فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال نهم شماره ۳۱، تابستان ۱۳۹۶ (صص ۱۵۷-۱۳۷)

بررسی آثار نقاش هندی آبانیندرانات تاگور و پیش متن های آثار با توجه به نظریه بیش متنیت ژرار ژنت

۱- مریم یزدان پناه **۲- فاطمه کاتب** **۳-ابوالقاسم دادور**

چکیده

آبانیندرانات تاگور (۱۸۷۱-۱۹۵۱) نقاش و نویسندهٔ معروف و برادرزادهٔ شاعر برجستهٔ هندی رابیندرانات تاگور مکتب جدیدی با عنوان مکتب بنگال را در نقاشی بنیان گذاشت و به عنوان پدر هنر مدرن هند شناخته شد. با توجه به شناخت کمی که در حوزه هنر از نقاشان شرقی من جمله نقاشان هندی وجود دارد پژوهش حاضر سعی کرده است تا به بررسی موضوعی، محتوایی و تکنیکی نقاشی های آبانیندرانات تاگور، تأثیراتی که این هنرمند از آثار و سبکهای هنری گذشته گرفته و تأثیراتی که بر نسلهای آینده هنرمندان هندی گذاشته، بپردازد. همچنین با توجه به نظریه بیش متنیت ژرارژنت سعی شده است تا پیش متن های آثار و نحوه ارتباط آثار این هنرمند با یکدیگر مشخص گردد. روش گردآوری اطلاعات اسنادی است و شیوه کار توصیفی و تحلیلی می باشد. نتایج به دست آمده از بررسی آثار آبانیندرانات تاگور حاکی از وجود بینا متن های قوی بین آثار و خلق هدفمند آثار بر پایه پیش متن های گذشته است. نتایج همچنین نشانگر آن است که او شیوه های رایج غربی را تغییر داد و به خلق سبکی ترکیبی مختص به خود با استفاده از عناصر مغولی، راجپوتی و ژاپنی پرداخت و تأثیر بالایی بر نسلهای آینده هنرمندان در احیای ارزشهای هندی گذاشت.

کلید واژه: آبانیندرانات تاگور، مکتب بنگال، هنر مدرن هند، بینامتنیت، بیش متنیت، ژرار ژنت.

۱-دانشجوی دکترای رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (نویسنده مسئول) Email: m.yazdanpanah97@iran.ir
۲- دانشیار رشته معماری دانشگاه الزهرا Email: f.kateb@alzahra.ac.ir
۳- استاد رشته باستان‌شناسی دانشگاه الزهرا Email : a.dadvar@ alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: دیماه ۱۳۹۵ تاریخ پذیرش: تیرماه ۱۳۹۶

۱- مقدمه

با شروع اشغال هند توسط انگلیسی ها در قرن ۱۸ یک وقفه طولانی و فلج کننده در هنر هند رخ داد و به مدت دو قرن طول کشید. انگلیسی ها تنها شیوهٔ مناسب هنری را شیوهٔ اکادمیک غربی می دانستند و هیچ علاقه ای به ترکیب آن با هنر هندی نداشتند. آبانیندرانات تاگور (Abanindranath Tagore) پدرهنرمدرن هند در چنین شرایطی و به پشتوانهٔ حرکتهای ملی در حال رشد و تغییرات چشمگیر فرهنگی در ایالات بنگال که محل تولد او بود ونقطهٔ شروع رنسانس فرهنگی هند به شمار می آمد، مکتب بنگال (Bengal School) را در نقاشی پایه گذاری کرد. اگر امروزه هنرمندان هندی می توانند با تکیه بر هویت هندی خود علاوه بر استفاده آزادانه از هنر بین المللی به خلق آثاری خلاقانه، شخصی و در عین حال ملی بپردازند مدیون تلاش هنرمندانی چون آبانیندرانات تاگور می باشند که پیشگام احیای ارزشهای هندی در هنر زمانه خود بود

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

عناصر الهام بخش بسیاری از دیوارنگاره های غارهای آجانتا ، نقاشی های راجپوتی و مغولی گرفته تا عناصر ژاپنی و همچنین عناصر غربی در شکل گیری سبک آبانیندرانات تاگور موثر بودند.

آبانیندرانات تاگور معتقد بود که کل شرق دارای مشترکات معنوی و فرهنگی فراوانی با یکدیگر هستند و در ارتباط متقابل با یکدیگر می توانند به دستاوردهای ارزشمندی دست پیدا کنند. با توجه به استفاده فراوان آبانیندرانات تاگور از آثار هنری و فرهنگی ادوار گذشته و همچنین تأثیر پذیری از سایر فرهنگ ها، در تجزیه و تحلیل آثار از رویکرد بیش متنی ژرار ژنت استفاده می کنیم. ژرار ژنت از صاحبنظران نسل دوم بینامتنیت است. در نسل اول بینامتنیت، ژولیا کریستوا، خالق نظریه بینامتنیت قرار دارد که این اصطلاح را در دهه ۱۹۶۰ بیان کرد. او معتقد بود هر متن از همان آغاز، در قلمرو قدرت پیش گفته ها و متون پیشین است. هر متنی بر اساس متونی معنی می دهد که از پیش خوانده ایم و در واقع هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی زند. بلکه هر اثر و اگویه ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). ژرار ژنت در راستای تغییر و تکامل کار کریستوا در پی نظام مند کردن این روش برآمده و در بیش متنیت به ارتباط یک متن با متن قبل از خود می پردازد. متن جدید (بیش متن) بر روی متن قبلی

(پیش متن) استوار شده اما تغییر می کند، اصلاح می شود و یا کاهش و افزایش پیدا می کند (ind iuvien , ,2003: 148). از آنجایی که این برگرفتگی و حضور رابطه ای هدفمند و خودآگاهانه توسط مؤلف است، باعث تمایز روش ژرارژنت به عنوان منتقدی معتقد به ساختارگرایی باز با بنیامتنیت پسا ساختارگرا از نوع کریستوایی می گردد. همچنین از آنجا که ارتباط بین آثار آبانیندرانات تاگور با آثار هنری و ادبی گذشتگان ارتباطی آگاهانه و هدفمند بوده است در این پژوهش که برای اولین بار انجام شده است سعی بر آن است تا با خوانشی جدید دوره های متفاوت کاری آثار آبانیندرانات تاگور و پیش متنهای آن مورد بررسی قرار گیرد

در این پژوهش به سؤالات زیر پاسخ داده خواهد شد. آثار این هنرمند در دوره های مختلف کاری او از لحاظ موضوعی، تکنیکی و محتوایی چه شباهت ها و تفاوت هایی با یکدیگر داشته است؟ پیش متن های تأثیرگذار بر آثار آبانیندرانات تاگور از کجا منشاءگرفته اند و نوع تغییرات اعمال شده بر آنها چگونه است؟ تأثیرهنرمند در احیای ارزشهای هندی به چه صورت و تا چه حد می باشد؟ به چه دلایلی رویکرد بیش متنیت، رویکرد مناسبی در بررسی آثار این هنرمند ارزیابی شده است؟ برای پاسخگویی به این سؤالات ابتدا نظریه بینامتیت و تفاوت های نسل اول و نسل دوم آن، همچنین رویکرد بیش متنی ژنت توضیح داده می شود. در ادامه آثار دوره های متفاوت کاری آبانیندرانات تاگور با توجه به پیش متن ها و عوامل فرامتنی (اجتماعی، سیاسی و فرهنگی) آن دوره مورد بررسی قرار می گیرد. همچنین تحولات در موضوع، تکنیک و محتوا در دوره های مختلف به ترتیب زمان خلق آثار مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

