگان هفت‌گانه‌ای وجود دارند که مفسران رؤیاهای نمادین هستند و رهبری دنیای

فرشتگان را بر عهده دارند. این فرشتگان با اجازهٔ ورود به درگاه باری‌تعالی همواره در حال انجام وظایف الهی هستند. با توجه به اینکه حاکمان مسلمان به سبب مهارت از هنرمندان سایر اقوام و ادیان در کارگاه‌های هنری خود بهره می‌برده‌اند؛ این امکان وجود دارد؛ نگارگر هنرمندی غیرمسلمان در خدمت حامیان مسلمان بوده که در لایه‌های پنهان اثر به دور از خواست حامیان با نگرش ایمانی خویش فرشته‌های هفت‌گانه را به اثر افزوده است . در متن الف آسمان لاجوردی، ابرک‌های ریز نقش و حضور موجودات سماوی در بیان مفاهیم سهیم گشته است. آسمان حاصل افزوده‌های نگارگر است و با واژهٔ آسمان در پیش‌متن ارتباطی برقرار نمی‌کند:

حاجت گه جمله جهان اوست
محراب زمین و آسمان اوست (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در مورد انوار شعله‌آسا که در متن الف وجود دارد، می‌توان به بیت زیر اشاره کرد که در بینامتنیت به صورت ضمنی و در بیش‌متنیت با تراگونگی با خلاقیت نگارگر و افزایش عناصر درونی به گستردگی بیش‌متن افزوده است.

از چشمهٔ عشق، ده مرا نور
واین سرمه مکن ز چشم من دور (نظامی، ۱۳۷۶: ۸۰).

در متن ب آسمان لاجوردی را به صورت عینی نمی‌توان یافت؛ اما این امکان وجود دارد که هنرمند، فضای خارج از کادر را با حضور گنبدی در آن جهت تداعی ذهنی مخاطب به آسمان تخصیص داده است (تصویر۲). این تغییرات در متون‌تصویری، از عمده‌ترین تراگونگی‌ها نسبت به پیش‌متن است. حضور این عناصر منجر شده در رابطه‌ای فرامتنی و تفسیری، محتوا و درک معانی در بیش‌متن‌ها با هم متفاوت باشد. به دلیل وجود نور فراگیر که از ویژگی‌های نقاشی‌ایرانی است؛ در هر دو نگاره نمی‌توان زمان و موقعیت مکانی خورشید را تشخیص داد، تنها زمانی که متون الف و ب راوی آن هستند موسم حج است.

چون موسم حج رسید برخاست
اشتر طلبید و محمل آراست
بگرفت به رفق دست فرزند
در سایه کعبه داشت یکچند (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در پیش‌متن، سایه دارای ایهام و دارای دو معنا است؛ یکی معنای تمثیل‌گونه و معنوی که بیان کنندهٔ سایهٔ وجود و حضور حضرت باری‌تعالی است و دیگری نشانه‌ای از حضور خورشید در آسمان مکه و گرمای میانهٔ روز است. این ویژگی در بیش‌متن‌های تصویری قابل تشخیص نیست. در متن الف اُشتُر و چادر مسافران در پشت کوه و صخره‌ها در پلان انتهایی در میانهٔ سمت راست دیده می‌شود (تصویر۱). در روایت‌کلامی در بخش رسیدن به منزلگاه در مکه این عناصر را نمی‌توان یافت؛ اما در شروع سفر که به بخش حضور مجنون در مکه مرتبط نیست، به این عناصر اشاره شده است.

چون موسم حج رسید برخاست
اشتر طلبید و محمل آراست (نظامی، ۱۳۷۶: ۷۹).

در روایت سفر حج در متن‌کلامی توصیف رنگ، عناصر و فضا وجود ندارد. در متن ب، رنگ سیاه پرده به عنوان رنگ غالب و رنگ آجری ابنیه، آبی فیروزه‌ای کاشی‌ها و گنبدها، معماری اسلامی را تداعی می‌کند. در متن الف رنگ‌های آبی‌خاکستری دیوار سنگی، صخره‌ها، کوه، ازارهٔ خانهٔ کعبه و در ادامه رنگ آجری معماری ابنیهٔ داخلی و طلایی انوار منتشره و لاجوردی آسمان جملگی حاصل تراگونگی در بیش‌متن توأم با اشارهٔ ضمنی به پیش‌متن است.

