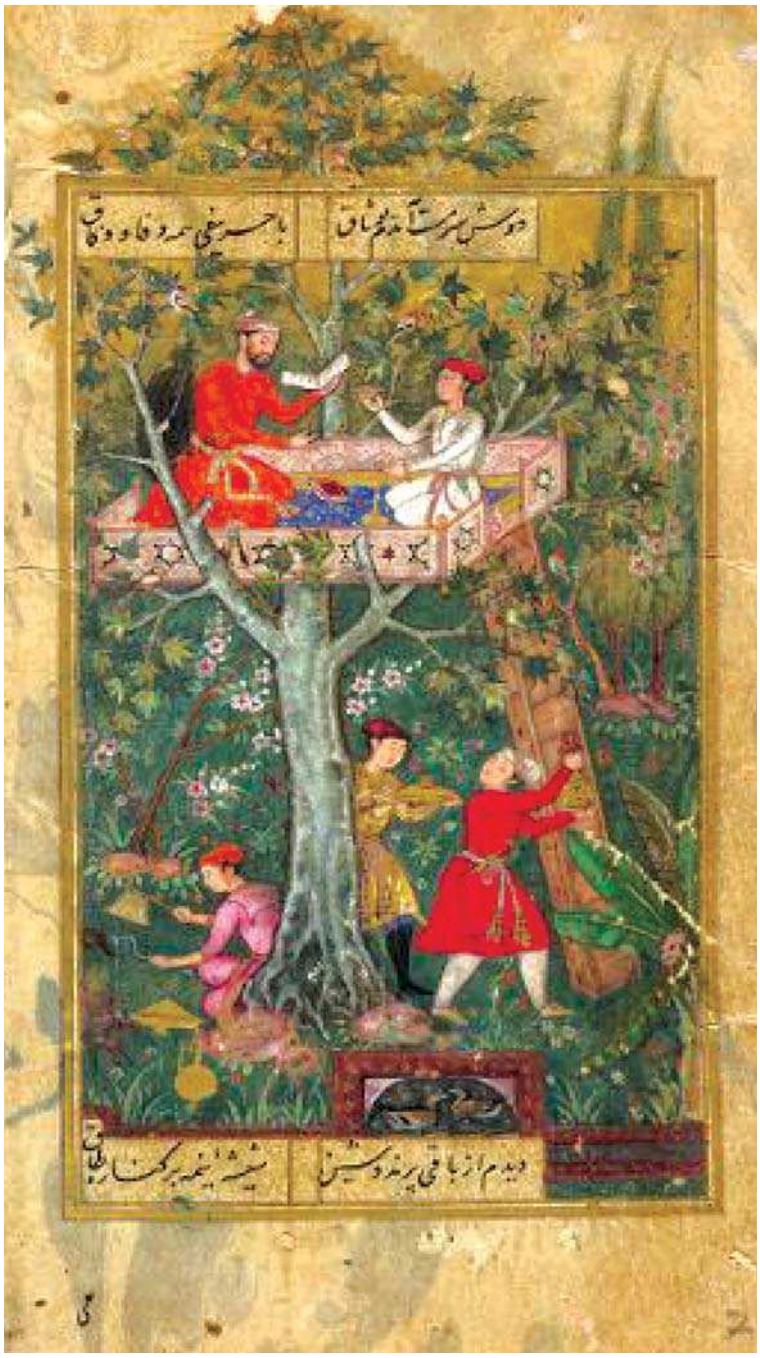
Archive of SID



با عنوان انوری در خانه تابستانی
منسوب به بسوان ۵.۷ × ۸.۱۳ cm
ماخذ:موزه هاروارد

www.SID.ir

Archive of SID

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل بینامتنی متن و نگاره‌های نسخه خطی ۹۹۶ه. ق دیوان جیبی اکبرشاه*

نیلوفر مایلی برجلویی** جواد علی‌محمدی اردکانی***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۷/۱۱/۸
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۸/۶/٤
صفحه ۵ تا ۲۱

چکیده

پادشاهان گورکانی هند تحت تأثیر هنر و فرهنگ ایران بودند چنانچه در زمان همایون نیز برخی هنرمندان ایرانی به دربار ایشان راه یافتند. این دوران از درخشان ترین دوران فرهنگی و هنری هنر دورهٔ اسلامی است. پس از همایون و در دورهٔ اکبر شاه نیز سبک نگارگری تحول پیدا کرد، هنرمندان هندو به همراه ورود آثار اروپایی، موجبات تحول در سنت نقاشی گورکانی شده و نسخه های فرواوانی تولید شد و از آن جمله نسخهٔ خطی دیوان انوری در قطع جیبی برای اکبرشاه می باشد.

هدف این مقاله بررسی الگوهای زیبایی شناسی موجود در آن بر اساس رویکرد تجسمی با بررسی نگاره‌ها با در نظر گرفتن اشعار انوری و هنر نگارگری ایران است. سوال این پژوهش عبارتست از تحلیل بینامتنی چگونه می تواند موثر در بازشناسی نگاره های دیوان حبیبی اکبر شاه باشد ؟

این پژوهش با رویکرد بینامتنی با هدف بررسی مؤلفه‌های مهم متن کلامی و متن تصویری و بازشناسی نگاره‌های این نسخه خطی صورت گرفته است. گردآوری داده‌ها با استفاده از کتب و مقالات و داده‌های اینترنتی بوده است. در نتیجه با تحلیل بینامتنی تأثیر نگارگری ایرانی در ساختار زیبایی‌شناسی نگاره‌ها و تأثیر نقاشـــی شمال اروپا در دورنماسازی و رنگ‌گذاری و همچنین تأثیر نقاشی هندی در نگاره‌های این نسخه خطی مزبور قابل بازشناسی بود. رابطه میان متن کلامی با متن تصویری براساس اشتقاق و برگرفتگی بود که بافتار اجتماعی در متن تصویر تأثیر بسیاری داشت.

واژگان کلیدی

اکبرشاه، انوری، بینامتنیت، دیوان جیبی، هنرگورکانیان، نگارگری.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد (نویسنده اول) با عنوان **تحلیل بینامتنی نگاره‌ها و اشعار دیوان انوری نسخه۹۹۶ه. ق (مطالعهٔ موردی دیوان جیبی اکبرشاه)** با راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه علم و فرهنگ است.

** کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر و معماری Email:niloofarmyle@gmail.com
*** دکتری تخصصی، استادیار دانشکده هنر دانشگاه علم و فرهنگ تهران، دانشکده هنر و معماری.(نویسندهٔ مسئول)
Email:alimohammadi@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

دوران گورکانیان هند عهد اعتلاء نفوذ فرهنگ و هنر ایران در شبه قاره هنداست و درخشان‌ترین دوران فرهنگی و هنری هند اسلامی محسوب می‌شود.

نقاشی گورکانیان هند نوعی متفاوت از نقاشی اسلامی است که در قرن شانزدهم و هفدهم میلادی (۱۰ و ۱۱ هـ ق) رواج داشته است. علاقه خاندان گورکانی به هنر مصورسازی و کتاب آرایی از زمان حکمرانی مؤسس سلسله، بابر گورکانی، آغاز شد. بابر پس از پیروزی در پانی پات کتاب‌هایی در قصر ابراهیم لودی مغلوب یافت، به پسرانش همایون و کامران واگذارکرد.

هنگامی که همایون (۱۵۰۸-۱۵۵۰) به دلیل شورش درکشورش به دربار شاه طهماسب پناهنده شد در مدّت یک سال اقامت در تبریز، تحت تأثیر هنر و فرهنگ ایران قرار گرفت. پس از اینکه به یاری سپاهیان قزلباش موفق به اعادهٔ قدرت شد. دو تن از مشهورترین نقاشان ایرانی به نام‌های «میرسید علی»و «عبدالصمد» را به دربار خود دعوت کرد. آن دو همراه با همایون از طریق کابل به دهلی رفتند. پس از مرگ همایون، اکبر عهده‌دار آنان شد. در زمان اکبر شاه (۱۵۴۲-۱۶۰۵) با تلفیق هنر استادکاران ایرانی با هنرمندان مشهور هندویی سبک نگارگری گورکانیان تحول و تکامل پیدا کرد، بدین نحو که ظرافت زیرکانهٔ سبک ایرانی و دید قوی و زنده و با نشاط هنرمندان هندو به گونه‌ای شگفت‌آور با هم تلاقی کردند. از سویی دیگر آثار اروپایی که نمایندگان یسوعی به دربار اکبر آوردند موجب تحول در سنت نقاشی گورکانی شد. بدین ترتیب تصاویر انجیل سلطنتی چندزبانی وکنده‌کاری‌های فلاماندی و تکنیک‌های اروپایی مناظر تأثیر عمیقی بر نقاشی گورکانیان هند گذاشت.

در گارگاه پر رونق اکبرشاه نسخه‌های متعددی از زندگی نامه ها، متون تاریخی، دیوان شعرای ایرانی و ترجمه فارسی ادبیات هندو به تصویر درآمد. یکی از این نسخ مهم دیوان انوری شاعر نامبردار نیمه دوم قرن ششم هـ ق است که به قطع جیبی در سال ۹۹۶ ه. ق در سی و سومین سال سلطنت اکبرشاه در لاهور به دست کاتب سلطنتی رونویسی شدو پس از آن نقاشان کارگاه سلطنتی به نگارگری آن پراختند.

ترکیب درخشانی از تأثیرات نگارگری ایرانی- هندی بر نسخه خطی دیوان انوری کتاب جیبی اکبرشاه دلالت دارد. نگاره‌های آن دارای ظرافت بی نهایتی از خط و رنگ‌های قوی وترکیب بندی‌های پیچیده است. برخی از این نگاره‌ها به درک هنرمندان از مفهوم پرسپکتیو اروپایی اشاره دارد. در این نگاره‌ها به طور هم زمان تأثیر سه نوع الگوی زیبایی شناسی از نگارگری ایرانی و هند و هنر غرب به ویژه شمال اروپا دیده می‌شود. فضا سازی آثار،متأثر از طبیعت هند است و درپیکره نگاری و شیوه رنگ‌گذاری و دورنماسازی تلفیقی از نقاشی غرب به خصوص نقاشی شمال اروپا دیده می‌شود.

هدف پژوهش بر اساس رویکرد تجسمی و بررسی نگاره‌ها با در نظر گرفتن اشعار انوری و هنر نگارگری ایراناست لذا با تحلیل بینامتنی اشعار و نگاره‌های دیوان انوری کتاب جیبی اکبرشاه به بررسی نگاره‌های این نسخه خطی پرداخته شده است. رویکرد بینامتنی که شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که نخستین بار ژولیا کریستوا در سال ۱۹۶۶ اصطلاح بینامتنیت را مطرح کرد و بر اساس این نظریه متن‌ها هیچ گاه به طور دفعی و مستقل خلق نمی‌شوند بلکه همواره در شبکه‌ای از متن‌های جهان نشانه‌ای شکل می‌گیرند. چنان که هیچ متنی بدون پیش متن نیست. برای متن‌ها آغازی وجود ندارد بلکه همواره تقلید یا تداوم است این روابط بینامتنی نه فقط در خلق آثار بلکه در خوانش و درک آن‌ها نیز حضور دارند چنان که هیچ خوانشی صورت نمی‌گیرد مگر اینکه متن‌ها پیش‌خوانده شده در آن‌ها دخالت کنند.از مهم‌ترین متفکران بینامتنیت که نقش مهم و به سزایی در رسمیت بخشیدن بینامتنیت داشت رولان بارت (۱۹۸۰-۱۹۱۵) بود. بینامتنیت نزد بارت اصالت‌های خاصی از جمله بینامتنیت خوانشی و بینامتنیت هنری دارد. از دیگر متفکران مهم بینامتنیت که رابطهٔ یک متن با متن‌های دیگر پرداخت ژرار ژنت ساختارگرا و منتقد بزرگ فرانسویاست. ژنت هر رابطه‌ای را که یک متن می‌تواند با غیر خود داشته باشد به طور نظام‌مند مطالعه کند. به همین دلیل دیگر واژهٔ بینامتنیت که دارای معنای خاصی شده بود نمی‌توانست همهٔ حوزه‌های مطالعاتی او را شامل شود. بر این اساس، او واژهٔ جدیدی یعنی ترامتنیت را ابداع کرد. بنابراین ترامتنیت هرنوع رابطه‌ای را که یک متن می‌تواند با غیر خود داشته باشد، شامل می‌شود ژنت ترامتنیت را به پنج دسته تقسیم می‌کند که این پنج دسته به دلیل نوع ارتباطی که یک متن با متن دیگر دارد از هم متمایز می‌شوند و عبارتند از:۱. بینامتنیت (بر اساس رابط هم حضوری) ۲. فرامتنیت (بر اساس رابطه انتقادی یا تفسیری) ۳. پیرامتنیت (بر اساس رابطه تبلیغی و آستانگی) ٤. بیش متنیت (بر اساس رابطه برگرفتگی) ۵. سرمتنیت (بر اساس رابطه گونه شناسانه و تعلقی)

بنابر این بینامتنیت همواره دست کم روابط میان دو متن را بررسی می‌کند که این دو متن می‌تواند از دو نظام نشانه‌ای متفاوت باشندکه به آن بینامتنیت بینانشانه‌ای می‌گویند و همچنین این دو متن می‌توانند از دو فرهنگ متفاوت باشند که به آن بینامتنیت بینافرهنگی می‌گویند بر این مبنا سوال اصلی پژوهش این است که تحلیل بینامتنی چگونه می‌تواند مؤثر در بازشناسی نگاره‌های دیوان انوری کتاب جیبی اکبرشاهباشد؟