در پژوهش حاضر به بررسی موضوعی، محتوایی و تکنیکی نقاشی های آبانیندرانات تاگور، تأثیراتی که این هنرمند از آثار و سبکهای هنری گذشته گرفته و تأثیراتی که بر نسلهای آینده هنرمندان هندی گذاشته،می پردازیم. همچنین در صدد یافتن پیش متنهای آثار با توجه به رویکرد بیش متنی ژنت هستیم. پژوهش حاضراز نظر هدف تحقیق، بنیادی (نظری) است و بر اساس ماهیت روش، تحقیق تاریخی و توصیفی است. همچنین تحقیق توصیفی مورد نظر از لحاظ شیوهٔ نگرش از نوع توصیفی ° تحلیلی می باشد. روش گردآوری اطلاعات اسنادی است .از کتاب ها، مقالات، منابع

اینترنتی مربوط به پژوهش استفاده شده است.همچنین در تحلیل محتوا از آراء و افکار ژرار ژنت استفاده شده است.

۳-۱- پیشینه تحقیق

از مهمترین کتابهای استفاده شده در زمینه بررسی آثار آبانیندرانات تاگور می توان به کتابهای زیر اشاره کرد. کتاب (هنر هند معاصر) اثر بالراج کاننا و عزیز کورتا به روند شکل گیری هنر هند در قرن بیستم به خصوص دوره پسا استعمار و استقلال هند می پردازد. در این کتاب همچنین به شکل گیری مکتب بنگال و تأثیر آبانیندرانات تاگور به عنوان پدر هنر مدرن هند در احیای ارزشهای هندی پرداخته می شود. کتاب (ملت جایگزین آبانیندرانات تاگور) اثر دباشیش بانرجی، این کتاب به نقد آثار هنری آبانیندرانات تاگور، پایه گذار مکتب بنگال در نقاشی هند می پردازد. در این کتاب نویسنده معتقد است که هنر آبانیندرانات که در قرنهای ۲۰ و ۱۹ و طی رنسانس بنگال رخ داد صرفاً طبیعی سازی و رواج اصول ناسیونالیستی یا شرق شناسانه نبود بلکه مذاکره ای هرمونتیکی بین مدرنیته و جامعه بود و هنرمند در تلاش بوده است تا با استفاده از عناصر محلی و سنتی، همچنین عناصر فراملی و جهانی به هویتی ملی و در عین حال نو و خلاق دست پیدا کند. کتاب لاتین بعدی اثر پران ناث ماگو به نام (هنر معاصر در هند: یک چشم انداز)، به منشأ و پیشرفت هنر معاصر هند در ۱۵۰ سال اخیر می پردازد و تفاوتهای هنری و سبکی و جنبشهای هنری در این دوران را بررسی می نماید. از منابع مهم در زمینه نظریه بینامتنیت می توان به کتاب (درآمدی بر بینامتنیت، نظریه ها و کاربردها) نوشته بهمن نامور مطلق اشاره کرد که به شکل گیری بینامتنیت، ریشه ها و زمینه های تأثیرگذار و تفاوت بینامتنیت در نسل اول و دوم می پردازد. همچنین کتاب مهم ژرار ژنت، نظریه پرداز نسل دوم بینامتنیت با عنوان (الواح بازنوشتنی: ادبیات دوم درجه) از دیگر منابع است. در این کتاب ژنت به تعریف بیش متنیت می پردازد و آن را رابطه میان دو متن ادبی یا هنری می داند که بر اساس برگرفتگی بنا شده است. به گونه ای که بدون حضور متن اول، خلق متن دوم ناممکن باشد. با توجه به کمبود شناختی که در حوزه هنر شرقی به فارسی موجود است پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی و معرفی هنرمندی که در شناخت ارزشهای شرقی و احیای آن به نسل های آینده هند نقش موثری داشته است، بپردازد.همچنین در این مقاله ضمن بررسی تفاوت های دوره

های مختلف کاری هنرمند از لحاظ محتوا، تکنیک و سبک، سعی شده است تا با استفاده از شیوه های جدید خوانش ، به خوانش بیش متنی هر اثر با پیش متن خود (چه به لحاظ بینا نشانه ای، درون نشانه ای، درون مؤلفی، برون مؤلفی و چه به لحاظ تغییرات در انگیزه، ارزشها و کیفیات) بپردازد.

۲- بینامتنیت نسل دوم

۱-۲- بیش متنیت ژرار ژنت

بینامتنیت اصطلاحی رایج در نظریه های ادبی و زبانشناسی است که با ساختارگرایی باز و پسا ساختارگرایی مرتبط می شود. این اصطلاح برای اولین بار در فرانسه در اواسط دهه ۱۹۶۰ توسط ژولیا کریستوا به کار گرفته شد. «نظریه بینامتنیت بر این باور است که هر متنی بر پایه متن های پیشین خود شکل می گیرد. هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتی دریافت گردد. بنابراین در تولید و دریافت یک متن همواره پیش متن ها نقش اساسی ایفا می کنند. به بیان دیگر بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی شود» (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۷۹). بینامتنیت کریستوایی، به دنبال یافتن منابع الهام یا معنای مشخصی برای متون نیست. بنابراین برداشتهای سنتی از خاستگاه معنا در این نظریه متزلزل می شود چرا که در برداشت های سنتی هر دال دارای یک مدلول مفروض ثابت و استوار بود و هر متن مؤلفی داشت که خالق معنا به شمار می آمد. اما در بینامتنیت کریستوایی مؤلف دیگر سرچشمه معنا نیست و معنا دیگر سرچشمه ای ندارد. در بینامتنیت کریستوایی هر مخاطب برای درک یک متن باید به متون دیگری بازگشت داشته باشد و هر بار یکی از آنها را در نظر آورد. در هر مورد از این بازگشت ها و جایگزین کردن متن قبلی با بعدی، توسعه ای در متن و معنای آن روی می دهد که ناشی از جایگزینی و یا به تعبیر کریستوا (جایگشت) متون متعدد است (غیاثوند، ۱۳۹۲: ۹۸). از آنجا که این عمل معنایابی و بازگشت به متون و یا جایگشت ها تا بی نهایت می توانند ادامه یابند، دنبال منابع یا معنای مشخص گشتن اساساً غیر ممکن است. همین امر موجب شد تا بینامتنیت یک امر انتزاعی و ذهنی تلقی شود و صرفاً نظری باشد و وارد حوزه کاربرد و نقد آثار ادبی و هنری نشود. اما برخی از محققان و نظریه پردازان بینامتنیت کوشیدند تا از بینامتنیت به عنوان یک وسیله و شیوه برای نقد و مطالعه روابط بین متن ها استفاده کنند که این نظریه پردازان را نسل دوم بینامتنیت می نامند. ژرار ژنت یکی از این نظریه پردازان بود که کوشید

تا به روابطی که یک متن می تواند با غیر از خود داشته باشد به صورت نظام مند بپردازد. او واژه جدیدی به جای بینامتنیت کریستوایی ابداع کرد و آن را ترامتنیت (Transtextuality) نامید. او ترامتنیت را به پنج دسته شامل بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش متنیت(Hypertextuality) تقسیم نمود که هر کدام از این اقسام با توجه به نوع ارتباط خود با متن مورد نظر با یکدیگر تفاوت داشتند. ژنت ترامتنیت را «همه مواردی می داند که یک متن را در رابطه با دیگر متون چه به صورت پنهان یا آشکار قرار می دهند» (Genette , 1997:1).