## خوانش پیرامتنی

حضور پاره متن‌های نوشتاری در اتصال و پیوند با متون الف و ب در حالی که متنی مستقل در اثر محسوب نمی‌شود، نقش ورودی برای ادراک روایت تصویری را ایفا می‌کند. نگارگران با هدف پوشش متن اصلی در قالب ترکیب‌بندی، این پاره متن‌ها را ضمیمهٔ متن خویش کرده‌اند تا همچون متنی پیوسته و مرتبط، به صورت هدفمند با مشایعت مخاطب، دریافت او را از متن کنترل نمایند. براساس رابطهٔ پیرامتنیت این عناصر عاریتی نقش آستانگی برای متون تصویری ایفا می‌کند.

## خوانش سرمتنی

رابطهٔ سرمتنی و تعلقی آثار مورد مطالعه هر چند به مکتب هرات نسبت داده می‌شود، اما در ارتباط یک متن با گونه‌هایی که به آن تعلق دارد این

آثـار را می‌تـوان همسـو بـا متن‌هـا و آثـاری مشـابه دانسـت. در شـاهنامه‌ای مربـوط بـه دوران تیمـوری بـه تاریـخ ۸۳۸ ه. ق. متعلـق بـه کتابخانـه گمبریـج، روایـت «رفتـن اسـکندر بـه کعبـه» بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت. ایـن نـگاره علاوه‌بـر رابطـهٔ تعلقـی و گونه‌شناسـانه می‌توانـد پیش‌متنـی تصویـری بـرای دو اثـر مـورد نظـر در ایـن پژوهـش مطمـح نظـر باشـد. در ایـن نـگاره اسـکندر حلقـهٔ درب خانـهٔ خـدا را بـه دسـت گرفتـه و سـادگی اثـر اشـاره بـه آثـار تجـاری مکتـب شـیراز دارد (تصویـر ۷). نـگاره‌ای از همیـن دوران بـه تاریـخ ۸۴۷ ه. ق. در مـوزهٔ ایالتـی ارمیتـاژ وجـود دارد کـه در آن مجنـون بـا دو دسـت حلقه‌هـای درب کعبـه را گرفتـه اسـت. در آسـمان، طلایـی دو فرشـته بـا شـانه‌هایی برهنـه بـا کمرشـال‌های مـواج وجـود دارد کـه می‌توانـد بـه عنـوان گونـه‌ای هم‌نـوع عـلاوه بـر رابطـه‌ای سـرمتنی و تعلقـی، پیش‌متنـی تصویـری بـرای فرشـته‌های هفتگانـه متـن الـف باشـد (تصویـر ۸). بـه همیـن دلیـل متـون مـورد نظـر در مطالعـهٔ ترامتنـی، متونـی ترکیبـی قلمـداد می‌شـود.

