صفحات ۷۵ - ۸۶ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.342009.666898 شناسه دیجیتال

اقتباس و برگرفتگی بینافرهنگی در دو نسخه تصویرسازی‌شده از داستان *هفتواد و کِرم*، با استفاده از نظریه ترامتنیت ژرار ژنت

فریبا ازهری[۱]، بهمن نامورمطلق[۲*]

[۱] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۰۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۳/۲۴)

چکیده

نگاره *هفتواد و کِرم* به‌عنوان اثر رضا هروی، تجلی‌گاه هنرِهند در بستر هنر ایران است. این اثر برگرفته از نگاره دوست‌محمد، نقاش برجسته صفوی بوده و در آلبوم جهانگیر نگهداری می‌شود. مسئله، علت بازآفرینی و اقتباس اثر دوست‌محمد توسط فردی به نام رضا هروی و در دربار هند می‌باشد. این پژوهش در تلاش است تا به دو سؤال پاسخ دهد: در این فرآیند برگرفتگی، چه نظام‌های نشانه‌های در آن تغییر یا حذف یافته که منجر به تغییر معنا شده است و این دو نگاره چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟ هدف، دستیابی و تشخیص نوع دگرگونی‌ها در بیش‌متن رضا هروی می‌باشد. تاکنون در مورد آثار اقتباسی هِروی هیچ پژوهشی صورت نگرفته و لذا خلاء اطلاعاتی وجود دارد. این پژوهش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی بوده و دو نگاره مد نظر از دو هنرمند را با روش ترامتنیت ژرار ژنت بررسی نموده است. براساس نتایج به‌دست‌آمده و با بهره‌گیری از نظام‌های نشانه‌ای، در نگاره رضا هروی، جهانگیر و اردشیر پادشاه ساسانی در تقابل هم آمده درصورتی‌که در اثر دوست‌محمد، هفتواد و اردشیر مقابل هم هستند لذا در این تراگونگی به واسطه تعویض و تغییر نظام‌های نشانه‌ای در نگاره هروی، معنا با نوع دگرگونی غالب جایگشت، به‌طور کلی عوض شده است.

واژه‌های کلیدی
اقتباس، معنا، دوست‌محمد، رضا هروی، *هفتواد و کِرم*.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۵۷۵۷۴۲۵، نمابر: ۶۶۹۵۱۱۶۷-۰۲۱، E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr.

مقدمه

برگرفتگی، همواره با چالش‌هایی برای بیان مواجه بوده تا به تعالی وجودی خویش دست یابد. اثر هنری نیز به مثابه متن ادبی می‌تواند مورد اقتباس و برگرفتگی قرار گیرد. در جریان برگرفتگی یک متن از متن دیگر، خواه یکی از این دو متن، ادبی یا تصویری باشد؛ یا هر دو تصویری، رابطه مابین آن‌ها بیش‌متنیت یا بینامتنیت خواهد بود که هر دو از انواع ترامتنیت است. داستان *هفتواد و کِرم* به‌عنوان یک متن ادبی در شاهنامه فردوسی گنجانده شده و از مهم‌ترین داستان‌هایی است که هم بحث تاریخی و هم بحث اسطوره‌ای را در بر می‌گیرد. این داستان بارها در نسخه‌های مختلف *شاهنامه* تصویرسازی شده است. یکی از نگاره‌های مد نظر این مقاله از *شاهنامه* طهماسبی می‌باشد و *شاهنامه* فردوسی نیز به‌عنوان پیش‌متن این اثر ادبی ارزشمند، همواره مورد توجه هنرمندان در تولید آثار هنری بوده است. این نگاره مورد بحث اثری از دوست‌محمد می‌باشد که در موزه آقاخان[۲] محفوظ است. اثر دیگر نیز منسوب به آقا رضا هروی در آلبوم جهان‌گیر (مکتب گورکانی) و در موزه پرگامون[۳] برلین نگهداری می‌شود. رضا هروی فردی است که بنا به دلایلی، اثر دوست‌محمد را در دربار هند و در دوره جهانگیر مورد اقتباس قرار داده است. مسئله، علت بازآفرینی و اقتباس اثر دوست‌محمد توسط رضا هروی و در مکتب گورکانی می‌باشد.