در این پژوهش به رویکرد بیش متنیت پرداخته شده است. بیش متنیت به ارتباط یک متن با متن قبل از خود می پردازد. متن جدید (بیش متن) بر روی متن قبلی (پیش متن) استوار شده اما تغییر می کند، اصلاح می شود و یا کاهش و افزایش پیدا می کند (Zind Ziuviene , 2003: 148).

از آنجایی که این برگرفتگی و تأثیر رابطه ای هدفمند و خودآگاهانه توسط مؤلف است، باعث تمایز شیوه ژرار ژنت به عنوان منتقدی معتقد به ساختارگرایی باز با بینامتنیت پسا ساختارگرا از نوع کریستوایی می گردد که معتقد به ارتباطات ناخودآگاهانه و به حاشیه راندن مؤلف و نیت اوست. در رابطه بیش متنی در واقع اثر نویسنده شامل دو بخش است. بخشی که بر پایه مطالب قبل نوشته می شود و بخشی که حاصل تفکر و خلاقیت نویسنده است.

ژرارژنت روابط بین بیش متن و پیش متن را یا از نوع تقلید (همانگونگی) می داند که در آن نیت مؤلف بیش متن حفظ متن نخست در وضعیت جدید است و یا از نوع تغییر (تراگونگی) می داند که در آن بیش متن با خلق و ایجاد دگرگونی ها و تغییراتی در پیش متن ایجاد می شود (نامور مطلق، ۱۳۸٦: ۹٦).

برای خلق تغییرات در پیش متن نیز ژرار ژنت راه هایی را ذکر کرده است. این تغییرات از نظر او یا از طریق تغییر کمّی است که در حوزه صوری قرار دارد و با تغییراتی ایجاد می شود که معمولاً از طریق کاهش یا افزایش حجم پیش متن ها انجام می گیرد، یا از طریق تغییرات کاربردی است.

تغییرات کاربردی در حوزه معنی و محتوا صورت می گیرد و بسیاری از مضامین و وقایع اصلی متن تغییر می یابد (Genette , 1997: 309). تغییرات کاربردی خود با استفاده از تغییرات در انگیزه، ارزش ها و تغییرات کیفی در پیش متن ها صورت می گیرد.

۲-۲- تحلیل آثار آبانیندرانات تاگور و پیش متنهای آن

اولین حرکت های فرهنگی برای بازگشت به اصالت هندی در دوره استعمار هند در ایالات بنگال در نیمهٔ دوم قرن۱۹ اتفاق افتاد.

شهرکلکته، شهر اصلی ایالت بنگال و پایتخت هند در زمان انگلیسی ها مرکز این شکوفایی فرهنگی بود. در رأس این حرکت ها یک خانوادهٔ اشرافی و با استعدادهای فراوان به نام تاگور وجود داشت. مشهورترین عضو خانواده تاگور شاعر معروف رابیندرانات تاگور بود. اولین هندی که در سال ۱۹۱۳ برندهٔ جایزه نوبل در ادبیات شد. ازدیگر اعضای معروف این خانواده برادرزاده های رابیندرانات تاگور، دو برادر با نامهای گاگانیندرانات و آبانیندرانات تاگور (۱۹۵۱-۱۸۷۱) بودند .آنها خودشان را به عنوان اولین نقاشان مدرن هند مطرح کردند. از بین این دو برادر، آبانیندرانات تاگور با نفوذ ترین نقاش مدرن در ابتدای قرن ۲۰ بود که به عنوان پایه گذار و رهبر مکتب بنگال ظاهر شد و سکوت طولانی مدت هنر هند در دوران استعمار را شکست (کاننا و کورتا، ۱۳۹۵: ۱۳).

در نیمه قرن ۱۹، دولت بریتانیا تصمیم به تأسیس مدارس هنری در شهر های بزرگ با هدف تحمیل سلایق و ارزش های هنری خود بر فرهنگ هند گرفت. در این مدارس دانش آموزان با طراحی اکادمیک غربی و مهارت نقاشی روی بوم آشنا می شدند که با عرف و سنت نقاشی هند فاصلهٔ بسیاری داشت. آبانیندرانات نیز مطابق فرهنگ رایج از دو معلم اروپایی که در کلکته حضور داشتند درس هایی به شیوه آکادمیک غربی در نقاشی دریافت کرد. در نتیجه آثار هنری او تا سال ۱۸۹۵ تمایلات قوی آکادمیک او را نشان می دهند(Mago , 2001: 27).

به هر جهت درس هایی که او در زمینه رئال و در مسیر هنری مدارس انگلیسی دریافت کرده بود نتوانست او را راضی کند. از طرف دیگر هنر بومی بعد از گذشت ۱۵۰ سال از سلطهٔ انگلیسی ها، در زمان آبانیندرانات تاگور بسیار عقیم مانده بود. او تلاش کرد تا به شیوه بیانی دیگری دست یابد. در همان زمان محرک های بیرونی جدیدی، انگیزه های زیادی به او دادند. یکی از آنها آثاری به شیوه آرنوو، هنر جدید (Art Nouveau) بود و دیگری مجموعه ای از مینیاتورهای مکتب دهلی بود که به او اهداء شده بود. این موارد او را برانگیخت تا شروع به آزمایش کردن و آمیختن عناصر مختلف در جهت رسیدن به یک بیان تازه نماید (Dalima , 2002: 22).