**تصویـر ۷. شـاهنامه فردوسـی، رفتـن اسـکندر بـه کعبـه ۸۳۸ ه. ق.، کتابخانـه گمبریـج (URL1).**

**تصویـر ۸ . خمسـه نظامـی، «مجنـون در کعبـه» ۸۴۷ ه. ق.، هـرات، مـوزه ایالتـی ارمیتـاژ (URL۲).**

| عناصر مورد مطالعه | متن کلامی | متن تصویری الف | | | | | | | متن تصویری ب | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | متن الف | بیش‌متنیت | | بینامتنیت | | | فرامتنیت | متن ب | بیش‌متنیت | | بینامتنیت | | | فرامتنیت |
| عنوان | عناصر کلامی | عناصرتصویری | همان‌گونگی | تراگونگی | صریح | غیرصریح | ضمنی | تفسیری | عناصرتصویری | همان‌گونگی | تراگونگی | صریح | غیرصریح | ضمنی | تفسیری |
| چهرهٔ مجنون | اشاره ای نشده | صورت گرد موی آشفته | × | ✓ | × | × | ✓ | × | پیشانی بلند، بینی کوتاه، موی آشفته | × | ✓ | × | × | ✓ | × |
| لباس و اندام مجنون | گرچه شده‌ام چو مویش از غم... | بلند و لاغر، لباس احرام | ✓ | × | ✓ | × | × | × | بلند و لاغر، لباس احرام | ✓ | × | ✓ | × | × | × |
| چهرهٔ پدر مجنون | اشاره‌ای نشده | پیر و سالخورده با ریش سفید | × | ✓ | × | × | ✓ | × | پیر و سالخورده با ریش بلند سفید | × | ✓ | × | × | ✓ | × |

**جدول ۱. نتایج حاصل از پژوهش، براساس خوانش ترامتنی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).**

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| لباس و اندام پدر مجنون | زوّار | خانه کعبه | فرشته | تأکید بر عدد هفت | اثوار منتشره | × |
| اشاره‌ای نشده | اشاره‌ای نشده | امد سوی کعبه سینه برجوش... | اشاره‌ای نشده | اشاره ای نشده | ازچشمه عشق، ده مرا نور... | × |
| بلند و لاغر بدون لباس احرام | سفید و رنگین پوست (شانزده نفر مرد) | با پرده‌ای منقوش و ازاره‌ای سنگی | زنان بالدار ملبس تولّم با تاج | هفت فرشته | شعله‌های طلایی نورانی | × |
| × | × | ✓ | × | × | × | × |
| ✓ | ✓ | × | ✓ | ✓ | ✓ | × |
| × | × | × | × | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × | × |
| ✓ | ✓ | × | ✓ | ✓ | ✓ | × |
| × | × | ✓ | × | × | × | × |
| بلند و لاغر با لباس احرام | سفید و رنگین پوست (ده نفر مرد) | با پرده‌ای سیاه و دارای عظمت | وجود ندارد | وجود ندارد | وجود ندارد | × |
| × | × | × | ✓ | ✓ | ✓ | × |
| ✓ | ✓ | × | × | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × | × |
| × | × | ✓ | × | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × | × |
| ✓ | ✓ | × | × | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × | × |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| × | × | × | × | × | × |
| ✓ | ✓ | × | × | ✓ | × |
| × | × | × | × | × | × |
| × | × | ✓ | × | × | × |
| ✓ | ✓ | × | × | ✓ | × |
| × | × | ✓ | × | × | × |
| عناصری مهم در ترکیب و رؤایت | الصّلوه عِمادُ الدّین و ... | ارجاع مستقیم، نقل قول لفظی (یک بیت) | وجود ندارد | اسفنجی و دندانه دار | وجود ندارد |
| × | × | × | × | × | × |
| ✓ | × | × | ✓ | ✓ | ✓ |
| × | × | × | × | × | × |
| × | × | ✓ | × | × | × |
| ✓ | × | × | ✓ | ✓ | ✓ |
| × | × | ✓ | × | × | × |
| عناصری مهم در ترکیب و رؤایت | ناخوانا | ارجاع مستقیم، نقل قول لفظی متن (ده بیت) | سفید و منقوش | اسفنجی و دندانه دار | ۴ شتر در پلان انتهایی |
| اشاره‌ای نشده | اشاره‌ای نشده | از جای چو مار حلقه برجست... | اشاره‌ای نشده | اشاره‌ای نشده | در زمان رسیدن به کعبه اشاره نشده‌است |
| **بنا و معماری** | **کتیبه تزیینی** | **تظام توشتاری در متن تصویری** | **خیمه** | **صخره و کوه** | **اشتر** |