با توجه به این‌که بیشتر محققان روابط بینانشانه‌ای را بخشی از روابط بینامتنی به حساب آورده (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ۴۴) و حتی نشانه‌های مشترک موجود در دو اثر یا دو متن مورد بحث را بیشتر در خور توجه دانسته‌اند لذا این سؤالات مطرح می‌گردد که در فرآیند برگرفتگیِ این اثر چه نشانه‌هایی در آن تغییر یا حذف یافته که منجر به تغییر معنا شده است؟ و این دو اثر چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟ تصاویر آثار در سایت هر دو موزه قابل دسترس می‌باشد. هدف، دست‌یابی و تشخیص نوع دگرگونی‌ها در بیش‌متن رضا هروی است. با علم به این که رضا هروی بجز این نگاره، اثر دیگری را هم مورد اقتباس و بازآفرینی قرار داده و تاکنون در خصوص آثار اقتباسی رضا هروی هیچ مطالعه دقیقی صورت نگرفته است، این پژوهش در صدد می‌باشد تا به‌صورت توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، دو نگاره مد نظر از دو هنرمند را با روش ترامتنیت ژرار ژنت مورد بررسی قرار دهد. در راستای انجام این پژوهش بعد از معرفی نگاره‌های مدنظر، به جهت وجود متن ادبی و کتیبه در اثر دوست‌محمد، بایستی به بحث بینامتنیت مابین نوشتار کتیبه نگاره (۱) (از *شاهنامه* طهماسبی) با *شاهنامه* فردوسی پرداخته شود لذا در مطالعه پیش رو، دو متن نوشتاری و دو بیش‌متن تصویری داریم.

روش پژوهش

جامعه آماری شامل نگاره‌ای از دوست‌محمد سال ۹۴۶ ه.ق موجود در شاهنامه طهماسبی و در موزه آقاخان محفوظ بوده و نگاره دیگر منسوب به رضا هروی، متعلق به سال ۳۷- ۱۰۱۴ ه.ق می‌باشد. این نگاره در دربار هند انجام گرفته و در آلبوم جهانگیر گنجانیده شده است. عنوان هر دو اثر، داستان *هفتواد و کِرم* است. نسخه ایرانی در موزه آقاخان موجود بوده و نسخه هندی نیز در موزه پرگامون برلین نگهداری می‌شود و تصاویر مربوطه نیز از طریق سایت موزه‌ها در دسترس می‌باشد. این مقاله با رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت به بررسی و تطبیق نگاره‌های نسخ معرفی شده پرداخته و با روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، دو نگاره مد نظر از دو هنرمند را مورد بررسی قرار می‌دهد.