روش تحقیق

با توجه به رویکرد تحلیل بینامتنی متن کلامی و متن تصویری روش مورد استفاده برای تجزیه و تحلیل داده‌ها و تبیین پرسش تحقیق، روش توصیفی و تحلیلیاست. روش گردآوری داده‌ها اسنادی و عکس برداری داده‌های اینترنتی

www.SID.ir

Archive of SID

است. قابل ذکر است دیوان انوری کتاب جیبی اکبرشاه (نسخه خطی ۹۹٦ ه. ق) دارای ۵۱ نگارهاست که جامعهٔو نمونه آماریدر این پژوهش سیزده نگاره از این دیواناست. روش نمونه گیری براساس نگارههایی است که موزه فاگ هاروارد و موزه متروپلیتن در کتابی با عنوان کتاب جیبی اکبرشاه در اختیار مخاطبان گذاشتهاند از این رو روش نمونه گیری تصادفی نیست. در مرحلهٔ نخست به تحلیل شرایط زیر متنی و پیرامتنی حکومت گورکانیان هند به ویژه دوران اکبر شاه پرداخته شد سپس دیوان انوری نسخه خطی ۹۹٦ ه. ق دیوان جیبی اکبرشاه معرفی شد. برای شناخت مولفههای متن کلامی به توضیح آثار و اندیشهها و ویژگیهای شعر انوری تحلیل شد. پس از تبیین مولفههای کلامی و تحلیل محتوایی، متن تصویری از لحاظ ساختاری و مضمونی تشریح شدپس از آن تشابه و تفارق متن کلامی با متن تصویری تبیین شد و بر اساس آراء رولان بارتکه از پیشگامان به کارگیری بینانتنیت در هنراست و هر مجموعهٔ نشانهای را متن تلقی کرده است و به رابطه انواع متنها در حوزهٔ بینامتنیت پرداخته است و روابط بینانشانهای را بخشی از روابط بینامتنی میداند (نامورمطلق: ۱۳۹٤،۱٤۸)؛ به بینامتنیت بینانشانهای پرداخته شد. بر اساس ترامتنیت ژنت به بررسیرابطهٔ بینامتنیت میان متن تصویری و متن کلامی پرداخته شد و بینامتنیت صریح و اعلام شده، بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده و بینامتنیت ضمنی میان متن کلامی و متن تصویری مشخص شد سرمتنیت ؛رابطهٔ طولی و تعلقی متن تصویری با گونهٔ خود (سبک نقاشی گورکانیان هند)، مشخص شد. با توجه به تعریف بینامتنیت بینافرهنگی؛ روابط بینامتنی بنابر ارتباط آن با فرهنگ- بر اساس یک حصر عقلی- به دو دسته درون فرهنگی (متن مرجع دارای فرهنگ مشترکی با متن اصلی باشد) و برون فرهنگی (متن مرجع دارای فرهنگ دیگری نسبت به متن اصلی باشد) و تمایز فرهنگی میان متن کلامی و متن تصویری تحلیل شد.

پیشینهپژوهش

در زمینه نگارگری گورکانیان هند به خصوص دیوان انوری کتاب جیبی برای اکبر شاه پژوهشهای اندکی صورت گرفته استکه هر کدام با نگاهی کلی به این مسئله پرداختهاند و روابط بینامتنی نگارهها و اشعار دیوان انوری بررسی و تحلیل نشده است. اما پژوهشهایی که به صورت کل یا موردی به هنر گورکانیان پرداخته اند، بر اساس منابع موجود ودر دسترس پژوهشگر به شرح ذیل است. لازم به توضیح است با توجه به درجهٔاهمیت علمی، ابتدا مقالات، سپس پایان نامهها و در انتها کتابهای موجود در این حوزه بررسی شدند. در تمامی مقالههای بررسی شده پژوهشگران با روش مقایسهای و تحلیلی به بررسی و تأثیرپذیری نگارگری گورکانیان هند از نگارگری ایرانی پرداختند که میتوان به مقالهٔ عفت السادات افضل طوسی و ندا هوشمند منفرد (۱۳۹۵) با عنوان «بررسی تفاوت نگارههای عبدالصمد شیرازی در دربار شاه طهماسب صفوی و گورکانیان هند » فصلنامهٔ مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال هشتم، شماره بیست و ششم ص ٤۲- ۲۳اشاره کرد؛ که با استفاده از منابع کتابخانهای و مشاهدهای به بررسی آثار عبدالصمد در فاصله زمانی ۹۲۱هـ تا ۹۸٦هـ پرداخته است. که وجه تمایز این مقاله با پژوهش حاضر در نوع رویکرد پژوهشی و مطالعهٔ موردی یکی از نقاشان ایرانی در دربار گورکانیان هنداست. مقالهٔ محمد رضا پور جعفر و فرزانه فرخ فر (۱۳۸۷) با عنوان «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و نگارگری گورکانیان (قرن ۱۰)» فصلنامه علمی پژوهشی، نشریهٔ هنرهای زیبا، شماره ۳۵ ص ۱۱۵-۱۲٤ بر پایهٔ استدلالهای تحلیلی و ارائه جداول آماری، میزان تأثیرپذیری نگارگری مکتب گورکانی از نگارگری مکتب تبریز بررسی شده است. این مقاله از حیث تأثیر نگارگری گورکانیان از نگارگری ایرانی (مکتب تبریز) قابل توجه است و تمایز این مقاله با پژوهش حاضر در نوع رویکرداست و هم چنین در این مقاله نسخه خطی انوری کتاب جیبی اکبر شاه بررسی نشده است. مقالهٔ زهرا رسولی (۱۳۸۸) با عنوان «تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف در سرزمینهای شمال و دکن هند» در فصلنامهٔ علمی پژوهشی پیام بهارستان شماره ۵ ص ۳۵۳-۳٦۰ با روش توصیفی به بررسی سبکهای نقاشی مناطق مختلف هند و تأثیر نقاشی ایرانی پرداخته است. از دیگر مقالههایی که به بررسی آثار عبدالصمد پرداخته است ؛ مقالهٔ شیلا کن بای (۱۳۸٤) با عنوان « اسب در آثار عبدالصمد»، ترجمه شروین فریدون نژاد، هنرهای تجسمی، سال ششم، تهران، ص ۳۰-۳۹است که این مقاله برگرفته از مجموعهٔ ارزشمند «استادان نقاشی گورکانی» است انتشارات مارگ در هند منتشر کرده است این مقاله با هدف شناسایی و هویت بخشی به تصویرسازیهای عبدالصمد از اسب و معانی نمادین و احتمالی آناست. با استناد بر آثاری که دارای رقم و امضای عبدالصمد هستند یا منتسب به اویند نگارش شده است. وجه تمایز آن در نوع رویکرد و مطالعهٔ موردی نگارههای اسب عبدالصمداست زهرا معمّر (۱۳۹۳) در مقالهای با عنوان «معرفی نسخه خطی اکبرنامه (محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن) در نامهٔ فرهنگستان ویژه نامه شبه قاره صص ۳۲۳-۳٤۸ به معرفی و بررسی نگارههای نسخه خطی اکبرنامه پرداخته است.

در میان پایان نامهها، ابوالفضل دریایی (۱۳۷۲) در پایان نامه خود با عنوان «تأثیر فرهنگ و هنر ایران در شکل گیری مکتب نقاشی هند و ایرانی در دوره بابریان هند» استاد راهنما دکتر سید مهدی غروی، نوشین نفیسی، کارشناس ارشد باستان شناسی دانشگاه تربیت مدرس با رویکرد تاریخی به بررسی مکتب نگارگری هند و علل مهاجرت نقاشان ایرانی به هند و گسترش فرهنگ ایران در هند میپردازد. و آزاده وزیری (۱۳۹۲) در پایان نامه خود با عنوان بینامتنیت در نقاشی ایران

www.SID.ir

Archive of SID

مکتب اصفهان (رضا عباسی و شاگردانش) استاد راهنما محمدرضا فیروزه‌ای، کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، با رویکرد بینامتنیت، تأثیرپذیری آثار نقاشان مکتب اصفهان را بررسی کرده است و آموزش در شیوه سنتی نقاشی ایرانی را مهم‌ترین عامل تأثیرپذیری می‌داند. و روابط بینامتنی آثار نگارگری مکتب اصفهان را تحلیل می‌کند وجه تشابه این پایان نامه با پژوهش حاضر در رویکرد بینامتنیت است ولی در پایان‌نامه روابط بینامتنی و بینافرهنگی میان نگارگری گورکانیان هند با نگارگری مکتب اصفهان بررسی نشده است.

احمد گلچین معانی (۱۳۶۹) درکتاب «کاروان هند: (در احوال و آثار شاعران عصر صفوی که به هندوستان رفته‌اند)»که در دو جلد تدوین شده است به بررسی و معرفی شاعران فارسی زبان در دربار گورکانیان هند می‌پردازد. و اطلاعات جامع و ارزشمندی از جایگاه شاعران و نویسندگان پارسی زبان در دربار گورکانیان هند به خوانندگان می‌دهد.

آمینا اوکادا (۱۹۹۲) درکتاب Indian miniatures of the Mughal courtنگارگران هندی در دربار مغولان کبیر (که هنوز به فارسی ترجمه نشده است). به معرفی نگارگران گورکانی و سبک‌های نگارگری کارگاه مکتب گورکانیان هند می‌پردازد. جی . ام راجرز (۱۳۸۲) درکتابMughal miniaturesبا ترجمه جمیله هاشم زاده با عنوان عصر نگارگری (مکتب مغول هند) جایگاه نگارگری در دوران مغول و مواد و روش‌های عملی و شیوه‌های کتاب آرایی را در دوران گورکانیان هند بررسی می‌کند.

شیملو کری ولش (۱۹۸۳) کتابی با عنوان Anvari s Divan A pocket book for Akbar : (دیوان انوری کتاب جیبی اکبرشاه) را با همت موزه متروپلین و دانشگاه هاروارد تدوین کردند. کتاب دارای سه بخش است، در مقدمه و بخش اول کتاب با عنوان اکبر و دورانش ویلچ، نخست به توصیف نسخه خطی دیوان انوری برای اکبرشاه می‌پردازد. شرحی کلی از اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران اکبر شاه می‌دهد. جایگاه هنر و ادبیات را در دوران اکبر و جانشینانش را توضیح می‌دهد . فصل دوم کتاب با عنوان انوری و اشعارش، شیمل به صورت مختصر به معرفی انوری و جایگاه والای آن در ادبیات فارسی می‌پردازد و. بخش آخر کتاب که مهم‌ترین بخش کتاب است با عنوان صفحاتی از دیوان انوری به بررسی نگارگری‌ها می‌پردازد که شامل ۱۵ نگاره از نقاشان هندی و ایرانی است. تمایز اثر با پژوهش حاضر در نوع رویکرداست و نویسنده با نگاه کلی به نگاره و اشعار دیوان انوری کتاب جیبی برای اکبر شاه پرداخته است.

تحلیل شرایط زیر متنی و پیرامتنی حکومت گورکانیان هند و دیوان انوری نسخه ۹۹۶ ه. ق

سلسلهٔ مغولان در هند با شعرا آغاز شد و پایان یافت و فرمانروایانی که در این میان حکومت کردند با کمی استثنا در دنیا جزء فرمانروایانی بودند که قدرت و درک بالایی برای معیارهای زیبایی شناسی داشتند. بابر بنیان گذار سلسلهٔ گورکانیان هنداست. پدرش میرزا عمر شیخ بود که اصل و نسبش مستقیماً به تیمور می‌رسید. مادر بابر دختر یونس خان مغول یکی از نوادگان چنگیز خان بود(شیمل:۱۳۸۶، ۲۰-۱۹) پس از بابر پسرش همایون در سن بیست و دو سالگی در دهلی به تخت پادشاهی نشست . طالع همایون برخلاف نامش خجسته نبود به دلیل اختلاف و جنگ با برادرانش هندال و کامران و هم چنین شیرخان افغان مجبور شد به دربار شاه طهماسب صفوی پناهنده شود. اقامت همایون در ایران مقارن با زمانی بود که شاه طهماسب از هنر توبه کرده بود از این رو همایون فرصت را غنیمت می‌شمارد و سه تن از نگارگران دربار شاه طهماسب را برای پیوستن به دربارش دعوت می‌کند هرچند میرمصوّر پیشنهاد را نمی‌پذیرد ولی پسرش (میرسید علی) و عبدالصمد به دربار گورکانیان هند می‌روند (schimmel&welch,1983 : 17).پس از همایون پسرش اکبر به پادشاهی رسید و تحول نگارگری گورکانیان هند مدیون نحوهٔ عملکرد با نبوغ اوست. برای اکبر نقاشی ماهیتی تزئینی نداشته است؛ «برای اکبر نقاشی از یک سو وسیله‌ای برای زنده کردن متون تاریخی و عشقی، و از سوی دیگر راهی برای بهتر شناختن همنوعانش بوده است: مشاهدهٔ چهرهٔ افسران و درباریانش که به آن‌ها دستورهایی داده بود، برای او اساس قضاوت حتّی ارتقا بود، تصویر چهره‌ها تا حدی به عنوان حکم توقیف با عکس و تفصیلات مورد استفاده بود (شیمل،۱۳۸۵: ۳۲۸) در زمان اکبر شاه با تلفیق هنر استادکاران ایرانی با هنرمندان مشهور هندویی سبک مغول تحول و تکامل پیدا کرد. «اکبر باید با سنت هندی در نقاشی کمی آشنا بوده باشد، نگاشته‌های مصورچینی و هندو وجود داشته اندو این برای تحول و تکامل نقاشی مغول مهم بود که اکبر هنرمندان هندو راجذب دربار کرد و اجازه داد تا با استادان تبریزی کار کنند؛ بدین ترتیب در زمانی نسبتاً کوتاه سبک مغول شکل پیدا کرد، بدین نحو که ظرافت زیرکانهٔ سبک ایرانی و دید قوی و زنده و با نشاط هنرمندان هندو به گونه‌ای شگفت آور با هم تلاقی کردند و به یک هم زیستی دور از انتظار دست یافتند. نخستین اثری که در آن زمان مصّور شد طوطی نامه با تمام ۲۵۰ مینیاتورش بود. که در آن جریان مشترک دو سنت، می‌توانددر بیشتر جزئیات تشخیص داده شود، سپس حمزه نامه عظیم در قطع بزرگ که ساخت آن بیشتر از ۱۵ سال وقت گرفت، در پی آن آمده است. وقتی که این کار عظیم به شدت واقعی با وجود همهٔ خیال پردازی به پایان رسید. سبک اصلی مغول زاده شد (شیمل ۱۳۸۶: ۳۲۶-۳۲۵). در دوره اکبر، نگارگران برای نخستین بار با نقاشی‌های اروپایی آشنا شدند و تأثیر گرفتند. اکبر شاه در سال ۱۵۷۳م طی لشکرکشی نظامی به گجرات، پس از تصرف بندر سورت با مردمان پرتغالی ساکن گوآ مواجه شد. علاقه اکبر برای آشنایی با هنر سرزمین‌های دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

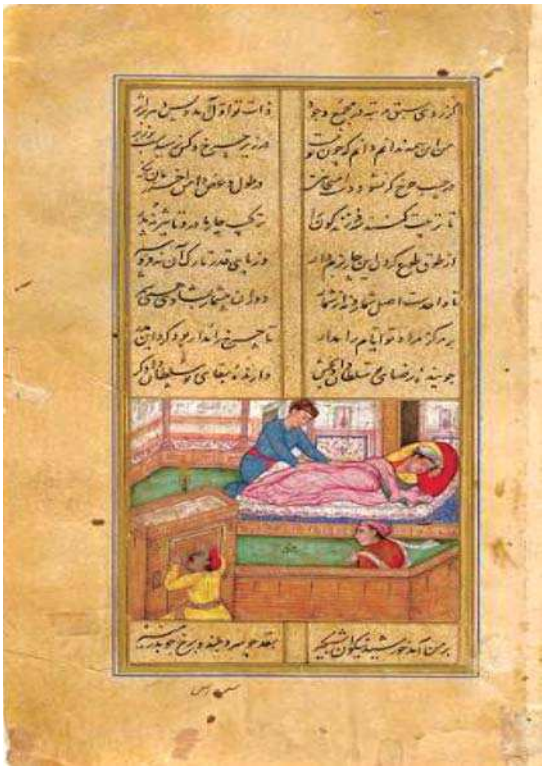
موجب شد که در سال ۱۵۷۵م نمایندگانی رابه گوآ بفرستد و در سال ۱۵۸۰ هیئتی مسیحی از گوآ به دربار گورکانیان هند آمدند. مبلغان زمانی که به حضور اکبر در شهر جدید فاتح پور سیکری رسیدند. نسخ مصور انجیل‌های چند زبانه را به همراه داشتند. آن‌ها مدت سه سال در دربار اکبرشاه ساکن شدند و ضمن دیدار مداوم و مباحثات مذهبی با شاه، با اجازه اکبر شاه کلیسای کوچکی ساختند؛ بر دیوارهای کلیسای مزبور تصاویری آویخته شده بود که احساسات اکبرشاه، خانواده اش و سایرین را برانگیخت. تأثیر تصاویر آن چنان بود که شاه گورگانی هنرمندانش را برای نسخه برداری از آن‌ها فرستاد (crill&Jariwala,2010 :24-26) بدین ترتیب تصاویر انجیل سلطنتی چندزبانی، وکنده‌کاری‌های فلاماندی باید تأثیر فوق العاده‌ای روی هنر مغول گذاشته باشند، نه فقط موضوعاتی از انجیل، بلکه تکنیک‌های اروپایی مناظر و چیزهای مشابه گرفته و استفاده شده‌اند (شیمل،۱۳۸٦: ۳۲۸). تأثیر نقاشی شمال اروپا بر آثار نگارگری مغول کاملاً مشهود است و پرسپکتیو و فضا سازی آثار را بسیار تغییر داد در تاریخ کمبریج در این باره نوشته شده است: تأثیر نقاشی مبلغان مسیحی در نگارگری مغول تأثیر در پذیرش مناظر طولی و هوایی موسوم به دورنما، خود را نشان داد. در دورنماهای ویژه مغولان، طرح‌ها با کثرتی از نقاط رو به زوال بر روی هم سوار می‌شدند، به گونه‌ای که همه جزئیات با روشنی برابر نشان داده می‌شدند، اما دور نمای توحیدی نیز رایج گردید (هولت،لمبتون و لوئیس، ۱۳۸۷: ۱۰۲۱). شیوه کارهنرمندان و ابزارشان به این صورت بود که هنرمندان سازندگان قلم مو هایشان بودند. قلم موها معمولاً از موی ظریف سنجاب ساخته می‌شد و با توجه به موارد استفاده و ظرافت مورد نیاز در اندازه‌های متفاوت بود. از هر قلم مو تنها برای یک رنگ استفاده می‌کردند. منشاء رنگ‌ها،حیوانی، گیاهی و معدنی بود. (شیمل،۱۳۸٦: ۳۲٦) در دورهٔ اکبر غالباً از کاغذهای کرم رنگ سبک استفاده می‌کردند. اجرا نقاشی مغول حداقل به سه مرحلهٔ مجزا تقسیم می‌شد. نمای اولیه که طرح گفته می‌شد و بعد صورت یا چهره نمایی و در آخر رنگ آمیزی، که در بسیاری از موارد هنرمندان گوناگون بر روی یک مرحله کار می‌کردند. در دوران اکبر نسخ بسیار بازنویسی و به دست نقاشان مصوّر شد.

از جمله دیوان انوری، شاعر نامدار قرن ششماست که بنا به اقوال معروف یکی از سه پیامبر شعر فارسی است. اشعار انوری نمایندهٔ کامل سبک دورهٔ سبک سلجوقی است. ذبیح الله صفا درباره ویژگی شعر انوری می‌نویسد:«انوری طبعی قوی و اندیشه یی مقتدر و مهارتی وافر در آوردن معانی دقیق و مشکل در کلام روان و نزدیک به لهجهٔ تخاطب زمان داشت . بزرگ‌ترین وجه اهمیت او در همین نکتهٔ اخیر یعنی استفاده از زبان محاوره در شعر است و او بدین ترتیب تمام رسوم پیشینیان را در شعر در نوشت و طریقه یی تازه در آن ابداع کرد. که علاوه بر مبتنی بودن بر زبان تخاطب، با رعایت سادگی و بی پیرایگی کلام و آمیزش آن با لغات عربی وافر و حتی ترکیبات کامل عربی و استفاده از اصطلاحات علمی و فلسفی بسیار و مضامین و افکار دقیق و تخیلات و تشبیهات و استعارات بسیار همراه است. گاه سخن انوری به درجه یی از سادگی می‌رسد که گویی او قسمت‌هایی از محاورات معمول و عادی را در شعر خود گنجانیده است و گاه بر اثر احتواء بر معانی دقیق و مشکل، در همان حال که الفاظ روان دارد، فهم آن چنان دشوار می‌شود که محتاج شرح و توضیح است (صفا، ۱۳۸٦: ۲/٦٦۷). اما غزل انوری ساده و به زبان محاورهٔ عصر است و از الگوهای سعدی بوده است. سعدی روانی کلام را از او آموخته است. به این معنی که بتوان شعر را یک نفس و هیچ گیر و اشکالی به راحت‌ترین وجه خواند (شمیسا،۱۳۸۸: ۱۱٤).

نسخه خطی دیوان انوری کتاب جیبی اکبرشاه که اکنون در موزه هنر فاگ هارواردداست در سال ۹۹٦ ه. ق در سی و سومین سال سلطنت اکبر شاه زمانی که چهل و هفت سال داشت در لاهور به دست کاتب سلطنتی رونویسی شد . و شامل ۳٥٤ برگ استو در اندازه ۵½ در ۷/۸ ۲ اینچ است. قسمت متن دار که با خطوط سیاه و طلایی باریک احاطه شده دارای ابعاد ۱/۸ ٤ در ۲ اینچ و هر صفحه شامل پانزده خط شعراست. حاشیه صفحات دارای ابر و باد است که به رنگ‌های خاکستری مایل به آبی، زرد و سایه‌هایی از رنگ آبیاست. که در بعضی از صفحات به وضوح مشخص است و در بعضی دیگر صفحات به سختی می‌توان دید. اما در همه صفحات رنگ طلایی در کادرها به کار رفته است. و در بعضی از صفحات از کاغذهای رنگی دارای رگه‌های طلایی استفاده شده است. که به نظر می‌رسد به برگه‌های اصلی شکننده چسبانده شده‌اند. بر خلاف شیوه رایج که کاتبان اشعار را بر اساس حروف آخر ردیف و قافیه قرار می‌دانند در این نسخه خطی اشعار بر اساس حروف اصلی قافیه گردآمده است. در نتیجه شعری که قافیه آن «آنست» در این دیوان تحت حرف «ن» و نه حرف «ت» طبقه بندی می‌شود و این شیوه معمول در تمامی نسخه‌های جدید است. Schimmel and Welch, 1983:p68-66)) نگاره‌های این دیوان دارای ظرافت بی نهایتی از خط و رنگ‌های قوی و ترکیب بندی‌های پیچیده است. برخی از نگاره‌ها به درک هنرمندان از مفهوم پرسپکتیو اروپایی اشاره دارد در این نگاره‌ها به طور هم زمان تأثیر سه نوع الگوی زیبایی شناسی از نگارگری ایرانی- هندی و هنر غرب دیده می‌شود فضا سازی آثار متأثر از طبیعت هند است و در پیکره نگاری و شیوه رنگ گذاری و دورنماسازی تلفیقی از نقاشی غرب به خصوص نقاشی شمال اروپا دیده می‌شود. این نسخه خطی علاوه بر اهمیت تاریخی دارای اهمیت فرهنگی نیزاست و نمایانگر سخاوت شاهان هند و علاقهٔ قلبی آنان به فرهنگ و ادبیات ایران است بلکه با تأملی عمیق‌تر هم چنین نمایانگر ماهیت سلطنت مغول در هند و رابطهٔ دربار با فرهنگ و اجتماع است.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱. معشوق نیمه شب می‌آید منسوب به شیواداس۱۴×۱۵. ۵
مأخذ:موزه هاروارد

تحلیل متن و تصویر در نگاره‌های نسخه دیوان جیبی اکبرشاه

نگاره نخست با عنوان «معشوق نیمه شب می‌آید» منسوب به شیوا داس است. در قسمت پایین نگاره مطلع قصیده (بر من آمد خورشید نیکوان شبگیر/ به قد چو سرو بلند و برخ چو بدر منیر) درمدح امیرضیاء الدین مودود احمد عصمی (انوری ۱۳۳۷: ۱۶۴-۱۶۲) آمده است. در متن کلامی معشوق یا (half better) هنگام سحرگاه بی اختیار و بی تدبیر بدون زحمت انداختن نگهبان و غلام به اتاق شاعر آمده است و با شاعر به گفت و گو می‌پردازد.

در تحلیل بینامتنی میان متن تصویری و متن کلامی رابطه دو متن بر اساس برگرفتگی و اشتقاق است متن تصویر از متن کلامی برگرفته شده است. از مهم‌ترین اصولی که در متن تصویری و متن کلامی رعایت شده است؛ زمان، مکان و کنش است. به دلیل اینکه متن کلامی و متن تصویری هر دومتن متعلق به فرهنگ اسلامی می‌باشند . نگارگر در متن تصویری هنگام سحرگاه را پیش از طلوع خورشید در نظر گرفته است و قرار دادن چراغی در سمت راست تصویر فضای تاریک و روشن شب را القا می‌کند.

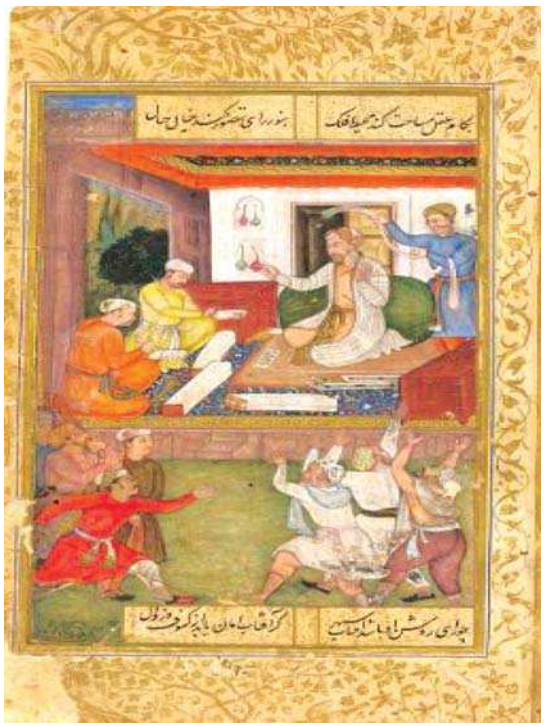
زمان در متن کلامی و متن تصویری به درستی رعایت شده است. در هر دو متن معشوق در اتاق ظاهر گشته است و در حال بیدار کردن شاعر یا جوان خوابیده است. قرار گرفتن

تصویر۲. با عنوان انوری در خانه تابستانی منسوب به بسوان cm۷.
۵×۸.۱۳ماخذ:همان

بیت نخست متن کلامی در قسمت پایین متن تصویر، ارجاع را به متن کلامی قطعی می‌کند. بنابراین بینامتنیت صریح و اعلام شده است. نگارگر به متن اجتماع نیز ارجاع داده است،معماری بنا و لباس پیکره‌ها برآمده از بافت فرهنگی متفاوتی از متن کلامیاست بنابراین دارای روابط بینامتنی بینافرهنگی و بینا زمانی است. از سوی دیگر تنها بخشی از متن کلامی (تغزل قصیده) درمتن تصویری لحاظ شده است از این رو تراگونگی رابطه بیش متن با پیش متن از نوع کاهش برقرار است. میان این متن تصویری با سبک نگارگری مغول رابطه تعلقی برقرار است. چهره‌های نیم رخ غلبه رنگ گرم به رنگ سرد، نورپردازی و ایجاد سایه روشن هم چنین ترکیب بندی نامتقارن از ویژگی نگارگری مغولاست از این رو میان این نگاره با سبک نگارگری مغول رابطه سرمتنیت برقرار است. از سوی دیگر رعایت قاعده هم زمانی، چهره سمبلیک

www.SID.ir

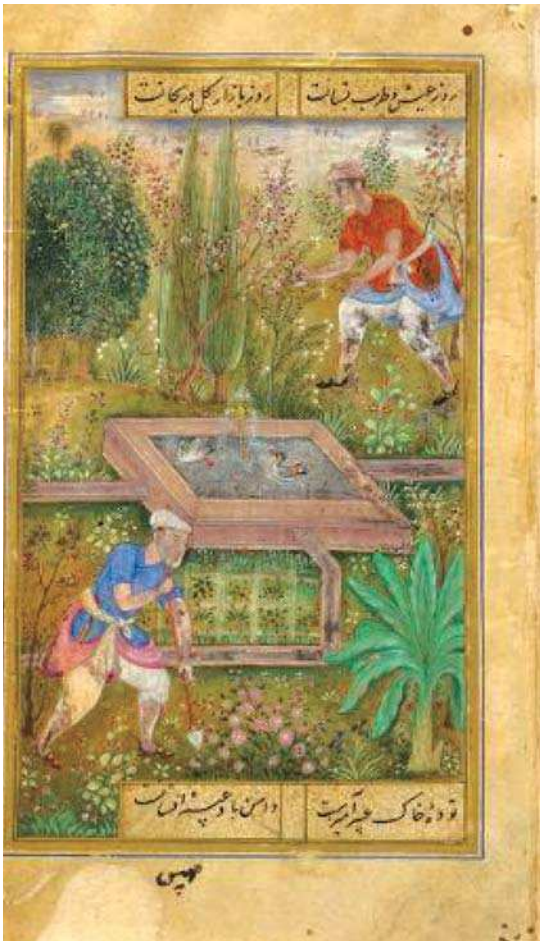
Archive of SID



تصویر۳. با عنوان وزیر بزرگوار منسوب به مانوهر15×cm14
ماخذ:همان

جوان خوابیده و معشوق و تزئینات و اسلیمی‌ها برگرفته از نگارگری ایرانیاست.

نگاره دوم با عنوان انوری در خانه تابستانی مربوط به قصیده در وصف اوحدالدین اسحاق از شخصیت‌های شناخته شده مرواست. این قصیده با مطلع (دوش سرمست آمدم به وثاق / با حریفی همه وفا و وفاق) (انوری،۱۳۳۷: ۱۷۸-۱۷۶) در ٤٢ بیت سروده شده است. در متن کلامی تغزّل این قصیده به صورت یک حکایت روایی است که شاعر به صورت اول شخص روایت می‌کند: که شب به اتاق آمدم با حریفی (هم پیاله) که با وفاوفاق بود. و دیدم از شرابی که از پریشب باقی مانده بود شیشه‌ای نیمه بر کناره طاقچه بود. شرابی که چون عهد دوستان خالص و یک رنگ ومانند عیش عاشقان تلخ بود. چون هوای پیشگاه خانه مناسب نبود هر دو به تابخانه۱ رفتیم و در کنار پنجره کوچکی نشستیم که آسمان از آن دیده می‌شد. در دست راستم کتاب منطق و در دست چپم کتاب هندسه داشتم. همهٔ اطراف خانه از رخ درخشان یار و می‌براق پر تلألو و روشن شده بود و غزل‌های خود را بدون ساقی و مطرب در نهاوندو راهوی و عراق می‌خواندم. پس از این توصیفات به یکباره معشوق ظاهر می‌شود و شاعر از زبان معشوق به مدح اوحدین اسحاق می‌پردازد. در تحلیل بینامتنی متن تصویری دارای عناصری است که با متن کلامی متفاوت است. دو عنصر مهم اصول روایی زمان و مکان که در متن کلامی آمده است که در متن تصویری لحاظ



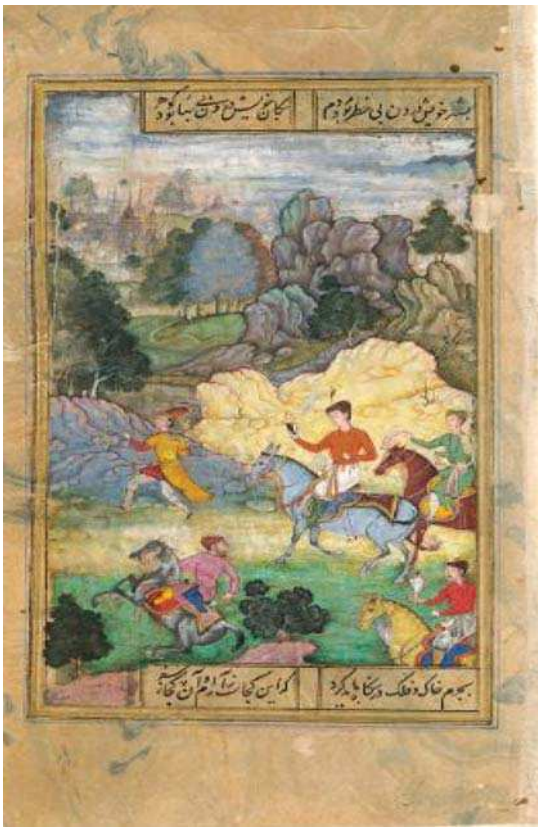
تصویر٤. با عنوان روزی در بوستان . منسوب به ماهیش.cm7
26×13.97مأخذ:همان

نشده است . نگارگر تنها به کنش شاعر وحریف (در حالی که کتاب و اوراق در دست دارد و با حریفی که جام در دست دارد در حال گفت و گو است) پرداخته است. تعداد افراد نیز در متن کلامی با متن تصویری مطابقت ندارد. بخشی از متن کلامی در متن تصویر آمده است ولی نگارگر مضمون کلی متن کلامی را در متن تصویر لحاظ کرده است و از این رو بینامتنیت ضمنی است. عناصر بافت اجتماعی دربار گورکانیان هند در متن تصویری حضور چشم گیری دارد پس میان متن کلامی با متن تصوری بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) برقرار است.

رابطه میان بیش متن (متن کلامی) با پیش متن (متن تصویری) دگرگونگی (تراگونگی) است. و تغییرات به صورت افزایش و کاهش با هم صورت گرفته است و آن طور که ژنت می‌گوید، تغییرات به صورت جانشینی است. تغییرات و جابه جایی عناصر پیش متن (متن تصویری) با بیش متن (متن کلامی) بسیار گسترده است و بیش متن از پیش متن خود بیشترین فاصله را گرفته است. این متن تصویری رابطه طولی با دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

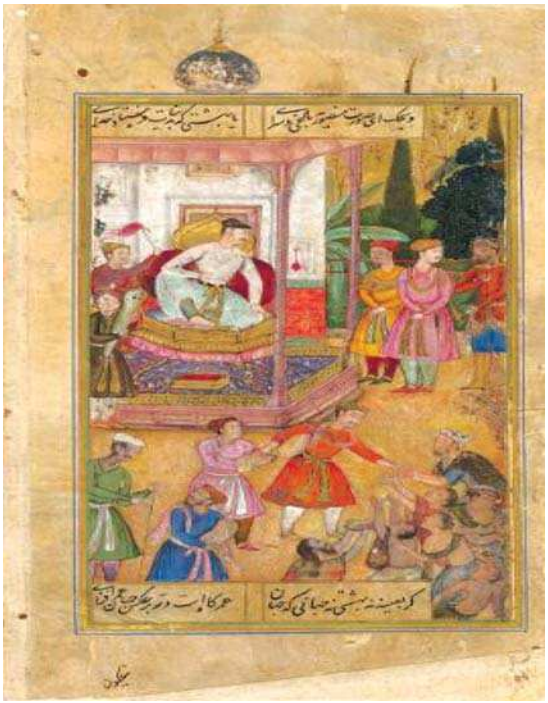


تصویر۵. با عنوان سفر شاعر، منسوب به عبدالصمد اندازه صفحه۸.
۱۴×۷.مأخذ:همان

نگاره‌های سبک نگارگری مغول دارد. غلبه رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد، به کارگیری رنگ طلایی در ظروف و تزئینات پیکره ها، تنوع در رنگ ها، تنوع بافت گیاهی و پرداختن به جزئیات بافت تنه درختان، پیکره‌های پویا، تنوع چهره پیکره‌ها رابطه تعلقی و گونه شناسانه این متن تصویری را با مکتب نگارگری گورکانیان را نشان می‌دهد. رعایت پرسپکتیو خطی نیز از دیگر ویژگی‌های سبک نگارگری گورکانیان است که به تأثیر از نقاشی شمال اروپا است.

نگاره سوم با عنوان وزیر بزرگوار مربوط به قصیده انوری با مطلع (به نیک طالع و فرخنده روز و فرخ فال / به سعد اختر و میمون زمان و خرم حال) در مدح خواجه نظام الملک صدر الدین محمد است. (انوری،۱۳۳۷: ۱۷۶-۱۷٤)

این قصیده مقتضب در سی و هشت بیت سروده شده است. در تحلیل بینامتنی از مهم‌ترین اصولی که در متن کلامی و متن تصویری رعایت شده است زمان روز است که در متن تصویری لحاظ شده است و دیگر وصف وزیری است کهخدایگان وزیران، قبلهٔ و آمال،عالم و صاحب شوکت است. کنش وزیر در متن کلامی و متن تصویری یکسان است. عینا چندین بیت از متن کلامی در متن تصویری آمده است علاوه بر این متن کلامی در متن تصویری حضور دارد. از این رو بینامتنیت صریح و اعلام شده است. از آنجا که متن



تصویر٦. با عنوان تو عمرفزایی نگارگر نا مشخص در اندازه
15×14cm، مأخذ:همان

تصویری به زمان و مکان دیگری از متن کلامی تعلق دارد و متن اجتماعی در متن تصویری لحاظ شده است از این رو بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) و بینازمانی است که رابطه بیش متن با پیش متن را دچار دگرگونی یا تراگونگی کرده است. بعضی از توصیفات و تشبیهات در متن تصویری نیامده است و از سوی دیگر نگارگر در متن تصویری عناصری (مانند؛کاتبان، فضای اتاق) را افزوده است. از اینرویمتنیت دارای تراگونگی هم نشینی است. میان این متن تصویری با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه تعلقی وجود دارد، غلبه رنگ‌های گرم به رنگ‌های سرد،نور پردازی در فضای پس زمینه، رعایت پرسپکتیو خطی و جوی، رئال بودن چهره‌ها و حالات فیزیکی پیکره‌ها (که این ویژگی بر نگارگری ایران تأثیر گذاشته است ؛در مکتب نگارگری اصفهان تلاش نگارگران برای نمایاندن چهرهٔ واقعی شاه طهماسب بدون بر هم زدن حالت نگارگری محسوس است.) رابطه سرمتنیت این نگاره را با مکتب نگارگری گورکانی نشان می‌دهد. قاعده هم زمانی و پرسپکتیو مقامی از ویژگی‌های نگارگری ایران است. که در این نگاره به کار رفته است.

نگاره چهارم با عنوان روزی در بوستان مربوط به قصیدهٔ در وصف ربیع و مدح مجدالدین ابوالحسن عمرانی است این قصیده با مطلع

روز عیش و طرب و بستانست
روز بازارگل و ریحانست

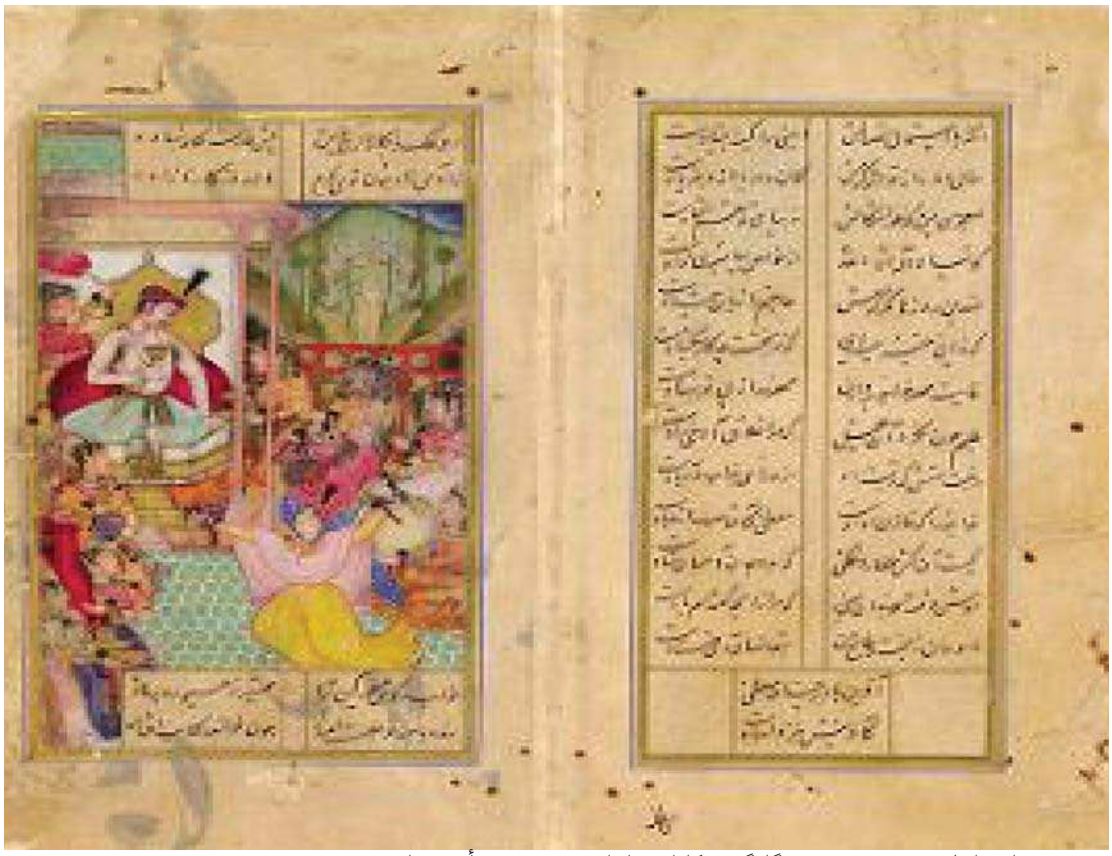
در بیست و یک بیت سروده شده است (انوری،۱۳۳۷: ۵۹-

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۷. با عنوان درخواست‌های انوری آورده شده است نگارگر نامعلوم دراندازه 97.13 x 7.62cm مأخذ:همان

۵۷) و انوری در تغزل این قصیده (سیزده بیت نخست) به وصف طبیعت بهاری پرداخته است. مطلع قصیده در بالای تصویر و بیت دوم قصیده در پایین تصویر در کادر آمده است. در تحلیل بینامتنی، متن تصویری از متن کلامی برگرفته شده است. زمان و مکان در هردو متن لحاظ شده است. ولی کنشگر در متن کلامی و متن تصویری یکسان نیست. دو بیت نخست متن کلامی در متن تصویری حضور دارد. تشبیهات و توصیفات متن کلامی در متن تصویری نمایان است بر این اساس بینامتنیت صریح و آشکار است. تأثیر متن اجتماعی و طبیعت هند در متن تصویر کاملاً مشخص است از این رو بینامتنیت بینافرهنگی است. بیش متن محدود به پیش متن (متن کلامی) ناست عناصری مانند باغبانان، مرغابی‌ها و بافت گیاهی هند را در بیش متن اضافه شده است و بخش‌هایی از پیش متن (متن کلامی) در متن تصویری لحاظ نشده است از این رو بیش متنیت تراگونگی (دگرگونگی) به صورت جانشینی صورت گرفته است. میان این نگاره با دیگر نگاره‌های سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه طولی برقرار استدر بابر نامه تصاویری از بوستان‌هایی که باغبانان در آن در حال بذر پاشی یا بیل زدن می‌باشند،آمده است. میان قلم گیری‌ها و تنوع رنگ‌ها و استفاده از رنگ طلایی در ظروف و تنوع بافت گیاهی و ترکیب بندی نا متقارن، چهره‌های از نیم رخ این نگاره با نگاره‌های مکتب نگارگری گورکانیان هند



تصویر۸. با عنوان لذت بهشتی در زمین نگارگرخم کاران در اندازه ۱۴×۸ cm، مأخذ: همان.

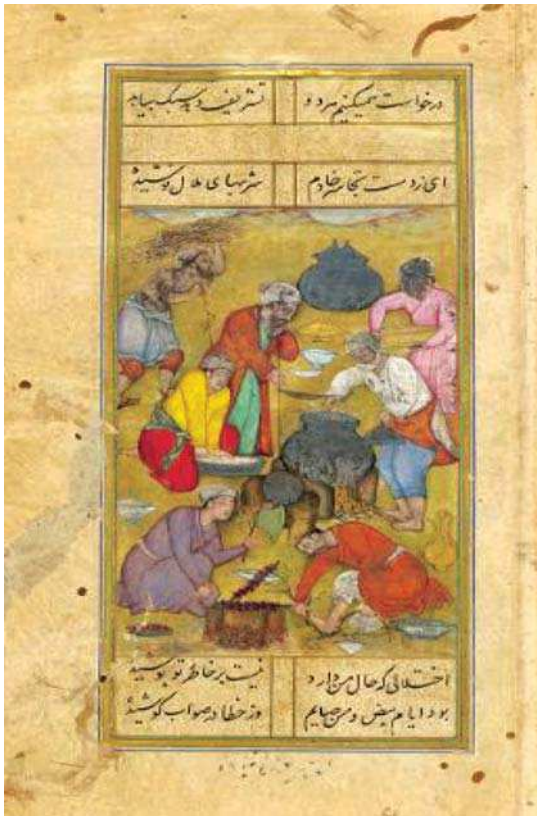
www.SID.ir

Archive of SID

رابطه سرمتنیت برقرار است.

نگاره پنجم با عنوان سفر شاعر مربوط به قصیدهٔ در مدح میرآب مرو صاحب سعید صدرالدین نظام الملک است که این قصیده با مطلع (نماز شام چو کردم بسیج راه سفر/ درآمد از درم آن سرو قد سیمین بر) در شصت و دو بیت سروده شده است (انوری،۱۳۳۷: ۱۲۳-۱۲۱). در تغزّل قصیده شاعر با زاویه دید اول شخص به وصف گفت و گوی خویش با معشوق و علت سفرش می‌پردازد. بیت چهاردهم این قصیده (به شهر خویش درون بی خطر بود مردم/ بکان خویش درون بی بها بود گوهر) در بالای تصویر و بیت شانزدهم قصیده (بجرم خاک و فلک در نگاه باید کرد/ که این کجاست زآرام و آن کجا ز سفر) در پایین تصویر آمده است.

در تحلیل بینامتنی متن تصویری از متن کلامی برگرفته شده است. زمان و کنش در هردو متن رعایت شده است. دو بیت از متن کلامی در متن تصویری آمده است. از این رو بینامتنیت صریح و اعلام شده است . متن تصویری در زمان و مکان متفاوتی از متن کلامی شکل گرفته است و متن اجتماعی در متن تصویر حضور چشمگیری دارد. نوع پوشش پیکره‌ها و اسباب و لوازم سفر و هم چنین بافت طبیعت و مناظر شهری برگرفته از متن اجتماعی هند گورکانیان است از این رو میان متن تصویری با متن کلامی رابطه بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) برقرار است. در زمینه بیش متنیت، متن تصویری عناصری متن کلامی کاهش یافته است . نگارگر بخشی از گفت و گوی میان عاشق با معشوق، مدح ممدوح را در متن تصویری لحاظ نکرده است. از سوی دیگر عناصر دیگری به مانند ملازمان و همراهان سفر را به متن تصویر افزوده است . رابطه بیش متن با پیش متن دچار دگرگونگی (تراگونگی) هم نشینی شده است و تغییرات و جابه جایی بسیار گسترده است و بیش متن (متن تصویری) از پیش متن (متن کلامی) خود بیشترین فاصله را گرفته است. به همین دلیل در نگاره به جای تصویر شاعر، تصویر پادشاه گورکانی با ملازمان و همراهنش نقاشی شده است. میان این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه تعلقی برقرار است. چهره‌های از نیم رخ، غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد، ترکیب بندی نامتقارن و پیکره‌های پویا و متحرک و پرسپکتیو جوی و خطی رابطه سرمتنیت این نگاره را با نگارگری گورکانیان هند نشان می‌دهد. در عین اینکه میان این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه طولی برقرار است. رابطه این متن تصویری با نقاشی شما اروپا غیر قابل انکار است. شیوه نقطه پردازی در ایجاد سایه و روشن و القای عمق در طبیعت، هم چنین هم آمیزی انسان با طبیعت، به گونه‌ای که فضا کانسپت هنرمند شده است و از طریق فضا احساسی را در ما ایجاد می‌کند. (هوای ابری و خاکستری غم و حزن غربت را تداعی می‌کند) رابطه تعلقی این متن با نقاشی شمال اروپا است، از سوی دیگر، پرسپکتیو مقامی کوه‌های گروتسک گونه رابطه این متن را با نگارگری ایرانی نشان



تصویر۹. با عنوان روشن کردن دیگ شاعر منسوب به نانها در اندازه: 13. 8× 8 cm مأخذ:همان

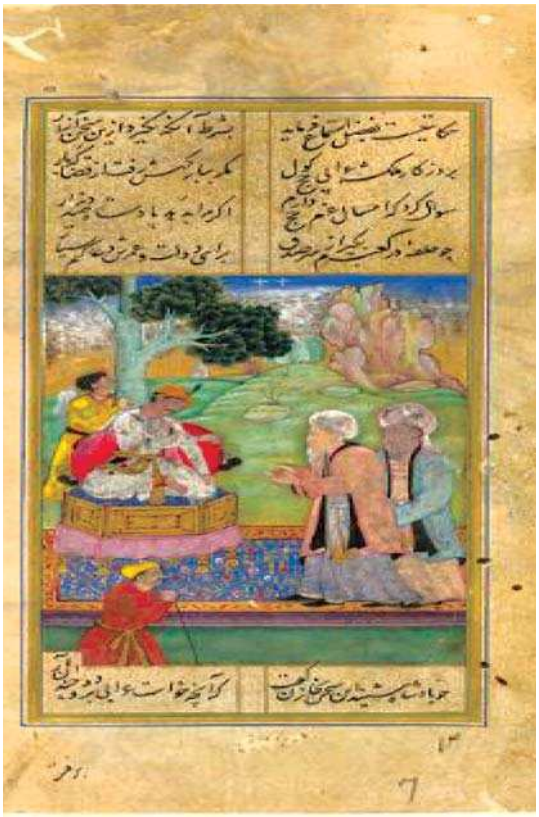
می‌دهد. هم آمیزی این ویژگی‌های نگارگری ایرانی و نقاشی شمال اروپا و نگارگری هندو موجب به وجودآمدن این سبک نگارگری متمایز شده است.

نگاره ششم با عنوان تو عمر فزایی مربوط به قصیدهٔ ویحک‌ای صورت منصوریه باغی و سرای با مطلع (ویحک‌ای صورت منصوریه باغی و سرای/ یا بهشتی که به دنیات فرستاد خدای) در سی و یک بیت است (۱۳۳۷،۲۹۵-۲۹٤). که انوری در تغّزل قصیده با زاویه دوم شخص مفرد با باغ منصوریه به گفت و گو می‌پردازد. توصیفات انوری ازسرای منصوریه بسیار اغراق آمیز است. دربیت بیستم پس از تخلص به مدحو دعای خواجه ناصرالدین طاهر می‌پردازد

نگاره تو عمرفزایی کل صفحه را در برگرفته است و مطلع قصیده در بالای نگاره و بیت دوم در پایین نگاره آمده است. درتحلیل بینامتنی متن تصویری دارای عناصری است که با متن کلامی متفاوت است . در متن تصویری تنها معنا و مفهوم چند بیت بیان شده است. با اینکه دو بیت از متن کلامی در متن تصویری حضور دارد، نگارگر تنها به معنای ضمنی متن کلامی اکتفا کرده است از این رو بینامتنیت ضمنی است. مخاطب متن کلامی با متن تصویری یکسان نیست. نگارگر برداشت خاص خود را از متن کلامی داشته است. عناصر متن اجتماع در متن تصویری حضور چشمگیری دارد چون

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱۰. دویست دینار ملکشاه. نگارگر نامعلوم. دراندازه ۱۳×۷.۹ ،مأخذ: همان

متن تصویری در زمان و مکان دیگر (گورکانیان هند) شکل گرفته است دارای بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) و بینازمانی است. میان پیش متن (متن کلامی) با بیش متن (متن تصویری) بیش متنیت تراگونگی به صورت جانشینی برقراراست. در بیش متن توصیفات و عناصر جابه جا شده است. خیلی از توصیفات تشبیهات در متن تصویری (بیش متن) نیامده است و نگارگر بسیاری از عناصر مانند داد و دهش به فقرا، کنشگری باغ را بدون توجه به متن کلامی به متن تصویری اضافه کرده است. از این رو بیش متن از پیش متن خود بیشترین فاصله را دارد. میان این نگاره با سبک نگارگری مغول رابطه تعلقی برقرار است و ویژگی‌های نگارگری مغول، تنوع رنگ و چهره‌های از نیم رخ، تنوع بافت گیاه، رعایت پرسپکتیو خطی کاملاً در این نگاره مشهود است حتی میان این نگاره با دیگر نگاره‌های این دیوان نیز رابطه طولی برقرار است. گویا این صحنه از نگاره با مضمون‌های مختلف تکرار شده است. لباس سفید پادشاه و سریر و بالشت سرخ پشت پادشاه و شیوه نشستن و محل قرار گرفتن خادمین عیناً در نگاره هشتم این دیوان تکرار شده است. از سوی دیگر در اغلب نگاره‌های این دیوان پادشاه یا ممدوح پیراهنی سفید با تزئیناتی طلایی بر تن دارد.

نگاره هفتم با عنوان«درخواست‌های انوری آورده شده است. این نگاره کوچک قصیده پایانی در دیوان را مطلع ای به درگاه تو بر، قصه رسان صاحب ری

ره نشین سرکرمت حاتم طی

از اولین قطعه باعنوان فی الحکمهٔ جدا می‌کند. متن تصویری به شش تن از نمایندگانی که هدایایی در دست دارند پرداخته است. ترکیب بندی نیمه متقارن است، تناسب پیکرها رعایت نشده استپیکرها به یک سو می‌نگرند سرها و چشم هایشان رو به بالاست و به مقامی بالاتر از خود که در نگاره نیامده است می‌نگرندو هریک هدایای متفاوتی در دست دارندو پیکری که در مرکز تصویر قرار دارد هدیه‌ای متمایز در طبقی از طلا به همراه دارد. :میان متن کلامی با متن تصویری هیچ ارتباط بینامتنی برقرار نیست. پیش متن (متن کلامی) با بیش متن (متن تصویر) تطابق ندارد. میان این متن تصویری با دیگر نگاره‌های ایندیوان و سبک نگارگری مغول رابطه سرمتنیت برقرار است. چهره‌های از نیم رخ، غلبه رنگ‌های گرم بر گرم‌های سرد، تنوع پیکره‌ها و چهره‌های رئال و پیکره‌های پویا و ترکیب بندی نامتقارن رابطه طولی و تعلقی این متن تصویری را به سبک نگارگری مغول نشان می‌دهد نگاره هشتم با عنوان لذت‌های بهشتی به زمین می آیند مرتبط به قطعه شراب می‌خواهد با مطلع (ای فلک با کله داری خویش / پیش قدرت کلاه بنهاده) است (انوری،۱۳۳۷: ۳٤۱–۳٤۰) در دوازده بیت سروده شده است. دو بیت آغازین قطعه در بالای نگاره و بیت سوم و چهارم در پایین نگاره آمده استدر این قطعه انوری پس از ستایش ممدوح، شکایت می‌کند که مانند خر در گل مانده است و به توصیف گروهی از حوریان بهشتی می‌پردازد و از ممدوح شراب می‌خواهد. در تحلیل بینامتنی، متن تصویری برگرفته از متن کلامی است. چهار بیت از متن کلامی در متن تصویری آمده است. نفوذ بافت اجتماعی در متن تصویری بیش از متن کلامی است . نگارگر در متن تصویری به مضمون کلی شراب نوشی و عیش درباری پرداخته استاز این رو اصول روایی که در متن کلامی آمده است در متن تصویری لحاظ نشده است. بنابراین بینامتنیت ضمنی است. هم چنین دارای بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) و بینازمانی است. رابطه بیش متنی تراگونگی یا دگرگونگی است متن تصویری از متن کلامی برگرفته شده است و در عین حال اراده و قصد تغییر نیز بوده است. عناصری از پیش متن (متن کلامی) در بیش متن (متن تصویری) نیامده است . خواست شاعر در متن تصویری نیامده است از سوی دیگر عناصر متن تصویری جانشین متن کلامی شده است. دختران راجپوتی جانشین حوریان شده‌اند. میان این متن تصویری با نکارگری سبک مغول رابطه تعلقی برقرار است. چهره‌های نیم رخ تنوع رنگ و غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد،چهره‌های متنوع و رئال، پیکره‌های پویا و متحرک و ترکیب بندی نامتقارن نمایانگر رابطه سرمتنیت این تصویر با سبک نگارگری گورکانیان هند است. میان این نگاره با تصویر ششم نگاره این دیوان