| آسمان | ابر | رنگ | زمان | | |
|---|---|---|---|---|---|
| اشاره ای نشده است | اشاره‌ای نشده | اشاره‌ای نشده | چون موسم حج رسید برخاست. | در سایه کعبه داشت یک چند | |
| لاجوردی و وسیع | ظریف و پراکنده | متنوع و حاصل خلاقیت نگارگر | راوی مناسک حج در زمانی مشخص | وجود ندارد | وجود ندارد |
| × | × | × | ✓ | × | × |
| ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| × | × | × | ✓ | × | × |
| × | × | × | × | × | × |
| ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| ✓ | ✓ | ✓ | × | × | × |
| وجود ندارد | وجود ندارد | متنوع وحاصل خلاقیت نگارگر | راوی مناسک حج در زمانی مشخص | وجود ندارد | وجود ندارد |
| × | × | × | ✓ | × | × |
| × | × | ✓ | × | × | × |
| × | × | × | ✓ | × | × |
| × | × | × | × | × | × |
| × | × | ✓ | × | × | × |
| × | × | × | × | × | × |

| روابط میان دو متن | | | تعداد عناصر مورد پژوهش در رابطه ترامتنی | |
|---|---|---|---|---|
| | | | متن الف | متن ب |
| بیش‌متنیت | همان‌گونگی | حفظ متن‌کلامی در متن تصویری | ۴ | ۴ |
| | تراگونگی | دگرگونی متن‌کلامی در متن تصویری | ۱۴ | ۸ |
| بینامتنیت | صریح | حضور آشکار متن‌کلامی در متن تصویری | ۴ | ۴ |
| | غیرصریح و پنهان | حضور پنهان متن‌کلامی در متن تصویری | ۰ | ۰ |
| | ضمنی | نشانه‌هایی که می‌توان متن کلامی را در متن‌تصویری تشخیص داد. | ۱۵ | ۸ |
| فرامتنیت | تفسیری | عناصری تفسیری که به سبب تبیین و توصیف متن‌کلامی به متن‌تصویری افزوده شده است. | ۶ | ۰ |
| **نتایج خوانش روابط میان متن‌کلامی با دو متن تصویری** | | | خالق متن الف با ایجاد تغییراتی متکی به حافظهٔ بصری و پیش‌فرض‌های ذهنی خویش، به تکثیری جدی در فضایی جدید پرداخته است. حاصل این عناصر تفسیری خلق مفاهیمی ماوراءطبیعی است. | خالق متن ب تلاش کرده‌است با تقلیدی جدی و کامل، متنی تصویری در تداوم و ادامهٔ متن کلامی خلق کند. |

**جدول ۲: نتایج حاصل از پژوهش، براساس خوانش ترامتنی و نتایج حاصل از جدول ۱ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۳).**

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش با مطالعهٔ بینانشانه‌ای روابط میان دو متن از نظام‌های نشانه‌ای متفاوت به نقاط اشتراک و افتراق دو نگارهٔ «مجنون در کعبه» خمسهٔ نظامی از مکتب هرات پرداخته شد. با تحلیل مضامین و روابط میان متون و نتایج مندرج در جدول‌های (۱) و (۲) مشخص شد، دو متن‌تصویری در بینامتنیت علاوه بر وفاداری به پیش‌متن با اشاراتی صریح و ضمنی حضور متن‌کلامی را در متن‌تصویری در نظر داشته و به صورت صریح با نقل قولی لفظی با عناصری عاریتی و مهاجر به متن‌پیشین پرداخته‌اند؛ خالق متن الف با تفسیر خویش به افزایش عناصر درونی متن پرداخته است؛ ولی خالق متن ب با وابستگی بیشتر به پیش‌متن به دگردیسی آن پرداخته و با تقلیدی جدی و کامل در گونه فورژری، در تداوم متن‌کلامی با تغییراتی اندک وفاداری خود را به مضمون و محتوای آن در وضعیت جدید ابراز کرده است. عناصری مبتنی بر تفسیر نگارگر در متن ب نمی‌توان یافت. در رابطهٔ هم‌حضوری عناصر به عاریت گرفته شده صریح و آشکار است. رابطهٔ متن الف با متن‌پیشین در بیش‌متنیت درگونهٔ جایگشت با تکثیری جدی در فضایی جدید با تراگونگی، افزایش و جانشینی منجر به گسترش عناصر درونی در بیش‌متن شده است. عناصری که نگارگر متن الف مستقل از متن‌کلامی در کنار عناصر مهاجر به متن‌تصویری افزوده است، تفسیر وی از تجزیه و تحلیل الگوهای معنایی زبان متن و درون‌مایه‌های متن‌کلامی را آشکار می‌کند. خالق متن الف نه تنها به مضمون کلی پیش‌متن اکتفا نکرده است، بلکه در رابطه‌ای فرامتنی به تبیین محتوای آن در بیش‌متن پرداخته است. حاصل تفسیر نگارگر با افزودن عناصر متکی به حافظهٔ بصری و پیش‌فرض‌های ذهنی او، خلق مفاهیم دست نیافتنی و ماوراءطبیعی، همچون اجابت دعای مجنون توسط پروردگار، به دست موجودات سماوی است. افزایش این عناصر تصویری تفاوت دو نگارگر را در فرآیند خلق موضوعی مشترک آشکار می‌کند. تأثیر تفسیر نگارگر متن الف علاوه بر توصیف و گسترش معانی، منجر به تبیین مفاهیم متن‌کلامی شده است.