پیشینه پژوهش

اقتباس/ برگرفتگی اغلب در حوزه ادبیات بیشتر مورد بحث بوده است اما در حیطه هنرهای تجسمی با اقبالی اندک از سوی پژوهشگران مواجه است. پیشینه پژوهش در دو دسته کلی بخش ادبی و بخش تجسمی قابل بررسی می‌باشد. به چند مقاله در حوزه تجسمی اشاره می‌شود: مقاله‌ای با عنوان شاهنامه فردوسی پیش‌متن *شاهنامه* طهماسبی صورت گرفته و در آن نگاره‌هایی از داستان رستم و سهراب مورد مطالعه قرار گرفته است. در این مورد، محمدی و دیگران به این نتیجه رسیده‌اند که انسجام هفت نگاره مورد بررسی، یک روایت کامل را تصویرسازی نموده و نوشتن ابیات مهم و زیبا در پایین نگاره‌ها، تا حد زیادی داستان را بازگو می‌نماید و بدین وسیله نقطه اوج نگاره‌ها را بر نقطه اوج متن منطبق می‌کند (محمدی و دیگران، ۱۳۹۴). مقاله بعدی با نام «بازخوانی بیناگفتمانی نقاشی *حکایت یوسف و زلیخا* و سه اقتباس معاصر آن» می‌باشد. نوروزی و دیگران به مطالعه گفتمانی در آثار مد نظر پرداخته و اعلام داشته‌اند که پیشینه و بافت فرهنگی و سنت هنری نقش مهمی در نوع رابطه میان گفتمان‌ها و چگونگی بازیابی هویت فرهنگی هنری ایرانی در دورهٔ پست مدرن داشته است. در مقاله دیگر نیز تحت عنوان «تحلیل نگارهٔ *یوسف و زلیخا* اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت»، رجبی و پورمند به بررسی پنج رابطه ترامتنی در این اثر پرداخته و نتیجه می‌گیرد که نگاره دارای سرمتن اخلاقی-تعلیمی بوده و از لحاظ بیش‌متنیت در دسته جایگشت قرار گرفته است (۱۳۹۸). در این پژوهش به مسئله برگرفتگی یک اثر از اثر دیگر پرداخته نشده است. در مقاله «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» نویسندگان نامور مطلق و نوروزی، در این نوشتار، آورده‌اند که پالماروسی با اندک تفاوتی، روش یکسانی را در وام‌گیری و اقتباس از پیش‌متن‌ها در پیش‌گرفته و پیش‌متن‌ها در فرآیند خلق بیش‌متن‌ها به دلیل رابطه درزمانی و بینافرهنگی متن‌ها و نیز تأثیر عوامل فرامتنی چون تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی- هنری، سن مخاطبان،... دچار تغییر و دگرگونی شده است (۱۳۹۷). در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به تولید معنای دگرگون و تراگونگی در اثر اقتباسی پرداخته نشده است در صورتی‌که در مطالعه حاضر، دو نگاره به نام هفتواد و کِرم را از دو هنرمند مورد بررسی قرار داده و به بینامتنیت، بیش‌متنیت و انواع تراگونگی که منجر به تغییر معنا در اثر رضا هروی شده پرداخته می‌شود.

بخش بعدی مطالعات نیز در حوزه ادبی و اسطوره‌شناسی می‌باشد که هم‌راستا با پژوهش پیش‌رو بوده و به چند مورد اشاره می‌گردد: در مقاله به نام «خوانش داستان *هفتواد و کِرم* از دید تاریخ‌گرایی نوین و تحلیل گفتمان»، پژوهش‌گران، قاسمی و کاسی در این مقاله به ارتباط و هم‌راستایی این داستان با بحث تاریخی و پادشاهی اردشیر پادشاه ساسانی در ایران پرداخته و روایت‌های مختلف داستان را بررسی و مقایسه کرده‌اند. در این مطالعه، بن‌مایه داستان را تقابل دو گفتمان زرتشتی و مهرپرستی

اعلام کرده‌اند (قاسمی و کاسی، ۱۳۹۶). این مقاله همان‌گونه که گفته شد در حیطه ادبیات بوده و به موضوع اقتباس یا برگرفتگی نیز پرداخته نشده است. لیلا حقیقت‌جو نیز در مقاله خود در خصوص آثار رضا جهانگیری پژوهشی را در سال ۱۳۹۰ به انجام رسانیده که در آن به معرفی این هنرمند و آثار وی و دوران زندگی او در ایران و در دربار هند پرداخته است. اما در میان آثار معرفی‌شده هیچ اشاره‌ای به اثر اقتباسی وی در آلبوم جهانگیر نشده است در صورتی‌که در کتاب *هفت‌اورنگ* سلطان ابراهیم میرزا، نوشته سیمپسون[۴]، در خصوص اثر اقتباسی رضا هروی به نام *مهمانی یوسف* و آثار دیگر سخن به میان آمده و گفته شده که در یکی از موزه‌های ایالتی برلین نگهداری می‌شود (Simpson, 1997, 145). نجمی نیز در مقاله‌ای به اسطوره هفتواد در منابع مختلف از جمله *شاهنامه* پرداخته و اعلام می‌دارد که انتساب نام کرمان به داستان مذکور هیچ ارتباطی ندارد (نجمی،۱۳۹۳). تا به حال پژوهشی در خصوص اثر اقتباسی رضا هروی در دربار هند انجام نگرفته که خلاء اطلاعاتی در این خصوص وجود داشته و ضرورت تحقیق می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش

اقتباس در طول دوران‌های مختلف همواره به‌عنوان یک امر رایج در تولید و خلق آثار هنری مطرح بوده است و در فرهنگ‌های گوناگون می‌تواند کارکردها و اهداف مختلفی را دنبال کند. به گفته لیندا هاچن، اقتباس یک پدیده‌ای معمول در خلق اثر و نوعی تکرار و کپی برداری است که همراه با تغییرات می‌باشد و لذا یک کپیِ صرف نیست که حالتی از تکثیر ماشینی یا غیره داشته باشد بلکه یک تکرار بدون رونوشت است که به راحتی، شناخت اثر را با حفظ تازگی و شگفتی در کنار هم قرار می‌دهد (Hutcheon, 2006, 173). از جمله تغییراتی که در اقتباس رخ می‌دهد؛ تغییر در فضا است که امری اجتناب‌ناپذیر می‌باشد. همراه با این تغییرات، اصطلاحاتی در ترکیب سیاسی و یا حتی معنای داستان نیز رخ خواهد داد (هاچن، ۱۳۹۶، ۸). به نظر هاچن، کار اقتباسی نمی‌تواند یک اثر کپی باشد بلکه یک کار ثانویه خلاقانه است (Dahiya, 2020, 82). همچنین اقتباس، به شکل دیگر درآوردن یا شکل تازه دادن به یک اثر متناسب با قالب، فرم یا ژانر جدید است. یعنی برداشت تازه از یک اثر را اقتباس گویند و تغییر قالب، فرم، ژانر یا رسانه در آن هیچ ضرورتی ندارد. بلکه در اقتباس، آن تحولاتی که در زمینه یا بافت انجام یافته مهم است (نوروزی و دیگران، ۱۳۹۸، ۲۷۰). گاه در اقتباس تغییرات اندک بوده اما گاهی دیگر نیز تغییرات زیادی مشاهده می‌شود به عبارت دیگر «ایده وفاداری به اثر یا متن از پیش موجود، اغلب چیزی است که در روش‌های مطالعه اقتباسی دیده می‌شود اما انگیزه‌های متنوعی برای اقتباس نهفته و در میان آن‌ها به تعداد اندک شماری وفاداری دیده می‌شود»" (هاچن، ۱۳۹۶، ۴). هم‌چنین اثر اقتباسی پیوندهای متنی با اثر قبلی دارد. در این تعریف گفته شده که: بینامتنیت یا رابطه هم‌حضوری[۵] میان دو یا چندین متن، یعنی حضور واقعی یک متن در دیگری. هم‌چنین هرگاه بخشی از یک متن در متن دیگری حضور داشته باشد رابطه میان این دو رابطه بینامتنی محسوب می‌گردد (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۷).

> *زمانی‌که می‌گوئیم اقتباس، ما با یک مفهوم بسته و مدل و مصداق بسته مواجه نیستیم بلکه مدل‌ها و معانی مختلفی می‌تواند وجود داشته باشد. گاه در اقتباس، هیچ تغییری وجود نداشته و عین به عین همان تکثیر می‌شود (مثال: مثنی‌سازی در نگارگری) هر چند که هیچ‌گاه عین همان نمی‌شود یعنی همواره حداقل تغییر وجود خواهد داشت و گاه نیز تغییراتی مشاهده می‌گردد. حداکثر تغییر، همان ترجمه‌ها و دگرگونی‌های بینانشانه‌ای است که متن دوم، متن اول را کاملاً تخریب می‌کند. پس اقتباس می‌تواند تا مرحله تخریب نیز پیش رود (به‌عنوان مثال از نظام کلامی به تصویری). این مورد توسط ژنت بسیار بهتر توضیح داده شده است.* (گفت‌وگو با دکتر نامور مطلق، ۱۴۰۰/۰۹/۱۸)