در آمیختن عناصر مختلف در واقع سرآغاز امری بود که بعدها منجر به شکل گیری یک بینامتن قوی در آثار او گردید. همانطور که کریستوا معتقد است: «در فضای یک متن گفته های فراوانی

برگرفته از متن های دیگر با یکدیگر تلاقی می کنند. بنابراین متن با بینامتنیت شکل می گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲۹). آبانیندرانات تاگور همچنین در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ با کسانی ملاقات کرد که او را بیش از گذشته در جهت خلق یک زبان تازه تشویق کردند. یکی از این ملاقات ها در ۹۸– ۱۸۹۷ اتفاق افتاد. زمانی که هاول(E.B.Havell) مدیر مدرسه هنری کلکته که بسیار تحت تأثیر نقاشی های او واقع شده بود، از بین همه هنرمندان آبانیندرانات را انتخاب کرد و به او سمت معاونت مدرسه را پیشنهاد داد؛ منصبی که تا آن زمان تنها در اختیار اروپائیان قرار داشت (, Mago 2001: 28). این دوستی و ارتباط بین هاول و آبانیندرانات جهت تازه ای به آموزش هنر در هند و هنر مکتب بنگال بخشید و هنر را از قید سخت گیریهای بازدارنده و متد محدود مدارس انگلیسی آزاد کرد. آنها سعی کردند تا با استفاده از هنر هندی، به شاگردان امکان نزدیکی بیشتری به هنر و فرهنگ خودشان ببخشند (کاننا و کورتا، ۱۳۹۵: ۲۵–۲۷). از دیگر ملاقاتهای مهم، ملاقات او با هنرمند ژاپنی کاکوزو اُکاکورا (Kakuzo Okakura) در ۱۹۰۲ بود. اُکاکورا طرفدار زیبایی شناسی آسیایی بود و به آبانیندرانات فرصت تجربه کردن ظرافت ها و مهارت های نقاشی ژاپنی را اعطاء کرد. این شروع استفاده از تکنیک واش (Wash، رنگابه، لایه رنگ نازک) در کارهای آبانیندرانات بود که تبدیل به نشانه ای از سبک او شد (Dalmia , 2004: 24).

بهترین شیوه برای سنجش کارهای هنری آبانیندرانات تاگور نگاه کردن به کاتالوگ تاریخ دار بنود بهاری موکرجی(Benod behari Mukherjee)،هنرمند بنگالی و از پیشگامان هنر مدرن است. این کاتالوگ کمک بزرگی در جهت فهم تکامل نقاشی های آبانیندرانات می باشد. آبانیندرانات معمولا برای نقاشی هایش تاریخ نمی گذارد. او کارهایش را غالبا به طرز متنوع و متفاوتی امضاء می کرد. اما از ۱۹۱۳ به بعد از مهری که هنرمند ژاپنی اُکاکورا به او هدیه داده بود استفاده کرد و از سال ۱۹۱۸ به بعد نیز از مهری به شکل گانش (Ganesh) استفاده کرده است که امضاهایش بخشی از ترکیب بندی را تشکیل می داد. مطابق تقسیم بندی پنج گانه ژنت از ترامتنیت، عنوان اثر، تاریخ اثر و امضای نقاش پیرامتن و از نوع درون متنی هستند. از نظر ژنت وظیفه پیرامتن ها جهت دهی معنای اثر در ذهن مخاطب یا روشن تر کردن معنی است. این مورد خود یکی از تفاوت های بینامتنیت نسل اول و بینامتنیت ژنتی است. چرا که بینامتنیت کریستوایی به هیچ وجه در جهت روشن تر کردن معنا نیست چرا که به وجود یک معنای واحد ثابت و پیدا کردن نیت مؤلف اعتقادی ندارد. در آثار آبانیندرانات تاگور عناوین آثار در جهت پیش متن های انتخابی و همچنین سنت و

فرهنگ هندی است. انتخاب گانش، «ایزدی با سرفیل که به خردمندی شهرت دارد و فرزند ایزدان هندی شیوا و پاروتی است» (کومارا سوآمی، ۱۳۸۲: ۱۹۸) خود نشانگر علاقه آبانیندرانات به احیای سنت های هندی است. تا سال ۱۸۹۵ آبانیندرانات به شیوه های اروپایی کار می کرد. کارهایی شامل مناظر و پرتره از اعضاء خانواده اش به این دوره تعلق دارند.

مجموعهٔ کریشنا لی لا (Krishna Lila) بین سال های (۱۸۹۷-۱۸۹۵) انجام شد که شامل ۲۰ عدد نقاشی می باشد. در این نقاشی ها علاقه هنرمند به بافت ها و توجه اش به نشان دادن شخصیت و فردیتش ظهور بیشتری یافت. «کریشنا در کیش هندو، تجلی ویشنو است. او مظهر خوشبختی و عشق و نابود کننده اندوه و رنج به شمار می آید. افسانه زندگی اش در حماسه مهابهاراتا آمده است» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۹۳). همچنین واژه «لی لا به معنی نمایش، خاصه نمایش دینی است» (شاتوک، ۱۳۸۱: ۱۶۱). بنابراین پیش متن این ۲۰ نقاشی از شخصیت کریشنا و از مجموعه کتبی است که درباره او به نگارش درآمده اند چرا که کریشنا لی لا مجموعه ای از داستانهای قدیمی از کریشنا است که در آن به کارهایی که او انجام داده است پرداخته شده است. کریستوا واضع بینامتنیت، نگاه فردینان دو سوسور زبانشناس معروف مبنی بر اینکه معنای یک نشانه ارجاع به چیزی واقعی در جهان بیرون نیست و در واقع معنا غیر ارجاعی و اختیاری است را از او اقتباس کرد. بدین ترتیب در بینامتنیت اینطور تلقی شد که نشانه های به کار رفته در هر متن خاصی مرجع خود را به جای آنکه از جهان بیرونی اقتباس کنند از نظام ادبی می گیرند که متن در دل آن به وجود آمده است. در تمام آثار آبانیندرانات این رجوع به نظام های ادبی و فرهنگی به جای بازنمایی جهان بیرونی واضح و روشن می باشد.

آبا نیندرانات از ۱۸۹۷ تا سال ۱۹۰۰ بیشتر به سمت نقاشی های مغولی و راجپوتی کشیده شد. این دوره با رنگ های درخشان و ترکیب بندی تزئینی مشخص می شود. نقاشی های بودا و سوجاتا (Buddha and Sujata)، آبیساریکا (Abhisarika) و بنای تاج محل (Building of the Taj) متعلق به این این دوره می باشند(Dalmia, 2002: 26) . در تصویر شماره ۱، بودا و سوجاتا، سوجاتا دختری روستایی برای بودا که زیر درخت در حال مراقبه است کاسه ای شیر می برد. پیش متن اثر مربوط به نظام کلامی است و از داستان های قدیمی با عنوان (۲۵ داستان از بیتال)(Baital Pachisi) گرفته شده است که مجموعه داستانها و افسانه هایی به زبان سانسکریت است. در تصویر دیگر معروف این دوره به نام آبیساریکا (Abhisarika) زنی تنها در ساری هندی نازکی به تصویر

کشیده شده است که ترکیبی از سبک هندی و غربی است. پیش متن نقاشی مربوط به نظامی کلامی است و از بیتی از شعرِ شاعر معروف هندی متعلق به زمان امپراطوری گوپتا، کالیداسا(Kalidasa) با عنوان (آمیزه ای از فصول) (Ritusamhara) گرفته شده است.

روابط بینامتنی به طور کلی دارای دو گونه اساسی درون نشانه ای و بینا نشانه ای هستند. «هنگامی که دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشند، در این صورت رابطه بینامتنی آن ها از نوع درون نشانه ای است. اما هنگامی که اولین متن به یک نظام نشانه ای و دومی به نظام دیگری مربوط باشند، در این صورت رابطه آنها بینامتنیت بینا نشانه ای خواهد بود» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸).

