استحاله آیکونوگرافیک پیام‌آور قدسی در رامایانانگاری فارسی
(مطالعه موردی نسخه مجموعه فریر)

چکیده

ترجمه و تصویرگری آثار حماسی هندو، از جمله *رامایانا*، به دستور اکبرشاه گورکانی، اقدامی صلح‌طلبانه برای معرفی فرهنگ و آیین هندو به مسلمانان بود. در این میان، *رامایانانگاری فارسی* به‌عنوان نمونه‌ای منحصربه‌فرد از نگارگری هندو-ایرانی، زمینه‌ی بروز تعامل میان هنرمندان دو فرهنگ را فراهم ساخت. نگاره‌ی «پیام‌آور قدسیِ مراسم قربانی» در نسخه‌ی فریر، نمونه‌ای شاخص برای بررسی آیکونوگرافیکِ این تعاملات فرهنگی است. پرسش اصلی این است که ویژگی‌های بصری و فرمی «پیام‌آور قدسی» (مانند رنگ پوست، زیورآلات، و پوشش) در نگاره‌ی فریر چه معنای نمادینی دارد و چگونه می‌تواند بازتابی از گفت‌وگوی میان سنت‌های هندویی و ایرانی-اسلامی باشد. پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی-تحلیلی، مبتنی بر منابع اسنادی و با بهره‌گیری از الگوی آیکونوگرافی پانوفسکی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که بازنمایی نگاره در نسخه‌های فارسی دچار استحاله‌های فرمی، محتوایی و رنگی شده است. به‌ویژه در نسخه فریر، نگارگر مسلمان با رویکردی تلفیقی و تفسیرگرانه به بازآفرینی مفاهیم اسطوره‌ای هندو پرداخته است. در این نسخه انتخاب رنگ زعفرانی در ترسیم پیام‌آور قدسی، به دلیل ناآشنایی هنرمند مسلمان با اسطوره‌های هندی نبوده، بلکه حاصل تفسیر او از مفاهیم قدسی و تجلی استحاله‌ی آیکونوگرافیک در بستر چندفرهنگی گورکانی است؛ پدیده‌ای که به شکل‌گیری زبان بصری مشترک میان دو سنت هنری هندو و ایرانی-اسلامی در مکتب گورکانی انجامید.

کلیدواژه‌ها

رامایانانگاری فارسی، نگارگری گورکانی، رامایانای فریر (نسخه خطی مکتب گورکانی)، استحاله آیکونوگرافیک، تعاملات بینافرهنگی

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

اکبرشاه گورکانی به عنوان زمامدار کشوری که در آن، اکثریت هندوها توسط اقلیت مسلمان اداره می‌شدند، از رویکردهای تسامح‌آمیزی استفاده کرد تا فاصله میان مردمان کشورش و ناآگاهی آن‌ها را نسب به همدیگر به حداقل برساند. یکی از مهم‌ترین این کارها، ترجمه متون ارزشمند هندو به زبان فارسی بود. در میان این آثار، ترجمه دو حماسه بزرگ مهابهارات و رامایانا، که از متون مذهبی و فرهنگی برجسته هندو به شمار می‌روند، جایگاه ویژه‌ای داشتند. پورانا، مهاباراتا و رامایانا سه تألیف عظیم دوره حماسی هند (در زمان تقریبی قرن سوم و چهارم پیش از میلاد) است. این متون شرح عمیق‌ترین معانی حکمی هندو در قالب قصص و افسانه‌های شیرین است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵:۷۰).

نسخه مورد مطالعه پژوهش حاضر، یکی از نسخه‌های فارسی رامایانا است که به سفارش عبدالرحیم خان‌خانان[۱] فرمانده ارشد ایرانی‌تبار سپاه مغول، تهیه و هم‌اکنون در نگارخانه فریر[۲]واشنگتن[۳]نگهداری می‌شود. در این نسخه نگاره‌ای وجود دارد که مردی درشت‌اندام با پوستی نارنجی‌رنگ را در میان آتش نشان می‌دهد که پیاله‌ای زرین به حاضران تعارف می‌کند. این مضمون در سایر نسخه‌های فارسی رامایانا متعلق به دوران مغول نیز تکرار شده‌است، هرچند این صحنه در تصویرسازی‌های رامایانا در سال‌های بعد و خارج از حوزه گورکانیان چندان برجسته تلقی نشده‌است. تکرار این نگاره در نسخه‌های فارسی، احتمالاً نشان‌دهنده علاقه اجتماعی یا ارتباط ویژه سفارش‌دهندگان با این بخش از داستان راما در اواخر سده شانزدهم میلادی است. این نگاره توسط نگارگران مسلمان خلق شده‌است و تغییراتی در ویژگی‌های بصری شخصیت نسبت به نسخه‌های قبلی دیده می‌شود. مسأله پژوهش حاضر این است که چرا و چگونه این تغییرات رخ داده‌اند و چه تأثیراتی از تعاملات فرهنگی و مذهبی دربار گورکانی ناشی شده‌اند.

در روند بررسی نگاره انتخابی، ابتدا در گام پیشاآیکونوگرافیک، ویژگی‌های بصری تصویر با تمرکز بر شخصیت اصلی نگاره به‌طور دقیق توصیف خواهد شد. در گام بعد، قرائن تصویری، متنی و نمونه‌های مشابه این شخصیت اسطوره‌ای در نگاره‌ها و نسخ مرتبط و مشابه، بررسی و تحلیل می‌شود. به منظور کشف سیر تغییرات و دگرریختی‌های فرمی و محتوایی پدید آمده در خلق این شخصیت در نسخه رامایانای فریر، سایر نسخه‌های دیگر رامایانا که در دوران اکبرشاه ترجمه و مصور شده‌اند، مانند نسخه سلطنتی جیپور و حمیدابانو نیز، مورد مطالعه و مقایسه قرار خواهد گرفت.

این پژوهش تلاش دارد تا از طریق بررسی نگاره مورد نظر، فرآیند تحول آیکونوگرافیکِ شخصیت مورد نظر که از این پس آن را با نام پیام‌آور قدسی بررسی خواهیم کرد را در بستر تعاملات بینافرهنگی میان هنرمندان هندو و مسلمان. نشان دهد. به بیان دیگر، این پژوهش، علاوه بر تحلیل آیکونوگرافیک نقش مایه مورد نظر، به بررسی تحول یا استحاله آن با توجه به تماس‌ها و رویارویی‌های فرهنگی میان ایران و هند و تأثیرات متقابل مذهبی ناشی از آن می‌پردازد. برخورد و تعامل میان فرهنگ‌ها، جوامع و مذاهب مختلف، به‌ویژه در زمینه هنری، می‌تواند منجر به تغییراتی در عناصر بصری و معنایی یک اثر شود. از آن‌جا که هنر همواره بازتاب‌دهنده و تغییردهنده محیط اجتماعی خود است، از دید محققان، بررسی آیکونوگرافیک یک نقش‌مایه خاص می‌تواند تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و دینی زمانه‌اش را نیز آشکار سازد.

با این مقدمه سه پرسش اصلی پژوهش حاضر چنین است:

۱. چه ویژگی‌های بصری و فرمی در بازنمایی «پیام‌آور قدسی» در نسخه‌های مختلف رامایانا (به‌ویژه نسخه فریر) مشاهده می‌شود و این ویژگی‌ها چگونه از متن اصلی رامایانا و دیگر نسخه‌های مرتبط با آن فاصله گرفته‌اند؟

۲. ویژگی‌های آیکونوگرافیک «پیام‌آور قدسی» (مانند رنگ پوست، زیورآلات، و پوشش) چه معانی نمادینی دارند؟

۳. استحاله آیکونوگرافیک «پیام‌آور قدسی» در نسخه فریر چگونه بازتاب‌دهنده تعاملات بینافرهنگی و مذهبی هنرمندان مسلمان و هندو در دوران گورکانی است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع مکتوب شامل نسخه‌های مصور رامایانا(جیپور، حمیدابانو و فریبر) به زبان‌های فارسی و انگلیسی و دیگر منابع مرتبط با نگارگری مکتب گورکانی بوده است.

برای تحلیل نگاره‌ها، از الگوی سه سطحی آیکونوگرافی اروین پانوفسکی بهره گرفته شده است. در سطح نخست(پیش‌آیکونوگرافیک)، توصیف دقیق عناصر بصری نگاره «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در نسخه فریبر انجام شده است. در سطح دوم (آیکونوگرافیک)، مضامین و نشانه‌های نمادین نگاره با مراجعه به متون رامایانا و سایر نسخه‌های مصور رامایانا که در دوران اکبرشاه مصور شده‌اند، (از جمله نسخه‌های جیپور و حمیدابانو) تطبیق داده شده است. در سطح سوم(آیکونولوژیک)، دلالت‌های نهفته تغییرات آیکونوگرافیک نگاره در بستر تعاملات بینافرهنگی دوران گورکانی تحلیل شده است. مقایسه میان نسخه فریبر و دو نسخه پیشین انجام گرفت تا میزان «وفاداری» یا «استحاله» نقش‌مایه پیام‌آور قدسی را نسبت به متن اصلی رامایانا مشخص شود. این روش امکان شناسایی فرایند استحاله آیکونوگرافیک نقش‌مایه پیام‌آور قدسی را ، که بازتابی از تلفیق فرهنگی میان هنر اسلامی-ایرانی و هنر هندویی است، فراهم ساخته است.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش حاضر را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: پژوهش‌های کلی درباره رامایانانگاری فارسی و دیگری پژوهش‌های مرتبط با نسخه رامایانای فریبر. در گروه نخست، مارکل (۲۰۱۰) مجموعه‌ای از آثار مرتبط با رامایانا، شامل نقاشی‌ها و مجسمه‌ها را بررسی کرده و به تحلیل صوری برخی نگاره‌های پراکنده از رامایاناهای فارسی پرداخته است(Markel, 2010). حاجیان‌فرد (۲۰۱۷) در رساله دکتری خود به بررسی ویژگی‌های مفهومی و هنری رامایاناهای مصور در دوران مغول پرداخته و چهار نسخه خطی متعلق به دربار مغول را از نظر سبک و فرم تحلیل کرده است(Hajianfard, 2017). وی همچنین در مقاله‌ای دیگر (۲۰۲۳) به ترکیب عناصر هنری ایرانی و هندی در رامایانای اکبر پرداخته است (Hajianfard & Zekrgoo, 2023a). همچنین، شیخ (۲۰۱۲) سه نسخه مصور رامایانا را بررسی کرده و نسخه فارسی رامایانای آتلیه اکبرشاه را از نظر زبان بصری بین‌المللی و التقاطی معرفی نموده‌است(Sheikh, 2012). حاجیان‌فرد و ذکرگو (۲۰۲۳) در پژوهش دیگری به بررسی عناصر زیبایی‌شناختی و روایی نسخه رامایانای حمیده بانو نیز پرداخته‌اند. توجه به نحوه ترسیم عناصر بصری و ترکیب‌بندی کلی اثر در مقایسه با نسخه جیپور و فریبر و مشخص نمودن سبک و تکنیک‌های ترکیب‌بندی این نسخه از نتایج حاصل از آن می‌باشد (Hajianfard & Zekrgoo, 2023b). در گروه دوم، مدبر، هاشمی و طباطبایی (۱۳۹۹) نقش‌مایه دیو را در نسخه فریبر تحلیل کرده و جایگاه آن را از نظر ترکیب‌بندی و ارتباط با نمونه‌های مشابه بررسی کرده‌اند. سردار (۲۰۱۷) نیز در بخشی از مقاله خود به تحلیل نگاره «پیام‌آور قدسی» در رامایانای جیپور پرداخته و ویژگی‌های آن را از نظر چرخش‌های داستانی، ترکیب فضاهای درونی و بیرونی، و ارتباط تنگاتنگ پیکره‌ها بررسی کرده‌است. بااین‌حال، در مورد نسخه رامایانای فریبر، به‌جز بررسی کلی شرایط تولید و معرفی نگاره‌ها، پژوهش مستقلی انجام نشده و به‌ویژه نگاره «پیام‌آور قدسی» در این نسخه تاکنون مورد بررسی دقیق قرار نگرفته است(Sardar, 2017).

رامایانانگاری

رامایانا[۴]در لغت به معنی«پناهگاه راما»[۵] در کنار مهابهاراتا[۶]و پوراناها[۷] مثلث ادبیات حماسی شبه‌قاره هند را تشکیل می‌دهد (والمیکی و داس، ۱۳۷۹: ۷). زمان سرایش این حماسه توسط والمیکی[۸] به‌طور دقیق مشخص نیست؛ برخی

پژوهشگران، نگارش این اثر را به حدود قرن پنجم پیش از میلاد نسبت می‌دهند(Sehgal, 1991: 917-919) . ترکیب کتاب منظوم رامایانه اغلب شامل داستان تولد رام، ایام جوانی، ازدواج با سیتا، تبعید به جنگل، ربوده شدن سیتا توسط راون اهریمن، برخاستن میمون به یاری رام و شکست راون و نجات سیتا است که با وجود برخی دخل و تصرفات اغلب این ترکیب داستانی در سرایش اشعار حفظ شده است(ذکرگو، ۱۲۵:۱۳۷۷).

ترجمه این اثر از سانسکریت به فارسی در دوران اکبرشاه به «مولانا عبدالقادر بداؤنی» سپرده شد، اما او به دلیل تعصبات شخصی، دیدگاهی منفی نسبت به این مسئولیت داشت(Das, 2003: 148). پس از ترجمه نسخه فارسی رامایانا، این اثر در اختیار هنرمندان قرار گرفت و در ابتدا به دستور اکبرشاه، گروهی از نگارگران برجسته به تصویرگری این حماسه پرداختند. جزئیات بازدیدهای هفتگی اکبرشاه از تصویرخانه و رخدادهای مهم هنری دوران او، در کتاب آیین اکبری[۹]ثبت شده‌است. در خور ذکر است که پیش از قرن شانزدهم بازنمایی‌های تصویری و حجمی متعددی از داستان‌های رامایانا در قالب مجسمه‌سازی، نقش‌برجسته و نقاشی در هند وجود داشته، این آثار به‌احتمال زیاد برای هنرمندان مسلمان فعال در آتلیه‌های دربار گورکانی یا هنرمندان مستقل، ناشناخته بوده‌است(Seyller, 1999:81) .

نسخه‌های فارسی مصور رامایانا در سبک مغول، به‌صورت پراکنده در موزه‌های سراسر جهان نگهداری می‌شوند و همگی به قرون شانزدهم و هفدهم میلادی بازمی‌گردند. برای نمونه، موزه ملی دهلی‌نو[۱۰]چند نسخه اندک از رامایاناهای فارسی را در اختیار دارد. از میان رامایاناهای مصور مربوط به دوران اکبرشاه، قرن شانزدهم میلادی، تنها چهار نسخه شناخته‌شده و پرکار وجود دارد؛ که دو نسخه متعلق به خانواده سلطنتی است و دو نسخه دیگر با حمایت درباریانی مانند عبدالرحیم خان‌خانان و راجا بیرسینگ دِو بوندالا[۱۱]تولید شده‌است. نسخه‌های سلطنتی رامایانا به اکبرشاه (سال‌های ۱۵۸۸ تا ۱۵۹۲ میلادی) و حمیدابانو بیگم، مادر او (سال ۱۵۹۴ میلادی)، تعلق دارند. نسخه اول در موزه مهاراجه سوامی من‌سینگ دوم در جیپور[۱۲]نگهداری می‌شود، درحالی‌که اوراق نسخه دوم پراکنده‌اند (Topsfield, 2004: 354).

نگاره‌ی مورد بحث در پژوهش حاضر، یکی از نمونه‌های شاخص اما غیرسلطنتی رامایاناهای دوران اکبرشاه به شمار می‌رود و بازتولیدی هم‌عصر از نسخه‌ی نگهداری‌شده در موزه جیپور است. این نسخه، یکی از ده‌ها کتابی است که با حمایت عبدالرحیم خان‌خانان، سردار بزرگ اکبرشاه و فرزند بایرام‌خان (نایب‌السلطنه مشهور) تهیه شده‌است.

عبدالرحیم خان‌خانان که از شخصیت‌های تاثیرگذار دوران گورکانی هند به شمار می‌رود، علاوه بر مشاغل سیاسی، فردی هنرپرور نیز بوده‌است. از جمله اقدامات او می‌توان به تاسیس کتابخانه‌ای بزرگ، دعوت از هنرمندان و عالمان جهان اسلام به‌ویژه ایران، و نظارت بر مکتب‌خانه شاهی واقع در دیوان‌خانه خاص فاتح‌پور سیکری اشاره کرد (بداؤنی، ۱۳۸۰: ۳۴۴).

کتابخانه عبدالرحیم خان‌خانان، که به عنوان یکی از عجایب عصر توصیف شده‌است، محل اجتماع برجسته‌ترین علما و شخصیت‌های علمی و فرهنگی دوران او بود (Mahfuzul Haq, 1931:263) . عبدالباقی نهاوندی در کتاب مآثیرالرحیمی (یا تاریخ عبدالرحیم خان‌خانان) نقل می‌کند که روزانه نزدیک به صد نفر از علما به این کتابخانه مراجعه می‌کردند تا تردیدهای علمی‌شان برطرف شود، مشکلاتشان حل گردد و افق‌های دانششان گسترش یابد. نسخه رامایانای فریبر نیز در همین کتابخانه، یا به‌عبارتی صورتخانه خان‌خانان، و تحت نظارت مستقیم او خلق شده‌است(نهاوندی، ۱۹۲۴).

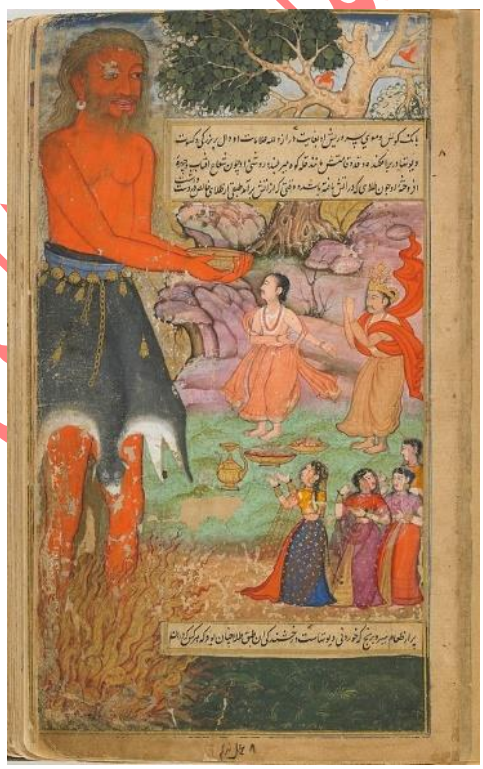
در صفحه فاتحه‌الکتاب نسخه‌ی رامایانای فریبر، دست‌نوشته‌ای به قلم عبدالرحیم خان‌خانان وجود دارد که بیان می‌کند این اثر رونوشت شخصی او بوده و با اجازه و موافقت اکبرشاه تهیه شده‌است. این متن که به گمان برخی، طولانی‌ترین دست‌نوشته‌ی باقی‌مانده از خان‌خانان است، حاوی نکات مهمی در خصوص این نسخه است. خان‌خانان در این نوشته تصریح کرده که تهیه این نسخه بعد از نسخه‌ی سلطنتی مخصوصِ پادشاه داده شده‌است. یکی از نکات جالب توجه که

او در این متن به آن اشاره می‌کند، تاریخ شروع و اتمام کتابت و نگارگری این نسخه است که به ترتیب سال ۹۹۶ ه.ق (۱۵۸۷ م) و ۱۰۰۶ ه.ق (۱۵۹۸ م) ذکر شده‌است. او همچنین تعداد نگاره‌ها و صفحات این نسخه را مشخص کرده که به ترتیب ۱۶۵ نگاره و ۳۴۹ صفحه می‌باشد (Seyller, 1999: 74).

بررسی نگاره پیام‌آور قدسی در نسخه‌ی فریر

این نگاره متعلق به نخستین کاند[۳](یا بخش) رامایانای فریر، مردی درشت‌اندام را میان شعله‌های آتشی که در طبیعت برپا شده‌است، نشان می‌دهد که با لبخند، کاسه‌ای زرین به افراد مقابلش عرضه می‌کند. (تصویر ۱)وی که سه‌رخ ترسیم شده، پوستی نارنجی-قرمز دارد و با قامتی بلند، یک‌سوم سمت چپ کادر را اشغال کرده‌است. تنها پوشش او، دامنی از پوست جانوران با تزئینات طلایی است.در بخش بالا، دو مرد حضور دارند: یکی با تاج و ردای نارنجی دستانش را به دعا برده، و دیگری با دو برآمدگی کوچک بر سر، با احترام به او اشاره دارد. در پایین، چهار زن دیده می‌شوند که سه نفرشان در حال نیایش و گفتگو هستند، درحالی‌که از چهارمی تنها نیمرخی کوچک مشخص است. نام نگارگر خارج از کادر، تحت عنوانِ عمل ندیم درج شده‌است.

در دو کادر بالا و پایین نگاره، نوشته‌هایی به این عبارت دیده می‌شود: «بانک کوس و موی سر و ریش او بغایت دراز و همه علامات او دال بر بزرگی و کسوت. دیوتها در بر افکنده و قد و قامتش مانند کوه میر بلند و روشنی او چون شعاع آفتاب و چهره افروخته او چون طلای که در آتش تافته باشد. وقتی که از آتش برآمد، طبقی از طلای خاص در دست داشت، پر از طعام سیر و برنج که خوردنی دیوتهاست. درخشندگی آن طبق طلا چنان بود که هر کس که در آن»...



تصویر ۱- پیام‌آور قدسی از آتش قربانی داشاراتا به همراه ظرفی حاوی مائده برمی‌خیزد، عمل ندیم، رامایانا فریر، f.26a.c.1597.Folio (27.3*15.5 cm.Freer Gallery of Art 07.271. . (Seyller, 1999: 101)

پیام‌آور قدسی در متون رامایانا

داستان کلی مرتبط با این نگاره در رامایانا، مربوط به زمانی است که راجه جسرت (داشاراتا[۱۴]، پادشاه عادل ایودهیا[۱۵] به منظور داشتن فرزند یا فرزندانی پاک‌نهاد و به مشورت وزیران و برهمنانِ دربار، مراسم قربانی آتش برپا می‌کند. چنین مراسمی که در سنت هندو به «پوترشتی یاگیا»[۱۶] معروف است، تحت هدایت حکیم ریشیاشرینگا[۱۷] انجام می‌شود. دقایقی پس از آغاز مراسم، موجودی قدسی از آتش قربانی پدیدار می‌شود که غذای آسمانی را حمل می‌کند. این مائده به طور نابرابر میان سه ملکه داشاراتا، یعنی کائوسالیا[۱۸]، سومیترا[۱۹] و کایکی[۲۰] (کیکئی) که تا آن زمان از داشتن فرزند محروم بوده‌اند، تقسیم می‌شود. پس از آن، سه بانوی دربار باردار می‌شوند و چهار پسر به نام‌های راما، لاکشمانا (لکشمن)، شاتروغنا[۲۱] و بهاراتا[۲۲] (بهرت) به دنیا می‌آیند.

در نسخه فارسی رامایانا به قلم تولسیداس، ویژگی‌های این شخصیت چنین توصیف شده‌است: « آن تجلی نور پاک و فروغ‌بخش عالم به حضور حاضران مجلس در آتش هوم نمایان شد. به حسن و شمایلی که زبان از بیان او لال بود. پاره‌ای شیر برنج در دست داشت و به راجه جسرت داد و خود از نظر نظارگان غایب گردید» (والمیکی و داس، ۱۳۷۹: ۹۲). در این متن، جز به نمایان شدن در آتش و عرضه شیر برنج (که در نگاره به اشتباه سیر و برنج آمده‌است)، به خصوصیات ظاهری دیگری از شخصیت مورد بحث (به ویژه رنگ پوست او) اشاره نشده‌است.

در نسخه منظوم رامایانا، مولا مسیح پانی‌پتی(۱۱۱۰ه.ق)، ویژگی‌های ظاهری بیشتری از این پدیده را برشمرده‌است. در نسخه منظوم رامایانا به قلم مولا مسیح پانی‌پتی چنین آمده‌است:

« ز آتش جلوه‌گر شد شخصی از نور — فروغ طلعتش چون آتش طور
تنش در شعله چون یاقوت شاداب — سراپا آتشین چون کرم شب تاب
ز آتش کرده پیراهن تن او — چو خورشید و شفق پیراهن او
به جسرت گفت خیز ای رای برگیر — به جام زر برنج پخته در شیر» (پانی‌پتی،۲۰۰۹: ۵۹-۶۰)

در این متن نیز به‌طور واضح به ویژگی‌های ظاهری شخص، از جمله فروغ طلعت، تناسب تن با شعله‌های آتش اشاره شده‌است، اما همچنان رنگ پوست، ریش و جامه او به‌طور دقیق بیان نشده‌است. همچنین در نسخه انگلیسی رامایانا که بر اساس سنت شفاهی این حماسه گردآوری و تدوین شده‌است، در توصیف این واقعه و نقش‌مایه مورد نظر چنین آمده‌است:

«... در آن زمان، شخصی روحانی با پوستی درخشان، در حالی که ظرفی طلایی حاوی برنج، شیر و عسل در دست داشت، از آتش قربانی نمودار گشت» (Vanamali, 2014: 39).

تا بدین‌جا، توصیف‌هایی که از این شخصیت وجود دارد، بر درخشان یا نورانی بودن او و پدیدار شدن از دل آتش با ظرفی حاوی شیر برنج تأکید دارند. جالب آنکه در ترجمه انگلیسی نسخه هفت‌جلدی رامایانا، توضیحات کامل‌تری در این خصوص دیده می‌شود:

« از میان شعله‌های آتش مقدس موجودی بی‌بدیل، مشعشع و عظیم با قدرتی بسیار و سلابتی درخور برخاست. او سیاه بود و لباسی سرخ بر تن داشت. دهانش قرمز بود ... موهای بدن، سر و ریش او مانند شیر چشم‌زرد، براق بود. او علائم فرخنده‌ای داشت و به زیورهای آسمانی آراسته شده بود. قامت او به بلندی کوه ... بود. ظاهر او به خورشید می‌مانست، و مانند شعله‌ای از آتش فروزان به نظر می‌رسید. در دستانش... ظرف دهان‌گشادی از جنس طلای ناب با درپوشی نقره‌ای قرار داشت... که با فرنی آسمانی پر شده بود» (Goldman, 1990: 155-156).

همانطور که اشاره شد، خصوصیات ظاهری پدیده مورد نظر به‌طور کامل‌تری در این کتاب آمده‌است. علاوه بر ویژگی‌هایی چون بلندی قامت و نمودار شدن از آتش، به ویژگی‌های چهره، جامه، محاسن و حتی ویژگی‌های ظرفی که او در دست دارد نیز پرداخته شده‌است. نکته جالب توجه اینکه رنگ پوست این موجود نورانی، نه نارنجی، بلکه سیاه توصیف شده‌است.

پیام‌آور قدسی در رامایانای جیپور

از آنجا که رامایانای فریبر، از نظر زمانی سومین و آخرین نسخه فارسی این کتاب در دربار گورکانیان محسوب می‌شود، جستجوی دو همتای پدیدآمده قبل از آن (یعنی رامایانای جیپور و رامایانای حمیدابانو) ضروری است. رامایانای جیپور، اولین نسخه ترجمه‌شده از این حماسه به طور خاص برای اکبرشاه تهیه شده‌است و در حال حاضریکی از مهم‌ترین گنجینه‌های موزه‌ی جیپور به شمار می‌رود (Das, 2003: 145). براساس نوشته موجود در کتاب، این نسخه در ۲۸ ذیحجه ۹۹۷ هجری قمری معادل با نوامبر ۱۵۸۸ میلادی تکمیل شده‌است. بدین ترتیب، این همان نسخه‌ای است که توسط مولانا عبدالقادر بداؤنی و به دستور مستقیم اکبرشاه ترجمه شده‌است. به طور کلی، صد و هفتاد و شش مینیاتور رامایانای جیپور شامل سیزده ترکیب دو صفحه‌ای است. ترکیب‌بندی و طراحی نگاره‌ها توسط استادانی چون بساوان، دسوانت، جگان، کساو (و کساوکلان)، میسکین، و تولسی ایجاد شده‌اند. بقیه هنرمندان حاضر در تصویرخانه به کار رنگ‌آمیزی (عمل) مشغول بودند(Dehejia, 1994: 74) .

