فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ۶۲-۴۸
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

بیش‌متن‌های نگاره «ولادت غازان‌خان» در دو نسخه از جامع التواریخ مصور دوره بابری هند (قرن ۱۶م)[1]

لیلا حقیقت جو [2]
یعقوب آژند [3]
فاطمه شاهرودی [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۶

چکیده

دوره اکبرشاه بابری (قرن دهم قمری) یکی از شکوفاترین دوره‌های تاریخی هند به شمار می‌رود که شاهد خلق نسخ خطی ادبی ـ تاریخی متعددی بوده است. هنرمندان درباری بسیاری از این نگاره‌ها را با اقتباس از آثار هنری ایرانی خلق کرده‌اند. از میان این آثار، می‌توان به دو نسخه مصور از جامع التواریخ اشاره کرد که حاصل این دوره است. یکی از نگاره‌های مصورشده این دو نسخه، با موضوع «ولادت غازان‌خان» بوده و دارای یک پیش‌متن دوره تیموری است. هدف از پژوهش حاضر مطالعه چگونگی ارتباط میان دو اثر یادشده و نگاره ولادت غازان‌خان (پیش‌متن) در جامع التواریخ نسخه پاریس (دوره تیموری) است. در این مقاله تلاش شد تا به این پرسش پاسخ داده شود که شکل روابط برگرفتگی در آثار نقاشی بررسی‌شده چگونه تبیین می‌شود و در فرایند اقتباس این آثار از نگاره نسخه پاریس چه تغییراتی صورت پذیرفته است؟ این نوشتار به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از رویکرد بیش‌متنیت انجام شده است. گردآوری داده‌ها برآمده از مطالعات کتابخانه‌ای و وبگاه‌های اینترنتی انجام شده است. بررسی‌های این مقاله نشان می‌دهد که ارتباط بین بیش‌متن‌ها و پیش‌متن از نوع درزمانی و بینافرهنگی بوده و متن‌های پسین یعنی هر دو نگاره نسخه رامپور و نگاره موزه وورستر با تغییر و تراگونگی در پیش‌متن خلق شده‌اند. البته فرایند اقتباس در دو اثر منتخب به یک صورت نبوده و علی‌رغم وجود تغییرات بسیاری، چون تغییرات فرهنگی، نشانه‌ای و زمانی، هم‌راستا بوده و انتقال فرهنگی-هنری را نیز در پی داشته است.

واژه‌های کلیدی: بیش متنیت، ولادت غازان خان، دوره بابری، جامع التواریخ، نگارگری هند.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40003.1782

این مقاله برگرفته از رساله دکتری لیلا حقیقت جو با عنوان: "مطالعه تطبیقی و تحلیلی نسخه خطی جامع التواریخ کاخ گلستان (گورگانی هند، ابتدای قرن یازدهم هجری قمری) و نسخه جامع التواریخ کتابخانه رامپور هند (قرن نهم تا یازدهم، ایران و هند) با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان" است.

۲ -دانشجوی دکتری مطالعه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. leilahagh110@gmail.com
۳ -استاد گروه ارتباطات تصویری و عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنر های زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول. yazhand@ut.ac.ir
۴ -استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. pajooheshhonar@yahoo.com

مقدمه

فرهنگ و هنر هند از دیرباز با هنر ایرانی ارتباطات بسیاری داشته است، به‌طور اخص در دوره بابری (۱۲۷۴-۹۴۲ق)، به‌دلیل علاقه و ارتباطات گسترده شاهان بابری به‌ویژه همایون و اکبرشاه با دربار صفوی، تأثیرات نگارگری ایرانی در نگارگری این دوره بسیار است. در این دوره با حمایت اکبرشاه و حضور استادان ایرانی در نقاش‌خانه سلطنتی، نقاشی بابری متحول شد و پس از ترجمه نسخ ادبی از عربی و سانسکریت به فارسی، نقاشان سلطنتی آن‌ها را به تصویر کشیدند. در این دوره علاوه بر حضور هنرمندان ایرانی در نقاش‌خانه سلطنتی، نسخ و نقاشی‌های بسیاری از ایران به هند برده شد و همین امر سبب تأثیرپذیری و اقتباس بسیاری از نقاشی ایرانی را فراهم آورد. علاوه بر مصورسازی کتب ادبی، اکبرشاه علاقه خاصی به مصورسازی متون تاریخی نیز داشت که همین امر سبب خلق این‌گونه نسخ شد. از آن جمله می‌توان جامع التواریخ یا «تاریخ مبارک غازانی» را نام برد. به‌دلیل اهمیتی که این نسخه از جامع التواریخ برای اکبرشاه داشت در دو سال متوالی، دو نسخه از جامع التواریخ در خلال سال‌های ۱۰۰۴ ق (جامع التواریخ نسخه رامپور) و ۱۰۰۵ ق (جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان) به امر او خلق شدند. این دو نسخه بخشی از جامع التواریخ است که با نام «تاریخ مبارک غازانی» مشهور است. موضوعات این اثر دربردارنده بخش عمده‌ای از زندگی ایلخانان، به‌ویژه به غازان‌خان است؛ لذا به‌دلیل اهمیت دو نسخه و همچنین ارتباط آشکاری که میان تصویرسازی برخی نگاره‌ها به‌ویژه در نسخه رامپور دیده می‌شود، تلاش شده است تا روابط بین متون مطالعه شود؛ ازاین‌رو، در این پژوهش صحنه «ولادت غازان‌خان» بررسی شده است. این مقاله درصدد است، چگونگی ارتباط و تعامل میان متن‌های بحث‌شده و همچنین ریشه و منبع آن با رویکرد بیش‌متنی را بررسی کند.

روش پژوهش

مقاله حاضر از دیدگاه هدف، بنیادی و به لحاظ تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، کیفی است. همچنین این پژوهش بر اساس ماهیت به‌صورت توصیفی تحلیلی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی، با استفاده از کتاب‌ها، مقالات و منابع اینترنتی بوده است. در تحلیل محتوا از نظریات بیش‌متنی ژرار ژنت جهت تطبیق دو نگاره با موضوع «ولادت غازان‌خان» بهره برده شد. این دو نگاره، به دو نسخه جامع التواریخ مصور در دوره اکبرشاه متعلق است که در نقاش‌خانه سلطنتی وی در خلال سال‌های ۱۰۰۴ و ۱۰۰۵ ق مصورسازی شده‌اند. این دو نگاره ملهم از نگاره «ولادت غازان‌خان» در نسخه جامع التواریخ پاریس کار شده‌اند. وجه اشتراک این آثار پیش‌متن نوشتاری-کلامی جامع التواریخ و همچنین پیش‌متن تصویری نگاره نسخه پاریس است. در این روند، تفاوت‌ها و اشتراکات، نحوه تعاملات و میزان برگرفتگی‌های این دو اثر از نگاره «ولادت غازان‌خان» نسخه پاریس بیان و ابداعات هنرمندان بابری به تفکیک بررسی و تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

در خصوص نسخه جامع التواریخ و دیدگاه ترامتنیت می‌توان به پژوهش حقیقت‌جو و دیگران با عنوان «تجلی دین الهی اکبرشاه بابری در مصورسازی متون تاریخی؛ مطالعه موردی: تطبیق جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان و نسخه کتابخانه رامپور هند» (۱۴۰۰) اشاره کرد. این مقاله پس از تشریح «دین الهی» اکبرشاهی به تبعات اجتماعی و سیاسی آن در جامعه هند دوره گورکانی اشاره کرده و تأثیر آن را در مصورسازی نسخ خطی این دوره با مطالعه موردی بر روی جامع التواریخ نسخه رامپور و کاخ گلستان بررسی کرده است. مقاله مذکور انواع برگرفتگی‌ها و اقتباس‌های هنری در دو نگاره از نسخ مصور یاد شده را بیان کرده است.

همچنین مقاله «الحاقات بابری در جامع التواریخ رامپور» (۲۰۱۲) نوشته ییل رایسدخل و تصرفات هنرمندان بابری در تصویرسازی نسخه رامپور را تشریح کرده است. مقاله دیگری با عنوان «معراج سلطان محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت» (۱۳۹۹) نوشته منیژه کنگرانی فراهانی سه اثر معاصر را با موضوع معراج از نگاره معراج سلطان محمد تبریزی بررسی

کرده اســت و میزان تعاملات و برگرفتگی‌های این سه اثر را از نــگاره یادشــده تحلیل کرده اســت. نتایج این پژوهش نشــان می‌دهد که چگونه هنرمندان معاصر با ایجاد تغییرات روایی، نشــانه‌ای در پیش‌متن نقاشی سلطان محمد توانسته‌اند یک اثر معاصر خلق کنند.

نوروزی و نامورمطلق در مقالــه خود با عنوان «خوانش بیش‌متنــی چهار اثــر برگزیــده تصویرســازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» (۱۳۹۷) برگرفتگی‌های بینافرهنگی تصویرســازی‌های کلودیا پالماروســی، هنرمند ایتالیایی، با الهــام از نگاره‌های کمال‌الدیــن بهزاد را توضیــح داده و نشــان داده‌اند که چگونه یک هنرمند اروپایی با ایجاد تغییرات فرهنگی، روایی، نشــانه‌ای و زمانــی در بیش‌متن‌های نگارگری ایرانی توانســته یک اقتبــاس و انتقال فرهنگــی را به خوبی در آثارش نشان دهد.