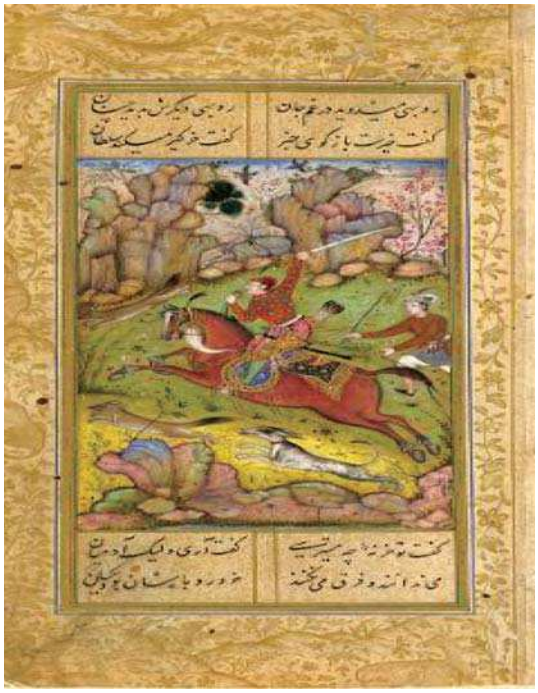
www.SID.ir

Archive of SID

تشابه بسیاری وجود دارد مکان باغ و قصر و پادشاه و سریرش عینا تکرار شده است و پیکره مردان جای خود را به زنان خدمتکاران و نوازندگان و رقصندگان زن داده‌اند. و داد دهش ملازمین پادشاه به فقرا در این نگاره کاملاً حذف شده است

نگاره نهم با عنوان روشن کردن دیگ شاعر مربوط به قطعه در طلب هیزم است. (انوری، ۱۳۳۷: ٤٥٣) در این قطعه شاعر روزه است. دیگ غذایش هنوز به جوش نیامده که هیزمش تمام شده است و از ممدوح هیزم می‌خواهد. از اصول روایی که در متن تصویری و متن کلامی رعایت شده است. زمان و کنش است ولی مکان در متن تصویری بر اساس برداشت مخاطب از متن کلامی است. متن تصویری از متن کلامی برگرفته شده است سه بیت از متن کلامی در متن تصویری حضور دارد. زمان و کنش در متن تصویری رعایت شده است. یک یا چند بیت از متن کلامی عیناً در متن تصویری آمده است. از این رو بینامتنیت صریح و آشکار است. متن تصویری در زمان و مکان دیگری شکل گرفته است و بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) و بینازمانی برقرار است. در بیش متنیت رابطه بر اساس تراگونگی یا دگرگونگی است بیش متن (متن تصویری) گسترش پیدا کرده است و مضمونی برون متنی برآن افزوده شده است. عناصری از متن کلامی (پیش متن) در بیش متن کاهش پیدا کرده است. در بیش متن طلب هیزم حذف شده است. چون کاهش و افزایش با هم شکل گرفته است در این صورت جانشینی صورت گرفته است. میان این متن تصویری با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه طولی و تعلقی برقرار است. تنوع رنگ پیراهن پیکره‌ها غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد، دورگیری ها، چهره‌های رئال و متنوع، حضور افراد عادی و فقیر در متن تصویری پیکره‌های پویا و متحرک و ترکیب بندی نامتقارن نشان دهنده رابطه سرمتنیت این متن تصویری با سبک نگارگری گورکانی است. ولی آنچه این نگاره را از دیگر نگاره‌های این دیوان متمایز می‌کند نشان دادن حالت فیزیکی بدن و عضلات پیکره‌ها در انجام کارهای سخت بدنی است.

نگاره دهم با عنوان بخشش دو برابری ملکشاه مربوط به قطعه مطایبهٔ ملکشاه پدر سلطان سنجر با مرد اعرابی است (انوری،۱۳۳۷:٤٠٨) که در نه بیت سروده شده است با مطلع (حکایت است به فضل استماع فرمایند/ به شرط آنکه نگیرند از این سخن آزار) و چهار بیت نخست قطعه در بالای نگاره و بیت پنجم در پایین نگاره آمده است. در این قطعه اعرابی حج کول[۲] به بارگه سلطان سنجر می‌رود و از پادشاه صددینار برای سفر به کعبه در خواست می‌کند (گدایی و تکّدی کرد) و گفت هنگامی که حلقه در کعبه را می‌گیرد برای دولت و عمر پادشاه از روی صدق دعا خواهد کرد. هنگامی که پادشاه این سخن را شنید به نگهبان گفت دو برابر خواستهٔ اعرابی را فراهم کن، صد دینار برای پای افزار و لوازم سفر است و



تصویر۱۱.نگاره‌ترس‌روباه.منسوب‌به‌مسکین.مأخذ:همان.

صد دینار دیگر را به تو رشوه می‌دهم نه به خاطر خودم بلکه به خاطر خدا چون به کعبه رسیدی هیچ از من یاد نکن که از وکیل بد کار تباه و ضایع می‌شود. متن تصویری برگرفته از متن کلامی است زمان و کنش در هر دو متن رعایت شده است پنج بیت از متن کلامی عیناً در متن تصویری آمده است. از این رو بینامتنیت صریح و آشکار است. عناصر بسیاری از متن اجتماعی در متن تصویری حضور یافته است. متن تصویری در زمان و مکان دیگری (گورکانیان هند) شکل گرفته است بینامتنیت بینافرهنگی (برون فرهنگی) و بینازمانی است. رابطه بیش متنیت میان متن تصویری و متن کلامی ازنوع تراگونگی یا دگرگونی است. عناصر بسیار از لحاظ مضمونی و برون متنی به بیش متن افزوده شده است. نگارگر از پیش متن (متن کلامی) نگاه خاص خود را داشته است. از این رو متن تصویری ارجاع به فرهنگ دربار اکبرشاه و نزاع میان مسلمانان سنی مدهب با اکبر را دارد . متن تصویری بیانیهٔ سیاسی‌ای برای توجیه گفتمان اکبر شاه است. میان این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه طولی و تعلقی برقرار است. قلم گیری ها، تنوع رنگ و غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد، چهره‌های رئال و پویا، ترکیب بندی نا متقارن و پرسپکتیو جوی و خطی، نشان دهنده رابطهٔ سرمتنیت این متن تصویری با سبک نگارگری گورکانیان هند است. پرسپکتیو مقامی که در این نگاره آمده است تأثیر نگارگری گورکانیان هند را از نگاری ایرانی نشان می‌دهد و پرسپکتیو خطی و جوی این نگاره نشان دهنده تأثیر نقاشی

۱. تابخانه: خانه‌ای گرم که در آن بخاری یا وسیلهٔ ایجاد گرما باشد (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸٤:۲۸۲)

۲.حج کول: کسی که با کمک گرفتن از دیگران کلّ بر حاجیان شدن، سفر حج می‌کند. برابر کلمه معافر در زبان عربی. در کتاب السامی فی الاسامی میدانی برابر معافر حجکول آمده‌است. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸٤:۳۱۲)

www.SID.ir

Archive of SID

شمال اروپا بر سبک نگارگری مغول است. در این نگاره هم آمیزی پیکره‌ها با فضا مشهود است. با فضا و احساسی که فضا در ما ایجاد می‌کند به شخصیت‌ها پی می‌بریم در این نگارگر تحجر اندیشه با قرار گرفتن صخره‌های تیره در پشت اعرابی و همراهش نشان داده شده است رشد و تعالی اندیشه پادشاه با قرار گرفتن درخت در پشتش نمایان است . در این نگاره فضا دکوراتیو ناست بلکه القاکننده مفهوم است. که این ویژگی در نقاشی شمال اروپا نیز مشهود است.

نگاره یازدهم، نگاره ترس روباه مربوط به قطعه انوری در شکایت اهل زمان با مطلع

روبهی می‌دوید از غم جان
روبه دیگرش بدید چنان است[1]
(انوری،۱۳۳۷: ۴۷۱)

که در شش بیت سروده شده است. و از نوع فابل[2] حیوانی است .در این قطعه روباهی از غم جان خود در فرار است و روباه دیگری آن روباه را در حال فرار می‌بیند و از او علت فرارش را جویا می‌شود. روباه می‌گوید، سلطان دستور داده است که خرها را بگیرند از آن جا که سلطان فرق میان خر و روباه را نمی‌داند. خر و روباه در نزدش یکسان‌اند. می‌ترسم به مانند خر بر ما پالان برنهند . متن تصویری برگرفته از متن کلامیاست زمان، کنش و مکان در هر دو متن رعایت شده است . چهار بیت از متن کلامی عیناً در متن تصویری آمده استاز این رو بینامتنیت صریح و آشکاراست. متن تصویری (بیش متن) در زمان و مکان دیگری از متن کلامی شکل گرفته است از این رو دارای بینامتنیت بینافرهنگی و بینازمانی است. رابطه بیش متنیت از نوع دگرگونگی یا تراگونگی است. عناصری در بیش متن جابه جا شده است از سویی دیگر از لحاظ مضمونی و سبکی نیز بیش متن (متن تصویری) گسترش پیدا کرده است. متن اجتماعی نیز در متن تصویری بیش متن حضور چشمگیری دارد میان

جدول۱. اصول رعایت شده در متن کلامی و متن تصویری و نوع بینامتن، مأخذ: نگارندگان.

عنوان نگاره ها	زمان	مکان	کنش	نوع بینامتنیت
معشوق نیمه شب می‌آید	×	×	×	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره دوم:انوری در خانه تابستانی	–	–	–	بینامتنیت ضمنی
نگاره سوم: نگاره وزیر بزرگوار	×	×	×	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره چهارم: روز عیش و طرب و بستانست	×	×	_	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره پنجم :سفر شاعر	×	_	×	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره ششم: عمر فزایی	_	_	_	بینامتنیت ضمنی
نگاره هفتم:درخواست‌های انوری آورده شده است	_	_	_	عدم بینامتنیت
نگاره هشتم: لذت بهشتی بر روی زمین	_	_	_	بینامتنیت ضمنی
نگاره نهم:در طلب هیزم	×	_	×	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره دهم:دویست دینار ملکشاه	×	×	_	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره یازدهم:ترس روباه	×	×	×	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره دوازدهم: ستایش زندگی ساده	_	×	×	بینامتنیت صریح و اعلام شده
نگاره سیزدهم: پرندگان و نیلوفر ها	_	_	_	عدم بینامتنیت

۱.فابل درحقیقت داستان کوتاهی است که به شیوهٔ تمثیلی نوشته شده است. در فابل نویسنده یک اصل اخلاقی یا رفتاری را تشریح می‌کند، بدین ترتیب که معمولا در پایان آن، راوی یا یکی از قهرمانان،آن اصل اخلاقی را در یکی دو جملهٔ کوتاه پر معنای نکته دارEpigram که جنبهٔ ارسال المثلی دارند (کلمات قصار) بیان می‌دارد و به اصطلاح نتیجه گیری می‌کند و البته ممکن است این گونه عبارات مثلی پر معنا در وسط حکایات از زبان قهرمانان صادر شود.(شمیسا،۱۳۸۹: ۲۵۷-۲۵۸)

۲- آبهایا- مودرا هنگامی که یکی از خدایان، دست راست خود را بالا می‌برد و مریدان خود را از حمایت برخوردار می‌سازد و ترس را دور می‌کند حرکت مشابهی در تصاویر اهورامزدای ایرانی و امپراتوران متأخر روم در هنر پیشین عیسوی، مربوط به عیسی و حواریون و پیامبران دیده می‌شود در میان خدایان هندویی، این حرکت به وسیلهٔ برهما، شیوا، ویشنو،کریشنا و کارتی کیا و دیگران به عمل می‌آید . ورادا- مودرا حرکت دست چپ است این حرکت، نیکوکاری خدا و قدرت او در بر آوردن یک آرزو یا انجام دادن یک نذر را می‌رساند (جیمزهال۱۳۸۰:۲۷۰)

www.SID.ir

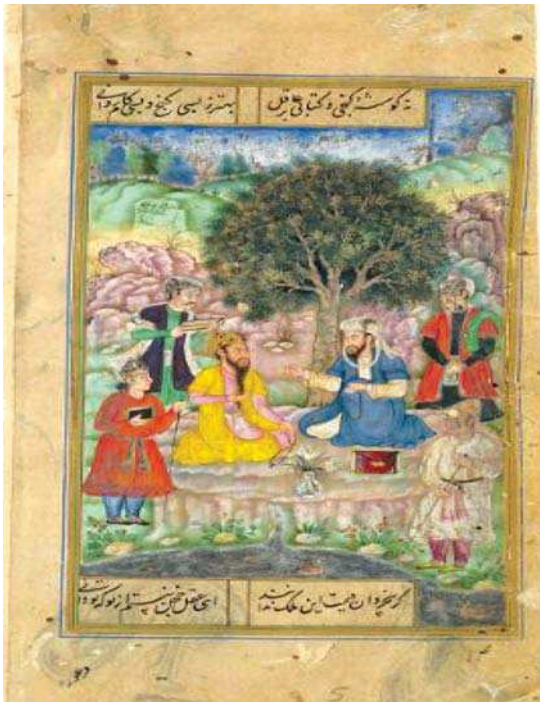
Archive of SID

متن تصویری با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه تعلقی برقرار است. قلم گیری‌ها در حیوانات تصویر نازک‌تر است، تنوع رنگ‌ها و غلبه رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد بیشتر است، چهره‌های پیکرها و حیوانات از نیم رخ ومی باشد، پیکرهای پویا و متحرک می‌باشند و ترکیب بندی نامتقارن نشان دهنده رابطه سرمتنیت این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان است. تزئینات زین اسب‌ها که اسلیمی‌های طلایی بر زمینه آبیاست برگرفته از نگارگری ایرانی است . سایه پردازی‌ها و پرسپکتیو خطی در این نگاره تأثیر نقاشی شمال اروپا را نشان می‌دهد.

نگاره دوازدهم با عنوان ستایش زندگی ساده مربوط به قطعهٔ موعظه با مطلع (ای خواجه، مکن، تا بتوانی طلب علم /کندر طلب راتب هر روزه بمانی) است (انوری،۱۳۳۷: ٤٧١) که در آن انوری زندگی عالمانه همراه با کتاب را برتر از زندگی شاهانه می‌داند. از مهم‌ترین اصولی که در متن تصویری و متن کلامی آمده است کنش و مکاناست در هر دو متن به مرد حکیم و عاقلی اشاره شده است که در گوشه کنجی با کتاب هایش است. در متن تصویری مرد حکیم در فضایی باز و خارج از شهر و دغدغه‌های مادی اش نقاشی شده است.

در این نگاره به تأثیر از نقاشی شمال اروپا میان پیکرها و فضای پیرامون هم آمیزی وجود دارد و درخت پشت سر مرد حکیم و رود زیر پای حکیم به القای مفهوم حکمت و تعالی اندیشه و دانش می‌پردازد. طبیعت در این نگاره دکوراتیو ن است بلکه القاگر مفهوم متن کلامی است. به زمان در متن کلامی اشاره‌ای نشده است ولی در متن تصویری نگارگر زمان روز را در نظر گرفته است. متن تصویری از متن کلامی گرفته شده است. دو بیت از متن کلامیِ در متن تصویری آمده است. سه بیت پایانی متن کلامی عیناً در متن تصویرحضور دارد. از این رو بینامتنیت صرح و اعلام شده است. متن اجتماعی در متن تصویری حضور چشمگیری دارد متن تصویری در زمان و مکان دیگری از متن کلامی شکل گرفته است

از این رو بینامتنّیت بینافرهنگی و بینازمانی دارد. رابطه بیش متنیت بر اساس تراگونگی است عناصری در بیش متن (متن تصویری) با متن پیش متن (متن کلامی) جابه جا شده است. در بیش متن بخشی از متن کلامی (پیش متن) از لحاظ مضمونی کاهش یافته است. عناصری در متن تصویری (بیش متن) افزایش یافته است. چون افزایش و کاهش با هم صورت گرفته است در این صورت جانشینی نیز صورت گرفته است از این رو میان متن کلامی با متن تصویری فاصله افتاده است. میان این متن تصویری با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه طولی و تعلقی برقرار است . تنوع رنگ پیراهن پیکر ها، چهره‌ها نیم رخ و رئال است، پیکرها پویا هستند. ترکیب بندی نیمه متقارن نشان دهنده رابطه سرمتنیت این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان است. رنگ پردازی به شیوه نقطه پردازی و رعایت پرسپکتیو جوی و پرسپکتیو خطی و در نظر گرفتن تونالیته ها، تأثیر نقاشی شمال اروپا را بر نگارگری گورکانیان هند نشان می‌دهد.



تصویر۱۲. باعنوان ستایش زندگی ساده نگارگر نامشخص در اندازه 9.13 cm × 7.6 مأخذ:همان

نگاره سیزدهم آخرین شعر مثنوی دیوان انوری را از نخستین غزل جدا کرده است. غزل با مطلع

از نازکی که رنگ رخ یار می‌نماید
گل با همه لطافت او خار می‌نماید

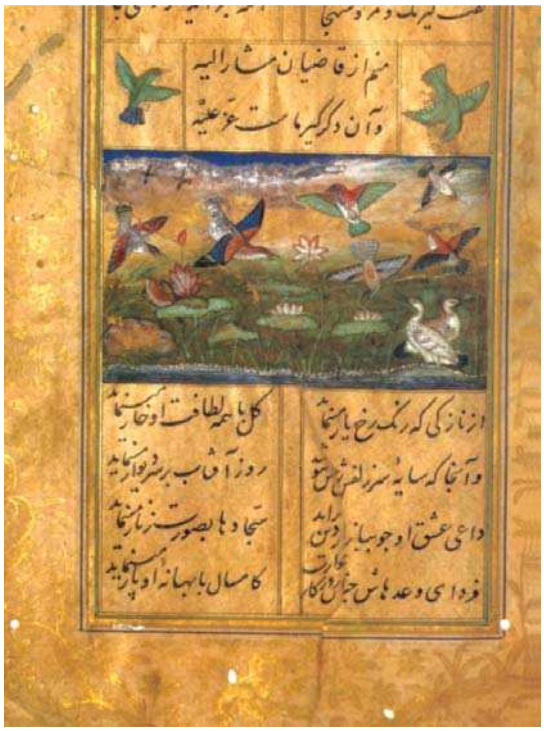
در پایین نگاره آمده است و آخرین بیت مثنوی در بالای نگاره آمده است صفحه‌ای که نگاره در آن قرار گرفته است زرافشاناست دارای طرح‌هایی از گل‌ها و برگ‌ها است. که دست زمان آن‌ها را کم رنگ کرده است، بین متن کلامی با متن تصویری هیچ ارتباطی برقرار نیست و عدم بینامتنیت است. . میان این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان هند رابطه طولی و تعلقی برقرار است. قلم گیری‌های میان عناصر تصویر تنوع پرندگان و و تنوع رنگ‌ها، ترکیب بندی نیمه متقارن و رعایت پرسپکتیو جوی نشان دهنده رابطه سرمتنیت این نگاره با سبک نگارگری گورکانیان هنداست و پرنده‌های در تصویر و جوی آب در دیگر نگاره‌های این دیوان انوری تکرار شده است

بر این اساس نوع بینامتنیت نگاره هارا بر اساس سه عنصر زمان و مکان و کنش تعیین شده است. در جدول زیر مشخص شده است.

در نگاره نخست با عنوان معشوق نیمه شب می‌آید، چهره‌های

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱۳. با عنوان پرندگان و نیلوفرها نگارگر نا معلوم اندازه صفحه: ۱۳. ۸×۷. ٦ماخذ: همان

نیم رخ، غلبه رنگ گرم به رنگ سرد، ترکیب بندی نامتقارن برگرفته از نقاشی هند است و رعایت قاعدهٔ هم زمانی، چهره‌های سمبلیک جوان خوابیده و معشوق و تزئینات و اسلیمی‌ها برگرفته از نگارگری ایرانی است. معماری پیچیده شبستان کوچک حاکی از معماریِ مغول در دوران اکبر در فتحپورسیکری است. لباس‌ها کاملاً هندی است و یقهٔ مایل در دوران گورکانیان رواج داشته است .

در تصویر دوم با عنوان انوری در خانه تابستانی به مانند نگارهٔ پیشین رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارد و رنگ طلایی برای ظروف و تزئینات به کار رفته است و تنوع بافت گیاهی و پرداختن به جزئیات، تنوع چهره‌ها و پیکرهای پویا نشان دهندهٔ نقاشی مغول است رعایت پرسپکتیو خطی به تأثیر از نقاشی شمال اروپااست.

در تصویر سوم با عنوان وزیر بزرگوار نیز رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارد و دورگیری‌ها به رنگ قهوه‌ای و مشکی است و ترکیب‌بندی نامتقارن است و افراد تصویر پویا هستند وزیر به مانند خدایان هندو دستش را به نشانهٔ حمایت مریدان بالا نگه داشته است[۱] وچهره‌ها رئال است که برگرفته از نقاشی هنداست و رعایت پرسپکتیو مقامی و قاعدهٔ هم‌زمانی برگرفته از نگارگری ایر ان است.

در تصویر چهارم با عنوان روزی در بوستان رنگ‌ها متنوع هستند و خاصیت تجسمی دارند نقاش برای نشان دادن انواع بافت گیاهی از رنگ‌های سبز متنوعی استفاده کرده است و نقاش با دقت یک جواهرساز از رنگ طلایی برای نشان دادن فواره و کاسه در دست باغبان و چاقو بسته شده برکمر باغبان به کار برده است. ترکیب بندی نامتقارن که از ویژگی‌های نقاشی هنداست. نگارگر در نقاشی گیاهان از رنگ‌های تیره و روشن برای عمق بخشیدن به تصویر استفاده کرده است و قاعده نورپردازی در تمام تصویر به طور یکسان رعایت نشده است. دوگانگی پرسپکتیو مشاهده می‌شود پرسپکتیو خطی کاملاً رعایت نشده است این نگاره موقعیتی بین دو بعدنمایی و سه بعدنمایی داردکه تأثیرپذیری از نقاشی اروپایی کامل شکل نگرفته و چیدمان پلکانی این نگاره برگرفته از نگارگری ایرانی است.

در تصویر پنجم با عنوان سفر شاعر پرسپکتیو خطی به تأثیر از نقاشی اروپایی در صخره‌ها و رودخانه و جاده رعایت شده است. و دارای پرسپکتیو فضایی (جوی) است. از سوی دیگر برای نمایش افراد از پرسپکتیو مقامی متأثر از نگارگری ایرانی استفاده شده است. در این نگاره به تأثیر از نقاشی هندی رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارد و در جلوی تصویر رنگ‌ها به صورت تخت به کار گرفته شده است و فاقد نورپردازی است و در دورنما به تأثیر از نقاشی شمال اروپا از شیوهٔ نقطه پردازی در ایجاد سایه روشن و القای عمق در طبیعت استفاده شده است.

در نگاره ششم تو عمر فزایی پس زمینه و آسمان به تأثیر از نقاشی هندی به رنگ طلایی است و دارای تنوع رنگاست و رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارد و رنگ‌ها خاصیت تجسمی دارند پادشاه پیراهن سفید بر تن دارد و در ناحیهٔ زیر بغل به دلیل مشک (عنبر یا ماده خوشبو کننده دیگر) دارای لکه‌های سیاه است. به تأثیر از نقاشی اروپایی در این نگاره سایه‌پردازی‌های محدودی در چین لباس‌ها و گوشه‌های بناها به کار رفته است ولی عمدتاً رنگ‌ها تخت می‌باشند. پرسپکتیو خطی در شاه نشین و درختان باغ به درستی رعایت شده است و تأثیر پرسپکتیو از هنر شمال اروپا کاملاً مشهود است. گدایان افراد پایین تصویر در اندازهٔ کوچک رسم شده‌اند و گدایان دارای پرسپکتیو واگرا دید کبوتری می‌باشند. در مقابل درباریان دارای پرسپکتیو همگرا دید از روبه رو می‌باشند این نگاره دارای قاعدهٔ هم زمانی است.

نگارهٔ هفتم با عنوان درخواست‌های انوری آورده شده است. نگارگر به تأثیر از نقاشی هندی از دورکشی‌های قهوه‌ای تیره به کاربرده است. رنگ‌ها تخت است و به تأثیر از نقاشی شمال اروپا از خطوط هاشوری برای سایه پیکره‌ها و سنگ‌ها استفاده شده است. و نگارگر سعی داشته برای نشان دادن چین‌های پیراهن از رنگ‌های تیره و روشن استفاده کند . هرچند رنگ‌ها به تأثیر از نقاشی هندی تختو متنوعاست و رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارد. پرسپکتیو خطی در درختان که در دور دست کوچک‌تر نمایان شده‌اند رعایت

۱- ویراسانا (virasana) یا نیمه نیلوفر صورت تغییر یافته پادماسانا (padmasana) «حالت نیلوفری» هم چنین موسوم به دهیاناسانا تفکر عمیق او، واجراسانا (سخت و محکم) است این حالت، شکل معروف بودا را نشان می‌دهد از آنجاکه پادماسانا، به معنای «پایهٔ نیلوفر شکل » است، او را معمولا به صورتی نشان می‌دهند که بر روی گلبرگ‌های نیلوفر بر تخت نشسته‌است.این حالت برای نخستین بار، در تندیس‌های هندی از اواخر سدهٔ دوم میلادی دیده می‌شود و با گذشت زمان، در سراسر آسیای بودایی گسترش یافت (جیمزهال، ۲٤۰: ۱۳۸۰)

www.SID.ir

Archive of SID

شده است. و هم چنین دارای پرسپکتیو دید از رو به رواست و به تأثیر از نقاشی هندی ترکیب بندی نامتقارن است و چهره‌ها نیم رخ و سه رخاست و پیکرها پویا هستند.
در نگارهٔ هشتم با عنوان لذت بهشتی در زمین در این نگاره به تأثیر از نقاشی هندی رنگ‌ها متنوع است و رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد غلبه دارد و چهره دخترها متنوع و از نیم رخاست. و پیکرها پویا می‌باشند پرسپکتیو خطی در ستون‌های نگاره به درستی رعایت نشده است ولی در محوطه بیرون به تأثیر از نقاشی شمال اروپا پرسپکتیو خطی رعایت شده است و نقاش از نقاط رنگی برای رنگ آمیزی محوطه بیرون استفاده کرده است. پرسپکتیو مقامی به تقلید از نگارگری ایرانی است.
در نگاره نهم با عنوان طلب هیزم نیز به تأثیر از نقاشی هند پیکرها پویا و از نیم رخ هستند و رنگ‌ها متنوع است و رنگ گرم بر رنگ سرد غلبه دارد. ترکیب بندی نیمه متقارن است و به تأثیر از نگارگری ایرانی پرسپکتیو مقامی رعایت شده استولی پرسپکتیو خطی در تمامی عناصر تصویر به درستی به کار نرفته است.
در نگاره دهم با عنوان دویست دینار ملکشاه دورگیری‌ها و تنوع رنگ و تجسمی بودن رنگ و غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد و پیکرها ی پویا و و نشستن پادشاه به شیوهٔ وی راسانا یا نیمه نیلوفری برگرفته از نقاشی هند است. و پرسپکتیو مقامی به تأثیر از نقاشی ایرانی است و پرسپکتیو خطی و جوی این نگاره نشان دهندهٔ تأثیر نقاشی شمال اروپااست. در این نگاره فضا دکوراتیو ناست بلکه القاکننده مفهوم است که این ویژگی متأثر از نقاشی شمال اروپااست.
در نگارهٔ یازدهم با عنوان ترس روباه غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد تجسمی بودن رنگ‌ها و پیکرهای پویا و متحرک و ترکیب بندی نامتقارن برگرفته از نقاشی هند است و سایه پردازی‌ها و پرسپکتیو خطی بر گرفته از نقاشی شمال اروپااست.
در نگاره دوازدهم با عنوان ستایش زندگی ساده منبع نور مشخص نیست و به سان نگاره‌های شرق رنگ‌ها تختاست ولی در منظره پردازی نقاش با تأثیرپذیری از نقاشی شمال اروپا با اسلوب نقطه پردازی، به سایه گذاری وپرسپکتیو جوی و پرسپکتیو خطی پرداخته است. تنوع رنگ پیراهن پیکرها و غلبه رنگ گرم بر رنگ سرد و چهرهای نیم رخ و رئال برگرفته از نقاشی هند است.
در نگاره سیزدهم به تأثیر از نگارگری شمال اروپا دارای پرسپکتیو جویاست. پرندگان در دور دست به خطوط متقاطع خاکستری تقلیل یافته‌اند ترکیب بندی نیمه متقارن است و دورگیری‌ها با تأثیر پذیری از نقاشی هندی قهوه‌ای قرمزاست بافت گیاهی و پرندگان برآمده از طبیعت هند است.

نتیجه

بر اساس نظریه بینامتنیت متن‌ها هیچ گاه به طور دفعی و مستقل به وجود نمی آیند بلکه همواره در شبکه‌ای از جهان نشانه‌ای شکل می‌گیرند و هیچ متنی بدون پیش متن نیست و این دو متن می‌توانند از دو نظام نشانه‌ای متفاوت باشند. همان طور که از بررسی موجود برآمد با تحلیل ساختاری متن تصویری دیوان انوری کتاب جیبی اکبر شاه، تأثیر نگارگری ایرانی در ساختار زیبایی شناسی نگاره‌ها و هم چنین در ترکیب بندی رعایت قاعده هم زمانی و پرسپکتیو مقامی مشاهده شد از سویی دیگر تأثیر نقاشی شمال اروپا در دورنماسازی و رنگ گذاری ملاحظه شد. در این نگاره‌ها فضا و طبیعت دکوراتیو نبود بلکه به مانند نقاشی شمال اروپا القا کننده مفهوم بود. هجرت و غربت با دورنمایی تیره و غروب آسمان (در نگاره سفر شاعر)، تحجر اندیشه با صخره‌های سنگ، حکمت و تعالی اندیشه با درختان سترگ نمایان گشتقلم گیری‌های قهوه‌ای و قرمز، غلبه رنگ‌های گرم بر رنگ‌های سرد، چهره‌های نیم رخ ورئال،حضور مردمان عادی و معمولی در نگاره‌ها، پیکرهای پویا و پر تحرک، ترکیب بندی نامتقارن نشان دهنده تأثیر نقاشی هند و رابطهٔ سرمتنیت این نگاره‌ها با نقاشی هند بود کادرها در این نسخه خطی کوچک محدود کننده تصاویر نبودند بلکه عناصر تصویر از کادرها خارج شدند تمام نگاره‌های این دیوان مرتبط به متن کلامی نمی‌باشند. بلکه نگارگر مستقل از متن کلامی برای جدا کردن قسمت‌های مختلف دیوان به نگارگری پرداخته بود. با تحلیل مضمونی متن تصویری و بررسی تشابه و تفارق متن کلامی با متن تصویری مشخص شد. به غیر از دو نگاره‌ای که برای جدا کردن بخش‌های مختلف دیوان قرار گرفته بود. تمام نگاره‌های این دیوان با متن کلامی خود رابطه بینامتنی داشتند. نخست به نظر می‌رسد که نگارگر یک عنصریا چند بیت از متن کلامی رادر متن تصویری لحاظ کرده است ولی با

www.SID.ir

Archive of SID

بررسی کردناصول روایی،زمان، مکان و کنش مشخص شد متن کلامی تأثیر بسیار عمیقی بر متن تصویری گذاشته است. و حتی آرایه‌های تضاد،طباق و اغراق متن کلامی در متن تصویر رعایت شده است. البته در تمام نگاره‌های این دیوان این ویژگی‌ها لحاظ نبود در سه نگاره این دیوان نگارگر تنها به مضمون کلی متن کلامی اکتفا کرده بود. و بیشتر به بافت اجتماعی در متن تصویری پرداخته بود. از این رو رابطهٔ متن کلامی با متن تصویری برگرفتگی و اشتقاق بود چون تمام متن کلامی در متن تصویری نبود و عناصر متن اجتماعی بر متن تصویری اضافه شد بر این اساس رابطه بیش متنیت تراگونگی بود. تأثیر متن اجتماعی در متن تصویری محسوس بود همان اعتقادات اکبربه آیین الهی و برابری هندوها با مسلمانان در نگاره‌های این دیوان نمود یافت از سویی دیگرپیراهن پیکره‌ها، ظروف طلا، بنا قصرباغ، شیوه پخت غذا، برپایی جشن وداد و دهش به فقرا برگرفته از بافتار اجتماعی گورکانی بودکه در متن تصویری حضور محسوس داشت.

منابع و مأخذ

آیت اللهی. حبیب الله. ۱۳۸۰. مبانی نظری هنرهای تجسمی. تهران: سمت

دانیس. دونیس اِ. ۱۳۷٤. مبادی سواد بصری. ترجمه مسعود سپهر. تهران: انتشارات سروش

شفیعی کدکنی. محمدرضا. ۱۳۹٤. مفلس کیمیا فروش. تهران:سخن

شهیدی. جعفر. ۱۳۷٦ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی. تهران:انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

شمیسا. سیروس. ۱۳۸۸. سبک شناسی شعر. تهران: میترا

شیمل. آنه ماری. ۱۳۸٦. در قلمرو خانان مغول. ترجمه نجد سمیعی. تهران:امیرکبیر

شیمل. آنه ماری. کری ولش. استوارت. تلفیق نظم فارسی در نگارگری هندی ترجمه ناهید جعفری دهکردی. مصطفی لعل شاطری. مشهد. خوشه

لوئیس. برنارد و دیگران. ۱۳۸۷. تاریخ کمبریج. ترجمه تیمور قادری. تهران: امیرکبیر. ج ۱

مایل هروی. نجیب. ۱۳۷۲. کتاب آرایی در تمدن اسلامی. مشهد. بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی

صفا. ذبیح الله. ۱۳۸٦. تاریخ ادبیات در ایران. تهران:فردوس ج ۲و۳و۵/۲. چاپ شانزدهم

معین. محمد. ۱۳۷۱. فرهنگ لغات فارسی. تهران: امیرکبیر

نامورمطلق. بهمن. ۱۳۹۰. درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها. تهران:سخن

نامورمطلق. بهمن. ۱۳۹۵. از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم. تهران:سخن

نفیسی. سعید. ۱۳۳۷. دیوان انوری. تهران:پیروز

www.SID.ir

Archive of SID

themselves to pictures. In almost every case, it has been the beginning of a qasida or the contents of qita that inspired painting, but it was certainly easier for the painters to illustrate the short stories and jokes contained in the second part of the Divan, even though the artists often reset a rustic scene in a courtly milieu. In order to study the subject, intertextuality approach was adopted in analysis of miniatures and poems of Anvari>s Divan (with the case study of the 996 AH pocket manuscript of Akbar Shah). By considering Iran>s and Mughal India's cultural and art studies as well as two different systems of verbal and visual texts, intercultural intertextuality and intersemiotic translation have been explained for studying the statistical sample which consists of 13 miniatures of this Anvari's manuscript and their related lyrics.
In the early stage, analysis of subtexts and paratexts in relation to Mughal government, especially the time of Akbar Shah was the main focus. After explanation of verbal texts, visual texts were studied, and important and effective components of both verbal and visual texts were revealed. The aim of this study, with an intertextual approach, was to examine important components of verbal and visual texts and to reevalute the miniatures of this manuscript. The Data has been collected through journal articles, books and online sources. As a result, by intertextual analysis, the influence of Persian miniatures on the structure of aesthetics of miniatures, the influence of northern Europe painting on building up backgrounds and coloring, and also the influence of Indian painting on the miniatures of this manuscript were recognizable. The relationship between verbal and visual texts was based on division and adaptation and the social context had a great impact on visual text.

Keywords: Akbar Shah, Anvari, Intertextuality, Pocket Manuscript, Mughal Art, Miniature

References: Ayatollah Ali, Habibollah. 2001, Theoretical Foundations of Visual Arts, Tehran, Iran
Dondis, Donis A, A Primer of Visual Literacy. MIT Press in Cambridge, Mass. ,1973
Safa, Zabihollah. 2007, History of Literature in Iran, Tehran, Ferdows, 2, 3, and 2/5, Sixteenth Edition
ShafieiKadkani , Mohammad. Mofleskimyaforush (Alchemy Sales) the analysis of anvari poetry. Sokhan. tehran
shahidi,jafar. sharh-ilughatvamushkilat-i Divan-iAnvariAbivardi. Tehran1357 sh/A. D. 1978
Shamissa, sirous. A Stylistic Survey of Persian poetry , Tehran 2004
Schimmel , Annemarie . The Empire of the Great Mughals History, Art and Culture. Published by Reaktion books London 2000
Schimmel,Annemarie&Welch,StuartCary,Annari's Divan. A PokeBook for Akbar,The Metropolitan Museum of Art. 1983
MilahHeravi, Najib, Islamic Republic of Mashhad, The Islamic Studies Foundation of Astan Quds Razavi, 1372sh.
moin,mohammad. A Persian Dictionary Tehran 1993
namvar-I motlagh, bahman. An Introduction to the Intertextuality of Theories and Applications, Tehran,2011
namvar-I motlagh ,bahman Structuralism to Postmodernism, Tehran, 2017
Nafisi, Saeed; Divan Anvari, Tehran, 1337
Okada,A mina, Indian miniatures of the Mughal court,Newyork H. N Abrams. 1992
P. M. Holt, Ann K. S. Lambton, Bernard Lewis, The Cambridge History of Islam
Volume 2B, Islamic Society and Civilisation publication. 21 April 1977

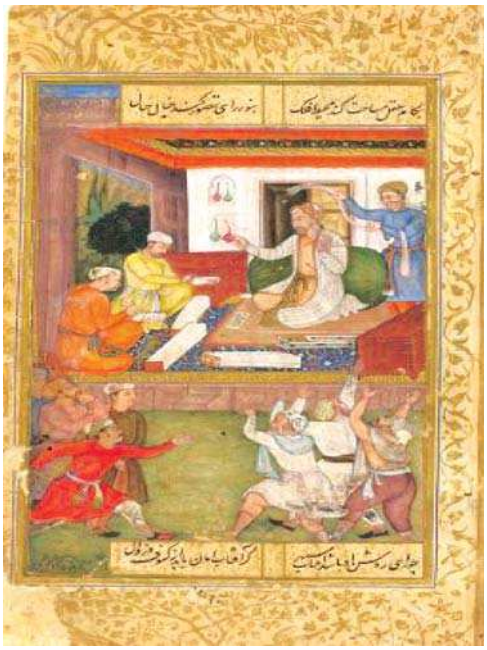
www.SID.ir

Archive of SID

Scientific Quarterly Journal faculty of art Shahed university

Intertextual Analysis of Miniatures and Poems of Akbar Shah's 996 AH Pocket Manuscript of the Divan of Anvari

Niloofar Mayeli Borjlooe, MA in Art Research, University of Science and Culture, Tehran, Iran
Javad Alimohammadi Ardakani (Corresponding Author), PhD and Assistant Professor, Art and Architecture Faculty, University of Science and Culture, Tehran, Iran
Recieved: 2019/01/28 Accepted: 2019/08/26



The Mughal reign is considered a period of cultural and artistic flourishing in Islamic India, reflecting the influences of Iranian art and culture as well. Mughal painting may be considered as a distinctive form of Islamic painting which flourished during the 10th and 11th centuries AH. By the time of Akbar Shah's reign from 1542- 1605 AH, under the influences of Iranian artisans and the combination of their style and that of the renowned Hindu artisans, it evidently transformed and developed into the distinctive style of the Indian Mughal painting. On the other hand, European works, which were brought to the court of Akbar Shah during the above-mentioned period by Christian ambassadors, transformed the tradition of Mughal painting as well, thus multilingual royal bibles and Flemish woodcarvings as well as the European techniques of scenery representations deeply affected the Mughal painting in India. Numerous manuscripts including biographies, historical texts, Divans of Iranian poets as well as Persian translations of Hindu literature were transcribed and illustrated in the prolific workshop of Akbar Shah. One of the notable examples of these manuscripts is Divan of Anvari, the renowned Seljuk-era poet, also known as one of the three prophets of Persian poetry. Manuscripts like Akbar's Divan of Anvari were intended to be carried and held. This copy, upon leaving the imperial scriptorium, painting workshop, and bindery, must have been received by the firm but sensitive hand of the emperor, who would have shared it with his son prince Salim and other members of the imperial household. As part of the great Mughal library, it was enjoyed for hundreds of years. The copy of the Divan in the Fogg Art Museum, skillfully executed in Lahore, the northwestern capital of Mughal Empire, by a scribe whose name is unfortunately erased, comprises 345 folios. It measures only 51/2 by 27/8 inches and the text area is surrounded by thin gold and black lines. Each page contains fifteen lines of poetry. The execution of the manuscript, as fine as its calligraphy, is strangely incoherent: the material for all the textual areas is a very fine marbleized paper as well as colored, gold-flecked paper, which seems to have been pasted over the original pages which had become brittle. The Artists of the manuscript chose to illustrate mainly the second part of the Divan; only rarely do the qasidas (odes) offer images that lend

www.SID.ir