در نسخه جیپور، بساوان، هنرمند هندو، طراحی نگاره را انجام داده و حسین، هنرمند مسلمان، رنگ‌آمیزی آن را بر عهده داشته است. این نگاره با ترکیب‌بندی شلوغ، بر جنبه جمعی و آیینی داستان تأکید دارد، درحالی‌که در نسخه فریبر، ندیم با ساده‌سازی صحنه، بر لحظه ظهور شخصیت قدسی تمرکز کرده است. تفاوت دیگر در نمایش عناصر بصری است؛ در جیپور، زیورآلات و جزئیات متعدد به نشانه تبار والا دیده می‌شود، اما ندیم در نسخه فریبر، از این عناصر صرف‌نظر کرده است. مهم‌ترین تفاوت، رنگ پوست شخصیت قدسی است که در نسخه جیپور سیاه و کاملاً منطبق بر متن اصلی رامایانا است، درحالی‌که در نسخه فریبر، این رنگ به نارنجی تغییر یافته است. این تفاوت را می‌توان نتیجه آگاهی بساوان از ویژگی‌های آیکونوگرافیک رامایانا و در مقابل، تفسیر شخصی ندیم از این مضمون دانست.

مقایسه نسخه‌های فریبر و جیپور نشان می‌دهد که در نسخه جیپور، تصویرسازی خدایان هندو با رعایت دقیق‌تر اصول آیکونوگرافیک انجام شده، درحالی‌که در نسخه فریبر، خطاهای بصری متعددی مشاهده می‌شود. این خطاها، مانند نمایش اشتباه تعداد ملکه‌ها، بیش از آنکه ناشی از بی‌دقتی باشد، نشان‌دهنده ناآگاهی هنرمندان مسلمان از مفاهیم اسطوره‌ای هندو است (Seyller, 1999: 83). بااین‌حال، بررسی‌ها نشان می‌دهد که نسخه جیپور منبع الهام هنرمندان نسخه فریبر بوده است. گزارش‌ها حاکی از آن است که عبدالرحیم نسخه‌ی خطی امپراتوری را شخصاً بررسی کرده‌است. شباهت‌های موضوعی میان صد و سی نگاره‌ی نسخه‌ی رامایانای فریبر و صد و هفتاد و شش تصویر موجود در نسخه‌ی سلطنتی جیپور، این ارتباط و تأثیرپذیری را تأیید می‌کند(Ibid: 81)

تصویر ۲ - خدایی با ظرفی حاوی مائده از آتش قربانی بیرون می‌آید. طراحی بساوان، عمل حسین نقاش، رامایانا جیپور، ۹۲-۱۵۸۸ میلادی (A.G.1857).c.1588-92.Folio 41.2*27.2 cm، موزه ماهاراجا ساوای من سینگ دوم، جیپور(Seyller et al., 2020: 41)

پیام‌آور قدسی در نسخه‌ی حمیدابانو

نسخه دیگر سلطنتی رامایانا، معروف به رامایانای حمیدابانو[۲۳] به حمیدابانو بیگم، مادر اکبرشاه، تعلق دارد. او که با نام مریم مکانی نیز شناخته می‌شد، علاقه‌ی بسیاری به ادبیات، نسخ خطی و جمع‌آوری آن‌ها داشته‌است.

این نسخه خطی احتمالاً توسط گروه کوچکی از مردانی ایجاد شده‌است که در لاهور، پایتخت مغولی آن زمان کار می‌کردند. این گروه شامل سه نقاش و یک یا احتمالاً دو خوشنویس (تغییرات در نوشتار چندین قسمت از متن، حاکی از این مسئله است) (Seyller et al. , 2020: 12) بوده‌است. در برگ فاتحه الکتاب نسخه‌ی رامایانای حمیدابانو، چندین مهر و دست‌نوشته وجود دارد. یکی از این یادداشت‌ها نشان می‌دهد که این نسخه در سال ۱۵۹۳ میلادی تکمیل شده و در سال ۱۶۰۴ میلادی، زمانی که حمیدابانو ظاهراً در بستر مرگ بوده، توسط او مشاهده شده‌است. در فاتحه‌الکتاب این نسخه چنین عبارتی آمده‌است:

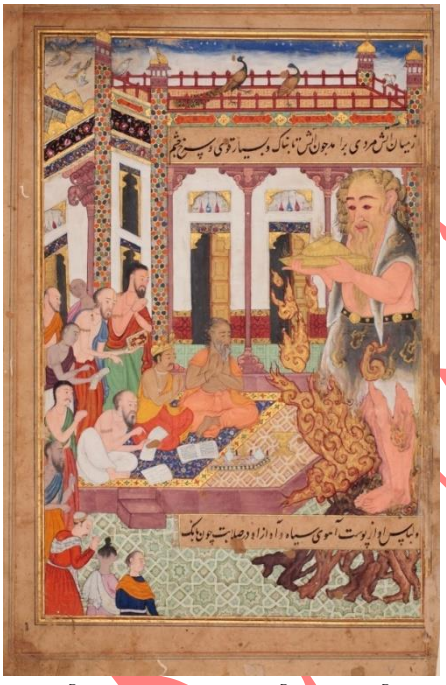
«ترجمه شد به دستور شخص اعلیحضرت... در ۲۷ ماه 'آبادان الهی' مطابق با ۲۵ ماه شعبان، سال ۱۰۰۲ هجری قمری (۱۶ می ۱۵۹۴ میلادی)». این تاریخ با دوران حکومت اکبرشاه هم‌زمان است.

بازنمایی دیگری از روایت پیام‌آور قدسی به شیوه‌ای متفاوت در رامایانای حمیدابانو نیز دیده می‌شود (تصویر ۳). با وجود اینکه به نظر می‌رسد متن رامایانای فریبر تا حد زیادی از رامایانای حمیدابانو اقتباس شده باشد، اما به نظر نمی‌رسد موضوعات پنجاه و پنج نگاره‌ی این نسخه، توسط نقاشان آتلیه‌ی خان‌خانان بازتولید شده باشند(Seyller, 1999: 81).

در این روایت تصویری، مراسم قربانی به جای طبیعت در محوطه‌ی بیرونی کاخ برگزار می‌شود. برخلاف نگاره رامایانای جیپور، تعداد افراد حاضر در این صحنه به شدت کاهش یافته و هیچ نشانه‌ای از حضور زنان در این تصویر وجود ندارد.

پیام‌آور قدسی که از دل آتش برمی‌خیزد، این بار با پوستی روشن، چشمانی سرخ، و مو و محاسنی بلند به رنگ زرد به

تصویر کشیده شده‌است. این در حالی است که این ویژگی‌ها با متن اصلی رامایانا که رنگ پوست شخصیت را سیاه توصیف می‌کند، متفاوت است. احتمالاً نگارگران این اثر، حسین نقاش و نور محمد، خصوصیات ظاهری این پیکره را با توجه به متن دو کتیبه‌ی موجود در نگاره انتخاب کرده‌اند. در یکی از کتیبه‌ها چنین آمده‌است: «از میان آتش مردی برآمد چون آتش تابناک و بسیار قوی و سرخ چشم و لباس او از پوست آهوی سیاه...»



تصویر ۳- رسول الهی با ظرفی از غذای آسمانی از آتش قربانی بیرون می‌آید، منسوب به حسین نقاش و نور محمّد، رامایانا حمیدابانو، .Cat.7.Folio 37.8*24.9cm.MSS 955:1مجموعه خلیلی(Seyller et al. , 2020, 41)

ذکر این نکته ضروری است که این نگاره توسط دو نقاش مسلمان، حسین نقاش و نور محمد، به انجام رسیده‌است. حسین نقاش از هنرمندان برجسته‌ی تصویرخانه‌ی شاهی به شمار می‌رود، اما نام نور محمد در لیست هنرمندان خالق رامایانای جیپور دیده نمی‌شود. بررسی دقیق این اثر نشان‌دهنده‌ی عدم توازن در مهارت و تجربه‌ی دو هنرمند است. اجرای ظریف و استادانه پرتره، طره موها و چین‌های ظریف لباس ظریف داشاراتا و برهمن مسئول مراسم ــ که دو شخصیت برجسته‌ی صحنه هستند ــ از سایر بخش‌های اثر متمایز است؛ و نشان از اجرای این بخش محدود از نگاره توسط حسین نقاش به عنوان هنرمند ارشد دارد. در مقابل، سایر بخش‌های اثر مانند پیکره‌های نامتوازن سمت چپ صحنه، توسط نور محمّد به عنوان هنرمند تازه‌کار دربار به انجام رسیده‌است (Seyller et al., 2020: 67).

انتساب هنرمندان غیرهندو برای اجرای این نگاره، همچون نسخه‌ی فریبر، باعث ایجاد تغییراتی نسبت به متن صریح رامایانا شده‌است. به عنوان مثال، بر اساس سنت هندو، مراسم قربانی آتش برای پادشاه داشاراتا (راجه جسرت) باید در طبیعت برگزار شود؛ اما در این نسخه، این مراسم در محوطه‌ی کاخ به تصویر کشیده شده‌است. نکته‌ی مهم‌تر، عدم تبعیت از متن اصلی رامایانا و یا نسخه‌ی مشابه و معتبرِ رامایانای جیپور در انتخاب رنگ پوست پیام‌آور قدسی است. در حالی که بر اساس متن، این شخصیت باید با پوستی تیره به تصویر درآید، در این نگاره رنگ پوست او به شکلی روشن نشان داده شده‌است. این تغییر، احتمالاً ناشی از عدم آشنایی دقیق هنرمندان مسلمان با سنت‌های آیکونوگرافیک هندو و جزئیات متون اصلی بوده‌است. به‌منظور بررسی میزان تطابق میان تصویر و متن در بازنمایی پیام‌آور قدسی، در جدول

زیر ویژگی‌های نوشتاری مرتبط با توصیف این شخصیت از کتاب رامایانا گردآوری شده است. این جدول(جدول ۱) به خواننده کمک می‌کند تا با مقایسه ویژگی‌های یادشده در متن با عناصر بصری موجود در نگاره‌ها، تشخیص دهد که کدام تصویر وفاداری بیشتری به متن اصلی دارد.

جدول ۱: متن نسخه‌های متعدد رامایانا در توصیف پیام‌آور قدسی (نگارندگان)

نسخه	ویژگی‌های بصری متن در توصیف «پیام‌آور قدسی»
نسخه فارسی رامایانا به قلم تولسیداس	« آن تجلی نور پاک و فروغ‌بخش عالم به حضور حاضران مجلس در آتش هوم نمایان شد. به حسن و شمایلی که زبان از بیان او لال بود. پاره‌ای شیر برنج در دست داشت و به راجه جسرت داد و خود از نظر نظارگان غایب گردید» (والمیکی و داس ،۱۳۷۹، ۹۲).
نسخه منظوم رامایانا، مولا مسیح پانی‌پتی	«ز آتش جلوه‌گر شد شخصی از نور فروغ طلعتش چون آتش طور تنش در شعله چون یاقوت شاداب سراپا آتشین چون کرم شب تاب ز آتش کرده پیراهن تن او چو خورشید و شفق پیراهن او به جسرت گفت خیز ای رای برگیر به جام زر برنج پخته در شیر» (پانی‌پتی، ۲۰۰۹: ۵۹-۶۰)
نسخه انگلیسی رامایانا	«... در آن زمان، شخصی روحانی با پوستی درخشان، در حالی که ظرفی طلایی حاوی برنج، شیر و عسل در دست داشت، از آتش قربانی نمودار گشت» (Vanamali, 2014: 39).
ترجمه انگلیسی نسخه هفت‌جلدی رامایانا	« از میان شعله‌های آتش مقدس موجودی بی‌بدیل، مشعشع و عظیم با قدرتی بسیار و سلابتی درخور برخاست. او سیاه بود و لباسی سرخ بر تن داشت. دهانش قرمز بود ... موهای بدن، سر و ریش او مانند شیر چشم‌زرد، براق بود. او علائم فرخنده‌ای داشت و به زیورهای آسمانی آراسته شده بود. قامت او به بلندی کوه ... بود. ظاهر او به خورشید می‌مانست، و مانند شعله‌ای از آتش فروزان به نظر می‌رسید. در دستانش... ظرف دهان‌گشادی از جنس طلای ناب با درپوشی نقره‌ای قرار داشت... که با فرنی آسمانی پر شده بود» (Goldman, 1990: 155-156).

استحاله پیام‌آور قدسی

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد در نسخه‌های رامایانای فریبر و حمیدابانو، تفاوت‌های فرهنگی و دینی نگارگران مسلمان منجر به تغییراتی در بازنمایی پیام‌آور قدسی شده‌است. در مقابل، نسخه جیپور بیشترین وفاداری را به ویژگی‌های آیکونوگرافیک این شخصیت دارد. این امر به اهمیت این نسخه به‌عنوان نخستین رامایانای مکتوبِ تصویرنگاری‌شده بازمی‌گردد که تحت نظارت مستقیم اکبرشاه به انجام رسید. همچنین، حضور چشمگیر نگارگران

هندو در کنار هنرمندان مسلمان، رعایت اصول آیکونوگرافیک هندو را در روند تصویرنگاری این حماسه تسهیل کرده‌است. محققان و پژوهشگران هندی نیز بر تأثیر این هم‌زیستی میان هنرمندان ایرانی و هندی و نقش آن بر شکل‌گیری نقاشی گورکانی یا نگارگری عصر سلاطین مسلمان مغول به ویژه اکبر تأکید دارند(بلخاری‌قهی، ۷۷:۱۳۹۵).

در نسخه‌های حمیدابانو و فریبر، برخلاف متن اصلی رامایانا، تیرگی پوست پیام‌آور قدسی حذف شده، در حالی که قامت بلند او همچنان حفظ شده‌است. با این‌حال، در نسخه حمیدابانو، این موجود کوتاه‌تر از سایر نسخه‌ها به تصویر درآمده‌است. اگرچه نگارگران فریبر از نسخه سلطنتی جیپور تأثیر پذیرفته‌اند، اما به دلیل اجرای آن در صورتخانه‌ای مستقل از دربار [۲۴]برخی تغییرات آگاهانه در ویژگی‌های آیکونوگرافیک و مضامین بصری رخ داده که بازتاب‌دهنده انتخاب‌های فردی هنرمندان است.

تحول آیکونوگرافیک پیام‌آور قدسی در سه نسخه‌ی رامایانا، از پوست تیره در نسخه‌ی جیپور، به روشن در نسخه‌ی حمیدابانو و نهایتاً نارنجی در نسخه‌ی فریبر، بیانگر تأثیر تعاملات بینافرهنگی ایران و هند بر این نقش‌مایه است. انتخاب رنگ نارنجی توسط ندیم، هنرمند مسلمان در کارگاه غیردرباری خان‌خانان، احتمالاً ناشی از درک شخصی او از نمادگرایی هندویی بوده‌است. کاهش حضور مشاوران هنری هندو در نسخه‌های فریبر و حمیدابانو، همراه با فاصله‌گیری از دربار اکبرشاه، موجب تغییرات آیکونوگرافیک و عدم پایبندی کامل به ویژگی‌های متن اصلی شده‌است. همچنین، برخلاف دو نسخه‌ی دیگر که توسط گروهی از هنرمندان به تصویر کشیده شده‌اند، نسخه‌ی فریبر تنها به دست ندیم خلق شده که این امر به انتخاب‌های فردی او در بازنمایی این نقش‌مایه انجامیده‌است.

در خور ذکر است که نام ندیم و زندگینامه‌ی مختصری از او، همراه با چهار نگارگر و دو مذهب دیگر، در قسم سوم از فصل چهارم کتاب مآثر رحیمی در توصیف هنرمندان اصناف آمده‌است. در این اثر چنین آمده‌است: «میان‌ندیم از خاصه خیلان و غلامان این سپه‌سالار بود... و در فن نقاشی و تصویر، بعد از مانی و بهزاد، مثل او از مادر متولد نشده‌است و این کسب را در این کتابخانه و در خدمت این سپه‌سالار نموده بود. و این نامدار خود متوجه تربیت او شده و او را بدین مرتبه عالی رسانیده‌بود.» (نهاوندی، ۱۹۲۴). بر اساس روایت ذکر شده در کتاب، «خان‌خانان» حضانت میان‌ندیم و برادرش فهیم را که از مسلمانان هند و فرزندان یکی از راجه‌های ایالت راجستان بوده‌اند، بر عهده داشته‌است. همچنین هنرآموزی ندیم تحت نظارت مستقیم خان‌خانان صورت گرفته‌است. این نکته نشان می‌دهد که ندیم، برخلاف بسیاری از نگارگران مسلمان دیگر، از تبار و زمینه‌ای متفاوت برخوردار بوده و تحت سرپرستی یکی از بزرگ‌ترین حامیان هنر دربار مغول تربیت شده‌است. به همین دلیل، آثار او از ترکیبی از مهارت‌های سنتی نقاشی ایرانی و عناصر بصری هندی تأثیر پذیرفته‌اند و همین ویژگی می‌تواند برخی از انتخاب‌های هنری او را، مانند بازنمایی متفاوت نقش‌مایه‌های رامایانا، توضیح دهد.

بدین ترتیب، ندیم زیر نظر و حمایت فردی مسلمان و در محیطی که تعداد بسیار اندکی هندوی آشنا با اساطیر و آیکونوگرافی شخصیت‌های قدسی رامایانا حضور داشته‌اند، به تصویرسازی نگاره‌ی مذکور پرداخته‌است. شایان ذکر است که شخص خان‌خانان نیز، علی‌رغم فرهیختگی و دانش گسترده‌اش، در مقولات مرتبط با اساطیر و مفاهیم قدسی هندویی دچار خطاهایی می‌شده‌است. به عنوان نمونه، در برگه فاتحه‌الکتاب نسخه‌ی فریبر، متنی به دست‌خط خود خان‌خانان به اشتباه راما را فرزند شیوا معرفی‌می‌کند. او چنین نوشته‌است:

«این کتاب که به رامایانا معروف است، از کتاب‌های ارجمند هند است. این روایتی از راماچاندرا[۴۱]ست که از پادشاهان بزرگ هند بود... می‌گویند او [راما] پسر ماهادوا[۴۲]شیوا[۴۳]است...» (Seyller,1999: 73-74)

ندیم، به‌عنوان هنرمندی مسلمان در محافل غیرهندو، در بازنمایی شخصیت‌های رامایانا با چالش‌هایی روبه‌رو بوده‌است، همان‌طور که حتی فرهیختگانی مانند خان‌خانان نیز در درک دقیق اسطوره‌شناسی هندویی دچار اشتباه می‌شدند.

خطاهای موجود در نگاره‌ی فریبر، از جمله تعداد همسران راجه جسرت و مشخصات ظرف شیر و برنج، نمونه‌هایی از این ناهماهنگی میان متن و تصویر هستند.

در رامایانای حمیدابانو، روشن‌پوست نشان‌دادن پیام‌آور قدسی می‌تواند ناشی از توصیف درخشش او در متن باشد، اما در رامایانای فریبر، توجیه مشابهی برای تغییر رنگ به نارنجی وجود ندارد. بااین‌حال، این تحول صرفاً از ناآگاهی ناشی نمی‌شود، بلکه نشانه‌ای از آگاهی نسبی ندیم از سنن هندو و رنگ‌های نمادین آن است. تغییر رنگ، به‌جای نشانه‌ای از بی‌توجهی، بازتابی از تعامل فرهنگی ندیم با جامعه‌ی هندو و تفسیر شخصی او از این نقش‌مایه در بستر چندفرهنگی هند محسوب می‌شود.

در حقیقت، رنگ نارنجی در بازنمایی پیام‌آور قدسی در نگاره‌ی رامایانای فریبر، می‌تواند از نمادپردازی خود این اثر نشأت گرفته باشد. در سمت راست تصویر، داشاراتا (راجه جسرت) شالی زعفرانی بر دوش دارد که در آیکونوگرافی هندوئیسم نماد پاکی، خرد و جستجوی نور است. زعفرانی، که طیفی از زرد طلایی و نارنجی را در بر می‌گیرد، مقدس‌ترین رنگ در فرهنگ هندویی به‌شمار می‌آید و به آتشِ پالاینده و خالص‌کننده مرتبط است. در سنت وِدایی، این رنگ همواره با ایثار و انکار نفس پیوند داشته و مردان زعفرانی‌پوش، نماد خلوص و تقوا، همچنان مورد احترام هستند .(URL1) علاوه بر اهمیت مذهبی، این رنگ در اساطیر هندو با طلوع و غروب خورشید (ساندیا)[۲۴] و آتش (آگنی) نیز یکی انگاشته می‌شود. ازاین‌رو، انتخاب این رنگ برای پوست پیام‌آور قدسی در نگاره‌ی فریبر، می‌تواند بازتابی از درک نسبی ندیم از مفاهیم نمادین هندو باشد.

بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که ندیم، تحت تأثیر تعاملات فرهنگی با جامعه‌ی هندو، از قداست و نمادگرایی رنگ زعفرانی در فرهنگ هندویی آگاه بوده و این رنگ را برای بازنمایی پیام‌آور قدسی برگزیده است. افزون بر این، احتمال دارد که او با متون مصور هندویی یا نسخه‌های غیرفارسی رامایانا آشنا بوده و به دلیل همجواری آتش با این نقش‌مایه، آن را با آگنی، خدای آتش در آیین هندو، مرتبط دانسته باشد. نکته‌ی مهم این است که در متن رامایانا، چه در نسخه‌ی اصلی و چه در ترجمه‌های فارسی، نامی از آگنی در توصیف این رویداد برده نشده و این پدیده‌ی عظیم‌الجثه صرفاً قدسی و پاک معرفی شده است. اما از آنجا که در زبان هندی، «آگنی» به‌طور عام به معنای آتش است، ظهور یک شخصیت یا موجود الهی از میان شعله‌ها می‌توانسته به‌عنوان «آگنی-پروشا» یا آتشِ تشخص‌یافته تلقی شود. «آگنی» خدای قربانی در ادبیات مقدس ودائی است. و دهان آن محراب آتش است که در آن فدیه، هدیه و قربانی‌ها را فرو می‌ریختند. آگنی سه صورت داشته است: در آسمان به صورت خورشید درخشان، در فضای میانه همچون رعد و برقی از ابرهای رنگارنگ و روی زمین چون آتش گیتی افروز موجود بوده است. آگنی فدیه قربانی آدمیان را به بارگاه ایزدی می‌رسانده است و رابط میان انسان‌ها و خدایان بوده است (شایگان، ۱۳۹۴:۲۵۰).

گفتنی است که آگنی، که نامش از ریشه‌ی سانسکریت «آدری» به معنی شعله گرفته شده است (یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۱)، معمولاً در تصویرگری‌های هندو به رنگ سرخ یا قرمز نمایش داده می‌شود. این ارتباط آن‌چنان قوی است که در متون مقدس همچون «مندک اوپانیشاد» از مجموعه‌ی اتهروودا، این رنگ به‌طور مستقیم به آتش نسبت داده شده است (جلالی نائینی، ۱۳۷۵:۳۹۵).

بحث و تحلیل

در نسخه فریبر، بازنمایی بصری پیام‌آور قدسی با روایت‌های متنی رامایانا تفاوت‌هایی چشمگیر دارد. مهم‌ترین تغییر، رنگ پوست اوست که برخلاف نسخه جیپور (سیاه) و حمیدابانو (روشن)، در این نسخه نارنجی به تصویر کشیده شده

است. همچنین، ظرف طلایی حاوی شیر و برنج با جزئیاتی متفاوت و بدون دقت کافی ترسیم شده است. افزون بر این، تعداد ملکه‌ها در نگاره فریبر چهار نفر نمایش داده شده‌اند، درحالی‌که متون اصلی از سه ملکه یاد می‌کنند. (جدول ۲)

جدول ۲: مقایسه پیام‌آور قدسی در سه نسخه فریبر،حمیدابانو و متن اصلی(نگارندگان)

ویژگی	متن اصلی و نسخه جیپور	نسخه حمیدابانو	نسخه فریبر
رنگ پوست	سیاه	روشن	نارنجی(زعفرانی)
ظرف طلایی	ظرف حاوی شیر و برنج به دقت توصیف شده است	مشابه متن اصلی	جزئیات متفاوت است و رعایت نشده است
تعداد ملکه‌ها	سه ملکه	سه ملکه	چهار ملکه (اشتباه در بازنمایی)

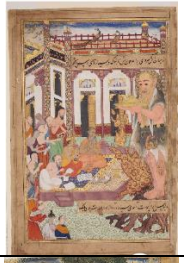
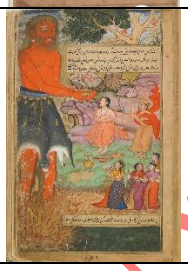
در پاسخ به این پرسش پژوهش که چه عواملی در شکل‌گیری و تغییر (استحاله آیکونوگرافیک) عناصر بصری در نگاره‌های دوران مغولی-ایرانی تأثیرگذار بوده‌اند؟ می‌توان گفت، تحولات آیکونوگرافیک در نگاره‌های مغولی-ایرانی، به‌ویژه در نسخه رامایانای فریبر، حاصل تعامل میان سنت‌های بصری هندی و درک هنرمندان مسلمان از این مفاهیم بود. سه عامل کلیدی در این تغییرات نقش داشتند: میزان تسلط بر مضامین هندویی، نمادگرایی رنگ، و سبک فردی هنرمند.

در نگاره پیام‌آور قدسی، رنگ پوست این شخصیت که در متن اصلی سیاه توصیف شده، به نارنجی (زعفرانی) تغییر یافته است. این انتخاب می‌تواند نشان‌دهنده تأثیر ناخودآگاه نقاش (ندیم) از نمادگرایی رنگ در آیین هندو باشد، رنگی که نماد آتش، پاکی و خرد محسوب می‌شود. همچنین، ممکن است این تغییر ناشی از ناآگاهی دقیق او نسبت به ویژگی‌های آیکونوگرافیک شخصیت‌های اسطوره‌ای هندویی باشد.

در مقایسه با دیگر نسخه‌های رامایانا، تفاوت‌های بصری نمایان است. در نسخه سلطنتی جیپور، که تحت نظارت دربار اکبرشاه و با مشارکت هنرمندان هندو تصویرگری شد، پیام‌آور قدسی با وفاداری به متن اصلی و با ویژگی‌های سنتی خود، ازجمله رنگ پوست تیره و قامت بلند، بازنمای شده‌است. اما در نسخه حمیدابانو که توسط نقاشان مسلمان خلق شده، رنگ پوست این شخصیت به روشن تغییر یافته، که احتمالاً ناشی از تأثیرات فرهنگی و مذهبی آنان بوده‌است.شایان توجه است که نسخه فریبر که در کارگاه عبدالرحیم خان‌خانان تولید شد، بیشترین فاصله را از متن اصلی دارد. در این نسخه، نه‌تنها رنگ پوست تغییر کرده، بلکه برخی عناصر دیگر همچون تعداد ملکه‌ها و ویژگی‌های ظرف طلایی نیز دستخوش تغییر شده‌اند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهند که هنرمندان مسلمان، بسته به میزان آشنایی خود با مفاهیم هندویی و تحت تأثیر محیط فرهنگی و حامیان هنری، تفاسیر متفاوتی از رامایانا ارائه داده‌اند. درحالی‌که نسخه جیپور نمایانگر بیشترین میزان وفاداری به متن اصلی است، نسخه‌های حمیدابانو و فریبر تحت تأثیر انتخاب‌های فردی هنرمندان و شرایط کارگاهی خاص خود، تغییرات آیکونوگرافیک بیشتری را تجربه کرده‌اند. برای مقایسه جزئیات آیکونوگرافیک سه نسخه رامایانا به جدول ۳ مراجعه کنید.

جدول ۳: مقایسه جزئیات آیکونوگرافیک سه نسخه رامایانا (نگارندگان)

نسخه	نگارگران	نگاره	ویژگی‌های آیکونوگرافیک

رامایانای جیپور	بساوان و حسین نقاش		قامت بسیار بلند، رنگ پوست تیره، چشمان سرخ، مو و محاسن زرد رنگ، زیورآلات بسیار، تن‌پوش از پوست آهو
رامایانا حمیدابانو	حسین نقاش و نور محمّد		قامت نسبتا بلند، رنگ پوست روشن، چشمان سرخ، مو و محاسن زردرنگ، زیورآلات اندک، تن‌پوش از پوست آهو
رامایانا فریبر	ندیم		قامت بسیار بلند، رنگ پوست نارنجی(زعفرانی)، زیورآلات اندک، مو و محاسن خاکستری رنگ، تن‌پوش از پوست آهو

در حالی‌که در نسخه جیپور، وفاداری به متن اصلی وفاداری و آگاهی عمیق از مفاهیم اسطوره‌ای دیده می‌شود، در نسخه‌های حمیدابانو و فریبر، ویژگی‌های بصری «پیام‌آور قدسی» دستخوش استحاله و تغییر شده‌است. این تغییرات، به‌ویژه در نسخه فریبر، نه‌تنها ناشی از ناآشنایی هنرمندان مسلمان با اسطوره‌های هندو، بلکه برخاسته از تلاش آن‌ها برای بازتفسیر این نقش‌مایه در قالب نمادهای آشنا مانند رنگ زعفرانی بوده‌است. این رنگ که در فرهنگ هندویی مقدس شمرده می‌شود، ارتباط معنوی میان پیام‌آور قدسی و نمادهای خرد و خلوص را تداعی می‌کند.

در پاسخ به این سوال که استحاله آیکونوگرافیک «پیام‌آور قدسی» در نسخه فریبر چگونه بازتاب‌دهنده تعاملات بینافرهنگی و مذهبی هنرمندان مسلمان و هندو در دوران گورکانی است؟، این تغییرات چگونه به دیدگاه هنرمندان مسلمان درباره مضامین اسطوره‌ای هندویی ارتباط پیدا می‌کند؟ از منظر بینافرهنگی این استحاله را می‌توان نتیجه، تعاملات فرهنگی و مذهبی دربار گورکانی دانست که هنرمندان مسلمان را در معرض مضامین و باورهای هندویی قرار می‌داد. استحاله نقش‌مایه پیام‌آور قدسی نشان‌دهنده فرآیند تلفیق فرهنگی میان هنر اسلامی-ایرانی و هنر هندویی است. تغییر رنگ پوست از سیاه به نارنجی می‌تواند نمادی از تفسیر شخصی هنرمند مسلمان در مواجهه با مضامین هندویی باشد. این تحول، اگرچه از نظر آیکونوگرافیک با متن اصلی رامایانا همخوان نیست، اما نشان‌دهنده تلاش ندیم برای ارتباط برقرار کردن با نمادهای فرهنگی محیط پیرامون خود است.

نتیجه‌گیری

بررسی نگاره‌ی «پیام‌آور قدسیِ مراسم قربانی» در سه نسخه فارسی رامایانا نشان داد که فرآیند مصورسازی این حماسه، عرصه تلاقی و گفت‌وگوی دو نظام فکری و تصویری متفاوت، یعنی هندو و ایرانی-اسلامی بوده است. مطالعه تطبیقی این نگاره در نسخه‌های جیپور، حمیدابانو و فریبر آشکارساخت که ترجمه و تصویرسازی رامایانا، فراتر از یک

آماده انتشار هنرهای زیبا

فعالیت هنری صرف، بازتاب نوعی «دیالوگ فرهنگی» میان جهان‌بینی ایرانی-اسلامی و سنت‌های اسطوره‌ای هندو است؛ دیالوگی که در پرتو سیاست‌های تسامح‌آمیز اکبرشاه و فضای چندقومیتی هند مغولی امکان‌پذیر شد.

در این بستر، نگارگران مسلمان با مضامینی روبرو شدند که از نظر دینی، فرهنگی و بصری برای آنان بی‌سابقه بود. مواجهه با این جهان نمادین تازه، نه‌تنها آنان را به تجربه و آزمودن عناصر بصری و نمادین تازه در کار خود واداشت، بلکه زمینه‌ساز نوعی «بازآفرینی تصویری» شد. هنرمند ایرانی در این مواجهه، به جای تقلید صرف از سنت‌های هندو، کوشید تا در قالبی گفت‌وگومحور، میان دو نظام معنایی اسلامی-ایرانی و هندو پیوندی خلاقانه برقرار کند.

استحاله رنگ در نگاره‌ی پیام‌آور قدسی را می‌توان مصداقی روشن از این گفت‌وگو دانست؛ جایی که هنرمند مسلمان، با گزینش آگاهانه رنگ زعفرانی برای پوست پیام‌آور، تلاشی در جهت تلفیق و معنابخشی تازه به نقش‌مایه‌ی هندو انجام داده است. هنرمند مسلمان (ندیم) در بازنمایی بصری خود از یک مفهوم مقدس، اقدام به بازتفسیر این نقش‌مایه در قالب نمادهای آشنا (مانند رنگ زعفرانی که یادآور ارتباط معنوی پیام‌آور قدسی و نمادهای خرد و خلوص است) می‌کند.

بر این اساس، استحاله آیکونوگرافیک در نسخه فریبر، را می‌توان نشانه‌ای از فرآیند درک و بازتفسیر مفاهیم قدسی در بستر چندفرهنگی دوره گورکانیان دانست. رنگ زعفرانی پوست پیام‌آور، به‌عنوان نقطه اوج این استحاله، استعاره‌ای از پیوند آتش، نور و قداست در هر دو سنت هندویی و اسلامی است؛ مفهومی که از سطح بازنمایی بصری فراتر می‌رود و به قلمرو معنا راه می‌یابد.

بدین‌ترتیب، اثرهنری، به ابزاری برای فهم متقابل، ترجمه بصری و همزیستی با فرهنگ ناآشنا تبدیل شده است. نگاره‌ی پیام‌آور قدسی در نسخه فریبر، سندی تصویری از «تبادل نمادها» میان دو جهان معنایی ایران و هند دانست؛ فرایندی که در آن، مرزهای دینی و فرهنگی در قلمرو تصویر نرم شده است و زبان بصری، خود به پیام‌آور فهم متقابل و هم‌زیستی میان انسان‌ها بدل شده است.

---

[1] عبدارحیم خان‌خانان(۱۰۳۶-۹۶۴ق) از نسل ترکمانان قراقویونلو و ایرانی تبار بوده‌است. او سپهسالار، وزیر و کاردان اکبرشاه(۱۰۱۴-۹۴۹ق) و پسرش جهانگیر(۱۰۳۶-۹۷۶ق) بوده‌است. به خاطر خدمات گسترده خان‌خانان در ارتباط با زبان، ادبیات و فرهنگ فارسی، از او با نام هندستان ایران ساز یاد می‌شود(نهاوندی، ۱۹۲۴، ج۲، ۶۰۱).

[2] - Freer Gallery of Art

[3] - Washington, D.C.

[4] Rāmāyana

[5] Rāma

[6] mahābhārata

[7] - purānas: آن دسته از افسانه‌های باستانی که میان مردم رواج داشته‌اند.

[8] Valmiki

[9] - آیین اکبری نوشته ابوالفضل علامی یا مبارک، ادیب،تاریخ‌نگارومنشیاولومعتمداکبرشاه است. این کتاب که به عنوان جلد چهارم اکبرنامه نیز شناخته می‌شود در تاریخ پادشاهی پنجاه و یک‌ساله‌ی اکبرشاه نوشته شده‌است(مبارک، ۱۳۷۲، ۳۴).

[10] National museum new Delhi

[11] Raja Bir Singh Dev Bundala - نجیب زاده هندو که اولین نسخه خطی مصور باقیمانده از رامایانا با متن سنسکریت، دو دهه بعد از رامایانای سلطنتی اکبر یعنی حدود ۱۶۰۴میلادی برای او تهیه شده‌است.

[1] - Jaipur museum [2]

[۱۳] - رامایانا در اصل، هفت کاند یا بخش دارد. که نخستین آن، بال کاند به نحوه تصنیف کتاب و به شرح دوران کودکی راما می‌پردازد.(تولسیداس، ۱۸ و۱۹)

1 - Daśaratha
1 -Ayodhya
1 - Putreshti Yagya
4
5
6

[۱۷] -Rishyasringa : نام عارفی است که در متون مقدس هندو و بودایی از اواخر هزاره اول پیش از میلاد از او سخن رفته‌است. با توجه به حماسه‌های رامایانا و مهابهاراتا، او با شاخ آهو متولد شده‌است (Vattam, 1975, 625).