در تمام تصاویر گفته شده تا کنون از تصاویر کریشنا لی لا تا هر دو تصویر بودا و سوجاتا و تصویر آبیساریکا رابطه ای بینانشانه ای با پیش متن های آنها برقرار است چرا که پیش متن ها ادبی است و در واقع به نظام کلامی تعلق دارند و نقاشی های آبا نیندرانات (بیش متنها) متعلق به نظام تصویری می باشند.

در بررسی پیش متنهای بنای تاج محل، تصویر شماره ۲ می توان گفت که از یک طرف بنای تاج محل اثری است تاریخی و متعلق به نظامی غیر کلامی که هنرمند آن را به نظامی تصویری تبدیل کرده است و خود بنا را می توان به عنوان پیش متن صریح اثر در نظر گرفت و از طرف دیگر بسیاری از متون ادبی و تاریخی درباره تاج محل نوشته شده است که می تواند به عنوان پیش متن مبنای الهام نقاشی قرار گرفته باشدو پیش متن را تبدیل به نظامی کلامی گرداند. نه تنها در مورد این نقاشی که درباره همه آثارهنری و ادبی یکی از تفاوتهای نظریه پردازان نسل اول و دوم آن بود که بینامتنیت کریستوایی به دنبال یک پیش متن واحد و مشخص نمی گردید و یک اثر می توانست پیش متنهای متعددی داشته باشد. در نظریه پردازان نسل اولی حتی بسته به آگاهی خواننده پیش متنهای ادبی دیگری می تواند به ذهن مخاطب خطور کند. یا حتی مخاطب می تواند با بازگشت به عناصر ایرانی تاج محل به پیش متن های ایرانی آن باز گردد و به یاد مقبره همایون در هند بیفتد که خوداز پیش متنهای ایرانی گرفته شده بود و الگوی اولیه ای برای تاج محل بود. بنابراین آگاهی مخاطب می تواند بینامتن ها را تا بی نهایت ادامه دهد که این موضوع در نظریه پردازان نسل دوم و ژرارژنت به شدت محدود گشت.

مرگ شاه جهان (Death of Shah Jahan) تصویرشماره ۳ اگر چه با رنگ روغن روی چوب نقاشی شده است، از نظر سبک به دورهٔ بعدی تعلق دارد. آبانیندرانات خیلی به رنج حساس بود. به گفتهٔ خودش این به خاطر رنجی بود که از مرگ تراژیک سُوا جوان ترین دخترش تحمل می کرد. او می گفت من سعی کردم تا غم و درد خود را در آخرین نگاه امپراطور قرار دهم، همان طور که او از بستر مرگش به آرامگاه بزرگی(تاج محل) که به یاد محبوبش بنا کرده بود، نگاه می کرد (Mago,2001:29). رابطه نزدیکی بین کل آثار آبانیندرانات تاگور وجود دارد که بنابر اصطلاح آن جفرسون آن را می توان رابطه خواهر_ متن (Sister- Text) نامید. اصطلاح خواهر متن برای توصیف رابطه بین یک متن با متنهای دیگر داخل یک مجموعه و ژانر مشابه به کار می رود (, Jefferson 1990: 110- 111). در کلیه مجموعه های این هنرمند این خواهر متن ها دیده می شوند. چنین ارتباط عمیق درون مولفی به عنوان مثال در مرگ شاه جهان با تصویر بنای تاج محل به خوبی دیده می شود.

کارهای آبانیندرانات تاگور بین سال های ۱۹۰۰ و ۱۹۱۱ از نظر سبک دگرگون شد. این اتفاق در رابطه با ملاقات های آبانیندرانات با هنرمندان ژاپنی دیگر به نام های یوکویاما تایکان و هیشیدا شونسو که بعدا توسط اُکاکورو به هند فرستاده شدند، صورت گرفت. مواجهه او با سبک نقاشی ژاپنی یک تغییر اساسی در تکنیک او به وجود آورد(Dalmia,2002:27) . در این دوره کاری بنابر ارتباطات بینا فرهنگی به وجود آمده، نقاشی های ژاپنی خود به عنوان پیش متن های آثار در نظر گرفته شد.

ملاقاتش با هنرمندان ژاپنی او را بیشتر برانگیخت تا تکنیک های آبرنگی ژاپنی و انگلیسی را با هم ترکیب کند. این روش نو با عنوان تکنیک واش شناخته شد و از آن به بعد به عنوان یکی از نشانه های مکتب بنگال در نظر گرفته شد. بدین ترتیب آبانیندرانات از متد تمپرای بومی خارج شد.

از عناصر بر جستهٔ تأثیر ژاپنی ها در کارش می توانیم به مواردی همچون وجود یک کیفیت فضایی، وسعت طرح و سادگی آن اشاره کنیم. رنگابه های رنگی به طور مکرر در اطراف خطوط دور گذاشته می شوند. در یک ترکیب از تکنیک های رنگی شرقی و غربی، برای اطمینان حاصل کردن از هر دو مورد درخشندگی و حجم، رنگدانه ها ی شفاف به طور متناوب با گواش گذاشته می شوند. طرح و تکمیل پیکرها با خطوط تزئینی بی عیب و نقص و سایه روشن های ظریفی که به تباین های رنگی اضافه می شود صورت می گیرد (Mago,2001:28).

بهارت ماتا (Bharata Mata) تصویر شماره ٤ نمونه ای از این دوران بود. بهارت ماتا که به معنی مادر هند می باشد، تجسمی از هند بعنوان الههٔ مادر است. آبانیندرانات، بهارت ماتا را به صورت یک الهه هندو با چهار دست با جامهٔ زعفرانی رنگ که یک کتاب، یک دستهٔ گندم، یک تسبیح و یک پارچه سفید نگاه داشته است، ترسیم کرد. تصاویر وطن پرستانه که در دوره استعمار و پسا استعمار در هند به وجود آمد تلاش کرد تا قلمرو سرزمین ملی را به چیزی قابل لمس و محسوس برای مردم تبدیل کند (Ramaswamy, 2008:82).