## پی نو شـــت

1. Transformation دگرگونی و تغییر

۲. نخستین بار ژولیا کریستوا در سال ۱۹۶۶میلادی آن را مطرح نمود.

3. Gerard Genette
4. Transtextuality
5. Intertextuality رابطه هم حضوری
6. Metatextuality
7. Paratextuality
8. Hypertextuality زبرمتنیت
9. Architextuality

۱۰. «بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸).

۱۱. «بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است و قصد دارد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸).

۱۲. در این گونه، نشانه‌هایی وجود دارد که می‌توان متن نخست را تشخیص داد و تنها کسانی که متن اول را می‌شناسند نشانه‌های متن دوم را ادراک می‌کنند.

13. Forgerie

14. Transposition

۱۵. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به: (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۳-۹۸) و (آذر، ۱۳۹۵: ۱۱-۳۱).

۱۶. پیش‌متن Hypotext ، متن قبلی، متن نخستین و منبع الهام و برگرفتگی است.

۱۷. بیش‌متن Hypertext، متن جدید، متن دوم یا متن برگرفته از پیش‌متن است. شناسایی و هویت بیش‌متن در گرو شناسایی پیش‌متن یا متن نخست است.

۱۸. حطیم، فاصله میان در کعبه و حجرالاسود را گویند، جایی که خداوند توبه آدم را پذیرفت (ابن بابویه، ۱۴۱۳، ج۲: ۲۰۹). مقامی که مردم به‌خضوع و خشوع دعا کند.

19. Axonometric

۲۰. هُوَالَّذی خَلَقَ لَکُمْ مَا فِی الْأَرْضِ جَمیعًا ثُمَّ اسْتَوَی إِلَی السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِکُلِّ شَیْءٍ عَلِیمٌ ﴿بقره، ۲۹﴾

۲۱. وَقَالَ الْمَلِکُ إِنِّی أَرَی سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ یَأْکُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ یَابِسَاتٍ یَا أَیُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِی فِی رُؤْیَایَ إِنْ کُنْتُمْ لِلرُّؤْیَا تَعْبُرُونَ ﴿۴۳﴾

۲۲. لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِکُلِّ بَابٍ مِنْهُمْ جُزْءٌ مَقْسُومٌ ﴿۴۴﴾

۲۳. سَیَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ کَلْبُهُمْ وَیَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ کَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَیْبِ وَیَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ کَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّی أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا یَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِیلٌ فَلَا تُمَارِ فِیهِمْ إِلَّا مِرَاءً ظَاهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِیهِمْ مِنْهُمْ أَحَدًا ﴿۲۲﴾

۲۴. برای مطالعه بیشتر مراجعه کنید به: (حسینی، ۱۳۹۳: ۱۱۹-۱۲۴) و (احمدی و مفتاح،۱۳۹۲: ۴۰-۴۳).