1 - Kausalya
1 - Sumitra
2 - Kaikeyi
2 - Shatrughna
2 - Bharata
2 -Doha Ramayana or Hamida Banu Ramayana
8
9
0
1
2
3

[۲۴] – نام هیچکدام از دوازده هنرمند رامایانای فریبر، در میان هفده هنرمند دربار اکبرشاه دیده نمی‌شود؛ از این رو به نظر می‌رسد خلق این اثر در آتلیه مستقلی از تصویرخانه شاهی به انجام رسیده‌است (Seyller, 1999, 10)

2 -Ramacandra
2 -Mahadeva
2 -Shiva
2 -Sandhya
5
6
7
8

منابع

- بداؤنی، مولانا عبدالقادر بن ملوکشاه، هاشم‌پور سبحانی، توفیق، و صاحب، احمد علی (۱۳۸۰). *منتخب التواریخ* ۳. ج. تهران - ایران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- بلخاری‌قهی، حسن(۱۳۹۵). حکمت هنرهند. تهران: انتشارات سوره مهر.
- پانی‌پتی، مولا مسیح (۲۰۰۹). *رامایانا*. مترجمان دکتر سید عبدالحمید ضیایی و سید محمد یونس جعفری. چاپ اول. خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران.
- جلالی‌نائینی، محمدرضا(۱۳۷۵). هند در یک نگاه (مردم‌شناسی، تاریخ سیاسی هندوستان، تاریخ مذهب هندو، پیدایی جهان هستی). انتشارات شیرازه.
- ذکرگو، امیرحسین(۱۳۷۷). اسرار اساطیر هند(خدایان ودایی). تهران: انتشارات فکر روز.
- شایگان، داریوش(۱۳۹۴). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- مبارک، شیخ ابولفضل (۱۳۷۲). *اکبرنامه*. (ترجمه غلامرضا طباطبایی مجد، چاپ دوم). موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مدبر، ثمین، هاشمی، غلامرضا و طباطبایی، زهره (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی نقشمایه دیو در نگاره‌های نسخه رامایانای فریر و نمونه‌های قبل و هم‌زمان با آن از منظر شمایل‌نگاری. *مطالعات شبه‌قاره* ۱۲.(۳۸)، ۲۳۵–۲۶۰.
- نهاوندی، عبدالباقی (۱۹۲۴) .*مآثررحیمی. به تصحیح* محمد هدایت حسین. *جلد ۳. کلکته هند*: انجمن آسیایی بنگال.
- والمیکی و داس، تلسی (۱۳۷۹). *رامایانا: کهن‌ترین متن حماسی عاشقانه‌ی هند* (مترجمان ا. سنکهه و ا. پ. کاش،). الست فردا.
- یاحقی، محمد جعفر(۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی. انتشارات سروش.

آماده انتشار هنرهای زیبا

- Blurton, T. R. (2007). *Hindu Art*. The British museum press.
- Das, A.K. (2003). *Notes on the Emperor Akbar's manuscript of the Persian Ramayana*. In International Ramayana seminar. (3rd ed). Swastik offset Printer.
- Dehejia, V. (1994). *The Legend of Rama: Artistic Visions*. Marg Publications.
- Farooqi, A. (1979). *Art of Indian and Persia*. B.R. Publishing Corporation.
- Goldman, R. P. (1990*). The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India*. Princeton University Press.
- Hajianfard, R. (2017). *Mughal Miniature Painting: An Analytical Study of The Translated-Illustrated Manuscripts of The Ramayana* [Doctoral dissertation].
- Hajianfard, R., & Zekrgoo, A. H. (2023a). *Mughal Miniature Painting an Analytical Study of the Akbar's Ramayana*. KUPAS SENI, 11(2), 53–66.
- Hajianfard, R., & Zekrgoo, A. H. (2023b). *Bridging aesthetics and narrative in the Hamida Banu Ramayana: An exploration of style, technique, and composition*. *Indic Heritage & Culture, 2*(1).
- Krishnan, G. P. (Ed.) (2010). *Ramayana in focus (Visual and performing arts of Asia)*. Asian Civilisations Meuseum.
- Mani, V. (1975). *Puranic encyclopaedia: A comprehensive dictionary with special reference to the epic and Puranic literature*. Motilal Banarsidass.
- Mani, V. (1975). Puranic encyclopaedia: A comprehensive dictionary with special reference to the epic and Puranic literature. Motilal Banarsidass.
- Markel, S. (2010). Ramayana and related imagery in the Los Angeles County Museum of Art. In G. P. Krishnan (Ed.), Ramayana in focus: Visual and performing arts of Asia (pp. 82–90). Asian Civilisations Museum.
- Mahfuzul Haq. (1931, October). The Khan Khanana and his painters, illuminators and calligraphists. Islamic Culture: The Hyderabad Quarterly Review, 621–630.
- Radhakrishnan, S. (1999). *Indian philosophy*. Oxford University Press.
- Safvi, R. (2013, October 3). *Persian Ramayanas*. Tehelka Blog. November 12, 2014, from http://blog.tehelka.com/persian-ramayanas/
- Sardar, M. (2017). *The Ramayana and other tales of Rama*. In Epic Tales from Ancient India: Paintings from The San Diego Museum of Art.
- Sarkar, A. (1999a). *Ravana as the tragic hero*. In Naragendra K.R. Singh (Ed), Encyclopedia of Hinduism (vol. 21, pp.1720-1732). Anmol.
- Sehgal, S. (Ed.) (1991). *Encyclopedia of Hinduism* (Vols.1-5). Sarup & Sons.
- Seyller, J. (1999). *Workshop and Patron in Mughal India: The Freer Rāmāyaṇa and Other Illustrated Manuscripts of 'Abd al-Raḥīm*. ArtibusAsiae.
- Seyller, J. W., Sardar, M., & Truschke, A. (2020). The Ramayana of Hamida Banu Begum, Queen Mother of Mughal India.
- Sharma, R.C (1999). *Abduction of Sitā.* In Nagendra K.R Singh (ed.), Encylopedia of Hinduism (vol.16, pp.1-5). Anmol.
- Sheikh, G. (2012). *Reading visuals: Timeless Voyages on the Epic Ocean*. Art Connect: An IFA Publication, 6(1), 6–29.
- Times of India. (n.d.). Why do Indian saints wear saffron colour? Science tells us. Retrieved from https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/health-fitness/photo-stories/why-do-indian-saints-wear-saffron-colour-science-tells-us/photostory/63414644.cms.
- Topsfield, A. (Ed) (2004). *In the Realm of Gods and kings: Arts of India*. Philip Wilson Publishers.
- Uddin, J. (2011, Nov 14) Emperor Akbar's Persian Ramayana and Khan-e-Khanan's copy. The Milli Gazette. October 28, 2014. http://www.milligazette.com/news/2653-emperor-akbars-persian-ramayana-and-khan-e-khanans-copy.
- Vanamali (2014). *The Complete Life of Rama: Based on Valmiki's Ramayana and the Earliest Oral Traditions*, Inner Traditions.
- Vedic Management. (n.d.). Moles and mentors: Utility of the saffron-clad in Vedic India. Retrieved from https://vedic-management.com/moles-and-mentors-utility-of-the-saffron-clad-in-vedic-india

– Verma, S. P. (1999). *Flora and Fauna in Mughal art*. Marg Publicaion**.**

The Iconographic Transformation of the Sacred Messenger in the Persian Ramayana Painting (A Case Study of the Freer Collection Manuscript)

Abstract

The Persian translation and illustration of Hindu epics—particularly the *Ramayana*—under Emperor Akbar of the Mughal dynasty (16th century) represented a major intercultural and political initiative aimed at promoting harmony between the Hindu majority and the Muslim ruling elite. The illustrated Persian *Ramayana* manuscripts mark a pivotal stage in the formation of Indo-Iranian visual culture, where artists from both traditions collaborated in imperial and semi-imperial ateliers. This study focuses on the miniature titled *The Sacred Messenger at the Sacrificial Ritual* from the Freer Gallery manuscript as a case to explore the process of iconographic transformation born of this cultural exchange.

Employing a qualitative descriptive–analytical method and Erwin Panofsky's three-level iconographic framework, this study investigates the iconographic transformation of the sacred messenger across three key Persian Ramayana manuscripts: the imperial *Jaipur Ramayana*, the *Hamida Banu Ramayana*, and the *Freer Ramayana* commissioned by ʿAbd al-Rahim Khan-i-Khanan. Data were collected through library-based research, consulting Persian and English texts, including illustrated manuscripts of the Ramayana and and relevant studies on Mughal miniature.

At the pre-iconographic level, the visual elements of "The Sacred Messenger at the Sacrificial Ritual" in the Freer manuscript were carefully described. At the iconographic level, symbolic motifs and visual signs were compared with textual descriptions in the Ramayana and its illustrated Persian versions produced during Akbar's reign. At the iconological level, the study interpreted the cultural and religious meanings of iconographic changes within the intercultural context of the Mughal court.

The Comparative iconographic analysis reveals a gradual metamorphosis of the divine figure—from black-skinned in the *Jaipur* manuscript, to fair in the *Hamida Banu* version, and finally to saffron-orange in the *Freer* copy. These changes illustrate how artistic reinterpretation replaced strict adherence to Hindu textual sources with symbolic recontextualization aligned with the sensibilities of Muslim painters.

In the Freer miniature, the painter Nadim portrayed the messenger with radiant orange skin and simplified attributes, transforming the figure from a literal Vedic deity into an allegorical embodiment of sacred light. The choice of saffron—a color signifying sanctity, renunciation, and divine illumination in both Hindu and Islamic symbolism—reflects the artist's interpretive awareness rather than ignorance of Hindu tradition. This chromatic reconfiguration expresses a process of iconographic *istihalah* (transfiguration), wherein an imported mythological motif acquires new theological and aesthetic meanings in a multicultural setting.

The sacred messenger's transformation thus serves as a microcosm of the Mughal atelier's dialogic spirit, where artists negotiated unfamiliar mythologies through creative adaptation rather than imitation. The resulting hybrid image testifies to an emergent shared visual language.

The findings reveal the process of iconographic transfiguration as an outcome of cultural synthesis between Islamic–Iranian and Hindu visual traditions. In this sense, the Freer miniature is not merely a record of visual deviation but a document of intercultural understanding and a symbolic messenger of peace—mirroring the very figure it depicts.

Ultimately, the *Freer Ramayana* miniature exemplifies how artistic collaboration functioned as a medium of cultural translation.

Keywords: Persian *Ramayana*, Mughal miniature painting, Freer manuscript, iconographic transformation, intercultural dialogue, saffron symbolism.

آماده انتشار هنرهای زیبا