علاوه بر تأثیرات هنر ژاپنی، تصویر بهارت ماتا می تواند بیننده را به یاد تصویر زنی دیگر یعنی ماریانه (Marianne) که در ۲۵ سپتامبر ۱۷۹۲ به عنوان نماد ملی جمهوری فرانسه انتخاب و جایگزین تصویر پادشاه شد بیندازد. از آن زمان به بعد این نماد به صورتهای مختلف و توسط هنرمندان متفاوتی همچون اوژن دلاکروا و انوره دومیه به تصویر کشیده شده است. این که آیا هنرمندان هندی به چنین بینامتنی آگاه بودند و آن را می توان به عنوان پیش متن انتخاب کرد شاید قابل اثبات نباشد (Mitra and Konig , 2013: 359). به هر حال با توجه به شباهتهای بسیار ماریانه با نماد هندی از لحاظ زن بودن، نماد ملت و کشور و جمهوری خواهی، تغییرات بسیاری در این دو مورد وجود دارد. در رویکرد بیش متنیت ژنتی، پیش متنها می توانند به دو صورت تغییر کنند یا به صورت تغییر کمّی و یا تغییرات کاربردی، که هر دو مورد در اینجاوجود دارد. تغییرات کمّی تغییر در صورت و فرم است که در بهارت ماتا از لحاظ پوشش هندی و ملزوماتی که همراه آن است وجود دارد. همچنین از نظر ژرار ژنت می توان با تغییر در انگیزه ها و ارزش ها به تغییر در حوزه معنی و محتوا یعنی به تغییرات کاربردی دست یافت. انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه توسط بورژواهای پاریسی مخالف که بر علیه کلیسا و پادشاه بودند رهبری می شد. در هند تلاش برای استقلال از استعمار بر پایه مذهب توده ها، ابتدا در عبادت ایزدانی مثل گنش و کالی به عنوان فیگورهای قدرت و هویت جمعی و سپس تحت رهبری گاندی انجام گرفت. انقلابیون فرانسه مذهب و سیاست را از هم جدا کردند اما در هند کاملاً در ارتباط با یکدیگر بود. در فرانسه انقلابیون از خشونت استفاده کردند در حالی که به هندی ها گفته شده بود که خشونت را کنار بگذارند حتی اگر به قیمت تأخیر در رسیدن به استقلال باشد (Ibid: 363- 364).

بنابراین توصیف هند به عنوان یک الهه هندو بیانگر آن بود که شرکت در این جنبش ها تنها نشانه میهن پرستی نیست بلکه این وظیفه مذهبی هندی هاست که در جنبش ملی گرایی برای دفاع

از ملیت و هویت خود شرکت کنند. این تغییرات در انگیزه ها و ارزش ها از جمله تغییرات کاربردی است که ژرارژنت از آنها در رویکرد بیش متنی نام برده است. کار آبانیندرانات خود پیش متنی برای هنرمندان بعد از او شد که مادر هند را به تصویر کشیدند. یکی از معروفترین این هنرمندان، هنرمند معاصر مقبول فداحسین است که با ایجاد تغییراتی به خلق دوباره آن دست زد.

بین سال های ۱۹۱۱ تا ۱۹۲۰ بعد از ملاقاتی که آبانیندرانات از شهر پوری داشت تغییری در شیوهٔ او بوجود آمد. اگرچه همچنان به استفاده از تکنیک واش ادامه داد اما بر خلاف استفادهٔ فراوان از سفید در گذشته اکنون به رنگ های مات تر و تیره تر روی آورد. این یکی از بارورترین دوره های کاری او بود. او همچنین نقاشی هایی از زندگی جانوران و تصویر سازی هایی برای کتاب شعر معروف رابیندرانات تاگور با عنوان گیتانجالی (Gitanjali) انجام داد و مناظری از مناطق پوری و دارجلینگ کشید. مرحلهٔ بعدی پیشرفت هنر آبانیندرانات تاگور بین سال های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ اتفاق می افتد. در این سال ها توجه او به عناصر ساختاری ترکیب بندی بیشتر ، کیفیت بافتی حذف، پیکرها تخت و پالت رنگ هایش درخشان شد. در سال های پایانی این دوره او پرتره های فراوانی با پاستل کشید. همچنین مناظر زیادی از حومهٔ بنگال و نقاشی های زیادی از حیوانات انجام داد (Dalmia,2002:28).

اوج خلاقیت آبانیندرانات تاگور مجموعهٔ شب های عربی (Arabian Nights)، تصویر شماره ۵ است که در سال ۱۹۳۰ به تصویر کشیده شده است. مجموعه شب های عربی که عنوان اثر (پیرامتن) خود نشاندهنده پیش متن آن است بر اساس داستان های هزار و یک شب صورت گرفت. اگر به دو مجموعه عمر خیام و شب های عربی از آثار آبانیندرانات که هر دو بر اساس پیش متن های کتب شرقی بنا شده اند نگاه کنیم علاوه بر روابط بینا نشانه ای و بینا فرهنگی موجود در این دو مجموعه به تغییرات جالب توجهی در بین این دو برخورد می کنیم. در مجموعهٔ عمر خیام که آبانیندرانات بین سال های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۰ انجام داد و اولین مجموعه ای است که تمام کارها از لحاظ سبکی یکسان هستند او نه فقط آن را بر پایه ترجمهٔ فیتزجرالد بنا نهاد بلکه تفسیر شرق شناسان غربی از متن را به طور کامل پذیرفته است، اما در شب های عربی نگاه منتقدانه خود را حفظ کرده است. وقتی که غرب شب های عربی را به عنوان ادبیات کلاسیک عرب که نشان دهندهٔ جهان عرب بود می پذیرفت، عرب ها خودشان آن را به عنوان ادبیات عامیانه نگاه می کردند. با

انعکاس چنین دیدگاه های متفاوتی، او تصاویرش را با سبکی که از زبان های ترکیبی ایجاد شده بود نقاشی کرد.

در تصاویر بصری، آبانیندرانات از این داستان ها الهام می گرفت تا زندگی معاصر در کلکته را همان طور که از دریچهٔ نگاه مشاهده گر تیزبینی چون او دیده می شد، نشان دهد. به عنوان مثال او سند باد بحری را به سند باد قصه گو در نقاشی هایش تبدیل کرد.سندبادآبانیندرانات تاگور مثل داستان‌هایش مرد سفر و ماجرا نیست بلکه مثل آبانیندرانات یک هنرمند یکجانشین است. کسی که در تخیلش سفر می‌کند و تخیل و واقعیت را بهم می‌بافد(Mukherjee and Basu, 2001:61) .