مقاله دیگر متعلق اســت به کنگرانی و دیگران با عنوان «برگرفتگی‌های نقاشــی معاصــر ایران از نــگاره گریز یوســف از زلیخا» (۱۳۹۸) که در این پژوهش گونه‌های بیش‌متنی تصاویــر تحلیل و ارتباط هنر ســنتی و هنر معاصر ایران بررسی شده اســت. همچنین یزدان‌پناه و دیگــران نیــز در مقاله «خوانــش ترامتنی چهــار اثر از هنرمنــد معاصــر آیدیــن آغداشــلو» (۱۳۹۸) پرتره فتحعلی‌شــاه در چهــار اثــر آغداشــلو را مقایســه و با اســتفاده از ترامتنیت ژنت آثار این هنرمند را بررســی کرده‌اند.

از جملــه کتاب‌هایی که به‌طــور مســتقل در خصوص بینامتنیت و ترامتنیت نوشــته شده اســت می‌توان به اثر گراهام آلن با عنوان بینامتنیت (۱۳۸۸) اشاره کرد. این کتاب نظریه بینامتنیــت و رویکردهای آن از جمله ترامتنیت ژنــت و اقســام پنج‌گانــه آن را معرفی کرده اســت. همچنین ژنت در کتاب پالیمسســت؛ ادبیات در درجه دوم (۱۹۸۷) ســه‌گونه از ترامتنیت را بررسی کرده است. این کتاب، علاوه بر مباحث بیش‌متنیت و گونه‌شناســی آن، به برگرفتگی‌های ادبیات و تئاتر نیز اشاره کرده است. همچنین می‌توان به دو کتاب تألیفی نامورمطلق با عنوان درآمــدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و رویکردهــا (۱۳۹۰) و بینامتنیت از ســاختارگرایی تا پسامدرنیســم نظریه‌ها و کاربردها (۱۳۹۵) اشاره کرد. در ایــن کتاب ضمــن تبییــن مباحــث بینامتنیت، به گونه‌شناسی ترامتنیت نیز توجه شده است. با مروری بر موارد یادشــده و دیگر پژوهش‌هایی که با اتکا به آراء ژنت متون هنــری را تحلیل کرده‌انــد، در مقاله حاضر تلاش شــد تا علاوه بــر رابطــه بیش‌متنی، بــه انتقال فرهنگ و معنای نهفته در خلق اثر نیز توجه شود.

چارچوب نظری

ژرار ژنت ، نظریه‌پرداز و نشانه‌شــناس ادبی فرانسوی است که از زمره جریان‌ســازهای برجسته حرکت‌های فکری ساختارگرایانه به شمار می‌رود. وی در ده ۱۹۶۰ تحقیقات متعددی در بسط نظریه‌های ساختارگرایانه فردینــان دو سوســور در زبان‌شناســی و کلــود لوی-استروس در انسان‌شناســی انجام داد. عمده شهرت و تأثیرگــذاری او به مطالعــه ســاختارگرایانه از روایت برمی‌گــردد کــه یکــی از چارچوب‌های جامــع تحلیل متــون روایی اســت. ژنــت بــا بهره‌گیــری از نظریات کریســتوا هــر نــوع رابطه میــان دو متــن را بــا عنوان ترامتنیت نام‌نهاد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد.

«در نظر کریســتوا هر متني در حقیقت یک «بینامتن» اســت، یعنــي جایگاهــي اســت از تلاقــي متن‌هایی به شــمار دیگر، حتي متن‌هایــی که در آینده نوشــته خواهند شــد [...] ژرار ژنت از دیدی ســاختارگرایانه به روابــط بینامتنــی نگریســته و آن را یکی از اقســام پنج‌گانه ترامتنیت می‌داند که این پنج دسته عبارت‌اند از: بینامتنــی، پیرامتنیــت، فرامتنیت، ســرمتنیت و بیش‌متنیــت » (نامورمطلــق، ۱۳۸۸: ۹۸). «هیــچ گفته‌ای نیست مگر اینکه از گفته دیگری برگرفته باشد و هیچ قولی نیســت مگر اینکه خود نقل‌قــول دیگری باشد و هیچ نقشــی خلق نمی‌شــود مگر اینکه آینه‌ای برای بازتاب نقش دیگری باشــد، [...] یک متن وارث تمام متن‌هــای پیش از خــود اســت. در این خصوص تجربــه متن‌هــا در واقع تجربــه تمام جهان نشــانه‌ای انسان است» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۹۶).

بر اســاس نظریــه پیش‌متنــی ژنــت، هر متنــی که بر اســاس متن دیگری به وجود آید، در حــوزه مطالعات پیش‌متنی قرار خواهــد گرفت و در نتیجــه رابطه این دو متــن بر اســاس برگرفتگــی و الهام اســتوار خواهد بود. ژنــت در ایــن زمینه می‌نویســد هر رابطــه‌ای که موجب پیونــد یک متــن (ب) با یک پیش‌متــن (الف)

باشد، چنان‌که این پیوند تفسیری نباشد؛ بنابراین، بیش‌متنیت، رابطه‌ای میان یک متن با متن دیگری را نشان می‌دهد که از آن برگرفته شده است. در این برگرفتگی متن پسین دگرگون، تعدیل، تشریح یا گسترده‌شده متن اول است (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

وی در روابط بینامتنی در بیش‌متنیت، دو حالت کلی را مطرح کرده است: اول تقلید یا همان‌گونی که در این حالت بیش‌متن (متن نهایی) به‌طور کامل یا قسمتی از آن از پیش‌متن (متن اول) گرفته شده است. در واقع تغییراتی در آن صورت نگرفته یا بسیار اندک است و به‌اصطلاح کپی‌برداری یا تقلید رخ داده است؛ دوم تغییر و دگرگونی یا تراگونگی است که این حالت معمولاً در مراحل تبدیل از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر اتفاق می‌افتد و به لحاظ مضمونی، موضوعی و تغییر در ساختار نیازمندِ بررسی است. البته نظر کریستوا و ریفاتر به‌عنوان بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازان پیش از «ژنت»، متفاوت از وی است و شرایط پیش‌متنی را از آن جهت نپذیرفته‌اند که به نقد متن نزدیک خواهد شد و متن را این‌گونه تعریف می‌کنند که «متن یک واحد بسته و مستقل است، یعنی معناپردازی خود را در یک فرایند درونی (بینامتنی) به دست می‌آورد» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۳۵۶).

در نهایت بینامتنیت را فرایند یا نیرویی ارتباط‌دهنده دانسته‌اند؛ اما ژنت آن را صرفاً یکی از اقسام پنج‌گانه ترامتنیت می‌داند و ترامتنیت را همه مواردی می‌داند که «یک متن را در رابطه با دیگر متون چه به‌صورت پنهان یا آشکار قرار می‌دهد» (Genett,1997:1). نامور مطلق معتقد است برای اینکه موضوعی بتواند در حوزه گونه‌شناسی بیش‌متنی بررسی شود، لازم است حداقل سه شرط اصلی را دارا باشد که شامل متنی‌بودن موضوع، دارابودن دو یا بیش از دو متن و همچنین مسلم‌داشتن رابطه پیش‌متن (متن اولیه) و بیش‌متن (متن نهایی) می‌شود. در این صورت می‌توان بیش‌متنی و گونه‌شناسی آن را مطالعه کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

پژوهش حاضر متن‌هایی را لحاظ می‌کند که بر اساس رابطه برگرفتگی از متن‌های دیگری خلق شده‌اند؛ بدین معنا که تأثیر نوع برگرفتگی یک متن از متن دیگر و نه لزوماً حضور آن بررسی می‌شود. در مبحث الواح بازنوشتی، ژنت نظر خود را چنین ابراز داشته است که هر رابطه‌ای که متن دوم را به متن پیشین مرتبط کند رابطه بیش‌متنی را شکل داده است. در این حالت متن دوم کاملاً از متن اول مشتق و برگرفته شده است. اگر متن اول وجود نداشته باشد، موجودیت متن دوم نیز ناممکن می‌شود. ژنت در ادامه شش گونه اصلی بیش‌متنی را بر اساس کارکرد آن از یکدیگر متمایز می‌کند که شامل پاستیش، شارژ، فورژی پارودی و ترانسپوزیسون یا جای‌گشت می‌شود. این شش گونه به دو دسته بزرگ همان‌گونگی و دگرگونی در نسخه اصلی بدل می‌شوند (کنگرانی، ۱۳۹۸: ۲)

دگرگونی می‌تواند شکل‌های مختلف کلی کمی و کیفی تحت عنوان فرمی و محتوایی داشته باشد. پنج قسم را می‌توان برای دگرگونی لحاظ کرد: ۱. گسترش: زمانی صورت می‌پذیرد که یک عنصر یا موتیف در پیش‌متن دیده می‌شود و در بیش‌متن گسترش یافته و شاخ و برگ بیشتری پیدا کند؛ ۲. افزایش: زمانی صورت می‌پذیرد که عنصری در پیش‌متن نباشد، اما در بیش‌متن افزوده شود؛ ۳. «کاهش»: هنگامی رخ می‌دهد که یک عنصر در پیش‌متن موجود باشد، اما در بیش‌متن قسمت‌های آن کم شود؛ ۴. «حذف»: درصورتی وجود دارد که یک یا چند عنصر پیش‌متن در بیش‌متن حاضر نباشد، یعنی حذف انجام‌شده است؛ ۵. «جابه‌جایی»: در آن بیش‌متن همان عناصر متن پیشین را در ترکیبی تازه جابه‌جا کرده و تغییر صورت پذیرفته است. در این حالت، موردی حذف یا افزوده نشده است بلکه فقط عناصر، محل خود را تغییر داده و جابه‌جا شده‌اند. در نهایت باید گفت برخی اوقات دو یا چندین روش از انواع یادشده به‌صورت ترکیبی در بیش‌متن صورت می‌پذیرد (Genett,1997:6).

همچنین، به موارد دیگری که مدنظر پژوهش حاضر است نیز اشاره می‌شود و آن لحاظ‌کردن مقوله فرهنگ و نظام نشانه‌ای متن‌های بررسی‌شده است. به لحاظ فرهنگی دو حالت «درون فرهنگی» و «بینافرهنگی» را می‌توان به‌عنوان حالت کلی بر روابط میان متن‌ها

حاکم دانست. نخست حالت درون فرهنگی است که شامل جای‌گیری دو پیکره مطالعاتی در درون یک فرهنگ می‌شود که از یک فرهنگ خاص هستند. گزینه دوم بینافرهنگی نامیده می‌شود. در این حالت دو پیکره مطالعاتی دارای تفاوت فرهنگی هستند. بر همین اساس نیز نظام نشانه‌ای را می‌توان به دو گونه اساسی تقسیم کرد: اول «درون‌نشانه‌ای» که زمانی رخ می‌دهد که دو متن بررسی‌شده دارای یک نظام نشانه‌ای مشابه از جمله نظام تصویری، کلامی و غیره باشد. بحث دوم «بینانشانه‌ای» است و شامل زمانی می‌شود که نظام‌های نشانه‌ای متفاوت باشند. نیز در مطالعه روابط بین متون امکان دارد که به مواردی فراتر از خود متن‌ها (فرامتن) مانند سن، پیشینه فرهنگی-اجتماعی و غیره اشاره شود (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۶۰).

پیکره مطالعاتی

این نوشتار روابط بینامتنی دو نگاره «ولادت غازان‌خان» جامع التواریخ متعلق به نسخه مصور رامپور و نگاره «ولادت غازان‌خان» محفوظ در موزه وورستر را که در دوره اکبرشاه بابری به تصویر کشیده شده‌اند، مطالعه می‌کند. همچنین نحوه برگرفتگی آن‌ها از نگاره‌ای با همین موضوع (تصویرشده در دوره ایلخانی) نیز بررسی و تحلیل می‌شود. هر سه نگاره (بیش‌متن‌ها و پیش‌متن)، بر اساس یک متن نوشتاری تاریخی تصویر شده‌اند. نگاره رامپور را هنرمندی ناشناس مصور کرده و نگاره موزه وورستر به صورت گروهی توسط هنرمندانی چون بساوان، بهیم گجراتی و دهرمداس به تصویر کشیده شده است.

متن نوشتاری داستان زندگی غازان‌خان به استناد متن جامع التواریخ که محمد روشن آن را تصحیح کرده تحت عنوان «قسم اول در تقریر نسب بزرگوار و ذکر احوال او از وقت ولادت مبارکش تا زمان جلوس ارغون‌خان بر سریر سلطنت» آمده است. این داستان در ابتدا به ازدواج ارغون‌شاه اشاره کرده و در ادامه ذکر کرده که غازان‌خان پسر بزرگ‌تر ارغون است و پس از آن به تولد او اشاره دارد. در این متن آمده است که «بر جمله بعد از تقدیم مراسم زفاف و ازدواج مواد عنصر شریف غازان‌خان امتزاج پذیرفت و صدف مشیمه آن ماه خرگاهی به دُر دریای شهنشاهی حاصل گشت و بعد از نُه ماه در مبارک‌ترین ساعتی، سحرگاه شب آدینه بیست و نهم ربیع‌الاول سنه سبعین و ستمائه موافق اول بیر ییگرمینچ آی قوین ییل در آبسکون از حدود مازندران به طالع سعد برج عقرب سهم السعاده و سهم الغیب در طالع غازان‌خان همایون قدم از کتم عدم در حیّز وجود آمد و دیده جهان به جمال او روشن شد و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند و هر یک از ایشان گفت: در طالع تو نگاه کردم دیدم/ اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند که پادشاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت مهامت و شوکت باشد و متحدالکلمه شدند بر آنکه بلند است این طالع و بخت/ به خورشید رخشان کشد تخت او را به دایه نیکوخلق مغالجین نام سپردند، زن ختایی ایشنگ‌نام که با قولتاق خاتون آمده بود و او زنی پاکیزه‌صورت پسندیده‌سیرت بود چنان‌که لایق دایگی شهزادگان باشد و پسر او هندو در ید حیات است. بر جمله دایه مهربان او را در حجر اشفاق می‌پرورد و هم در عهد مهد به حکم» (روشن، ۱۳۷۳: ۱۲۰۷).

متن‌های مطالعه‌شده مقاله حاضر، شامل دو نگاره (نسخه رامپور و نسخه موزه وورستر)، بر اساس داستان زندگی غازان‌خان است که صحنه ولادت و رویدادهای مرتبط با آن را نشان می‌دهد. این نگاره‌ها بر اساس پیش‌متنی که با همین موضوع و متعلق به دوره تیموری است، خلق شده‌اند. پیش‌متن مذکور، در واقع برگی از جامع التواریخ مصوری است که به نسخه پاریس شهرت دارد و در کتابخانه ملی فرانسه نگهداری می‌شود. نگاره نسخه پاریس، در بستر فرهنگی ایران دوره تیموری خلق شده و دارای خصیصه‌ها و شاخص‌های نقاشی ایرانی است. البته همان طور که پیشتر ذکر شد دو نگاره نسخه رامپور و نسخه موزه وورستر در فرهنگ هندی دوره بابری تصویر شده‌اند. در این میان چند نکته به نظر می‌رسد: نخست آنکه رابطه تأثیرگذاری از نوع طولی و درزمانی است؛ نکته دیگر آنکه علی‌رغم خاستگاه فرهنگی پیش‌متن و دو بیش‌متن در قلمرو اسلامی،

به‌دلیل تفاوت در پیشینه فرهنگی با یکدیگر از لحاظ سنت‌های بصری تفاوت دارند. باید گفت در پژوهش پیش رو، مبنای خوانش روابط بیش‌متنی متون بر اساس ساختار ظاهری لحاظ شده‌اند.

الف. پیش‌متن: نگاره ولادت غازان‌خان، جامع التواریخ نسخه پاریس

نسخه پاریس، درواقع جلد اول جامع التواریخ، با عنوان «تاریخ مبارک غازانی» است. این نسخه بدون تاریخ است، اما به نظر بسیاری از مورخان هنر چون اتینگهازن، النور سیمز و گروبه احتمالاً در زمان شاهرخ تیموری در هرات کار شده است. نقاشی‌های نسخه پاریس با آثار هنری تولیدشده در نقاش‌خانه سلطنتی شاهرخ شباهت زیادی دارد و احتمالاً آن را مولانا خلیل نقاش کارکرده است (غیاثیان، ۱۳۹۶: ۱۴)؛ بنابراین نقاش نگاره ولادت غازان‌خان نسخه پاریس (تصویر ۱) نیز احتمالاً مولانا خلیل است.

تصویر ۱. نگاره ولادت غازان‌خان، جامع التواریخ نسخه پاریس (کتابخانه ملی فرانسه)[۲۴]

ساختار ظاهری نگاره منطبق بر ویژگی‌ها ساختاری نقاشی ایرانی بوده و به‌صورت عمودی است. در این نگاره زنی بر روی تختگاه مجلل درازکشیده و زنی دیگر در حال شیردادن به نوزاد است. سمت چپ نیز غلامی به‌صورت ایستاده دیده می‌شود. در پایین تصویر دو مرد عمامه‌به‌سر (منجمان) وجود دارد که یکی از آن‌ها در حال نوشتن است و دیگری جام در دست دارد. در کنار آن‌ها (سمت راست)، فردی در حالت نشسته ظرفی در دست دارد و فرد دیگری در حال آوردن هدیه از درون خیمه است. نگاره به سه بخش تقسیم شده است. در بالا و پایین نگاره، متن نوشتاری دیده می‌شود که بخشی از داستان ولادت غازان‌خان را روایت می‌کند. میانه تصویر نیز به متن بصری اختصاص یافته است.

ترکیب‌بندی نگاره در دو پلان به‌صورت قوس اسپیرالی است. حرکت قوسی از پایین نگاره، محلی که مرد تحفه به دست تصویر شده، آغاز و از مرد نشسته در میانه تصویر عبور می‌کند. امتداد حرکت، به سمت گوشه چپ نگاره، جایی که دو مرد نشسته تصویر شده، به سمت بالا ادامه می‌یابد. در ادامه نیز از کنار غلام، کودک در آغوش دایه و خاتون درازکشیده بر تخت، به سمت خیمه‌گاه ختم می‌شود. در این نگاره عناصر بصری از ارتباط محکمی برخوردارند. به‌عنوان مثال در ترکیب‌بندی، متن بصری بر متن نوشتاری غالب است و ترکیب ساده و متقارنی را ایجاد کرده است. بنا بر سنت‌های نگارگری ایرانی و پیوستگی آن با ادبیات فارسی، نگاره‌ها با هدف مصورسازی یک شعر یا متن ادبی در قالب نسخ خطی ایجاد می‌شدند. بدین جهت، متن‌هایی که در نگاره‌ها یا حواشی آن‌ها نگاشته شدند، نقش بسیار بااهمیتی در رمزگشایی آن‌ها دارند.