## منابع


• قرآن مجید
• آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی. پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی. ۳ .۱۱-۳۱.
• آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری). تهران. سمت.
• آفرین، فریده. (۱۳۹۶). خوانش نوفرمالیستی از نگاره دیدار لیلی و مجنون هفت اورنگ ابراهیم میرزا. الهیات هنر. ۱۱. ۱۶۲-۱۹۵.
• احمدی، محمدصادق؛ مفتاح، احمدرضا. (۱۳۹۲). نماد هفت در قرآن و • مکاشفه یوحنا. فصلنامه معرفت ادیان. ۴ (۴). ۳۷-۵۳.
• اخوانی، سعید؛ محمودی، فتانه. (۱۳۹۸). تحلیل مضامین بصری فالنامه‌های مصور عصر صفوی بر مبنای کاربرد در امر پیش‌گویی (مطالعه‌ی موردی: نگاره‌های نسخه فالنامه‌ی فارسی موزه توپقاپی سرای). نگره. ۱۴ (۴۹). ۱۸- ۳۷. doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/۲۰۱۹,۹۵۶.negareh
• اعتمادی، الهام. (۱۳۹۸). خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه. هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی. ۵۹ . ۶۸- ۷۷. doi: ۱۰,۲۲۰۵۹/ ۲۰۱۸,۲۵۹۸۵۹,۶۶۵۹۶۶.jfava
• حسینی، سید حسام الدین. (۱۳۹۳). نقش و جایگاه ملائکه تدبیرگر در عهدین. الهیات تطبیقی. ۵ (۱۱). ۱۱۵-۱۳۶. dor: ۲۰,۱۰۰۱,۱,۲۰۰۸۹۶۵ ۱,۱۳۹۳,۵,۱۱,۷,۴
• سگای، ماری‌رز. (۱۳۸۵). معراج نامه سفر معجزه آسای پیامبر. ترجمه‌ی • مهناز شایسته فر. تهران. موسسه مطالعات هنر اسلامی.
• ابن بابویه، محمدبن‌علی. (۱۴۱۳). من لایحضره الفقیه. تصحیح علی اکبر غفاری. قم. دفتر انتشارات اسلامی.
• قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). بیان هنری در نگاره‌های داستان لیلی و مجنون در خمسه تهماسبی. نگره. ۵۰. ۷۷-۹۰. doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/ ۲۰۱۹,۹۹۸.negareh
• مراثی، محسن. (۱۳۹۵). تحلیل کاربرد رنگ آبی در تصویر سازی شخصیت مجنون در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی. نگره. ۳۷. ۴۹-۶۱. doi: ۱۰,۲۲۰۷۰/negareh.۲۰۱۶. ۳۴۲
• محسنی تفتی، اعظم؛ کریمی، علیرضا. (۱۳۹۸). واکاوی نقش فرشته در نقاشی‌های معراج حضرت محمد (ص) در دوره‌های تیموری و صفوی. پژوهشنامه گرافیک و نقاشی. ۲ (۳) ۲۰۳-۲۱۸. ۱۰,۲۲۰۵۱/ doi: ۲۰۱۹,۲۷۹۵۹,۱۰۴۸.PGR
• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها. پژوهشنامه علوم انسانی. ۵۶. ۸۳-۹۸.
• نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۶). لیلی و مجنون. به کوشش سعید حمیدیان. تهران. قطره.


## References


• The Holy Quran.
• Afarin, Farideh. (2019). A Neo-formalist Reading of Visiting Majnoon to Leili from Haft Awrang of Ibrhim Mirza. ***Theology of Art***, 11, 161-194, (Text in Persian).
• Ahmadi, M., Miftah, A. (2012). The symbol of seven in the Qur'an and Revelation of John.