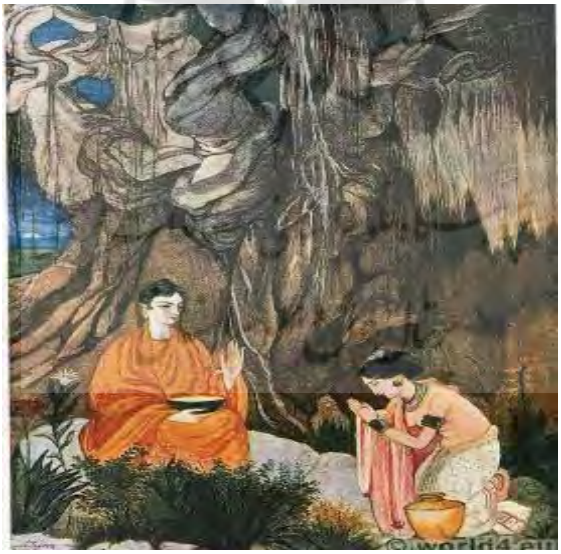
همان طور که گفته شد در رابطه بیش متنی در واقع اثر مؤلف شامل دو بخش است. بخشی که بر پایه مطالب قبل گفته می شود و بخشی که حاصل تفکر و خلاقیت مؤلف می باشد که قبلاً جایی گفته نشده و خواننده برای فهم بهتر مطلب باید به هر دو بخش آگاه باشد. آبانیندرانات در مجموعه شبهای عربی از هر دو تغییر کمّی و کاربردی مطابق نظرات ژنت استفاده کرد تا یک زاویهٔ دید فرهنگی متفاوت با زاویهٔ دید فرهنگ استعماری را نشان دهد. در واقع با این شیوه متن اول توسط متن دوم به مبارزه طلبیده می شود. پس حداقل دو صدا، صدای متن اول و صدای متن دوم در این نوع آثار وجود دارند که باعث ایجاد گفتگومندی در تقابل با مونولوگ (تک گویی) می شود که یادآور نظریه پولیفونی، چند صدایی (Polyphony) و دیالوژیسم، گفتگومندی (Dialogism) باختین (Bakhtin)، نظریه پرداز ادبی روس قرن بیستم می باشد. وجود بینامتن های قوی در آثار آبانیندرانات تاگور باعث شده است تا کارش سرشار از گفتگومندی گردد و به روی تفاسیر متفاوت باز باشد.حفظ این نگاه انتقادی و تفسیری خود موجب گردیده است تا قسمی دیگر از اقسام پنجگانه ترامتنی خود را در اینجا نشان دهد و آن فرا متنیت است. از نظر ژنت « در فرامتنیت، یک متن تفسیر متن دیگر است و متن دوم می تواند متن اول را ذکر کند یا اسمی به میان نیاورد» (Genette , 1997:4). رابطه فرامتنی می تواند در تشریح، انکار یا تأیید متن اول باشد. به هر حال این رابطه در بهترین شکل همان نقد است که در این آثار خود را نشان می دهد. آبانیندرانات کشیدن نقاشی مهمی را بعد از شب های عربی متوقف کرد و در عوض به نوشتن نمایشنامه هایی با تم های افسانه ای رو آورد. در سال ۱۹۳۸ ، سال ها بعد از مجموعه شب های عربی او دوباره احساس کرد که دوست دارد تا نقاشی بکشد. آبانیندرانات مجموعهٔ بزرگی از نقاشی‌های سنتی و محلی را به تصویر کشید. در این تصاویر احساسی از سبکبالی و بی‌خیالی و همچنین استفادهٔ فراوان از رنگ سیاه که

آبانیندرانات از آن به ندرت درگذشته استفاده می‌کرد، دیده می‌شود. دو مجموعه نقاشی برجسته در این دوره وجود دارد. یکی از آنها عبارت است از: کاوی کان کان چاندی (Kavi Kankan Chandi) که آبانیندرانات درباره الهه چاندی به تصویر کشید.این اثر بر اساس پیش متنی از شعر شاعر معروف چاکراواتی کاوی کان کان موکوندارام در قرن ١٦ انجام گرفت. این شاعر کاری با عنوان چاندی مانگال (Chandi Mangal) برای الهه چاندی سروده بود (Banerji,2010:75) . اثر برجسته دیگر با عنوان کریشنا مانگال (Krishna Mangal) بر اساس زندگی کریشنا به تصویر کشیده شده بود. از سال ١٩٤٠ به بعد او شروع به ساختن اسباب بازی‌هایی کرد که آنها را کاتوم‌کاتوم (Katum katum) می‌نامید. این اسباب بازی‌ها با شاخه‌های کوچک ، پوست درختان و دیگر اشیاء یافته شده ساخته می‌شد. علاقه‌اش برای بافت و اشکال عجیب وخیالبافانه به طور کامل در این اسباب بازی‌ها دیده می‌شود (Dalmia,2002:30). آبانیندرانات از سنت‌ها بیشتر به عنوان جایی برای عرضه کردن درک شخصی‌اش از سنت استفاده می‌کند. این مورد در نوشته‌های او حتی بیشتر از نقاشی‌هایش آشکار می‌شود. اکثر این داستان‌ها دوباره گفتن داستان‌های مشهور است، یعنی همان مفهومی که در بینامتنیت مطرح شده است. همانطور که امبراتواکو می گوید: «کتابها همیشه از کتابهای دیگر صحبت می کنند و هر داستان، داستان دیگری را که قبلاً گفته شده بازگو می کند» (:1983 , Eco 20). از داستان‌های او می‌توان به راه و بی راه (Pathe Vipathe)، داستان من (Apan Katha) و خاله (Mashi) اشاره کرد. در نقاشی‌ها و داستان‌هایش ما شاهد زبردستی او در تغییر شکل امر واقعی به امری خیالی و مهیج هستیم. او آنها را در یک تعادل ظریف بین واقعیت و تخیل نگه می‌دارد(Mukherjee and Basu,2001:58) .

لذتی که متن‌های او به ما می‌دهد از همان خاصیت بیش متنی ژنتی می آید یعنی از دیدن تغییر در مورد آشنا. این تغییرات در هر دو نوع تغییرات کاربردی و کمّی، در حوزه صورت و محتوا صورت می گیرد. همانطور که ژرار ژنت بیان کرده است، بشر کشف کرده که همیشه نمی توان فرمهای جدید خلق کرد و بعضی اوقات می توان راضی بود که از فرمهای قدیمی معانی جدیدی خلق شود. امتیاز ویژه بیش متنیت آن است که به طور مداوم، کارهای قدیمی وارد دوره های جدید معانی می گردند و گذشته تنها به یک یادگار تقلیل پیدا نمی کند (Genette , 1997: 398). این امتیاز در کارهای آبانیندرانات خود یکی از دلایل احیای ارزش های هندی است و دلیلی است که خوانش بیش متنی از کارهایش را میسر گردانده است.

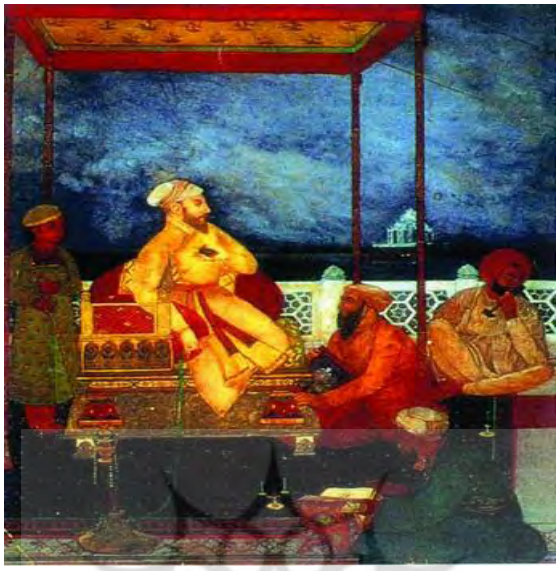
به هر حال علی رغم همه نکات مثبتی که تا به اینجا ذکر شد باید موارد دیگری نیز مورد توجه قرار گیرد. توجه بیش از حد آبانیندرانات تاگور به موضوعات ادبی و تاریخی در کار شاگردانش نیز ادامه پیدا کرد که مانع از پیشرفت هنرمندان در برقراری ارتباط با واقعیت‌های معاصر گشت. از طرف دیگر استفاده از تکنیک واش که برای بیان حساسیت‌های آبانیندرانات تاگور مناسب بود تبدیل به شرطی لازم و اجتناب ناپذیر در سبک هندی شد. همین طور تأکیدی که آبانیندرانات تاگور بر روی تخیل و پرورش درک و حساسیت به جای اندوختن زبردستی در مهارت‌های فنی داشت به وسیلهٔ پیروانش بد فهمیده شد و بدین سان هنگامی که خود آبانیندرانات نقاشی ماهر بود، مهارت فنی نقاشی در میان شاگردانش مورد غفلت قرار گرفت (Mukherjee and Basu,2001,63-64).