مضمون داستان «ولادت غازان‌خان» از ابتدا به نسب‌شناسی غازان‌خان، ازدواج والدین و پاک‌بودن نطفه او از جانب پدری، مادری و حتی دایگان او اشاره دارد. چنان‌که در متن بالای نگاره بخشی از داستان جمله «سحرگاه شب آدینه بیست و نهم از ماه ربیع الاخر سنه سبعین و ستمائه هلالی از برج سعادت طلوع کرد در سلطان دو تن [؟] مازندران منجمان ما هرکه حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را» نوشته شده است. در کادر پایین نیز آمده است: «رصد کردند و طالع مبارکه برج عقرب به‌غایت مسعود یافته سهم السعاده و سهم الغیب بر درجه طالع و هر یک از

نشـان کوت. نعت: در طالع نو نگاه کردم دیدم/ اقطاع تو صد هـزار جـان خواهد بـود و جمله اتفـاق کردند» (روشن، ۱۳۷۳: ۱۲۰۵).

در رمزگشایی نگاره یادشده به نظر می‌رسد اگر چه متن بصری بر اسـاس متن نوشـتاری اسـت، برخی عناصر بصری سـمبولیک نیز در نگاره وجـود دارد که در متن نوشـتاری موجود نیسـت. از جمله نقش سیمرغ روی قالی و تاج بالای تخت که شبیه به شـعله است و دارای مفاهیم اسـطوره‌ای بوده کـه ریشـه در کهن‌الگوهای اسـطوره‌ای ایرانی-مغولی دارد؛ ازاین‌رو، متن بصری نه تنها از پیش‌متن کلامی نوشـتاری تاریخی بهره‌مند است، بلکه ریشه در کهن‌الگوهای اسطوره‌ای نیز دارد.

بیش‌متن نخسـت: نـگاره ولادت غازان‌خان، جامع التواریخ رامپور

نگاره ولادت غازان‌خان، آخرین نگاره از هشـتاد و دو نگاره جامع التواریخ نسخه رامپور است. این نسخه به زبان فارسی و با خط نسخ کتابت شده است و به اعتقاد باربارا اشـمیتز [۲۵] احتمـالاً در نیمه دوم قـرن چهارده قمری از روی جامع التواریخ اولیه مصور شـده اسـت. تصاویـر نسـخه یادشـده دربردارنده تاریـخ حاکمان اولیه مغول اسـت کـه با شـاهزادگان قپچاق آغـاز و با تولد غازان‌خـان اتمام می‌یابد. این نسـخه حاوی ۸۲ نگاره است که از نظر سـبک و زمانی با یکدیگر متفاوت هستند. این نسـخه در کاتالوگ «نقاشی‌های مغولان هند و فارسـی کتابخانه رامپور» به قلم باربارا اشمیتز و ضیاءالدین دسایی معرفی شده است (Schmitz and Desai, 2006: 79-83).

این برگـه مصـور متشـکل از دو متـن بصـری و متن نوشـتاری اسـت. متن بصری در بـالای صفحه و متن نوشتاری که درباره داسـتان ولادت غازان‌خان است، در زیر آن قرار گرفته اسـت. متن نوشـتاری-کلامی بر بخش تصویری نگاره، رجحان یافته و دو سـوم صفحه را به خود اختصاص داده است. در این نگاره سه زن در تصویر دیده می‌شـوند که بر تخت نشسته‌اند. از سمت راسـت به چپ خاتونی دیده می‌شـود با کلاه سلطنتی در حالی که به تخت تکیه داده و پاهایـش را دراز کرده اسـت. زنی دیگر در میانـه تصویر وجـود دارد که یک دستش بر پای خاتون تکیه داده شده و دست دیگرش به سـمت نوزادی اسـت که در آغوش دایه اسـت. در سـمت چپ نیز یک غلام با کلاه پردار بیرون از تختگاه ایستاده و به سمت زنان مذکور می‌نگرد. در کنار او یک مرد با کلاه مغولی به سمت دو پیرمرد می‌نگرد که یکی اسـطرلاب و دیگری کتاب به دست مشـغول گفت‌وگو هستند. در گوشه سمت راسـت مردی تحفه به دست از خیمه در حال بیرون آمدن اسـت. در مجموع، یک ترکیب اسپیرالی در حرکت فیگورها مشاهده می‌شود. چرخش رنگ آبی تیره در نگاره، جهت نگاه را به سمت کودک با قنـداق آبی تیره و دایه‌اش که او نیز سـربندی به همان رنگ دارد، سـوق می‌دهد. در مجموع تعادل رنگ‌های سـردوگرم را در کلیت کار می‌توان دید که بر لایه رنگی آبی تیره تأکید بیشتری شده است.

داسـتان ولادت غازان‌خـان بـا خـط نسـخ در متـن نوشـتاری پایین نگاره این‌گونه روایت و بازنمایی شده اسـت: «و جماعت منجمان ما هر که حاضـر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند و هر یک از ایشـان گفت: در طالع تو نـگاه کردم دیدم/ اقطـاع تو صـد هزار جـان خواهد بـود و جملـه اتفاق کردند که پادشـاهی بـزرگ در غایت عظمـت و نهایت مهابت و شـوکت باشـد و متحدالکلمه شـدند بر آنکه بلند اسـت این طالع و بخت/ به خورشید رخشان کشد تخت. او را به دایـه نیکوخلق مغالجین نام سـپردند، زن ختایی ایشـنگ‌نام که بـا قولتاق خاتـون آمده بود و او زنی پاکیزه‌صورت پسندیده‌سـیرت بـود چنان‌که لایق دایگی شـهزادگان باشـد و پسـر او هندو در قید حیات اسـت. بر جملـه دایـه مهربـان او را در حجره اشـفاق می‌پـرورد و هم در عهـد مهد به حکـم یحکم فی عهـده ینطق عن سـعاده جده/ اثر النجابه سـاطع البرهان. زبـان را به الفـاظ ملیح و سـخن‌های فصیح بگشـاد چنان‌که همگنان متحیر ماندند و چون عادت مغول چنان اسـت [...] بدان سـبب او را از موغالجین بازگرفتند و به والده حسـن دادند». بر اسـاس روایت نگاشته‌شـده در زیر نگاره چنین اسـتنباط می‌شـود که زنان تصویرشـده به ترتیب اهمیـت قولتاق خاتون (مادر غازان‌خان و همسر ارغون‌خان)، مغالجین (دایه غازان‌خان و در تصویر کودک در آغوش اوسـت) و زنی کـه در میانه تصویـر دیده می‌شـود، احتمالاً آشـنای (والده حسـن امیر توقچیان) اسـت که در سـه سالگی غازان‌خان را به او سپردند.

تصویر ۲. نگاره ولادت غازان خان، جامع التواریخ نسخه پاریس
(Hussain, 2015: 268)

تصویر ۲الف. مقایسه تصویر ۱ و ۲ (منبع: نگارنده)

در مقایسه بین پیش‌متن (متن اولیه) و بیش‌متن (متن نهایی) به نظر می‌رسد، در بیش‌متن، ترکیبی از حالت‌های حذف (حذف فضای بین فیگورهای زنانه و مردانه)، اضافه (اضافه‌شدن یک نیم والان پرده و یک زن دیگر به محل تختگاه زنان) و تغییر (تغییر کادربندی، تغییر سنی) دیده می‌شود. در این‌باره می‌توان به تغییر ابعاد و کادر نقاشی نیز اشاره کرد. در پیش‌متن کادر عمودی و ابعاد بزرگ‌تر و همچنین بخش اعظم صفحه اختصاص به متن بصری داشته، لذا بخش نوشتاری را به دو قسمت در پایین و بالای صفحه تقسیم کرده است. در حالی که در بیش‌متن، بخش بصری در قسمت بالای صفحه به‌صورت افقی قرارگرفته و بخش نوشتاری در پایین صفحه نگاشته شده است. در بیش‌متن (نگاره نسخه رامپور) هنرمند بابری با تغییر کادر از حالت عمودی به حالت افقی، کاهش فاصله شخصیت‌ها و قراردادن فیگورها در یک سطح، ظاهراً به فاصله اجتماعی و طبقاتی افراد تأکید کمتری نسبت به پیش‌متن کرده است. (تصویر ۲الف)
همچنین در بیش‌متن فیگورهای مردانه به لحاظ تعداد تغییر نکرده است، اما یک فیگور زنانه اضافه شده است. عناصر بصری و فیگورها برای اینکه در ترکیب‌بندی افقی تصویر جای بگیرند، فشرده‌تر شده است. در پیش‌متن (نگاره نسخه پاریس) ترکیب‌بندی باکادری عمودی حالتی پویا را ایجاد کرده و فیگورها با فاصله از یکدیگر قرار گرفته‌اند. در این حالت، جایگاه و موقعیت اجتماعی فیگورها با رعایت فاصله‌گذاری و درگام بعدی با رنگ‌ها مشخص شده‌اند؛ لذا صحنه تصویر، موقعیت و طبقه اجتماعی دو زن را که در تخت طلایی نشسته‌اند متمایز از سایرین کرده است. نهایتاً با رنگ نارنجی لباس ملکه و رنگ قهوه‌ای لباس دایه کودک، آن دو را متمایز نموده و بر جایگاه و موقعیت اجتماعی آن‌ها تأکید ورزیده است. علاوه بر این، رنگ طلایی تخت، شعله بالای تخت (در این دوره رایج است) و قرارگیری در سراپرده مزین، این تأکیدها را بیشتر کرده است. در حالی که در بیش‌متن نه تنها فاصله‌ها کم شده بلکه در رنگ‌پردازی کمتر تفاوت رنگی حضور دارد. چنان‌که مشاهده می‌شود رنگ لباس فیگور ملکه با رنگ پتو، رنگ لباس دایه، لباس شخصی که از خیمه به بیرون می‌آید و رنگ پس‌زمینه تقریباً یکی شده است. در این نگاره دیگر از تأکید مصرانه بر تفاوت در جایگاه اجتماعی خبری نیست و مرز بین منجمان و تخت زنان فقط با یک حاشیه فرش از هم تفکیک شده‌اند.
هنرمند دربار اکبرشاه در این «تاریخی‌سازی» اثر، باز هم همان داستان «ولادت غازان‌خان» را دستمایه خلق بصری قرار داده است، اما به نظر می‌رسد، تأکید بصری نقاش بر آن بخش از داستان که دایگان غازان‌خان را روایت کرده، بیشتر است. بر اساس تعریف ژنت، «عنوان» یکی از پیرامتن‌های اثر قلمداد می‌شود و چنان‌که پیشتر ذکر شد، متن‌ها از طریق پیرامتن‌ها با یکدیگر مرتبط‌اند و نقش آستانه‌ای و تبلیغی برای معارفه یک اثر را دارند. همچنین چنان‌چه پیشتر شرح داده شد، مهم‌ترین کارکرد «عنوان» به اعتقاد نامور مطلق جذب مخاطب است (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۰). وی بر اساس ارتباط «عنوان» با «متن اثر»، عنوان را به دو بخش صریح و ضمنی تقسیم و در تعریف آن آورده است: «عناوین صریح و توصیفی آن دسته عناوینی هستند که به

توضیح و تشریح یکی از عناصر فرم یا محتوای اثر می‌پردازند و به دو دسته مضمونی و بلاغی قابل تقسیم هستند و بر عکس آن، عناوین ضمنی به مضمون و سبک اشاره ندارد» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۲). پیرامتن عنوان اثر یادشده صریح است و هنرمند ناشناس بابری در این اثر، داستان «ولادت غازان‌خان» را چنان‌که پیش‌تر ذکر شد با جمله «و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند» آغاز کرده و بخشی که به نظرش مهم‌تر می‌رسید؛ یعنی دو بیت شعر «در طالع تو نگاه کردم دیدم/ اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود» و «بلند است این طالع و بخت او/ به خورشید رخشان کشد تخت او» را با مرکب قرمز نگاشته است. نهایتاً داستان کودکی غازان‌خان را تا آنجا ادامه داده است که او را به پدربزرگش «اباقاخان» سپردند. در اینجا، نقاش با انتخاب این بخش از داستان، رابطه بینامتنی جدیدی را شکل داده است که هم بر صحنه ولادت غازان‌خان تأکید کرده و هم تأکید مؤکدی بر نسب پاک او چه از نژاد پدری و چه از نژاد مادری کرده و روایت را تا آنجا پیش برده که زنانی را که عهده‌دار دایگی و تربیت‌کننده غازان‌خان نیز بوده‌اند در صحنه‌پردازی دخیل دانسته است.

بنابراین نقاش بابری از نگاره ولادت غازان‌خان (اوایل دوره تیموری) و متن داستان به‌عنوان دو پیش‌متن بهره گرفته است. در اینجا هنرمند علاوه بر اینکه «تاریخی‌سازی» انجام داده است، از پتانسیل داده‌های هم‌زمانی، درزمانی و سبک نقاشی خود [۲۶] (به‌ویژه در نوع رنگ‌پردازی) در خلق اثر استفاده کرده است؛ لذا برگرفتگی نقاش از متن داستان ولادت غازان‌خان و نگاره جامع التواریخ نسخه پاریس به‌وضوح مشهود است. بر اساس آنچه ذکر شد رابطه بیش‌متن نسبت به پیش‌متن در این نگاره از نوع دگرگونی است و یک اثر دوره تیموری با تغییراتی مواجه شده است. چنان‌که این تغییرات را در متن نوشتاری و هم در متن بصری می‌توان به‌وضوح دید.

همچنین، می‌بینیم فیگور یک زن، یک جعبه، یک ابریق و اضافه‌کردن یک والان به پرده‌های تخت در این نگاره اضافه شده است که در پیش‌متن حضوری نداشت (دگرگونی افزایشی). نقاش برای اینکه بتواند ترکیب‌بندی عمودی پیش‌متن را به یک ترکیب افقی بدل کند ناگزیر بخش‌هایی از زمینه را کاهش داده و عناصر بصری را فشرده‌سازی کرده است و تمام عناصر را در یک پلان قرار داده است (حذف) یا اینکه در پیش‌متن (نگاره نسخه پاریس) منجمان (مردان عمامه‌به‌سر که در دست اسطرلاب و ابزار نگاشتن دارند) جوان تصویر شده‌اند، اما در بیش‌متن دو سالخورده و اصطلاحاً ریش‌سفید به‌عنوان منجم مصور شده‌اند که می‌تواند معنادار باشد که در بخش مربوط به آن پرداخته می‌شود. همچنین به‌صورت ترکیبی (داشتن بیشتر موارد در کنار هم به‌طور هم‌زمان) نیز دگرگونی‌ها را در این نگاره مشاهده می‌کنیم و به لحاظ گونه‌شناسی به جای گشت نزدیک‌تر است.

بیش‌متن دوم: نگاره ولادت غازان‌خان، موزه وورستر

این نگاره هم برگرفته از پیش‌متن نوشتاری جامع التواریخ و هم بیش‌متن نخست (نگاره رامپور) است. نگاره یادشده، یکی از صفحات پراکنده‌شده جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان (۱۰۰۵ق) است که در موزه وورستر نگهداری می‌شود [۲۷]. (تصویر ۳) عنوان نگاره در حاشیه پایین نگاره «تولد غازان‌خان» به همراه نام نقاشان و نقش هر یک از آن‌ها با رنگ قرمز نگاشته شده است. برخلاف نگاره نسخه پاریس و نگاره نسخه رامپور، هنرمندان نگاره وورستر را گروهی کار کرده‌اند که شامل بساوان (طراح)، بهیم گجراتی (رنگ‌گذار) و دهرمداس (صورت‌پرداز) می‌شود. این اثر برخلاف نگاره رامپور، دارای کادر عمودی است و سه رویداد را در سطوح متعدد بازنموده است. صحنه‌پردازی نگاره بسیار شلوغ و پر از فیگور است. همچنین برخلاف دو نگاره قبلی، این نگاره مملو از فضاهای معماری بوده و علاوه بر این، هم پرسپکتیو مقامی و هم پرسپکتیو محیطی در آن دیده می‌شود. در تزیین بنا از خطوط و سطوح رنگی متعدد، سایه‌روشن و بدون نقش استفاده شده است. طبقات مختلف بنا و فضاهای بیرونی و درونی به‌صورت هم‌زمان در سطوح مختلف مصور شده‌اند. در سمت چپ نگاره که بیشترین بخش را در ترکیب‌بندی به خود اختصاص داده است، یک فضای معماری دیده می‌شود که گویا بنای کاخ یا حرمسرا است. در این مکان، خاتونی دراز کشیده بر تخت دیده

می‌شود که ندیده‌مه‌اش در پشت سر او قرار دارد. کودک تازه متولدشـده نیز در آغوش دایه است و ندیمه‌هایی در اطراف آن‌ها دیده می‌شوند. در سطح پایین‌تر زنان حرم مشغول پذیرایی هستند.

تصویـر ۳. ولادت غازان‌خـان، هنرمنـدان: بسـاوان، بهیـم گجراتـی، دهرمداس، محل نگهداری موزه هنری وورستر[۲۸] ماساچوست (آرشیو موزه وورستر؛ Rice, 2012: 150)

در سـمت راسـت نگاره نیز پنج مرد دیده می‌شوند که در فضای یک اتاق نشسته‌اند. در دست یکی از مردان اسـطرلاب و مرد دیگر در حال نگریسـتن به اوسـت. دو مرد دیگر کتاب به دسـت گرفته و در حـال مباحثه هسـتند. یک سـاعت شـنی نیز در روی فـرش دیده می‌شود. به اسـتناد متن نوشـتاری این‌گونه برداشت می‌شـود که این جمع، گروه منجمانی هستند که طالع کودک تـازه متولدشـده را می‌بیننـد. در بخش میانی تصویر و فضـای درگاه، مردان در حـال گفت‌وگو دیده می‌شوند. در بخش پایین نگاره نیز مردان متعددی در حال جشن و پایکوبی، پذیرایی و آورندگان تحفه دیده می‌شوند. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نگاره کاملاً بابری اسـت. در این نگاره دو متن نوشـتاری دیده می‌شود. در بالا متن «بیر پیگرمینج ای قوین ییل در آبسکون از حدود مازندران به طالع سعد برج عقرب سهم السعاده و سـهم الغیب در طالع غازان‌خان همایون قدم از کتم عدم در حیز وجود آمد و دیده جهان به جمال او روشن شـد و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردنـد و به احتیاط تمام اسـتخراج کرده طالع مولود به غایت مسـعود یافتند» نوشته شـده و در کتیبه پایین نگاره عبارات «و هر یک از ایشـان گفتند شـعر، در طالـع تو نگاه کـردم دیدم، اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند که پادشـاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت مهابت و شوکت باشد و متحدالکلمه شدند» دیده می‌شود[۲۹].

در این نگاره انواع تراگونگـی فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و غیره را می‌توان دیـد، یعنی بر مبنای تغییر فرهنگی، تغییـر مکانی و رابطـه بینافرهنگی متن‌ها، هنرمنـدان در نـگاره وورسـتر بـا نـگاه واقع‌گرایانـه پیش‌متن‌ها را دگرگون کرده‌اند. چنان‌چه پیشـتر ذکر شـد نگاره رامپور نیز به پیش‌متنی برای این نگاره بدل شده است. به‌گونه‌ای که بسـاوان به‌عنوان طراح فقط اندکی از ساختار پیشـین (نگاره رامپور) را حفظ کرده و در پـی آن تغییرات بسـیاری را اعمال کرده اسـت؛ مانند تغییر جایگاه منجمان، اختصاص فضای بیشتر به فیگورهای زنانه و افـزودن عناصر معماری و آرایه‌ها که همگی به نوعی بازنمود فرهنگی جدید و نشـانه‌ای از نقاشـی بابری اسـت. نوع رنگ‌پردازی، پرسپکتیو و سـایه‌پردازی نیز، ردپایـی از نقاشـی اروپایی دارد. همچنین تفاوت نحوه قرارگیری شخصیت‌ها در نگاره وورسـتر با دو نگاره پیشـین به‌وضوح دیده می‌شـود. این ترکیب‌بندی و دگرگونی‌ها سـبب شـده تا روایت و مضمون بیش‌متن‌هـا که برگرفتـه از پیش‌متن کلامی جامع التواریخ اسـت دسـتخوش تحـول و تراگونگی شـده و منجر به تغییر روایتی در آن‌ها شود، به طوری که آنچه در نگاره وورسـتر روایت شده است، صحنه‌ای از زندگی شـخصیت‌ها، لباس‌ها، لوازم و رفتار آن روز دربار بابری را نشان می‌دهد و به‌نوعی حاکی از گفتمان رایج بابری است.

در مجموع می‌تـوان تغییرات بیش‌متن‌ها نسـبت به پیش‌متن را در دو جدول زیر مشاهده کرد

در سمت راست نگاره نیز پنج مرد دیده می‌شوند که در فضای یک اتاق نشسته‌اند. در دست یکی از مردان اسطرلاب و مرد دیگر در حال نگریستن به اوست. دو مرد دیگر کتاب به دست گرفته و در حال مباحثه هستند. یک ساعت شنی نیز در روی فرش دیده می‌شود. به استناد متن نوشتاری این‌گونه برداشت می‌شود که این جمع، گروه منجمانی هستند که طالع کودک تازه متولدشده را می‌بینند. در بخش میانی تصویر و فضای درگاه، مردان در حال گفت‌وگو دیده می‌شوند. در بخش پایین نگاره نیز مردان متعددی در حال جشن و پایکوبی، پذیرایی و آورندگان تحفه دیده می‌شوند. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نگاره کاملاً بابری است. در این نگاره دو متن نوشتاری دیده می‌شود. در بالا متن «بیر پیگرمینج ای قوین ییل در آبسکون از حدود مازندران به طالع سعد برج عقرب سهم السعاده و سهم الغیب در طالع غازان‌خان همایون قدم از کتم عدم در حیز وجود آمد و دیده جهان به جمال او روشن شد و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند» نوشته شده و در کتیبه پایین نگاره عبارات «و هر یک از ایشان گفتند شعر، در طالع تو نگاه کردم دیدم، اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند که پادشاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت مهابت و شوکت باشد و متحدالکلمه شدند» دیده می‌شود.

در این نگاره انواع تراگونگی فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و غیره را می‌توان دید، یعنی بر مبنای تغییر فرهنگی، تغییر مکانی و رابطه بینافرهنگی متن‌ها، هنرمندان در نگاره وورستر با نگاه واقع‌گرایانه پیش‌متن‌ها را دگرگون کرده‌اند. چنان‌چه پیشتر ذکر شد نگاره رامپور نیز به پیش‌متنی برای این نگاره بدل شده است. به‌گونه‌ای که بساوان به‌عنوان طراح فقط اندکی از ساختار پیشین (نگاره رامپور) را حفظ کرده و در پی آن تغییرات بسیاری را اعمال کرده است؛ مانند تغییر جایگاه منجمان، اختصاص فضای بیشتر به فیگورهای زنانه و افزودن عناصر معماری و آرایه‌ها که همگی به نوعی بازنمود فرهنگی جدید و نشانه‌ای از نقاشی بابری است. نوع رنگ‌پردازی، پرسپکتیو و سایه‌پردازی نیز، ردپایی از نقاشی اروپایی دارد.

همچنین تفاوت نحوه قرارگیری شخصیت‌ها در نگاره وورستر با دو نگاره پیشین به‌وضوح دیده می‌شود. این ترکیب‌بندی و دگرگونی‌ها سبب شده تا روایت و مضمون بیش‌متن‌ها که برگرفته از پیش‌متن کلامی جامع التواریخ است دستخوش تحول و تراگونگی شده و منجر به تغییر روایتی در آن‌ها شود، به طوری که آنچه در نگاره وورستر روایت شده است، صحنه‌ای از زندگی شخصیت‌ها، لباس‌ها، لوازم و رفتار آن روز دربار بابری را نشان می‌دهد و به‌نوعی حاکی از گفتمان رایج بابری است.

در مجموع می‌توان تغییرات بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن را در دو جدول زیر مشاهده کرد.

در نهایت چنین به نظر می‌رسد که هنرمند بابری تلاش کرده هر چه بیشتر متن تصویری را با به خدمت گرفتن عناصر بصری به متن کلامی مرتبط کند و در این راه از داده‌ها و شرایط تاریخی، پارادایم فکری و همچنین سبکی بهره برده است.

جدول ۱. گونه‌شناسی بیش‌متن‌ها (منبع: نگارنده)

بیش‌متن‌ها	پیش‌متن	گونه‌ء بیش‌متنی	مصادیق
		برگرفتگی جای‌گشت	داشتن بیشتر موارد و تغییرات در کنار هم به‌طور هم‌زمان
		تغییر	فرم کادر از عمودی به افقی، عناصر بصری (قالی، تخت، پرده و...)
		حذف	فضا و فاصله میان فیگورها و عناصر سمبولیک (سیمرغ روی قالی) رنگ‌های زمینه و رنگ پوشاک فیگورها
		افزایش	افزودن فیگور زنانه افزودن بیش از پیش کلام نوشتاری نسبت به تصویر
		برگرفتگی	داشتن بیشتر موارد و تغییرات در کنار هم به‌طور هم‌زمان
		تغییر	تغییر فرم کادر از افقی به عمودی، تغییر در صحنه‌پردازی، ترکیب‌بندی و تغییرات سبکی، روایی، سنی و....
		حذف	بخش زیادی از متن نوشتاری کلامی
		افزایش	افزایش تعداد رویدادها و به تبع آن افزایش فیگورها، حالات و صحنه‌آرایی، فضاهای معماری، پرسپکتیو و...
		دگرگونی	ساختاری و بافتی و شیوه روایی

نتیجه‌گیری

بررسی‌ها نشان می‌دهد هنرمندان نقاش‌خانه سلطنتی دربار اکبرشاه، آثار اقتباسی بررسی‌شده در پژوهش حاضر را بر اساس پیش‌متن نوشتاری و تصویری از نگاره نسخه پاریس دوره تیموری خلق کرده‌اند. این پیش‌متن واجد نظام زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های ساختاری نگارگری دوره تیموری است که ریشه در فرهنگ ایرانی-اسلامی دارد. علی‌رغم اینکه هند دوره بابری نیز جزو قلمرو اسلامی به شمار می‌آمد، اما به‌دلیل پیشینه فرهنگی متفاوت، تفاوت‌های بسیاری به لحاظ فرهنگی با ایران آن روزگار داشته است؛ از این‌رو نگارگری و ادبیات ایرانی همواره مدنظر اکبرشاه و نقاشان درباری بوده است. بدین جهت هنرمند نگاره رامپور (بیش‌متن نخست) اثر خود را بر مبنای نگاره‌ای از نسخه پاریس خلق کرده و از آن اقتباس کرده است. اهمیت این امر از آن جهت است که در روابط بیش‌متنی و برگرفتگی‌ها، گونه‌ای انتقال فرهنگی و هنری نیز صورت گرفته که از ایران به سمت هند بابری است. همچنین برگرفتگی در این اثر اقتباسی در نسخه جامع التواریخ به‌دلیل اینکه درباره زندگی غازان‌خان است اهمیت مصورسازی آن را مضاعف کرده و پرداختن به صحنه ولادت او نیز بر اهمیت آن افزوده است. بررسی روابط بیش‌متنی طرح‌شده در این مقاله نشان می‌دهد علی‌رغم رابطه درزمانی و بینافرهنگی متن‌ها و تأثیر عوامل فرامتنی (تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی)، بیش‌متن نخست (نگاره نسخه رامپور) نسبت به بیش‌متن دوم (نگاره موزه وورستر) با تفاوت‌های اندک در نحوه اقتباس و وام‌گیری از پیش‌متن (نگاره نسخه پاریس) مواجه بوده است. دلیل این امر را می‌توان در چند مطلب جست‌وجو کرد. به نظر می‌رسد از آنجایی که نسخه رامپور از ایران به هند برده شده، هنرمندان نقاش بابری به نوعی خواسته‌اند در مصورسازی نگاره «ولادت غازان‌خان» با سایر تصاویر نسخه رامپور همخوانی ایجاد کنند؛ بنابراین دگرگونی‌ها و تغییرات کمتری را اعمال کرده‌اند، اما در خصوص بیش‌متن دوم (نگاره وورستر) که تصویرسازی آن پس از نسخه رامپور انجام شده است، بساوان و هنرمندان همکار وی، ترجیح داده‌اند اثری کاملاً مستقل‌تر از نگاره

رامپور را در سبکی نو و کاملاً سازگار با فرهنگ بابری خلق کنند؛ لذا این تغییر و دگرگونی‌ها که نشان‌دهنده تراگونگی پیش‌متن‌هاست، بیشتر بر پایه ویژگی‌های ساختاری (تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی) صورت پذیرفته است. همچنین تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده است. این امر هم موجب تغییر در ساختار و هم تحول سبکی نسبت به پیش‌متن یعنی همان نگاره نسخه پاریس شده است. در واقع هنرمندان بابری با ایجاد انواع تراگونگی‌ها و تغییرات آثاری خلق کرده‌اند که ساختار صوری و محتوای نوشتاری پیش‌متن‌ها را تا حدی حفظ کرده و با دگرگونی سبکی و تغییرات اجزا و عناصر بصری توانسته‌اند اثری نو و جدید را پدید آورده که بازتاب‌دهنده شرایط فرهنگی و هنری آن برهه باشد.

پی‌نوشت

1. Yeal Rice
2. Gérard Genette
3. Ferdinand de Saussure
4. Claude Lévi-Strauss
5. Julia Kristeva
6. Intertext
7. Transtexuality
8. Paratextuality
9. Metatexuality
10. Architextuality
11. hypertext
12. imitation
13. Transformation
14. Michel Riffaterre
15. Palimpsest
16. Worcester Museum
17. نقاش طراز اول نقاش‌خانه سلطنتی (Basawan) اکبرشاه و از شاگردان میرسیدعلی است. منوهر نقاش مشهور دیگر هندو، فرزند و شاگرد بساوان بوده است. ابوالفضل علامی در تاریخ اکبری از او به‌عنوان استاد اول یاد کرده است. همچنین وی ذکر کرده است که اکبرشاه بیش از هر نقاش دیگری به او انعام و پاداش می‌داد. از او به‌عنوان یکی از پیشگامان اقتباس از سبک‌های نقاشی اروپایی یاد می‌شود که فضای پرسپکتیو و واقع‌گرایی را وارد نقاشی دوره بابری کرد (Britschgi, 2011: 34-42).
18. Behim Gojorati
19. یکی دیگر از نقاشان برجسته دربار (Dharam Das) اکبرشاه که به همراه بساوان از نقاشان طراز اول این دوره بودند. او در پرتره‌پردازی، فضاسازی و پرسپکتیو به شیوه غربی جزو پیشگامان بوده و آثار زیادی از او به جای مانده است که در طوطی‌نامه و بابرنامه دیده می‌شود (Sayller, 2010: 35-50)
20. Richard Ettinghausen
21. Eleanor Sims
22. Ernst Grube
23. مولانا خلیل نقاش، هنرمند دوره تیموری دربار
24. URL1
25. Barbara Schmitz
26. در این دوره (دوره اکبرشاهی)، در صحنه‌پردازی نقاشی‌های بابری، با صحنه‌های شلوغ مواجهیم که نمونه آن را می‌توان در نسخ متعددی مانند طوطی‌نامه، بابرنامه و نسخه جامع التواریخ کاخ گلستان مشاهده کرد. لذا احتمالاً یکی از دلایل فشردگی این تصویر می‌تواند دلایل سبکی این دوره نیز باشد (توضیح نگارنده).
27. در دوره قاجار برخی نسخ خطی از جمله جامع التواریخ کاخ گلستان توسط میرزا علی، (معروف به لسان الدوله)، ریاست کتابخانه سلطنتی به سرقت برده شد و بعدها نظمیه وقت توانست برخی نسخ را برگرداند. بر اساس متن نوشته‌شده در آستر بدرقه و حاشیه پایین صفحه یکی از اوراق (صفحه‌ای که با مرکب قرمز نود و هشت نگاشته شده نگاره بدون عنوان است، اما رقم آن «عمل کمترین بنده بهزاد» است. این نسخه از جامع التواریخ از جمله نسخی است که به نظمیه عودت داده شد، اما اوراق زیادی در همان موقع از نسخه بریده شده و فروخته شده بود که اکنون در اقصی نقاط جهان پراکنده است. نگارنده این مقاله پس از جست‌وجو و پژوهش‌های یک‌ساله موفق به یافتن محل نگهداری بسیاری از اوراق پراکنده این نسخه شده و به مشخص‌کردن صفحه‌بندی و نظم مجدد اوراق آن اقدام کرده است. لذا این برگ که اکنون در موزه وورستر نگهداری می‌شود به نسخه کاخ گلستان تعلق دارد.
28. URL2
29. در این دوره نقاشی بابری متأثر نقاشی واقع‌گرای اروپایی، ایرانی و مکاتب هندی است. هنرمندان به‌صورت گروهی آثار خود را خلق می‌کردند و تصاویر بسیار شلوغ و پر از جنب و جوش خلق می‌شد. علاوه بر این در این دوره نسخ ادبی و همچنین تاریخی و حماسی چون مهابارتها و رامایانا، حمزه‌نامه، طوطی‌نامه و بابرنامه خلق شدند (حقیقت‌جو، ۱۴۰۰: ۳۰).

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۸) ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بدائونی، ملاعبدالقادربن‌ملوک شاه (۱۳۷۹) ***منتخب التواریخ***، به‌تصحیح توفیق سبحانی و مولوی احمد صاحب، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

حقیقت‌جو، لیلا؛ آژند، یعقوب؛ شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۰) «تجلی «دین الهی» اکبرشاه بابری در مصورسازی متون تاریخی؛ مطالعه موردی: تطبیق جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان و نسخه کتابخانه رامپور هند»، ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، (۱۲)، ۲۹-۱۶.

رشیدالدین فضل‌الله همدانی (۱۳۷۳) جامع التواریخ، به‌تصحیح محمد روشن، تهران: نشر البرز.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵) «نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر»، ***فرهنگستان هنر***، ۱(۱)، ۳۳-۴۵.

غیاثیان، محمدرضا (۱۳۹۶) «نسخه مصور کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانه توپکاپی» (خزینه ۱۶۵۳)، آینه میراث، (۶۱)، ۲۷-۴۸.

کنگرانی فراهانی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱۳۹۸) «برگرفتگی‌های نقاشی معاصر ایران از نگاره بهزاد؛ گریز یوسف از زلیخا»، ***رهپویه هنر***، ۲(۱)، ۲۷-۳۵.

_____ (۱۴۰۰) «معراج سلطان محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت»، ***نگره***، ۱۶(۵۹)، ۷۳-۶۱.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷) «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، ***ادبیات و علوم‌انسانی (شناخت)***، (۵۶)، ۸۳-۹۸.

_____ (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت، ***نظریه‌ها و رویکردها***، تهران: سخن.

_____ (۱۳۹۱) «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲.

_____ (۱۳۹۵) ***بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸) «گونه‌شناسی روابط بینامتنی در شعر و نقاشی ایرانی»، ***در مجموعه مقالات هم‌اندیشی***، تهران: فرهنگستان هنر

یزدان‌پناه، مریم؛ کاتب، فاطمه؛ دادور، ابوالقاسم؛ حسامی کرمانی منصور (۱۳۹۸) «خوانش ترامتنی چهار اثر از هنرمند معاصر»، ***کیمیای هنر***، ۷(۲۹)، ۷۲-۸۳.

Refrences

•Allen, G. (2008) .***Intertextuality,*** Translated by Payam Yazdanjo, Tehran: Center.

•Badauni, M. (2000). ***Selected Chronicles,*** Edited by: Tawfiq Sobhani, and Maulvi Ahmed Sahib, Tehran: Association of Cultural Heritage and Prominences. (Text in Persian).

•Britschgi, J. and Guy, J. (2011). ***Wonder of the age: master painters of India,*** 1100-1900, New York: Metropolitan Museum of Art, 34-42.

•Genette, Gerard (1997). Palemsests: literature in second degree, Transted by Channa Newman and Calude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska press.

•Ghiasian, M. (2018). An illustrated MS of a work by Rashid al-Din and Hafez Abru at the Library of the Topcapi Palace (Hazine 1653). ***Ayeeneh-ye Miras,*** 15(2), 27-48. (Text in Persian).

•Haghighatjoo, L., Ajand, Y., & Shahroodi, F. (2021). Manifestation of Mughal emperor Akbar "Divine Religion" (Dīn-i-Ilāhī) in Illustration of Historical Texts; Case Study: A Comparison of Two Versions of Jami-al- Tawarikh: The Golestan Palace Version and the Rampour Library of India. ***Theoretical Principles of Visual Arts,*** 6(2), 16-29. doi: 10.22051/jtpva.2021.36630.1318, (Text in Persian).

•Hamdani, R. (1994). ***Jame Al-TawariKh,*** edited by Mohammad Roshan, Tehran: Alborz Publishing. (Text in Persian).

•Hussain, Azizuddin (2015). ***Jamiut Tawarikh,*** India; Rampur Raza Library.

•Kangarani, M., Namvar Motlagh, B., Khabari, M., & Sharif zadeh, M. R. (2019). Iran's contemporary painting of derivations from one of Behzad's miniatures(Yusuf of Escape from Zulaikha),Research Paper. ***Rahpooye Honar/ Visual Arts,*** 2(1), 27-35. doi: 10.22034/ra.2019.241845, (Text in Persian).

•Kangharani, M. & others. (2021). The Ascension of Sultan Mohammad and Its Derivation in Three Contemporary Iranian Paintings with Genette's Hypertextuality Approach. Negareh Journal, 16(59), 61-73. (Text in Persian).

•Namvar Motlagh, B. (2013). Hypotextual Genrologie, ***Quarterly Journal of Literary Research,*** 9 (38), 139-152. (Text in Persian).

•Namvar Motlagh, B. (2015). ***Intertextuality from structuralism to postmodernism,*** Tehran: Sokhn. (Text in Persian).

•Namvar Motlagh, B. (2016). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts. ***Journal of Literature and Humanities,*** 56, 98-83. (Text in Persian).

•Namvar Motlagh, B. (2018). ***An introduction to intertextuality,*** theories and approaches, Tehran: Sokhn. (Text in Persian).

•Namvar Motlagh, B. & Kangrani, M. (2008). Genrologie of intertextual relationships in Iranian poetry and painting, A collection of essays of Seminar, Tehran: ***Art Academy.*** (Text in Persian).

•Rice, Yael (2012). Mughal Interventions in the Rampur "Jāmiʿ Al-Tavārīkh", ***Ars Orientalis,*** 42, 150-164.
•Schmitz, Barbara and Ziyaud-Din A, Desai (2006). ***Mughal and Persian paintings and illustrated manuscripts in the Raza Library,*** Rampur, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts.
•Seyller, John and Seitz, Konrad (2011). Mughal and Deccani Paintings, London: Paul Holberton Publishing
•Shairi, H. (2007). Visual Signs: from Oscillation to Multiplication, ***Research Journal of the Iranian Academy of Arts,*** 1, 33-45. (Text in Persian).
•Yazdanpanah, M. Kateb F, Dadvar A, Hessami Kermani M, (2019). Transtextual Study of Four Paintings of the Contemporary Artist, Aydin Aghdashloo, ***Kimiya-ye-Honar,*** 7 (29), 72-83. (Text in Persian).

URL(s)

URL1: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427170s.r=persan%201113?rk=21459;2

URL2: https://worcester.emuseum.com/objects/4540/birth-of-ghazan-khan-from-a-manuscript-of-the-jamialtawa

The current research includes the texts that were created based on the relationship of derivation from other texts. This means that the influence of the type of derivation of one text from another text and not necessarily its presence is investigated. In the topic of Palimpsests, Genette has expressed his opinion that any relationship that connects the second text to the pretext forms a polytextual relationship.
In this case, the second text is completely derived from the first text. If the first text does not exist, the existence of the second text becomes impossible. This article studies the intertextual relationships between two «Birth of Ghazan Khan» paintings belonging to the illustrated version of Rampur and «Birth of Ghazan Khan» preserved in the Worcester Museum, which were depicted in the period of emperor Akbar Shah. Also, their creation being inspired by and adapted from a painting with the same theme (depicted in the Ilkhani period) will be analyzed.
All three images (hypertexts and pretexts) are depicted based on a historical written text. The Rampur painting was illustrated by an unknown artist, and the Worcester museum painting was illustrated in a group by artists such as Basavan, Bhim Gujarati and Dharmdas.
This study›s findings reveal that Emperor Akbar's royal painting workshop artists have created the subjects of this study, according to the written and visual pretext of the painting of the Paris Jami-al-Tawarikh of the Timurid period.
This pretext has the aesthetic system and structural features of painting of the Timurid period, which is rooted in Iranian-Islamic culture. Despite the fact that Mughal period was considered an Islamic territory, but due to its different cultural background, it had many cultural differences with Iran in that era. Therefore, Emperor Akbar and his royal atelier painters were interested in Persian painting and literature.
Hence, the artist of the Rampur painting (the first hypertext) created his work based on the Paris painting and adapted from it. The importance of this is due to the fact that in the hyper-textual relations and derivation, a kind of cultural and artistic transfer has also taken place, which is from Iran to Mughal territory. Due to the subject of this painting and its narration which is about birth events and the life of Ghazan Khan, aggrandize the importance of its illustration and addressing the scene of his birth has also increased its importance. So it can be considered a reason for derivation from pretext painting.
The analysis of hyper-textual relationships presented in this article shows that despite the relationship between diachronic and intercultural perspective, the influence of para-textual factors (differences in the background and cultural context), in the first hyper-textual (Rampur version painting) compared to the second hyper-textual (Worcester Museum painting) has been encountered, with small differences by the way of adaptation and borrowing from the original text (painting of the Paris edition).
The reason for this can be found in several factors. It seems that since the Rampur version was taken from Iran to India, the Mughal painters somehow wanted to create harmony with the other images of the Rampur version in the illustration of «Birth of Ghazan Khan». Therefore, they have applied less transformations and changes. But in the second hypertext (Worcester painting) which is illustrated after the Rampur version, Basavan and his fellow artists have preferred to create a completely independent art work of the Rampur painting in a new style and fully compatible with the Mughal culture. Therefore, these changes and transformations, which show the metamorphosis of pretexts, are mostly based on structural features (cultural, narrative, temporal, environmental changes). Also, internal changes include removal, increase and transposition.
This has caused both a change in the structure and a stylistic evolution compared to the pretext (Paris painting). In fact, Mughal artists have created art works that transformed the formal structure and written content of the pretexts to a certain extent by creating various variations and changes by changing the style and visual elements. They have been able to create a new art work which represents and reflects the cultural conditions and the art of that era.

Key words: textuality, Ghazan Khan›s birth, Mughal period, Jame al-Tavarikh, Indian painting

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 3, Fall 2022 ,Serial No. 36

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Hyper-Textualities from the "Birth of Ghazan Khan" Painting in the Two Versions of the Jami Al Tawarikh Depicted in Mughal Court of India [1]

Leila Haghighatjoo [2]
Yaqub Ajand [3]
Fateme Shahroodi [4]

Received: 2022-04-06
Accepted: 2022-09-07

Abctract

The period of Mughal Emperor Akbar (16th century) is considered one of the most flourishing historical periods of India, which witnessed the creation of numerous literary-historical manuscripts. Court artists created many paintings by adapting Iranian works of art. Among these art works, we can mention two different illustrated versions of Jāmiʿ al-Tawārīkh (Compendium of chronicles), which are the result of this period. One of the illustrated images of these two manuscripts is on the subject of «Birth of Ghazan Khan» and has a pretext from the Timurid period.

The purpose of present research is to study the relationship between above art works and the "Ghazan Khan›s birth scene" painting (Hypertext) in Paris Jame al-Tawarikh (Timurid period) and tries to find answer to these questions: How is the form of adapting relationships explained in the examined paintings? What changes have been made in the process of adapting these art works from the Paris image?

This study is done in descriptive-analytical method and hyper-textual approach. Information has been achieved from textual library sources, specialist articles in credible scientific and information databases, as well as some field resources. The conclusion of this study shows that the relationship between the hypotext and the hypertext is diachronic and cross-cultural, and the later texts, both the Rampur painting and the Worcester Museum version, were created with changes and trans-textuality in the pretext.

Gérard Genet›s theories have been used to compare the two mentioned images. Both of images were depicted in emperor Akbar's royal atelier (1004 and 1005AH/ 1596 and 1597 CE). The images are depicted by inspiration and adaptation of the «Birth of Ghazan Khan" painting in the Paris Jami-al-Tawarikh.

The common feature of mentioned paintings is the written-verbal pretext of the Jami-al-Tawarikh context as well as the pictorial pretext of the Paris version. In this process, the differences and similarities, the way of interactions and the level of derivation of these two works from the painting «Birth of Ghazan Khan» in the Paris version, have been discussed and the innovations of Mughal artists have been examined and analyzed separately.

1.DOI: 10.22051/JJH.2022.40003.1782

2-Phd.Student, Department of Analytical and Comparative Studies of Islamic Art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Email: leilahagh110@gmail.com

3-professor, Department of Visual Communication and Photography, Faculty of Art, Tehran University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: yazhand@ut.ac.ir

4-Assistant Professor, Department of Art Research, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Email: pajooheshhonar@yahoo.com