• Art Studies, (Text in Persian).
• Samouault, Tiphaine (2005). ***Intertextuality. Memory of literature***. Paris: Armand Colin.

## URLs

• URL1:https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/shahnameh/vgallery/section164b4/ (access date:2021/05/03).
• URL2:https://www.arthermitage.org/The-Khamsa-by-Nizami/Majnun-Taken-by-by-bather-to-The-Ka-bah.htm/ (access date:2021/05/03).

***Ma`rifat-e Adyan***, 4 (4), 37-53, (Text in Persian). ***science***, 15-27.
• Ajand, Y., (2015). ***Iranian paintings*** (Painting history research), (3nd ed), Tehran: Semat, (Text in persian).
• Akhavani, S., Mahmoudi, F, (2019). Analyzing the visual themes of Falnama paintings in Safavid era based on the use in prediction (Case study: Persian version of the Topkapi Saray museum Falnama). ***Negareh***, 14 (49), 18-37, (Text in Persian).
• Azar, I. (2016). An analysis of genette intertextuality. ***theories Journal of Literary criticism an stylistics Research***, 3, 11-31, (Text in Persian).
• Etemadi, E. (2019). An Iconological Reading of "Majnun" in Safavid Illustrations. ***Fine Arts: Visual Arts***. 77, 59-68, (Text in Persian).
• Genette, G (1997). ***Palimpsests: literature in the Second Degree***, Translator Channa Newman and Claude Doubinsky. University of Nebraska Press.
• Ghazizadeh, KH., Haseli, P. (2019). Artistic Expression in Persian Paintings of the Leili and Majnoon Story in Shah Tahmasp's Quintet Manuscript. ***Negareh***, 50, 76-89, (Text in persian).
• Hosseini, S. (2013). The Role and Place of Governing Angels in Bible. ***Comparative Theology***. 5 (11), 115-136, (Text in Persian).
• Ibn Babawayh, Mohammad bin Ali, (1992). ***Man La Yahduruhu al-Faqih***, edited by: AliAkbar Ghafari, Qom: Islamic Publications Office, (Text in Persian).
• Marasy, M. (2016). The Analysis of Blue Color Usage for Majnun,s Clothing in Persian Painting of Timurid and Safavid Periyods. ***Negareh***, 37, 49-61, (Text in persian).
• Milstein, Rachel (2021). Persian Painting: the page and the text as determinants in the construction of pictorial space. ***Jerusalem Studies in Arabic and Islam***. 313-356.
• Mohseni Tafti, A., karimi, A. (2020). The Analysis of Angel Motif in the Paintings of Prophet Muhammad's Ascension During Timurid and Safavid Periods. ***Graphic Arts & Painting***, 2 (3), 203-218, (Text in Persian).
• Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextuality: Studying the relationships of one text with other texts, ***Humanities Research***, 56, 83-98, (Text in Persian).
• Nizami, A. (1997). ***Layla and Majnun***, By Saeed Hamidian, Tehran: Drop, (Text in persian).
• Piegay-Gros, Nathalie (2005). ***Introduction à l'intertextualité***. Paris: Dunod.
• Saguy, M. R, (2006). ***The Ascension: The Miraculous Journey of the Prophet***, translated by: Mahnaz Shayestehfar, Tehran: Institute of Islamic

پژوهشنامه گرافیک و نقاشی

Research Article

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

# An Intersemiotic Analysis of the Verbal Text of "Majnun in Ka'bah" from Nizami's Khamsa with Two Visual Texts from the Herat School with an Emphasis on the Role of the Illustrator in the Creation of the Artwork

**Abstract:**

One of the verbal texts that have always been transformed into visual texts throughout the history of Islamic Iranian painting is the Nizami's Khamsa and the romantic poem, "Layla and Majnun". Among the Nizami stories, "Majnun trip to the Ka'bah" has been an attractive subject for illustration. Illustrators have tried to convert verbal texts into visual texts, in addition to being faithful to the hypotext, they can help their viewers in inducing the contents of the verbal text with individual interpretation in the form of visual text. The individual interpretation of the illustrators in reading the verbal text has led to transformation and understanding the concepts in the visual text. Some illustrators, in order to express their ability, not in the form of the skill of transforming verbal texts into visual text, but in order to express their artistic identity, have created elements in their illustrations. The separation of these elements reveals the difference in interpretation of literary texts by illustrators. The two illustrations of "Majnun in Ka'bah" from the Herat school have a single theme, but there are differences between the visual elements of these illustrations. The current research aims to find out the difference between the elements in the verbal text and the two visual texts "Majnun in Ka'bah" in Nizami's Khamsa, painted in the Herat School, and seeks to identify the illustrator's contribution through his interpretation in the creation of the work. Therefore, it raises the question: What differences can be found by studying the verbal and visual texts of "Majnun in Ka'bah" that are the result of the illustrator's interpretation? This research has been done by collecting data through documentation and library studies with the method of intersemiotic comparison and analysis and with Gérard Genette's transtextuality approach. This approach is an efficient approach due to the reading and classification of relationships between two texts in separating the contribution of the illustrator from the author.

The Present Paper is Extracted from the PhD Thesis by Mohammad Hossein Barati, Entitled: "The painter's interpretation of the creation of supernatural paintings of the Herat school".

Mohammad Hossein Barati, PhD Student of Comparative and Analytic History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
mohammadhoseinbarati@gmail.com

Khashayar Ghazizadeh, Associate Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran,Corresponding Author.
ghazizadeh@shahed.ac.ir

Parviz Haseli, Instructor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

---

Date Received: 2024-03-16
Date Accepted: 2024-07-08

---

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.46678.1255

and The association of this research is two depictions of "Majnun in Ka'bah" from the Herat school. An illustration belonging to Nizami's Khamsa and preserved in the library and archive of Topkapı Palace Museum, with the ID (H. 781, fol. 111v) is about 1445 AD (Milstein, 2021: 335), which will be studied in the process of formation of the research with the title text A (image 1). The second illustration belongs to Nizami's Khamsa around 1517 AD. It is attributed to Behzad, which is kept in the British Museum Library; in the research process, this illustration is called text B (image 2). Examining the differences and commonalities of these texts has been neglected in art studies due to the perception of the illustrator's contribution and its effect on the perception of verbal text concepts, which has made the necessity of this research a reality. By analysing the themes and relationships between the texts and the results listed in tables (1) and (2), it was determined, two visual texts in intertextuality, in addition to faithfulness to the hypotext with explicit and implicit references, have considered the presence of the verbal text in the visual text, and have explicitly addressed the hypotext with a verbal quotation with borrowed and migrant elements; The illustrator of text A has increased the internal elements of the text with her interpretation. But the illustrator of text B has transformed it by depending more on the hypotext and with a serious and complete imitation in the form of Forgery, in the continuation of the verbal text with little changes, he has expressed his loyalty to its theme and content in the new situationElements based on the interpretation of the illustrator cannot be found in text B. In relation to the Intertextuality of borrowed elements, it is clear and obvious. The relationship of the hypotext with the hypertext in the hypertextuality is transposition by serious transformation in a new space with distortion, increase and substitution, which has led to the expansion of internal elements in the hypertext. The elements that the illustrator of text A has added to the visual text, independent of the verbal text, along with the migrant elements, reveal her interpretation of the analysis of the semantic patterns of the text language and the contents of the verbal text. The illustrator of text A has not only limited herself to the general theme of the hypotext, but has explained its content in the hypertext in a metatextual relationship. The result of the illustrator's interpretation is the creation of unattainable and supernatural concepts by adding elements based on her visual memory and mental assumptions, such as mad prayer by the Majnun, by the hands of heavenly beings. The increase of these visual elements makes the difference between the two illustrators in creating a common theme. In addition to describing and expanding the meanings, the effect of the illustrative interpretation of text A has caused the explanation of the concepts of the verbal text.

**Keywords:** Iranian Painting, Nizami's Khamsa, Herat School, Illustrator, Transtextuality.