با تمام این موارد مکتب بنگال هوای تازه‌ای در صحنه هنری هند بود. مدرن بودن و ملی‌گرایی مکتب بنگال باعث شد تا احترام همهٔ هندی‌ها را به دست آورد و تبدیل به یک جریان هنری برجسته در سال‌های قبل از استقلال هند شد.



تصویر ۱: بودا و سوجاتا، ۱۹۰۰-۱۸۹۷، اثر آبانیندرانات تاگور

http://world4.eu//abanindranath-tagore



تصویر۲: بنای تاج محل، ۱۹۰۱، اثر آبانیندرانات تاگور

Mukherjee, Basu, 2001: 63

تصویر۳: مرگ شاه جهان، ۱۹۰۲، اثر آبانیندرانات تاگور

Mukherjee, Basu , 2001: 62

تصویر٤: بهارت ماتا، ۱۹۰۵، اثر آبانیندرانات تاگور

Mukherjee, Basu, 2001: ۱۲۹

تصویر۵: شبهای عربی، ۱۹۳۰، اثر آبانیندرانات تاگور

Mukherjee, Basu, 2001: 60

۳- نتیجه

دو قرن استعمار انگلیس در هند باعث اشاعهٔ هنر آکادمیک غربی و زوال تدریجی سنت‌های هنر بومی شد.

آبانیندرانات تاگور با نفوذترین نقاش مدرن در ابتدای قرن ۲۰ بود که بعد از سکوت طولانی هنر هندی در دوران استعمار پا به عرصه هنر نهاد. آبانیندرانات اعتبار اقتباس کردن شیوهٔ غربی به عنوان تنها شیوهٔ مناسب را مورد تردید قرار داد و به پشتوانهٔ عرق ملی در حال رشد در کشور و اشتیاق برای ایجاد یک هنر جدید، به تحقیق در گذشته کشورش پرداخت تا منابع الهام جدیدی بیابد.خلق هدفمند آثار بر پایه پیش متن های گذشته و استفادهٔ فراوان از اسطوره‌ها، افسانه‌ها و داستان‌ها به کارهای او جنبه‌ای بینا متنی و بینا فرهنگی داده است که خوانش بیش متنی از آثارش را میسر گردانده است، چرا که ژرار ژنت بیش متنیت را ارتباط یک متن با متن قبل از آن به طور هدفمند و خود اگاهانه توسط مؤلف می داند. استفاده از عناصر مختلف و در آمیختگی آنها یکی از خصوصیات بارز آبانیندرانات است که سبک او رابه سبکی ترکیبی، شخصی، تکاملی و آزمایش گرایانه متشکل از عناصر غربی، نقاشی‌های راجپوتی، مغولی و هنر ژاپنی تبدیل کرده است. وجود این روابط بینامتنی قوی در آثار و استفاده از گذشته و فرهنگهای مختلف با رویکردی نو از عوامل پویایی آثار و احیای دوباره ارزشهای هندی در نسلهای بعد است. از مهم‌ترین جنبه های هنر آبانیندرانات دور شدن او از افراط های تزئینی بود که در مکتب‌های دهلی و پتنا در همان زمان وجود داشت. او همچنین خود را از رئالیسم فریبندهٔ هنر غربی که پایه‌های محکمی داشت، رها کرد.

شاگردان آبانیندرانات که به مدارس مختلف هنری هند رفتند عقاید او را در مورد هنر منتشر کردند و بدین گونه بذرهای یک بصیرت مدرن، روشنفکرانه و آزاداندیشانه را در سراسر هند پاشیدند. بی‌شک بلوغی که امروز در هنر هند دیده می‌شود مدیون تلاش هنرمندان تلاشگر و نوگرای هندی در سده‌های گذشته و از جمله شخصیت تحسین برانگیزی همچون آبانیندرانات تاگور و مکتب بنگال می‌باشند.

٤- منابع

١. احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختار گرایی)**، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

٢. پاکباز، روئین، **دایرةالمعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۹.

٣. شاتوک، سی بل، **دین هندو**، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.

٤. غیاثوند، مهدی، **سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت**، حکمت و فلسفه، ش۳، تهران: (۹۷-۱۱٤)، ۱۳۹۲.

٥. کاننا،بالراج و عزیز کورتا،**هنر هند معاصر**، ترجمه مریم یزدان پناه، تهران: نظر، ۱۳۹۵.

٦. کوماراسوآمی، آناندا، **مقدمه‌ای بر هنر هند**، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه، ۱۳۸۲.

٧. نامور مطلق ، بهمن و منیژه کنگرانی، **از تحلیل بینامتنی تا تحلیل گفتمانی**، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۲، تهران: (٩٤-٧٣)، ۱۳۸۸.

٨. نامور مطلق، بهمن، ***ترامتنیت، مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن ها***، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ش ٦، تهران: (٨٣-٩٨)، ١٣٨٦.

٩. نامور مطلق، بهمن، **درآمدی بر بینامتنیت، نظریه ها و کاربردها**، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

10. Banerji, Debashish, **The Alternate Nation of Abanindranath Tagore**, New delhi: Sage, 2010.
11. Dalmia, Yashodhara**, Contemporary Indian Art**, Mumbai: Marg, 2002.
12. Eco, Umbdrto, **Postscript to the Name of the Rose**, Translation: William weaver. San Diego: Harcourt, 1983.
13. Genette, Gerard, **Palimpsests: literature in the Second Degree**, Translation: Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997.
14. Jefferson , Ann, **Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe Grillet**, Intertextuality: Theories and Practices, 108-129, 1990.
15. Mago, Pran Nath, **Contemporary Art in India: A Prespective**, New Delhi: National Book Trust, 2001.
16. Mitra, Subrata K. and Lion König. **Icon-ising national identity: France and India in comparative perspective**. *National Identities* , 15(4), 357-377, 2013.
17. Mukherjee, Rudrangshu and Sathi Basu, **Art of Bengal**, Kolkata: Centre of International Modern Art Gallery, 2001.
18. Ramaswamy, Sumathi, ***The goddess and the nation: Mapping Mother India***, Duke University Press, 2009.

19. ind iuvien , Ingrida, **Transsexual Bridge Between the postmodern and the modern: The Theme of the (Otherness) in Monique Truong's Novel the book of Salt and Gertrude stein's The Autobiography of Alice B. Toklas (1932)**, Literaturam, 49(5), 147-155, 2003.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی