خوانش تطبیقی نگارۀ «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» در دو نسخه یوسف و زلیخای جامی در دوره صفویان و گورکانیان بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت

چکیده

دوره صفوی و گورکانی از درخشان‌ترین دوره‌های اسلامی در ایران و هند به شمار آمده که باتوجه‌به فرهنگ و زبان مشترک، تعامل و پیوند عمیقی در ادبیات و هنر داشته‌اند؛ لذا هنرمندان هندی تحت‌تأثیر و با اقتباس از هنر ایران دست به مصورسازی نسخ متعددی زده‌اند. هدف از این پژوهش خوانش روابط بینامتنی و بیش‌متنی نگاره‌های مرتبط با روایت «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» از منظومه یوسف و زلیخای هفت‌اورنگ جامی در دو نسخه صفوی و گورکانی، متعلق به موزه فریر و والترز بوده است. این پژوهش از نوع کیفی با رویکردی تطبیقی به روش توصیفی- تحلیلی بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و وبگاه‌های اینترنتی به این سؤالات پاسخ داده که نحوه بازنمایی، نوع اقتباس و برگرفتگی و همچنین وجوه مشترک و متفاوت در این نگاره‌ها بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت چگونه بوده است. نتایج نشان می‌دهد که روابط بینامتنی میان متون به شکل صریح، پنهان و ضمنی؛ و برگرفتگی و اقتباس‌ها به‌صورت همانگونگی و عمدتاً تراگونگی از نوع کاهش، افزایش و جایگزینی در قالب جایگشت است. نگاره‌های صفوی و گورکانی با نظام نشانه‌ای یکسان (نقاشی با نقاشی)، دارای روابط بینامتنی از نوع بینانشانه‌ای بوده‌اند. همچنین به دلیل روابط نزدیک دو کشور با یکدیگر، میان آنان روابط بینافرهنگی و بینازمانی حکم‌فرما بوده است.

کلیدواژه: هفت‌اورنگ جامی، یوسف و زلیخا، دوره صفوی، دوره گورکانی، ترامتنیت، ژرار ژنت.

آماده انتشار هنرهای زیبا

Comparative reading of the Painting "The Entry of Zuleikha and Aziz into Egypt and Their Reception" in two versions of Jami's Yusuf and Zuleikha during the Safavid and Mughal periods based on Gérard Genette's transtextuality approach

Abstract

The Safavid era in Iran and the Mughal era in India are considered two of the most illustrious periods in Islamic history. These periods stand out not only for their political and cultural achievements but also for their profound interactions in art and literature. With a shared cultural heritage and Persian as the official and literary language, these dynasties created a fertile ground for artistic and literary connections. One of the most significant outcomes of these interactions was the influence of Iranian art on Indian art, especially the way Mughal artists were inspired by Safavid art. This influence is most evident in the field of manuscript illustration, where Mughal artists produced works based on Iranian texts and paintings. This study focuses on the depiction of the narrative "The Entry of Zuleikha and Aziz into Egypt and Their Reception" from Yusuf and Zulaikha in Jami's Haft Awrang. The research examines two versions of this illustration: one from the Safavid period and one from the Mughal period, housed in the Freer Gallery and Walters Museum, respectively. The main goal of this study is to analyze the intertextual and hypertextual relations of these paintings based on Gérard Genette's transtextual approach, exploring how the representation, type of adaptation, and absorption are articulated, as well as the common and different elements between them. The study uses a qualitative methodology, employing a comparative approach and descriptive-analytical methods for data analysis. Data were collected through library research and visual analysis of available digital resources. The central research question is: How are representation, type of adaptation, and absorption, Also the common and different elements in the paintings based on Genette's transtextual approach? The results show that intertextual relations between these paintings can be identified in explicit, hidden and implicit forms. Adaptations and absorption occurred in two main forms Imitation and transformation. Transformations involved changes such as reduction, increase, and replacement and is type within the form of Transposition in the narrative structure and visual elements. The Safavid and Mughal Paintings, with the same symbolic system (painting with painting) had intertextual relationships of an intersemantic type. The Safavid version is characterized by intricate visual details and vivid color schemes that reflect the rich style of Iranian artists. In contrast, the Mughal version incorporates decorative elements and spatial arrangements influenced by Indian tastes. These differences highlight a cultural synthesis resulting from intercultural interactions between Iran and India. Additionally, the paintings exhibit intertemporal relations. The Mughal version, inspired by the Safavid one, continuity of artistic style over time. Mughal artists borrowed from the Safavid tradition, they infused the artwork with their own unique cultural influence. The representation in both versions reflects a fusion of textual fidelity and visual creativity, using a shared visual language but reflecting distinct cultural identities. In conclusion, this study emphasizes art of illustration during the Safavid and Mughal periods facilitated intertextual, intercultural, and intertemporal interactions. By analyzing these interactions through the lens of transtextuality, valuable insights into the artistic and cultural exchanges of Islamic history are gained, opening new avenues for comparative studies in art and literature.

Keyword: Jami's Haft Awrang, Yusuf and Zuleikha, Safavid period, Mughal period, Transtextuality, Gérard Genet

.

مقدمه

روابط و اشتراکات صفویان و گورکانیان در تمدن، فرهنگ و هنر در دوران اسلامی سابقه‌ای بس عمیق دارد که بهره‌گیری از فرهنگ و زبان یکسان باعث تعامل و پیوند بیشترشان در ادبیات و هنر شد. گورکانیان با کمک شاهان صفوی قدرت خود را به دست آوردند و با مهاجرت‌هایی که از لحاظ سیاسی و فرهنگی در این دوران صورت گرفت؛ باعث رشد و نفوذ فرهنگ، زبان فارسی و اندیشه ایرانی در نواحی گوناگون شبه‌قاره هند گشت (هندوشاه استرآبادی، ۱۳۸۷، ۱/ ۶۱۳). با انتقال مرکز ادبیات از ایران به هند بسیاری از آثار فرهنگی، تاریخی، علمی به زبان فارسی تألیف شدند (رویان، ۱۴۰۰، ۱۱۶). داستان یوسف و زلیخا از معدود داستان‌هایی است که در قرآن و تورات جایگاه ویژه‌ای دارد و توسط بسیاری از شاعران فارسی‌زبان همچون نظامی، جامی و... به نظم درآمده است. منظومهٔ یوسف و زلیخا، اورنگ پنجم از نسخه هفت‌اورنگ است که توسط جامی بین سال‌های ۸۷۵ -۸۹۲ ه.ق در هفت *منظومهٔ* سلسلةالذهب، سلامان و ابسال، تحفةالاحرار، سبحةالابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامه اسکندری در قالب مثنوی سروده شده است. ادبیات و هنر با تصویرسازی نسخ خطی رابطه مستقیم دارند. گورکانیان از زمان بابر تحت‌تأثیر هنر و هنرمندان ایرانی به مصورسازی و کتاب‌آرایی نسخ خطی پرداختند (شیمل و ولش، ۱۳۹۶، ۱۲؛ مایلی برجلویی و محمدی اردکانی، ۱۳۹۸، ۶). روایت «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» در دو نسخهٔ یوسف و زلیخا یکی متعلق به مکتب مشهد بین سال‌های ۹۶۳- ۹۷۲ ه.ق با ۶ نگاره و نسخهٔ متعلق به گورکانی (w.646) در سال ۱۲۳۶ه.ق با ۴۷ نگاره به تصویر درآمده که این دو نسخه به ترتیب در موزه فریر و والترز نگهداری می‌شوند (Simpson, 1997, 120 ;URL1). نگارگر با خوانش، اقتباس و تغییر متن کلامی، متن تصویری جدیدی را خلق می‌نماید. اگر بپذیریم که بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت هیچ متنی از متن‌های دیگر مجزا نیست و هر متن حداقل یک پیش‌متن دارد (Genette, 1982, 7) بنابراین این پرسش‌ها مطرح می‌گردد که بازنمایی و نوع برگرفتگی عناصر در نگاره‌های «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» در دو نسخه صفوی و گورکانی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت چگونه بوده و همچنین چه وجوه مشترک و متفاوتی میان نگاره‌ها دیده می‌شود؟ هدف از این پژوهش، خوانش تطبیقی و تشخیص روابط میان متون و نوع برگرفتگی در نگاره‌ها باتکیه‌بر روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت ژنت است. این مقاله دارای دو نظام نشانه‌ای متفاوت، یکی کلامی و دیگری تصویری است که ابتدا روابط میان متون کلامی و تصویری (شعر و نقاشی) و سپس روابط، علت بازآفرینی و اقتباس نگاره‌های گورکانی به‌عنوان بیش‌متن نگارهٔ صفوی (نقاشی با نقاشی)، بر اساس روابط بیش‌متنیت مورد واکاوی و خوانش قرار می‌گیرد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی به شمار می‌آید که پژوهشگر در آن به دنبال چیستی و چگونگی موضوع و ارتباط میان متغیرها است (حافظنیا، ۱۳۹۷، ۶۹). روش گردآوری اطلاعات، اسنادی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و تبادل اطلاعات با گالری هنری فریر واشنگتن و والترز بالتیمور انجام پذیرفته‌است. نگاره‌ی «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» از نسخه یوسف و زلیخای هفت‌اورنگ فریر، متعلق به دوره صفوی و سه نگاره از نسخه یوسف و زلیخا (w.646) موزه والترز مرتبط به دوره گورکانی جامعه آماری پژوهش را تشکیل می‌دهند که به‌صورت توصیفی- تحلیلی به خوانش و تطبیق روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت نگاره‌های مورد نظر براساس رویکرد ترامتنیت ژنت پرداخته‌است. روش تحلیل داده‌ها کیفی و استدلال استقرایی است. متن جامی با محتوا و مضمون یکسان ابتدا به عنوان پیش‌متن نگاره‌های صفوی و گورکانی و سپس نگاره‌ها به عنوان متن تصویری برگرفته از شعر جامی و در گام آخر نگاره‌ها با یکدیگر مطابقت داده شده تا روابط ترامتنیت در آنها نیز بررسی گردد.

پیشینه تحقیق

ماهیت پژوهش حاضر بینارشته‌ای در حوزه ادبیات، هنر و روش‌شناسی است. تحقیقات صورت‌گرفته در این حوزه‌ها در دو بخش تاریخ و هنر نگارگری ایران و هند و رویکرد بینامتنیت و ترامتنیت به‌اختصار بیان‌شده است.

الف: تحقیقات مرتبط با تاریخ و هنر نگارگری ایران و هند

رویان (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی» به روش توصیفی-تحلیلی، با هدف واکاوی سبک، عناصر بصری و نقش مایه‌های ایرانی در دربار گورکانی به تعاملات ایران و هند در قرن۱۰و ۱۱ ه.ق پرداخته‌است. نتایج نشان می‌دهد که نگارگری گورکانیان یک متن بینافرهنگی است که فرهنگ ایرانی و فرهنگ مغولی در مرکز و فرهنگ هندو در حاشیه آن قرار دارد. ربیع‌زاده و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی معنا در سوره یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت‌های صریح و ضمنی» با روش توصیفی-تحلیلی به ساختار و بازنمایی متن نوشتاری در متن تصویری پرداخته و این سؤال مورد پژوهش قرار گرفته که دلالت-های صریح و ضمنی این سوره در نگاره‌ها چگونه بوده‌است؟ نتایج نشان می‌دهد که نگارگر با بهره گیری از عناصر تصویری و تجسمی بیننده را با مفاهیم آیات در داستان آشنا می‌نماید. رجبی و پورمند (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت» با روش توصیفی- تحلیلی به هدف شناسایی ابعاد مختلف نگاره به بررسی روابط ترامتنی پرداخته‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که نگاره، سرمتن اخلاقی-تعلیمی دارد. بینامتن‌های آشکاری در قرآن، یوسف و زلیخای جامی و بوستان و بینامتن‌های ضمنی در بکارگیری اشکال و رنگ‌ها مشاهده می‌گردد و همچنین بیش‌متن‌های آن از نوع جایگشت است. جهان‌یار و قاضی‌زاده (۱۳۹۶) در مقالهٔ «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت‌اورنگ جامی مکتب مشهد» به روش توصیفی- تحلیلی، نقوش بکار رفته در ابنیه‌ها را بررسی نموده و به این نتیجه رسیده که نگارگران به کمک رنگ از تکرار نقوش متنوعِ واقع‌گرا و انتزاعی برای تزئین بناها بهره بردند. عظیمی‌نژاد و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا» به روش توصیفی، ویژگی‌های بصری، ساختار و ترکیب‌بندی نگاره‌ها را بررسی نموده‌اند. نتایج بیانگر این است که نگارگر آزادی عمل در اجرا، تاکیدهای رنگی، ساختارهای باز و گسترده نگاره‌ها داشته که منجر به پویایی طرح شده‌است. روحانی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «شواهد تصویری از ملازمت و ارتباط شیخ‌محمد نقاش با دربار سلطان ابراهیم‌میرزا» به روش توصیفی- تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای با بررسی نگاره‌هایی از شیخ‌محمد به نقش خودش و حامیش در دربار پرداخته و ارادتش به ابراهیم‌میرزا کاملاً واضح است. سید (۲۰۱۰) در پایان نامه‌اش با عنوان «تأثیر نقاشی‌ها و معماری ایرانی در نقاشی هندی و معماری در قرن ۱۰ و ۱۱ه.ق» با معرفی نگاره‌هایی از نسخ مصور گورکانیان به تأثیرات هنر و فرهنگ ایران بر هنر هند پرداخته‌است. نتایج نشان می‌دهد که سبک صفوی، پایه نقاشی زمان همایون و اکبر بوده و در دوره جهانگیر با نقاشی اروپایی آمیخته شده‌است.

ب: تحقیقات مرتبط با رویکرد بینامتنیت و ترامتنیت

نامورمطلق (۱۴۰۰) در کتاب «بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم» بینامتنیت را به دو دسته تقسیم می‌کند. دوره ساختارگرایی تا پساساختارگرایی و دوره‌ای که به نظریه‌های پسین‌تر اشاره دارد. بینامتنیت نه‌تنها پس از ساختارگرایی به پایان نرسیده، بلکه به طور وسیع‌تر در بسیاری از رویکردها و نظریه‌ها جایگاهی ویژه یافته است. آذر (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی» با معرفی جریان‌ها و شخصیت‌های مؤثر در پیدایش بینامتنیت به انواع روابط میان متن‌ها اشاره داشته و سپس گونه‌شناسی بیش‌متنی را شرح داده است. نامورمطلق (۱۳۹۴) در کتاب «درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها» به چگونگی پیدایش و گسترش نظریه بینامتنیت و بنیان‌گذاران آن پرداخته و همچنین روابط بینامتنی و پیش‌متن‌ها در چگونگی تولید و دلالت-پردازی کتیبه بیستون و نقاشی «این نیز بگذرد» را مورد خوانش قرار داده است. نامورمطلق (۱۳۹۱) در مقالهٔ خود «گونه‌شناسی بیش‌متنی» ویژگی‌های گونه‌شناسی ادبی- هنری، روابط و کارکرد آنها را بیان نموده است. نامورمطلق (۱۳۸۶) در مقالهٔ «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن یا دیگر متن‌ها» با معرفی نظریه‌پردازان بینامتنیت، به‌صورت مفصل اقسام ترامتنیت را شرح داده است. آلن (۱۳۸۵) در کتاب «بینامتنیت» ترجمهٔ یزدانجو به سیر تحول بینامتنیت و کاربردهای آن در قالب‌های هنری اشاره دارد.

تابه‌حال پژوهشی مستقل در روابط ترامتنیت میان دو نسخه مذکور انجام نپذیرفته و نظر به اینکه نسخه (w.646) ناشناخته است و محققان نیز اطلاعات موجود را از طریق مکاتبات با موزه والترز دریافت نمودند؛ در مقاله حاضر سعی شده نگاره‌های «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» در دو نسخه بر اساس رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت مورد مطابقت قرار بگیرد، تا راهگشایی برای این خلأ اطلاعاتی در فرهنگ و هنر صفوی و گورکانی باشد.

مبانی نظری

نظریه ترامتنیت ژرار ژنت

در طول تاریخ همواره متن‌های جدید بر پایهٔ متن‌های قبلی شکل می‌گیرند و برگرفتگی میان متون در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر به وجود می‌آیند. بدین معنا که اگر عنصر یا عناصری از یک متن ادبی یا هنری، در متن دیگر آورده شود؛ متن دوم مستقیم یا غیرمستقیم از متن اول تأثیر گرفته که رابطهٔ این دو متن بینامتنی و بیشتر اوقات موضوع ارتباط دو متن هم‌جنس، هنری است (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ۱۲؛ ۱۴۰۰، ۳۱).

ژرار ژنت نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسه در حوزه پژوهش‌های ساختارگرایانه و ترامتنیت در کتاب الواح باز نوشتنی درباره روابط میان متون این‌گونه می‌نویسد: «ترامتنیت استعلای میان متنی است که مجموعه روابط میان متن‌ها با دیگر متون چه به‌صورت پنهان یا آشکار را در برمی‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۴۰۰، ۱۹؛ Genette, 1982, 7). وی ترامتنیت را به پنج گونهٔ بینامتنیت[۱]، پیرامتنیت[۲]، فرامتنیت[۳]، سرمتنیت[۴] و بیش‌متنیت[۵] تقسیم می‌نماید. بینامتنیت ژنتی در مقایسه با بینامتنیت‌های قبلی محدودتر و درعین‌حال مشخص و معین‌تر است (نامورمطلق، ۱۴۰۰، ۲۵ و ۳۱). او بینامتنیت را به «حضور هم‌زمان دو متن یا چند متن» و «حضور بالفعل یک متن در متن دیگر» پایین می‌آورد (Genette, 1997, 1-2). ژنت بر اساس شاخص‌های آشکارسازی یا پنهان‌شدگی، بینامتنیت را به سه دسته صریح و آشکار، غیرصریح و پنهان و ضمنی تقسیم می‌نماید. در بینامتنیت صریح حضور عناصر یک متن در متن دیگر به‌صورت واضح قابل‌شناسایی و آشکار است. نقل‌قول و کلاژ زیر مجموعهٔ این دسته‌اند. در بینامتنیت غیرصریح، عناصر مشترک و هم حضور یک متن به‌صورت پنهان در متن دیگر آورده شده‌اند. شناخت روابط در این دسته به متخصص خبره نیاز دارد و سرقت‌های ادبی و هنری از نمونه‌های این دسته‌اند. در بینامتنیت ضمنی، مؤلف قصد پنهان‌کردن بینامتن را در متن ندارد و برای تشخیص بینامتن و مرجع آن از نشانه‌هایی بهره می‌برد که آشکارا و صریح نیستند و بیشتر به کنایات، اشارات، تلمیحات اکتفا می‌نماید (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۸- ۸۹؛ ۱۴۰۰، ۳۸). بیش‌متنیت نزدیک‌ترین گونه ترامتنی به بینامتنیت ژنتی است و مانند بینامتنیت، رابطهٔ میان دو متن هنری و ادبی مدنظر قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که بینامتنیت بر هم‌حضوری متون و بیش‌متنیت بر برگرفتگی میان متون استوار است (نامورمطلق، ۱۴۰۰، ۲۹). مؤلف برگرفتگی یا اشتقاق را به‌صورت رابطه‌ای هدفمند انجام می‌دهد که در آن بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل می‌گیرد؛ به عبارتی در بیش‌متنیت تأثیر متون بر یکدیگر موردمطالعه قرار می‌گیرد نه حضور آنها. اگرچه در هر حضوری تأثیر و در هر تأثیری نیز حضور را می‌توان تصور نمود (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۹۵). از دیدگاه ژنت، موضوعی مورد بررسی در حوزه بیش‌متنیت دارای سه شرط، متنی بودن موضوع، داشتن دو یا بیش از دو متن و وجود رابطه پیش‌متن و بیش‌متن است (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱).

در گونه‌شناسی ادبی دو شاخصه کارکرد و ارتباط موردتوجه قرار می‌گیرد. کارکرد، نیت یا تأثیر هر عملی و ارتباط برگرفتگی متون از یکدیگر است (Tran-Gervat, 2006, 2؛ نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۲). کارکرد به دو دسته طنز و نا طنز (جدی) و ارتباط به دسته تراگونگی و همانگونگی تقسیم می‌شود. سه‌نظام تفنن، طنز و جدی در گونه‌شناسی ادبی و هنری نقش اساسی دارند که در ترکیب و کنار هم قرار گرفتنشان با شاخصهٔ کارکرد و ارتباط، شش گونهٔ پارودی[۶]، تراوستیسمان[۷]، پاستیش[۸]، شارژ[۹]، فورژری[۱۰] و جایگشت[۱۱] شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۷؛ آذر، ۱۳۹۵، ۲۷). البته کاربرد این شش گونه در حوزه ادبیات بیشتر از حوزهٔ هنر است. در نگاه کلی‌تر شش گونه از روابط بیش‌متنی بر اساس شاخص‌های کارکرد و ارتباط بر اساس نظریه ژنت در جدول (۱) به شرح زیر است:

جدول (۱): شش گونه روابط بیش‌متنی براساس شاخص‌های کارکرد و ارتباط، مأخذ: (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۶)

شاخص		تفنن	طنز	جدی
ارتباط	همانگونگی	پاستیش	شارژ	فورژری
	تراگونگی	پارودی	تراوستیسمان	جایگشت
کارکرد	طنز	——	پارودی	——
	ناطنز (جدی)	——	——	پاستیش

تنظیم: نگارندگان

همانگونگی یکی از روابط برگرفتگی میان بیش‌متن و پیش‌متن است که مؤلف، متن نخست را در وضعیت جدید حفظ می‌نماید. تراگونگی، تغییری است که در پیش‌متن برای ایجاد و خلق بیش‌متن به وجود می‌آید. این روابط بیشترین کاربرد را در مطالعات متون ادبی و هنری دارند؛ البته نه به‌صورت محض، بلکه در یک ارزیابی نسبی هستند؛ به عبارتی همواره عناصری از تراگونگی در همانگونگی و عناصری از همانگونگی در تراگونگی مشاهده می‌شود. ژنت تراگونگی را بر اساس دیدگاه ساختاری و با درنظرگرفتن تغییرات کمی به دو دسته تقلیلی و گسترشی و بر اساس سبک و تغییرات درونی به افزایشی، کاهشی و جانشینی تقسیم می‌نماید (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۷؛ ۱۳۸۶، ۹۶-۹۷).

نگارگری صفوی و گورکانی

سلسله صفویان و گورکانیان دو امپراطوری بزرگ ایران و هند به دلیل هم‌زمانی تاریخی دارای روابط در زمینه‌های مختلف با یکدیگر بودند. سلسله صفویه در سال ۹۱۶ ه.ق با پیروزی شاه اسماعیل بر خاندان شیبانی و انتخاب تبریز به عنوان پایتخت پایه‌گذاری شد (آژند، ۱۳۸۴، ۱۰۱). پس از وی، طهماسب در سال ۹۵۵ ه.ق به دلیل فشارهای مضاعف از سوی عثمانیان پایتخت را به قزوین انتقال داد و به تبعیت از آن کارگاه‌های هنری و هنرمندان نیز جابجا شدند (آژند، ۱۳۹۲، ۵۲۱). او در سال ۹۶۲ه.ق برادر زاده‌اش، ابوالفتح ابراهیم‌میرزا را حاکم خراسان تعیین نمود (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۱/ ۳۸۵). ابراهیم‌میرزا با تاسیس کارگاهی، معروف‌ترین کاتبان و نقاشان را از تبریز، قزوین، هرات و شیراز به مشهد فراخواند. آقامیرک، میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ‌محمد، رستم‌علی، محب‌علی، محمود نیشابوری، مولانا مالک دیلمی، عیش‌بن‌عشرتی و محمد خندان به عنوان پایه‌گذاران مکتب مشهد به شمار می‌آیند (ولش، ۱۳۸۹، ۱۸۸-۱۹۲؛ مقدم اشرفی،۱۳۶۷، ۱۲۳).

در نگاره‌های مکتب مشهد ریتم متنوع خطوط موزون و سیال، رنگ‌های درخشان و جواهرگونه و لکه‌های سفید حالتی پر جنب‌وجوش ایجاد کرده‌اند. پیکره‌های لاغر با گردن بلند و صورت‌های گرد در جامه‌های فاخر، صخره‌های قطعه‌قطعه و درختان کهن‌سال با تنه و شاخهٔ گره‌دار، تنوع جانوری و گیاهی، عمارت‌ها و نقش‌مایه‌های پیچیده به چشم می‌آیند. شخصیت‌ها و اشیا بدون ارتباط با موضوع اصلی در موقعیت‌های با ارزشی قرار گرفته‌اند؛ پس‌زمینه حذف و فضای وسیع‌تری برای کنش انسان‌ها اختصاص‌یافته و عناصر و ترکیب‌بندی‌ها به‌سوی حاشیه‌ها کشیده شده است. در برخی از نگاره‌ها آمیختگی سبک تبریز با سنت‌های پیشین خراسان مشاهده می‌گردد؛ اما اکثر نگاره‌ها با نقاشی‌های مکتب تبریز متفاوت و دارای گرایشی نو هستند (سیمپسون، ۱۳۸۲، ۱۸؛ پاکباز، ۱۳۸۴، ۹۴). هفت‌اورنگ معروف‌ترین نسخهٔ مصور این مکتب در موزه فریر نگهداری می‌شود.

هم‌زمان با سلطنت طهماسب، همایون پادشاه گورکانی به‌خاطر شورش شیرشاه افغان به دربار صفوی پناهنده شد (Beach, 1978, 16؛ نهاوندی، ۱۳۸۱، ۵۷۵). او در مدت اقامتش به هنر نگارگری ایران، علاقه‌مند و به علت رویگردانی شاه از هنرمندان، هنگام برگشت میرمصور، میرسیدعلی، عبدالصمد، دوست‌مصور، استاد یوسف، قاسم مذهب، فرخصحاف و یونس زرگر را به هندوستان برد (کریون، ۱۳۸۸، ۲۲۱؛ منشی قمی، ۱۳۵۲، ۴۱/۱). این هنرمندان سازمان‌دهی مکتب نقاشی مغولی هند که تحت نفوذ سبک بهزاد و مکتب بخارا شکل گرفته‌بود را به عهده داشتند (راجرز، ۱۳۸۲، ۴۱). عبدالصمد و مهاجران دیگر در کتابخانه پورانا قلعه دهلی تحت سرپرستی میرسیدعلی به تقلید از کتاب‌سازی صفوی پرداختند و در کنار هنرمندان محلی،

مکتب هندوایرانی را پایه‌گذاری کردند (بینیون، ویلکینسون و گری، ۱۳۶۷، ۳۰۶؛ Beach, 1978, 20). آثار این مکتب با سبکی متفاوت از قبل، به شیوه طبیعت‌گرایی مکتب مغولی هند تلفیقی از نگارگری صفوی، بخارا، هندو و مسلمان هند بود (کن‌بای، ۱۳۹۱، ۸۵) که بعدها بسیاری از نسخ مصور در دوران اکبر را شکل دادند. نسخه‌های مصور در این دوره دارای ترکیب بندی‌های پیچیده و مملو از فیگورها بودند. طرح اصلی به دست استاد و هنرمندان با تجربه و رنگ‌گذاری به عنوان کار یدی به دستیارانش سپرده می‌شد. اغلب شخص سومی ریزه کاری‌ها و جزئیات را به نقاشی می‌افزود (Losty, 1982, 89-90؛ Beach, 1978, 23).
روش تولید کاغذهای رنگی و مزین توسط هنرمندان مکتب هرات و مشهد به هند راه پیدا کرد (رویان، ۱۴۰۰، ۱۲۰).
مکاتب نقاشی محلی رایج در هند، برخلاف نقاشی هندوایرانی که بیشتر هنری درباری اشرافی بود، با رهایی از اصول و قواعد خشک حاکم بر هنر و ایجاد تغییرات ساختاری شکل و هویت جدید پیدا کردند. تبدیل چهره‌ها و مناظر بی‌روح و خشن به چهره‌ها و مناظری بااحساس و پر از نشاط، روحی تازه در نقاشی‌های محلی دمید. همچنین در به‌کارگیری رنگ‌های خاص، متنوع و تکنیک‌های اجرا از هنرمندان مکتب هندوایرانی تأثیر پذیرفتند. مکاتب راجپوت، کانگرا[۱۲] باسولی[۱۳] تحت اسلوب این مکتب پیشرفت نمودند (بردبار، ۱۳۹۴، ۹۵-۹۶) .
در دوره جهانگیر به دلیل حضور گسترده نقاشان هندی و محلی در کارگاه سلطنتی، نفوذ هنر هند در نقاشی‌ها مشهود است. همچنین با ورود مبلغین مسیحی، پرسپکتیو و فضاسازی‌های خطی متأثر از نقاشی شمال اروپا در تصاویر مذهبی کاخ‌ها به چشم می‌آید (شیمل، ۱۳۸۶، ۲/ ۱۰۲۱؛ راجرز، ۱۳۸۲، ۱۲۴). با آغاز مرقع‌سازی و شبیه‌سازی از زمان جهانگیر و رواج آن در دورهٔ شاه‌جهان، نخستین گام‌ها در راستای تمرکززدایی و انحصاری بودن نقاشی برداشته شد (Brown, 1924, 93؛ کوشا، ۱۳۸۳، ۴۷). نقاشان اخراجی دربار جهانگیر، جذب مراکز و سبک‌های محلی یا کتابخانه‌های صاحب‌منصبانی چون عبدالرحیم شدند (راجرز، ۱۳۸۲، ۱۷۴). ادامهٔ این مسیر در دوره اورنگ‌زیب باعث انحلال کتابخانه‌های سلطنتی نشد. در زمان محمدشاه بسیاری از هنرمندان به دربار هندوی راجستان و سبک‌های محلی گرویدند؛ اما همچنان کارگاه‌های سلطنتی زیر نظر چیتارمن و گواردان مشغول به فعالیت بودند (کریون، ۱۳۸۸، ۲۳۷؛ Losty, 2011, 1).
نقاشی گورکانی تلفیقی از سبک‌های هندی، ایرانی اروپایی بود و نه فقط در صورتگری و شبیه‌سازی چهره ردپایی از ایرانیان را در خود داشت همچنین باعث نفوذ هنر اروپایی قرن شانزدهم به ایران شد تا جایی که هنرمندان ایرانی از آثار اروپایی مثنی‌برداری کردند (پاشازانوس و فدوی، ۱۳۸۷، ۵۲). هنرمندان از اوایل قرن ۱۵ تحت‌تأثیر و به تقلید از ایرانیان نقاشی‌ها را به‌جای برگ درخت نخل بر روی کاغذ و در جهت عمودی مصور می‌ساختند و قبل از آن قرمزرنگ حاکم در نقاشی‌ها بود که پس از آن آبی، به‌عنوان رنگ زمینه حضور خود را تثبیت نمود؛ البته بعضی از هنرمندان برخی از ویژگی‌ها و اصول سطح افقی ثابت در روش برگ نخل و اصول تصویری را در آثارشان حفظ کردند (کریون، ۱۳۸۸، ۲۴۶ و ۲۴۷).
اشاعه نقاشی گورکانی در ایران از زمان حضور بشنداس در دربار شاه‌عباس آغاز شد. تأثیر منسوجات هندی، نقش گل‌وبته بر روی شال، عمامه و جامه‌های صفوی نشانگر این امر است (پاشازانوس و فدوی، ۱۳۸۷، ۵۲). در آثار ملابهزاد و عوض‌محمد خصوصیات نقاشی هندی همچون آرایش حجم-دار سطوح، نمایش سه‌بعدی پیکره‌ها و عناصری از زندگی روزمرهٔ هندی به‌وضوح به چشم می‌آید (پوگاچنکووا و خاکیموف، ۱۳۷۲، ۹۹).
هنگامی که هنر مغولی، اساساً هنری واقع‌گرا به شمار می‌آمد؛ نقاشی‌های اولیه دربار راجپوت، مانند نگارگری هندو سرشار از استعاره‌های شاعرانه و نمادین بود و با سبک هنر مغول به هم آمیخته شد. در قرن ۱۶ نقاشی راجپوت نسبت به سبک و ترکیب‌بندی‌های نسخه‌های قبلی تکامل یافت. ترکیب‌بندی‌های افقی به‌صورت خطی و بدون ایجاد عمق شکل گرفت. فیگورها با پیچیدگی‌های نرم، بالاتنه رو به بیننده، باسن، پاها، سر و چشم‌ها به سمت نیمرخ به تصویر درآمده و مردان و زنان با لباس‌های شیک و جذاب مصور شده‌اند. این سبک نقاشی پیش‌تر در دوره‌های جین و هندو در راجستان و گجرات مورداستفاده قرار می‌گرفته و به‌تدریج تحت‌تأثیر نقاشی‌های سلطنتی و هنر اسلامی ضعیف شدند (کریون، ۱۳۸۸، ۲۵۰ و ۲۵۷؛ Losty, 2019, 4).
پس از حمله به هندوستان و تاراج دهلی در سال ۱۷۳۹م و فروپاشی قدرت مغول، بسیاری از هنرمندان بعد از شکوفایی مجدد کارگاه‌های نقاشی دربار محمدشاه، اصول واقع‌گرایی و صنعتگری مغولی را به راجاهای پاهاری انتقال دادند و با اینکه در سال

۱۶۵۰ نگارگری پاهاری در ایالات باسولی، کاهلور و مانکات از لحاظ سبک و ساختار در کمال بودند؛ این امر باعث شکل‌گیری هنر پاهاری به‌عنوان آخرین شکل هنر هندو شکوفا شد. در سال‌های ۱۷۷۵ تا ۱۸۲۳م سانسار چاند مدرسه عالی نقاشی را در تپه‌های پنجاب تأسیس کرد و هنر نگارگری کانگرا به اوج رسید (کریون، ۱۳۸۸، ۲۵۸ تا ۲۶۸).

نسخه هفت‌اورنگ فریر

نسخهٔ مصور هفت‌اورنگ یا صورت فلکی خرس بزرگ معروف به جامی فریر در سلطنت ابراهیم میرزا که تولید و تدوین شد. این نسخهٔ ۳۰۶برگی احتمالاً ۳۰۸ یا ۳۱۰ برگ با خط نستعلیق که در واقع ۲۹ برگ نگاره داشته و در حال حاضر ۲۸ نگارهٔ آن موجود است. سلسلهٔ‌الذهب به خط مالک دیلمی با هفت نگاره، یوسف و زلیخا به دست محب‌علی با شش نگاره، سبحهٔ‌الابرار به کتابت محمود نیشابوری و چهار نگاره، سلامان و ابسال به خط عیش‌بن عشرتی با دو نگاره و تحفهٔ‌الاحرار، لیلی و مجنون هر یک دارای سه نگاره، به ترتیب توسط رستم‌علی، محب‌علی و خردنامه اسکندری احتمالاً به دست یکی از این خوشنویسان یا محمد خندان با سه نگاره کتابت شده‌اند (Simpson, 1997, 28-32). ابعاد نسخه ۲۳/۴ × ۳۴/۵ سانتی‌متر و در هر برگ متن، قسمتی برای ابیات و قسمتی به حاشیه اختصاص‌یافته است. متن در چهارستون با عرض تقریبی ۲/۸ و بیست و یک سطر بافاصله ۱ سانتی‌متر تنظیم شده که ابتدا زمینه زرافشان و مهره‌کشی و برای تحریر آماده گشته و با سه جفت خط عمودی با قلم ترلینگ از حاشیه مجزا شده‌اند (Ibid., 40, 46). تذهیب‌های سر لوحه‌های آغاز روایت‌ها و تشعیرها به دست عبدالله شیرازی و تحت نظارت محب‌علی بوده که نامش در ابتدای منظومهٔ یوسف و زلیخا آمده و نگاره‌های این منظومه منسوب به مظفرعلی و شیخ‌محمد است (Ibid., 34, 63).

نسخه مصور یوسف و زلیخا (w.646) موزه هنر والترز

یکی از نسخ ارزشمند اواخر قرن ۱۲ ه.ق که در موزه والترز در بخش گنجینه‌ی هنر هند نگهداری می‌گردد نسخه مصور یوسف و زلیخا به شماره بازیابی (w.646) است. این نسخه‌ی ۱۸۹ برگی به خط نستعلیق در دو ستون ۱۳ سطری، ۴۷ نگاره دارد که نگارگر و خوشنویس آن نامشخص و جلد لاکی آن مرتبط به قرن ۱۳ ه.ق است. ابعاد نسخه ۱۳/۵× ۲۲ سانتی‌متر و فضای کلی هر برگ به دو قاب برای متن و حاشیه اختصاص یافته و ابعاد کادر متن ۸/۵× ۱۵ سانتی‌متر است. دو برگ ابتدایی، تنها برگ‌های مذهب نسخه هستند. بقیه‌ی برگ‌ها بدون نقوش تزئینی در زمینه‌ای ساده مکتوب و خوشنویس عناوین بخش‌ها را با رنگ قرمز در کادری از متن تفکیک نموده‌است. لغتی در گوشه سمت چپ حاشیه‌ی صفحات فرد، واژهٔ ابتدای صفحه‌ی زوج است که به عنوان رکابه نقش صفحه شمار را دارد (URL1).

داستان «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» منظومه یوسف و زلیخای جامی

زلیخا دختر پادشاهی به نام «تیموس» در سه سال متوالی، با دیدن جوانی در خواب دلبسته‌اش می‌گردد و او خود را عزیز مصر معرفی می‌کند. زلیخا در کجاوه‌ای همانند حجله، سقفش مثل تخت پادشاهی جمشید مزین و گنبدی طلایی مانند خورشید به همراه غلامان و کنیزان با هزاران اسب خوش‌اندام و شترهای کوهان‌دار برای ازدواج با عزیز روزها و شب‌ها طی مسیر کرده و در نزدیکی مصر قاصدی را نزد عزیز فرستادند.

مرتب ساخت از بهر زلیخا — کی دلکش عماری حجله آسا
مرصع سقف او چون چتر جمشید — زرافشان قبه‌اش چون گوی خورشید
فرستادند از آنجا قاصدی پیش — که راند پیش از ایشان محمل خویش (جامی، ۱۳۸۲، ۶۲۳)

به دستور عزیز تدارکات جشن برپا و مطربان با نواختن عود و نی شادی را مهیا و مژده وصال دادند. رباب، غم را از جان دور و زه کمانچه فریاد برآورد. صدای دف با کوبیدن بر پوست بلند شد. عزیز با پیشکش‌هایی ابریشمی، گوهرهای ارزشمند، تنگ‌های شکر و شربت‌های رنگارنگ صحرا را تزیین و دیدار زلیخا را به‌روز بعد موکول کرد.

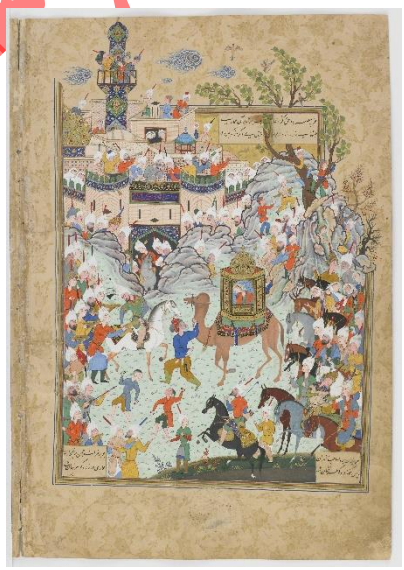
آماده انتشار هنرهای زیبا

رباب از تاب غم جان را امان ده　　برآورده کمانچه نعره زِه
درافکنده دف این آوازه از دوست　　کزو در دست ره کوبان بود پوست (همان، ۶۲۴- ۶۲۵)

سحرگاهان عزیز باهیبت پادشاهی‌اش زلیخا را در کجاوه نشاند. او با دیدن عزیز، ناله‌اش به آسمان بلند شد. هزاران سواره و پیاده کنار رود نیل ایستاده بودند. عزیز، سینی‌هایی از جواهرات که مانند غنچه‌های فراوان بر چمنزار را نثار زلیخا کرد؛ کجاوه با گوهر پوشیده شده بود به حدی که حوریان بهشتی نیز حسادت می‌ورزیدند؛ ولی او گریه می‌کرد. کسی که از غم هجران دلش زخم دارد، نمی‌تواند به تخت دل‌خوش کند. در میدان عشق که سرهای زیادی بر باد می‌رود، چه کسی در خیال تاج است. چشمی که از اشک ناامیدی پر باشد، توجهی به مروارید و زر ندارد (همان، ۶۲۷- ۶۲۹).

نگارهٔ «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» دوره صفوی

شیخ‌محمد دیدار زلیخا و عزیز را روز هنگام در دشتی نزدیک دروازه‌های شهر به تصویر درآورده است. زلیخا با لباسی به رنگ قرمز و سبز با سربند سفید درون کجاوه‌ای گنبدی‌شکل مزین به طلا بر شتری قهوه‌ای که توسط ساربان مهار شده، نشسته و با دیدن عزیز از ناراحتی آستین بر دهان برده است. کنیزان زلیخا با سربندهای گل‌دار سر و دهان خود را پوشانده‌اند. عزیز سوار بر اسب سفید با طبق‌هایی از جواهرات به استقبال زلیخا می‌رود. یک اسب‌سوار و چهار مرد در ورودی شهر دیده می‌شوند. در دو طرف ورودی، دو برج آجری به‌صورت قرینه با نقوش هندسی و لبه‌های کنگره‌دار تناسبی زیبا به وجود آورده‌اند. بر روی دو برج و ورودی اصلی، نوازندگان کرنا، سرنا و دهل می‌نوازند و در دو سمت برج زن‌هایی با صورت‌های پوشیده، ورود زلیخا را نظاره می‌کنند. گنبد و مناره با نقوش ختایی و اسلیمی با رنگ‌های طلایی، لاجوردی و... مزین شده و در مأذنه مردی دست‌هایش را به حالت اذان گفتن بالا برده است. در ساحل نیل، مرد سوار بر اسب سیاه در حال تاخت، احتمالاً بلد راه کاروان زلیخا است. نوازندگان با سه‌تار، کمانچه، فلوت و دایره در حال نواختن و دو جوان با قاشقک به رقص و پای‌کوبی مشغول‌اند. چهار بیت از اشعار جامی و یک بیت با مرجع نامشخص به‌صورت کتیبه مشاهده می‌گردد. بخشی از پیکره‌ها، طبیعت، بنا و... درون حاشیه باعث شکست کادر شده‌اند. نگارگر با استفاده از سایه‌پردازی، خطوط سیال و موزون با قلم‌گیری‌های ظریف، تابش نور یکنواخت، رنگ‌های درخشان و ترکیب‌بندی حلزونی به زیبایی اثر افزوده و فضایی فراتر از دید و بعد را به بیننده القا می‌نماید. به نظر سیمپسون، تعداد زیاد پیکره‌ها بیانگر شخصیت‌های اصلی و پیچیدگی و کنش‌های شعر جامی است (Simpson, 1997, 121).



تصویر ۱: «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان»، شیخ‌محمد، ۱۹/۵×۲۹/۱ سانتیمتر، ۹۶۳-۹۷۲ ه.ق. مأخذ: (Simpson, 1997, 120).

آماده انتشار هنرهای زیبا

خوانش روابط متن و تصویر در نگارهٔ صفوی موزه فریر

نگارهٔ صفوی بر پایهٔ اشعار منظومهٔ یوسف و زلیخا جامی به تصویر درآمده است. در بالای نگاره دو بیت به پیشکش‌ها و سینی‌های جواهرات اشاره دارد. نگارگر آشکارا مرجع خود را مشخص کرده و ابیاتی را به‌صورت کتیبه در نگاره آورده که صراحتاً بر روابط بینامتنیت از نوع نقل‌قول اشاره دارد. در بالای دروازه شهر بیتی با مرجع نامشخص به‌صورت کتیبه به تصویر درآمده که در متن کلامی بیان نشده و نگارگر با تبحر بسیار دست به سرقت ادبی زده و برای باارزش نشان‌دادن ورود زلیخا، شهر مصر را همچون خال خوشبویی بر چهره روزگار می‌داند و نگارستان چین که برای ایرانیان سرآمد زیبایی و باغ‌های پر نقش‌ونگار است به آن حسادت می‌ورزد. ازاین‌رو ارتباط میان متن کلامی و تصویری غیرصریح و پنهان است جدول (۲).

شیخ‌محمد برای القای معنا و مضمون کلی متن کلامی، از عناصر تصویری بهره برده و برای تبدیل نوشتار به تصویر و توصیف واژه‌هایی چون زلیخا، عزیز، کجاوه، غلامان، کنیزان، زر، گوهر و... به معنای ضمنی آنها در قالب نوشتار، اشکال، فرم و رنگ به‌صورت نمادین اکتفا نموده است.

انتخاب جایگاه کتیبه‌ها در نگاره، برحسب‌تصادف یا سلیقه نگارگر انجام نگرفته، بلکه با تأمل و تفکر هوشمندانه بوده است. اگر از کلمه «عماری» در کتیبهٔ بالای نگاره خط عمودی به پایین رسم گردد به کجاوهٔ زلیخا در مرکز نگاره خواهد رسید و یا جایگاه کتیبهٔ پایین باتوجه‌به کلمه‌های «چمن» و «کف‌ها» نمایانگر رابطهٔ غیر آشکار بین نوشتار و تصویر است و نگارگر متبحرانه به‌صورت ضمنی به روابط بینامتنی پرداخته است. شاعر در مصرع (زلیخا تلخ عمر اندر عماری) ناراحتی زلیخا را از دیدن عزیز بیان نموده که نگارگر با آستین بر دهان بردن زلیخا به‌صورت ضمنی به آن اشاره دارد. باتوجه‌به مصرع (هزاران تن سواره یا پیاده) تعداد افراد در متن کلامی با متن تصویری و همچنین در مصرع (هزار اسب نکو شکل خوش‌اندام) و (هزار اشتر همه صاحب شکوهان) تعداد اسبان و شتران نیز مطابقت نمی‌کنند و بادقت نظر نگارگر در جایگاه‌های خاص قرار گرفته‌اند. کاربرد نمادین رنگ‌ها که پیش‌تر در زمان بهزاد و مکتب هرات در نگارگری آغاز شده بود در دوره صفوی و همچنین در مکتب مشهد نیز مشاهده می‌گردد. به‌کارگیری رنگ سبز و قرمز در لباس زلیخا و عزیز، نوعی بیان استعاری و ضمنی است. با اینکه دو رنگ قرمز و سبز در تقابل با یکدیگر بکار می‌روند؛ ولی شیخ‌محمد با به‌کارگیری این دو رنگ در کنار یکدیگر عشق پاک و خالصانه زلیخا به یوسف را به‌صورت ضمنی متجلی ساخته است. همچنین این تضاد می‌تواند بیانگر حضور پوتیفار به‌جای یوسف باشد.

از پر اهمیت‌ترین اصول روایی متن کلامی و متن تصویری، عناصر کنش، شخصیت، زمان، مکان و فضا هستند. کنش در متن شعر با متن تصویر یکسان است و عیناً عناصر کلامی و تصویری در هر دو متن بر «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» تأکید دارد. شاعر مستقیم در بسیاری از ابیات از زلیخا و عزیز نام‌برده و نگارگر هر دو را در میانهٔ نگاره به تصویر کشیده است. دو عنصر زمان و مکان در متن کلامی آمده و شاعر در بیت (سحرگاهان که زد چرخ مکوکب/ ز زرّین کوس کوس رحلت شب) به وقوع این اتفاق در روز اشاره داشته و نگارگر نیز با به‌تصویرکشیدن آسمان طلایی این اصل هم‌حضوری را رعایت کرده است. عنصر مکان با درنظرگرفتن رود نیل در پایین نگاره با متن شعر (که اینک شهر مصر و ساحل نیل) و (خروشان بر لب نیل ایستاده) مطابقت دارد. نگارگر در بیش‌متن، نوع پوشش لباس‌ها و کلاه‌های قزلباش و سربندهای مخصوص زنان، برج‌وبارو، گنبد و مناره و تزیینات را متناسب با مکتب مشهد و برگرفته از بافت اجتماعی یک شهر اسلامی به تصویر کشیده که احتمالاً فضای شهری دوره صفوی را در ذهن خود پرورانده است.

بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، بخشی از عناصر بیش‌متن از پیش‌متن نشات گرفته و بخشی با آن متفاوت است؛ ازاین‌رو در شاخص ارتباط این برگرفتگی و اشتقاقِ متن تصویری از متن کلامی، تقلید و دگرگونگی صورت می‌گیرد و در هر رابطهٔ تراگونگی، همانگونگی نیز انجام می‌پذیرد. بخشی از متن کلامی همانند زلیخا، پوتیفار، کجاوه زرافشان، کنیزان و غلامان، کمانچه و زر، شب و... در قالب عناصر تصویری در نگاره آمده که بر اساس گونه‌شناسی ترامتنیت تقلید جدی و از نوع فورژری رخداده است. دگرگونی‌های متون می‌تواند به‌صورت اضافه، حذف یا جانشینی شکل گیرد. عناصری مانند ساربان، طبیعت، بنا (گنبد و مناره)، پرندگان، لباس‌ها، ادوات جنگی، تزیینات، تنوع رنگی و ترکیب‌بندی مارپیچ تحت‌تأثیر فرهنگ، جغرافیا و ویژگی‌های مکتبی که نگارگر در آن پرورش‌یافته به نگاره افزوده‌شده که جامی به آن نپرداخته و با افزودن عناصر به‌نوعی از تراگونگی افزایشی سود

جسته است. در نگاره تعداد کنیزان، غلامان، لشکریان، اسب، تنگ‌های شکر و شربت و زر و زاری زلیخا حذف و اشاره به تغییرات کاهشی دارد. شاعر در متن از عود و رباب نام‌برده، درحالی‌که شیخ‌محمد باتکیه‌بر تراگونگی کاهشی آنها را حذف و با به‌تصویرکشیدن سه‌تار، قاشقک، طبل، سرنا و کرنا از تراگونگی افزایشی بهره برده و با جایگزینی دایره و فلوت به‌جای دف و نی تراگونگی جانشینی صورت‌گرفته است. روابط برگرفتگی در دسته تقلید به حوزه فورژری و در دسته تغییر به حوزه جایگشت تعلق دارد. روابط متن کلامی و متن تصویری بر اساس شاخص کارکرد، جدی و دارای گونه پاستیش است جدول (۲).

متون کلامی (شعر) و متن تصویری (نقاشی) با دو نظام نشانه‌ای متفاوت دارای بینامتنی بینانشانه‌ای هستند، همچنین دو متن در یک فرهنگ و دو زمان متفاوت شکل‌گرفته که روابط بینامتنی درون‌فرهنگی و بینازمانی بین آنها برقرار است.

جدول (۲): خوانش روابط متن و تصویر در نگاره صفوی، موزه فریر

نوع ارتباط			بیش‌متن تصویری- نگاره صفوی، موزه فریر
بینامتنیت (هم‌حضوری)	صریح و آشکار		- عزیز مصر را در حق‌گزاری/ به کف بهر نثار آن عماری طبق‌های زر از زرّ و درم پر/ طبق‌های دگر از گوهر و دُر - گهر ریزان بر او صاحب نثاران/ چو بر طرف چمن بر غنچه باران بس کف‌ها زر و گوهرفشان شد/ عماری در زر و گوهرنشان شد
	غیرصریح و پنهان		- ای سوادت بر رخ ایام خال عنبرین غیرت فردوسی و رشک نگارستان چین
	ضمنی		انتخاب جایگاه کتیبه‌ها، تعداد افراد و اسبان و شتران، رنگ لباس‌ها، آستین بر دهان بردن زلیخا، توصیف زلیخا، عزیز، غلامان، کنیزان (شخصیت)، آسمان طلایی (زمان)، رود نیل (مکان)، لباس‌ها، کلاه‌های قزلباش و سربندهای مخصوص زنان، برج‌وبارو، گنبد، مناره، نقوش و تزیینات (فضا)
بیش‌متنیت (برگرفتگی)	همانگونگی		توصیف زلیخا درون کجاوهٔ زرافشان، پوتیفار، غلامان، کنیزان، کمانچه، زر، گوهر و شب و... .
	تراگونگی	افزایشی	ساربان، طبیعت، بنا (گنبد و مناره)، پرندگان، ادوات جنگی، نوع لباس‌ها، سه‌تار، قاشقک، طبل، سرنا و کرنا، تزیینات، تنوع رنگی، ترکیب‌بندی مارپیچ
		کاهشی	تعداد کنیزان، غلامان، اسب، تنگ‌های شکر و شربت و زر، عود و رباب، زاری زلیخا
		جانشینی	دف و نی

تنظیم: نگارندگان

نگاره‌های «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» دوره گورکانی

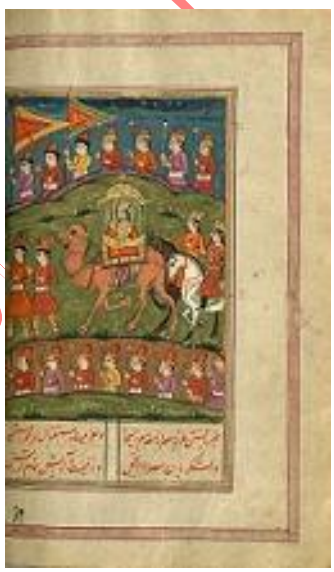
روایت مذکور در نسخهٔ متعلق به گورکانیان در سه نگاره (۲ تا ۴) هنگام فلق صبحگاهی به تصویر درآمده‌است.

در تصویر (۲) «همراهی زلیخا برای ازدواج با عزیز مصر» زلیخا در کجاوه‌ای طلایی با لباس و تاجی از طلا پشت بر شتری به رنگ قهوه‌ای روشن نشسته‌است کاروان زلیخا شامل دو زن سوار بر اسب با هفده غلام در صف‌های منظم در دشتی با آسمان آبی به سوی مصر در حرکت‌اند. چهارده نفر در دست راست‌شان مشعل، دو نفر پرچم و یک غلام هیچ در دست ندارد ولی فرم دستانش حاکی از آن است که احتمالاً نگارگر فراموش نموده، مشعل را به تصویر بکشد. نگارگر دو بخش مجزا را برای نگاره در نظر گرفته که عنوان روایت بعدی منظومه‌ی یوسف و زلیخا در پایین نگاره به‌صورت کتیبه آمده و نگارگر عناصر را به‌صورت خطی در چهار پلان، آسمان، دشت، تپه و دشت در ترکیب بندی افقی به تصویر کشیده‌است.

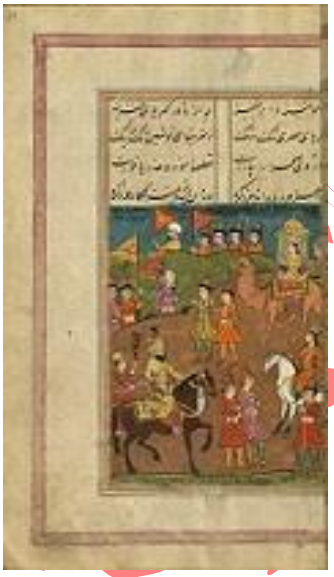
در تصویر (۳) «استقبال عزیز مصر از زلیخا با همراهانش» عزیز با لباس طلایی رنگ و تیردانی بر کمر سوار بر اسب قهوه‌ای به استقبال زلیخا می‌رود. ملازمی با پر طاووس در دستش پشت سر و دو ملازم در جلو، وی را همراهی می‌کنند. احتمالاً دایه‌ی

زلیخا سوار بر اسب سفید در مقابل پوتیفار است. در این نگاره برخلاف نگاره‌ی (۲) یکی از دو غلام افسار شتر را در دست نگه داشته‌است. دو مرد از کاروان زلیخا و دو تن از همراهان پوتیفار در جهت مخالف یکدیگر پرچم و یکی از همراهان زلیخا در پشت تپه‌ها مشعل در دست دارند. نگارگر چهار بیت در بالای نگاره به‌صورت کتیبه آورده و نگاره با چهار پلان آسمان، دشت، تپه و دشت با ترکیب‌بندی افقی مصور شده‌است.

در تصویر (۴) «ورود زلیخا و عزیز به مصر» در بالای نگاره سه مرد در حال ریختن سکه و جواهرات بر سر زلیخا هستند. دو مرد در کنار آنها پرچم به دست دارند و دو تن دیگر سر به سوی زلیخا برگردانده‌اند. احتمالاً سه غلام مشعل به دست جلوی شتر، از همراهان وی هستند. پوتیفار سوار بر اسبی سفید با سه ملازم و مشاورش سوار بر اسب قهوه‌ای کاروان زلیخا را کنار رود نیل به سوی مصر همراهی می‌کنند. چهار بیت از اشعار در بالای نگاره مکتوب شده و عناصر نگاره به‌صورت خطی در پنج پلان آسمان، دشت، تپه، دشت و رود با ترکیب‌بندی افقی به تصویر در آمده‌است.



تصویر ۲: همراهی زلیخا برای ازدواج با عزیز مصر، ۱۳/۵×۲۲ سانتیمتر، ۱۲۳۶ ه.ق. مأخذ: (URL2)



تصویر ۳: استقبال عزیز مصر از زلیخا با همراهانش، ۱۳/۵×۲۲ سانتیمتر، ۱۲۳۶ ه.ق. مأخذ: (URL3)

تصویر ۴: ورود زلیخا و عزیز به مصر، ۱۳/۵×۲۲ سانتیمتر، ۱۲۳۶ ه.ق. مأخذ: (URL4)

خوانش روابط متن و تصویر در نگاره‌های گورکانی موزه والترز (w.646)

در تصویر (۲)، عنوان بخش بعدی از روایت مورد نظر که در دسته پیرامتن‌ها، یکی از زیر مجموعه-های ترامتنیت به شمار می‌آید در قالب کتیبه، نقل قول غیرمستقیم است که بر روابط بینامتنیت صریح و آشکار اشاره دارد. در تصویر (۳)، چهار بیت از اشعار به‌صورت کتیبه بر روابط بینامتنیت صریح و آشکار و در تصویر (۴) نیز چهار بیت به شکل کتیبه، از نوع نقل قول مستقیم بر بینامتنیت آشکار دلالت می‌کنند جدول (۳).

در تحلیل بینامتنی این سه نگاره توصیف زلیخا درون کجاوۀ طلایی، پوتیفار، کنیزان، غلامان، تعداد افراد، اسب و شتران، طبیعت و... در متن کلامی با متن تصویری هماهنگ نیستند و بسیاری از بخش‌های متن کلامی به تصویر درنیامده؛ ولی نگارگر مفهوم کلی را با تبدیل واژه‌ها و کلمات به اشکال، فرم، رنگ، ترکیب‌بندی در نگاره‌ها لحاظ نموده و ارتباط میان متون بر اساس بینامتنیت ضمنی شکل‌گرفته است.

کنش متن با تصویر در هر سه نگاره یکسان و به «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» اشاره می‌کند. شاعر در بیت (مرتب ساخت از بهر زلیخا/ کی دلکش عماری حجله آسا) و مصرع (زلیخا را در آن حجله نشاندند) به حضور زلیخا درون حجله اشاره کرده که در نگاره دوم به تصویر درآمده؛ ولی جامی در روایت مرتبط با نگارۀ مذکور سخنی از عزیز مصر به میان نیاورده و متعاقباً نگارگر هندی نیز به آن نپرداخته است. جامی در مصرع (عزیز مصر چون آن مژده بشنید) و (عزیز مصر چون آن بارگه

دید) به خوشحالی عزیز اشاره کرده و نگارگر در نگاره سوم، عزیز را متناسب با متن کلامی و فضای نگاره به تصویر کشیده است. شاعر، مستقیم نامی از زلیخا نیاورده و نگارگر هندی بر اساس نیاز داستان، زلیخا را همچنان سوار بر شتر و درون کجاوه مصور و همچنین در دو مصرع (عزیز آمد به فرّ شهریاری) و (زلیخا تلخ عمر اندر عماری) به عزیز و زلیخا اشاره داشته که آن دو در نگارهٔ چهارم به تصویر درآمده‌اند.

عنصر زمان در مصرع (روز روشن و شب‌های تاریک) در نگاره دوم و در بیت (سحرگاهان که زد چرخ مکوکَب/ ز زرّین کوس کوس رحلت شب) در نگاره چهارم، مرز میان روشنی و تاریکی لحاظ شده است. شاعر در روایت مرتبط با نگارهٔ سوم به عنصر زمان اشاره نکرده و احتمالاً نگارگر بر اساس نگاره‌های دوم و چهارم آسمان را به رنگ آبی مصور نموده است. جامی در دو مصرع (به صد نازش به‌سوی مصر راندند) و (همی راندند تا شد مصر نزدیک) و در بیت (منادی کرد تا از کشور مصر/ برون آیند یکسر لشکر مصر) به عنصر مکان در پیش‌متن‌ها اشاره داشته که با عناصر تصویری در نگاره‌های دوم و سوم مطابقت ندارند؛ ولی با درنظرگرفتن ساحل نیل در پایین نگارهٔ چهارم، تطبیق عنصر مکان را در مصرع (که اینک شهر مصر و ساحل نیل) شاهد هستیم. نگارگر چهره‌ها، لباس‌ها، تاج‌های طلایی و کلاه‌ها، سادگی در نقوش و تزیینات، عدم تنوع رنگی و به‌کارگیری رنگ طلایی و ترکیب‌بندی خطی به‌صورت افقی را تحت‌تأثیر فرهنگ و هنر گورکانیان در سبک‌های محلی هند همچون جین، راجستان و پاهاری به تصویر کشیده است.

بر پایهٔ نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، برگرفتگی ها بر اساس رابطهٔ تراگونگی و همانگونگی شکل‌گرفته‌اند. حضور زلیخا، عزیز، کجاوه، کنیزان، غلامان، شتر در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره چهارم از متن کلامی تأثیر گرفته و در قالب عناصر تصویری به‌نمایش‌درآمده که بر اساس گونه‌شناسی بیش‌متنیت ژنتی تقلید جدی و از نوع فورژری است. در هر سه نگاره عناصری مانند طبیعت، پرچم، مشعل، تزیینات، نوع لباس‌ها، چهره‌ها، طیف‌های رنگی محدود، ترکیب‌بندی‌های خطی به‌صورت افقی، ساربان در نگارهٔ سوم، پرندگان در نگاره‌های دوم و سوم و ادوات جنگی در نگاره‌های سوم و چهارم به متن‌ها اضافه شده و دگرگونی و اقتباس از نوع افزایشی صورت‌گرفته است. تعداد کنیزان، غلامان، لشکریان، اسب، شتر، ادوات موسیقی، پیشکش‌های ابریشمی و تنگ‌های شکر و شربت‌های رنگارنگ در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره‌های دوم و سوم در بیش‌متن حذف و با حفظ مفهوم و مضمون و در اقتباس و برگرفتگی از متن کلامی دچار تغییر کاهشی شدند. بر اساس گونه‌شناسی ژنت متون با کارکرد جدی دارای پاستیش و تقلید از نوع فورژری و تغییر از نوع جایگشت صورت‌گرفته است جدول (۳).

متون کلامی (شعر) و متون تصویری (نقاشی) دارای دو نظام نشانه‌ای متفاوت‌اند ازاین‌رو روابط بینامتنیت بینانشانه‌ای میان آنها حکم‌فرماست. بافت فرهنگی و زمان شکل‌گیری بیش‌متن‌های گورکانی با پیش‌متن جامی متفاوت است؛ بنابراین دارای روابط بینامتنی بینافرهنگی و بینازمانی هستند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

جدول (۳): خوانش روابط متن و تصویر در نگاره‌های گورکانی، موزه والترز

نوع ارتباط	بیش‌متن تصویری- نگاره‌های گورکانی، موزه والترز		
بینامتنیت (هم‌حضوری)	صریح و آشکار	- خبر یافتن عزیز از مقدم زلیخا و به عزیمت استقبال برخاستن و لشکریان مصر را به تجمل آراستن - چه از موبینه و ابریشمینه/ چه از تادر گهرهای خزینه ز شکرهای مصری تنگ بر تنگ/ ز شربت‌های نوشین رنگ در رنگ بدین‌ها روی صحرا را بیاراست/ تلطف‌ها نمود و عذرها خواست به فردا عزم ره را نام زد کرد/ وزآن پس رو به منزلگاه خود کرد - ز گوهرها که بردی حور ازان رشک/ به چشمش درنیامد جز در اشک کسی کش دل ز هجران لخت لخت است/ ز یک لختیست گر مایل به تخت است در آن میدان که را باشد سر تاج/ که صد سر می‌رود آنجا به تاراج چو چشم از اشک نومیدی بود/ پر کجا باشد در او گنجایی دُر	
	غیرصریح و پنهان	—	
	ضمنی	تعداد افراد، اسب و شتران- رنگ لباس‌ها- توصیف زلیخا در کجاوه طلایی، عزیز، غلامان، کنیزان (شخصیت)- آسمان آبی (زمان)- ساحل نیل و کشور مصر (مکان)، لباس‌ها، تاج‌های طلایی، کلاه‌ها، سادگی در نقوش و تزیینات، عدم تنوع رنگی و به‌کارگیری رنگ طلایی و ترکیب‌بندی خطی به‌صورت افقی (فضا)	
بیش‌متنیت (برگرفتگی)	همانگونگی	توصیف زلیخا، پوتیفار، کجاوه، کنیزان، غلامان، شتر در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره چهارم	
	تراگونگی	افزایشی	طبیعت، پرچم، مشعل، تزیینات، نوع لباس‌ها، چهره‌ها، طیف‌های رنگی محدود، ترکیب‌بندی‌های خطی به‌صورت افقی، ساربان در نگارهٔ سوم، پرندگان در نگاره‌های دوم و سوم و ادوات جنگی در نگاره‌های سوم و چهارم
		کاهشی	تعداد کنیزان، غلامان، لشکریان، اسب، ادوات موسیقی، پیشکش‌های ابریشمی و تنگ‌های شکر و شربت در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره‌های دوم و سوم
		جانشینی	—

تنظیم: نگارندگان

خوانش تطبیقی روابط ترامتنیت نگارهٔ صفوی و گورکانی درموزه فریر و والترز (w.646)

خوانش روابط میان نگاره‌های صفوی و گورکانی با درنظرگرفتن تغییرات، اختلافات و تشابهات به وجود آمده در نگاره‌های گورکانی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت مورد تطبیق قرار گرفته است.

تصویر زلیخا درون کجاوه طلایی، عزیز در نگاره سوم و چهارم، کنیزان، غلامان، اسب، شتر، ساربان در نگاره سوم، ساحل نیل در نگاره چهارم و... در نگاره‌های صفوی و گورکانی صراحتاً دارای هم‌حضوری و برگرفتگی هستند.

زلیخا در نگارهٔ صفوی به‌عنوان شخصیت اصلی با چهره سه رخ، درون کجاوه‌ای طلایی‌رنگ، آستین بر دهان برده است، درحالی‌که در نگاره‌های گورکانی، با اعمال تغییرات در نگاره دوم، زلیخا با چهره سه‌رخ و شاد، در نگاره سوم با چهره نیم‌رخ و نگران و در نگاره چهارم با چهره سه‌رخ و شاد به‌نمایش‌درآمده که در مطابقت پیش‌متن صفوی با بیش‌متن‌های گورکانی تغییر حالت‌های زلیخا مشهود هستند. پوتیفار در نگاره اول سوار بر اسب سفید و مقابل زلیخا به استقبال وی آمده؛ ولی در نگاره دوم حذف، در نگاره سوم روبروی زلیخا سوار بر اسب قهوه‌ای و در نگاره چهارم هم جهت با زلیخا سوار بر اسب سفید به‌سوی مصر می‌روند؛

ازاین‌رو باوجود این تغییرات در عناصر بصری و تصویری، اقتباس و برگرفتگی‌ها با نگارۀ صفوی مطابقت ندارد. دست راست شتری که کجاوۀ زلیخا را حمل می‌کند به نشان حرکت از زانو خم شده و در نگاره‌های دوم و سوم با نگارۀ صفوی دارای تقلید و در نگاره-ی چهارم تراگونگی از نوع کاهشی صورت‌گرفته است. در نگاره صفوی ساربان در حال مهارکردن شتر دیده می‌شود؛ ولی فقط در نگاره سوم ساربان به تصویر درآمده و نگارگر در نگارۀ دوم و چهارم از تراگونگی کاهشی بهره برده است.

تعداد پیکره‌ها به‌جز پیکرۀ زلیخا و پوتیفار در نگاره‌های گورکانی تغییر و کاهش‌یافته است. شیخ‌محمد در نگاره اول، کنیزان و غلامان را با پوشش‌های خاص دورۀ صفوی به تصویر کشیده که در نگاره‌های گورکانی تعداد پیکره‌ها کاهش‌یافته و عمده آنان از کاروان زلیخا هستند که با اضافه‌شدن پرچم و مشعل به دستشان در خطوط افقی و جهت مستقیم به‌سوی مصر زلیخا را همراهی می‌کنند. همچنین در نگاره اول بلد کاروان، سوار بر اسب در حال تاخت کنار رود نیل دیده می‌شود درحالی‌که نگارگر گورکانی با حذف بلد در هر سه نگاره و رود نیل در نگاره‌های دوم و سوم از تراگونگی کاهشی بهره برده است. شیخ‌محمد، عیش و شادی را با مطربان و رقصندگان به نمایش گذاشته، نگارگر هندی با اینکه رقص و موسیقی جزء جدانشدنی از آئین و فرهنگ هند به شمار می‌آید، این موارد را حذف و هیچ‌گونه ادوات موسیقی، رقصنده و نوازنده‌ای به تصویر درنیاورده است. همچنین در نگاره صفوی گنبد و مناره با تزیینات غنی مطابق با معماری اسلامی به‌نمایش‌درآمده اما در نگاره‌های گورکانی عاری از هر گونه بنا و عمارت است. در نگاره اول پیشکش‌های طلا و طبق‌های زر توسط عزیز به زلیخا تقدیم می‌گردد، نگارگر هندی برای ابراز خوشحالی تنها به افشاندن زر و گوهر در نگاره چهارم بر سر زلیخا اکتفا نموده و تغییرات از نوع جانشینی است. پانزده اسب، یک شتر و سه پرنده فیگورهای حیوانی نگاره صفوی را شامل می‌شوند که در نگاره‌های دوم و سوم به دو اسب و شتر و در نگارۀ چهارم به سه اسب و یک شتر تقلیل پیدا کرده و پرندگان نیز به‌صورت انتزاعی بسیار نامشخص‌اند. پس‌زمینۀ نگارۀ صفوی با صخره و علف‌های خشک پوشانده شده و درختچه‌های کوچک و درخت چناری در بین صخره‌ها مشاهده می‌گردد؛ اما نگارگر گورکانی تپه‌های سرسبز و تُنک، بدون هیچ درختی را به تصویر درآورده و همچنین آسمان آبی فلق صبحگاهی در نگاره‌های گورکانی، جایگزین آسمان طلایی نگارۀ صفوی شده است. نگارگر گورکانی فیگورها، چهره‌ها، لباس‌ها (تاج و کلاه)، تزیینات و... را متفاوت از نگارگری ایرانی و به سبک هندی مصور نموده است.

یکی از بارزترین تفاوت‌ها مابین نگاره‌ها نوع کادر و حاشیه است. حاشیه تذهیب، شکست کادر و سایز بزرگ‌تر نگارۀ صفوی به‌صورت کادر کوچک‌تر و فاقد حاشیۀ تذهیب در نگاره‌های بیش‌متن رخ می‌نمایاند. شیخ‌محمد نوشتار و کتیبه‌ها را بر اساس عناصر تصویری همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد در جایگاه‌های خاص قرار داده؛ ولی نگارگر گورکانی بیش‌متن ها را به دو فضای نوشتار و تصویر مجزا کرده است. همچنین پالت رنگی، طیف‌های گسترده و رنگ‌های متنوع و درخشان در نگاره‌های گورکانی کاهش‌یافته و تغییرات رنگی، مخصوصاً جایگزینی رنگ طلایی به‌وضوح به چشم می‌آید. خوانش تطبیقی نگاره صفوی با نگاره‌های گورکانی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت در جدول (۴) مشاهده می‌گردد.

نگاره‌ها با نظام نشانه‌ای یکسان (نقاشی با نقاشی) دارای روابط بینامتنیت درون نشانه‌ای هستند و ازآنجایی‌که نگاره‌ها به دو فرهنگ و زمان متفاوت تعلق دارند روابط بینافرهنگی و بینازمانی در میان آنان حکم‌فرماست.

آماده انتشار هنرهای زیبا

جدول (۴): خوانش تطبیقی پیش‌متن صفوی با بیش‌متن‌های گورکانی

نوع ارتباط		نگاره صفوی	نگاره‌های گورکانی
ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان			
بینامتنیت (هم‌حضوری)	صریح و آشکار		
	غیرصریح و پنهان	—	—
	ضمنی	—	—
بیش‌متنیت (برگرفتگی)	همانگونگی		
	تراگونگی		

تنظیم: نگارندگان

نتیجه‌گیری

بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت همواره متون بر پایه حضور و تأثیر متن‌ها بر یکدیگر شکل می‌گیرند و هیچ متنی بدون پیش‌متن نخواهد بود؛ ازاین‌رو شعر جامی پیش‌متن تصاویر نسخه یوسف و زلیخای موزه فریر و والترز به شمار می‌آید و به دلیل داشتن اشتراکات و ارتباطات وسیع در زمینه‌های گوناگون بین ایران و هند متون تحت‌تأثیر و وابسته به یکدیگر در دو دوره و زمان متفاوت شکل‌گرفته‌اند. دستاوردهای پژوهش در روابط بینامتنی و بیش‌متنی میان اشعار و نگارهٔ مکتب مشهد و مکتب گورکانی را می‌توان این‌گونه بیان نمود. شیخ‌محمد نگارگر کارگاه ابراهیم میرزا با استفاده از شعر جامی و باتوجه‌به تفاوت‌های متن کلامی و متن تصویری و همچنین سبک نقاشی مکتب خراسان در دوره صفوی از تمامی امکانات تصویری برای به نمایش گذاشتن صحنه ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان بهره برده است. از سوی دیگر خوانش متن کلامی با نگاره‌های گورکانی و تطبیق آن با نگارهٔ صفوی حاکی از آن است که نگارگر هندی در کنار برگرفتگی و اقتباس از پیش‌متن‌ها، همانند شیخ‌محمد به واژه‌ها و جملات وفادار نبوده و بیشتر مفهوم و مضمون کلی متن کلامی را به‌صورت ضمنی در نظر داشته است. تغییراتی همچون فرم چهره‌ها از سه‌رخ، عمدتاً به نیم‌رخ، نوع پوشش لباس‌ها، کلاه و تاج‌های طلایی به‌جای کلاه‌های قزلباش صفوی، استفاده از رنگ‌های تخت و طلایی، عدم تنوع رنگی به‌جای طیف‌های وسیع رنگی و سایه‌پردازی‌ها، سادگی در طراحی و تزیینات به‌صورت انتزاعی برخلاف شلوغی و دقت نظری که شیخ‌محمد در طراحی‌ها بکار برده، ترکیب‌بندی‌های خطی جایگزین ترکیب‌بندی مارپیچ و... در نگاره‌های گورکانی نسبت به نگارهٔ صفوی رخ‌داده است. با تجزیه‌وتحلیل‌های انجام شده و بر اساس شواهد و قرائن و تطبیق متون کلامی با متون تصویری و متون تصویری با یکدیگر می‌توان به سؤال و هدف اصلی پژوهش، این‌گونه پاسخ داد که متون تصویری به دلیل داشتن متن کلامی یکسان و به‌کارگیری عناصر تصویری مشابه در نگاره‌ها، روابط هم‌حضوری به‌صورت آشکار و ضمنی (بینامتنی) و برگرفتگی به شکل تقلید و تغییر (بیش‌متنی) در میان آنان قابل‌انکار نیست. باتوجه‌به نسخه‌های مصور سلطنتی از گورکانیان همانند حمزه‌نامه و اکبرنامه در دوره اکبر، توزوک جهانگیری و نسخهٔ امیرحسن دهلوی در دوره جهانگیر و پادشاه‌نامه در سلطنت شاه‌جهان، نسخهٔ مصور یوسف و زلیخا متعلق به موزه والترز، سفارشی غیر درباری بوده که به‌خاطر به‌کارگیری رنگ طلایی در نگاره‌ها، نسخه به سفارش یک حاکم یا صاحب‌منصبی انجام پذیرفته و نگارگر هندی بر اساس فرهنگ و هنر گورکانیان، کارگاه‌های محلی، هنر راجپوت و هنر شمال اروپا با ایجاد شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در پیش‌متن‌ها روایت «ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان» را در سه نگاره به تصویر درآورده که در به‌کارگیری عناصر بصری و تصویری مهارت کافی نداشته و بسیار غیرحرفه‌ای عمل کرده است. نگارگران در هر دو مکتب برای القای معنا و مفهوم روایت باتکیه‌بر دانش، تجربیات، سلیقه و تبحر خلاقانهٔ خود، بافت اجتماعی حاکم و فرهنگ و هنر بومی ایران و هند به تکثیر متنی و تغییر متن کلامی به متن تصویری پرداخته‌اند. روابط میان متون به‌صورت واضح یا ضمنی انجام‌گرفته و در اقتباس و برگرفتگی‌های بین متون تقلید و تغییر رخ‌داده است.

پی نوشت‌ها

[1]. Transtextualite
[2]. Paratextulaite
[3]. Metatextualite
[4]. Arcitextualite
[5]. Hypertextualite

[۶]. Parodie: یکی از انواع تراگونگی که تغییر سبک بیش متن را نسبت به پیش‌متن را بیان می‌کند و کارکرد تفننی دارد. هدف از پارودی خلق متون سرگرم کننده است نه تخریب و تحقیر پیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹)

[۷]. Travestissement: با حفظ رابطه تراگونگی و با کارکرد طنز به تخریب و تحقیر پیش‌متن می‌پردازد (همان، ۱۵۰).

[۸]. Pastiche: تقلید در سبک و تغییر در محتوا که به دلیل کارکرد تفنّنی‌اش، تکثیر متن همراه با شوخی است (همان، ۱۴۸).

[۹]. Charge: دومین گونه همانگونگی که به معنی غلوکردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن همراه با نوعی طنز است.

[۱۰]. Forgerie: تقلید از سبک پیش‌متن که کارکرد جدی دارد (همان، ۱۴۹).

[۱۱]. Transposition: رایجترین نوع بیش‌متنیت به شمار می‌آید که به صورت جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد (همان، ۱۵۰).

[1]. Kangra school [2]
[1]. Basohli school [3]

منابع و مآخذ

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵)، تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، ۷ (۳)، ۱۱- ۳۱.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۲)، نگارگری ایرانی (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و «قزوین-مشهد»، تهران: فرهنگستان هنر.
- بردبار، رحما (۱۳۹۴)، بازشناسی عناصر ایرانی در آیین دربار اکبر و جهانگیر گورکانی. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده ادبیات و تاریخ، دانشگاه الزهرا.
- بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل (۱۳۶۷)، سیر تاریخی نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر.
- پاشازانوس، محرمعلی؛ فدوی، محمد (۱۳۸۷)، تاثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه، ماه‌هنر، ۱۲(۱۲۶). ۴۶-۵۲.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۴)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- پوگاچنکووا، گالینا آناتولینا؛ خاکیموف، اکبر (۱۳۷۲)، هنر در آسیای مرکزی، ترجمه ناهید کریم زندی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۸۲)، مثنوی هفت‌اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران: مهتاب.
- حافظنیا، محمدرضا (۱۳۹۷)، مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، تهران: سمت.
- راجرز، ام. جی (۱۳۸۲)، عصر نگارگری: سبک مغول هند، ترجمه جمیله هاشم‌زاده، تهران: دولتمند.
- رویان، سمیرا (۱۴۰۰)، نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی، هنرهای صناعی ایران، ۴(۱)، ۱۱۵-۱۲۸. https://doi: 10.22052/hsi.2022.243636.0
- سیمپسون، ماریانا-شریو (۱۳۸۲)، شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر در ایران، ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، تهران: نسیم دانش.
- شیمل، آنماری (۱۳۸۶)، در قلمروی خانان مغول، ترجمه فرامرز نجد سمیعی، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- شیمل، آنماری؛ ولش، کری‌استوارت (۱۳۹۶)، تلفیق نظم فارسی در نگارگری هندی، ترجمه مصطفی لعل شاطری و ناهید جعفری دهکردی، مشهد: مرندیز.
- کریون، روی‌سی (۱۳۸۸)، تاریخ مختصر هنر هند، ترجمه فرزان و کاوه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- کوشا، کفایت (۱۳۸۳)، مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دوران صفوی، آینه میراث، ۷(۲۶)، ۳۲-۵۷.
- مایلی برجلویی، نیلوفر؛ محمدی اردکانی، جوادعلی (۱۳۹۸)، تحلیل بینامتنی متن و نگاره های نسخه خطی ۹۶۶ه.ق دیوان جیبی اکبرشاه، نگره، ۱۴(۵۱)، ۵- ۲۱. https://doi: 10.22070/negareh.2019.3291.1905
- مقدم اشرفی، مختاروونا (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.
- منشی قمی، قاضی میر احمدبن‌حسین (۱۳۵۲)، گلستان هنر، احمد سهیلی‌خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- نامورمطلق، بهمن (۱۴۰۰)، بینامتنیت: از ساختاگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه و کاربردها، تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۱)، گونه‌شناسی بیش‌متنی، پژوهش‌های ادبی، ۹(۳۸)، ۱۳۹- ۱۵۲.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن یا دیگر متن‌ها، پژوهشنامه علوم انسانی، (۵۶)، ۸۳- ۹۸.
- نهاوندی، عبدالباقی (۱۳۸۱)، مآثررحیمی، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، نگارگری و حامیان صفوی، ترجمه روح‌الله رجبی، تهران: متن.
- هندوشاه استرآبادی، محمّدقاسم (۱۳۸۷)، تاریخ فرشته، ج ۱، تصحیح محمدرضا نصیری، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

آماده انتشار هنرهای زیبا

- Beach, milo Cleveland. (1978). the Grand Mogul Imperial Painting in India 1600-1660. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts.
- Brown, Percy. (1924). Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750. New York: Hacker Art Books.
- Genette, Gerard. (1997). Palimpsests: Literature in the Second Degree. Channa Newman and Claude Doubinsky (Trans), University of Nebraska Press, Lincoln NE and London.
- Genette, Gerard. (1982). Palimpsests: literature in the Second Degree. Seuil, Paris.
- Losty, Jeremiah P. (2019). Rajput paintings from the Ludwig Habighorst collection. Francesca Galloway, London.
https://www.academia.edu/38398076/Rajput_Paintings_from_the_Ludwig_Habighorst_Collection
- Losty, Jeremiah P. (2011). Indian Painting from 1730-1825 in Beach, M.C, Fischer, E., and Goswamy, B.N., Masters of Indian Painting, Artibus Asiae, Zurich, 579-594
- Losty, Jeremiah P. (1982). The Art of the Book in India. London: The British Library Publishing Division.
- Simpson, Marianna Shreve. (1997). Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a princely manuscript from sixteenth century Iran. with contributions by Massumeh Farhad New Haven: Yale University press, Washington: Freer Gallery of Art.
- Tran-Gervat, Yen- Mai. (2006). Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique. Cahiers de Narratologie.

- URL1:https://art.thewalters.org/detail/30265/yusuf-and-zulaykha/
- URL2:https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W646/data/W.646/sap/W646_000102_sap.jpg
- URL3:https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W646/data/W.646/sap/W646_000105_sap.jpg
- URL4:https://thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W646/data/W.646/sap/W646_000115_sap.jpg

آماده نشر هنرهای زیبا