ژنت این تغییرات را به شش گونه تقسیم نموده است. او با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا[۶]، هر نوع رابطه آشکار یا پنهان میان یک متن با متون دیگر را با واژه جدید ترامتنیت[۷] نام‌گذاری و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که شامل: سرمتنیت[۸]، پیرامتنیت[۹]، فرامتنیت[۱۰]، بیش‌متنیت[۱۱] و بینامتنیت[۱۲] است (Genette, 1982, 7-9). از میان این پنج مورد، بینامتنیت و بیش‌متنیت، به رابطه میان دو متن هنری پرداخته و بینامتنیت، مکانیسم ویژه خوانش متن ادبی است (Ibid., 9). ترامتنیت یعنی هر چیزی که پنهانی یا آشکار، متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۶). ژنت بینامتنیت را به سه مورد صریح و اعلام شده، غیرصریح و پنهان‌شده و ضمنی تقسیم نموده است (Genette, 1982, 9-10). در مقاله پیش‌رو ما با بیش‌متنیت و بینامتنیت مواجه بوده و این موارد را مورد بررسی قرار خواهیم داد. هر کدام از زیر شاخه‌های بیش‌متنیت، کارکردهای متفاوتی دارند. به‌عنوان مثال در تراوستیسمنت، علاوه بر حفظ رابطه تراگونگی و براساس کارکرد طنزی به تخریب و تحقیر پیش‌متن خود می‌پردازد. تراوستیسمنت یعنی دگرگونی جنسیت و تغییر سرشت. بینامتنیت رابطه تنگاتنگی با زبان و متن دارد (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۳۲). بخش زیادی از روابط بینامتنی و بیناگفتمانی به روابط بینانشانه‌ای تعلق دارد و متن‌ها از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای استفاده می‌کنند (نامورمطلق؛ کنگرانی، ۱۳۸۸، ۸۴). در بیش‌متن، برگرفتگی و تأثیر یک اثر از اثر دیگر مطرح است و نه حضور آن اثر هم‌چنین در بیش‌متنیت، تأثیر و الهام بخشی مدنظر قرار می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۹۵-۹۴). بیش‌متنیت براساس یک یا چند متن گذشته یعنی پیش‌متنِ خود استوار است که روابط میان این دو به دو دسته کلی همانگونگی یا تقلید و تراگونگی یا دگرگونی یا تغییر، تقسیم می‌شود (همان،۹۶) موارد مطرح شده به‌طور خلاصه در دیاگرام (۱)، نشان داده شده است. ژنت براساس گونه‌شناسی تقسیم‌بندی‌های خود را انجام داده و تقسیمات را براساس عامل سبک صورت‌بندی نموده است. سبک مابین گونه و شیوه قرار می‌گیرد و بیشتر به‌صورت بر می‌گردد و مکتب غیر از صورت به محتوا نیز می‌پردازد. از نظر ژنت رابطه میان دو متن یا روایت، بیش از هر چیزی بر پایه سبک استوار است و لذا برگرفتگی‌ها می‌تواند درون سبکی یا بیناسبکی باشد (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ۳۰). در فرایند تراسبکی، سبک‌های بیش‌متن و پیش‌متن یکی نبوده و از دو خاستگاه سبکی متفاوت‌اند (همان، ۳۱). بدین ترتیب، پیکره مطالعاتی این مقاله دارای دو نظام نشانه‌ای متفاوت می‌باشد یکی کلامی(نوشتاری) و دیگری تصویری. به جهت بررسی، دیاگرام (۲) را در جهت روشن سازی بهتر پیکره مطالعاتی می‌توان تدوین نمود.

نگاره *هفتواد و کِرم* نسخه تبریز دوم(صفوی) و نسخه هند گورکانی

داستان هفتواد یکی از مهم‌ترین داستان‌هایی است که مرزاسطوره و تاریخ را در *شاهنامه* درهم می‌شکند. از طرفی یک داستان اسطوره‌ای است و از طرف دیگر در تاریخ حکام ایرانی، دوره حکومت‌داری اردشیر در زمان ساسانیان می‌باشد که در «کارنامه اردشیر بابکان» نیز داستان *هفتواد و کِرم* آمده است. یکی از نسخه‌های مدنظر در این پژوهش، نگاره‌ای از *شاهنامه* طهماسبی بوده و نسخه دیگر در آلبوم جهانگیر گنجانیده شده است. در ادامه به معرفی دو نگاره مد نظر می‌پردازیم:

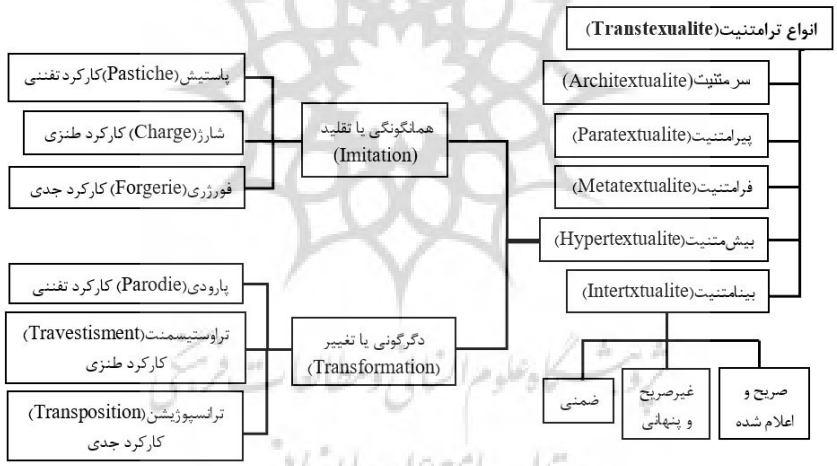
آ) نسخه مکتب صفوی (تبریز دوم) اثر دوست‌محمد

در اوایل دوران حکومت صفویان (۹۰۷-۱۱۳۵ ه.ق) در ایران، *شاهنامه* طهماسبی، با حضور بزرگ‌ترین نگارگران عصر صفوی تولید شد (افهمی؛ احمدیان،۱۳۹۴،۳). در این شاهنامه، چند نگاره منسوب به دوست محمد است یکی از آنان تحت عنوان *داستان کِرم هفتواد و اردشیر بابک* می‌باشد که رقم وی را دارا بوده و در حفاظت موزه آقاخان است. دوست‌محمد چند صباحی را در کتابخانه شاه‌طهماسب کار کرد (۹۳۶-۹۴۰ ه.ق) سپس همراه برادر شاه‌طهماسب به هرات رفته و چندی نگذشت که راهی تبریز شد و در نگارگری *شاهنامه* طهماسبی شرکت کرده و نگاره هفتواد و کِرم را به همراه برخی دیگر از نگاره‌ها اجرا نمود. در جریان «توبه نصوح شاه‌طهماسب»، دوست‌محمد نتوانست چنین سیاستی را تحمل کند. لذا به همراه چند تن دیگر راهی هند شد. وی تا جلوس اکبرشاه، در هند به سر برد سپس در اواخر عمر خود دوباره به ایران و قزوین بازگشت (آژند، ۱۳۹۴، ۵۰-۵۲).

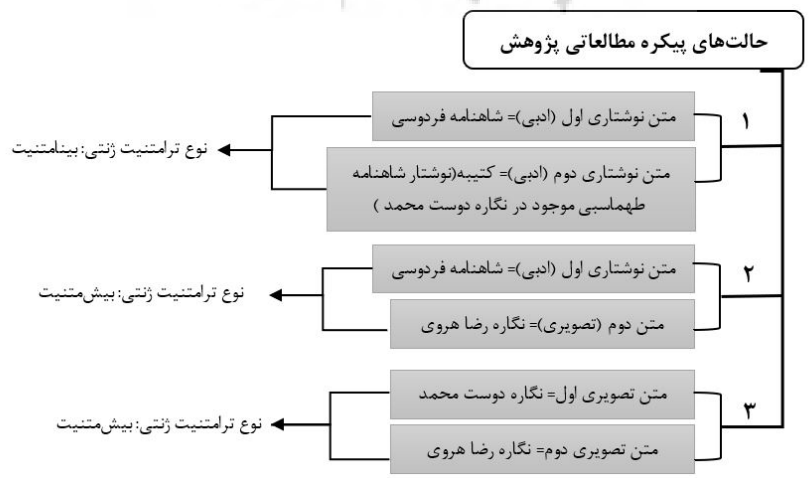
ب) نسخه مکتب هند گورکانی اثر رضا هروی

کتاب مهمی که در هند گورکانی و در عصر جهانگیر تهیه شد و مصور گردید *توزوک جهانگیری* یا *خاطرات امپراطور* است که شبیه به *توزوک بابری* و *اکبرنامه* است. توزوک را خود جهانگیر می‌گفت و می‌نوشت. در این کتاب‌ها وقایع مهم را نقاشی می‌کردند، این تصاویر در حقیقت یک آلبومی بود که پشت سرهم و در انتهای کتاب قرار می‌گرفت (حقایق و دیگران، ۱۳۹۹، ۴۹). نام این آلبوم، آلبوم جهانگیر است که اکنون در موزه پرگامون برلین نگهداری می‌شود. نسخه مورد بحث که از اثر دوست‌محمد اقتباس شده، منسوب به رضا هروی می‌باشد. در اطراف نگاره اقتباسی، انواع پرندگان مصور شده است. در نگاره امضای وی مشاهده نمی‌گردد اما با توجه به این‌که در منبع سیمپسون در مورد اثر کپی دیگری از وی (اقتباسی از اثر شیخ محمد تحت عنوان *مهمانی یوسف*) در زمانی که در دربار هند بوده سخن به میان آمده است؛ لذا این اثر نیز می‌تواند منسوب به وی باشد.

آقا رضا هروی، در دهه ۱۵۸۰.م ایران (مشهد) را به مقصد هند ترک کرد و در آنجا برای امپراتوری شاه‌سلیم و بعدها در سال ۲۷-۱۶۰۵ م. در خدمت جهانگیر کارکرد (همایون‌فرخ، ۱۳۵۴، ۲۸). پسرانش به نام ابوالحسن و



دیاگرام ۱- انواع ترامتنیت. مأخذ: (به استناد ژرار ژنت)



دیاگرام ۲- پیکره مطالعاتی پژوهش.

عابد هر دو نقاش بودند. سبک آقا رضا هروی اساساً با خاستگاه صفوی وی مطابقت داشت و شاهزاده‌سلیم پادشاه هند متمایل به سنت صفوی بود و لذا تعجبی ندارد که آقا رضا هم به خدمت او درآمده باشد (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۱۵۰). امضای وی گاه با عنوان «مشهدی» و یا «گرد خاک مقبره رضا» و «مرید» نشان از دلبستگی او به حرم امام رضا در مشهد است. آثار وی در مرقع گلشن در ایران قابل دسترس بوده و دیگر آثار او در انوار سهیلی در موزه بریتانیا نگهداری می‌شود (P.Coucek, 1987, 175). در *دیوان حافظ* نسخه موزه بریتانیا با شماره دسترسی 7573or, r25 نگاره‌ای دیگر از وی وجود دارد (Ibid., 177). در پی دادن القاب به نقاشان در دربار گورکانی، نام این نقاش نیز به رضا جهانگیری معروف شد.

۱. متن نوشتاری اول، *شاهنامه* فردوسی (ادبی) با متن نوشتاری دوم، کتیبه (ادبی) (نوشتار *شاهنامه* طهماسبی در نگاره دوست‌محمد)

شاهنامه طهماسبی به‌عنوان اثر نفیس ایرانی در میان نسخه‌های متعددی که در تاریخ نگارگری ایرانی از *شاهنامه* فردوسی مصور شده‌اند، دارای ارزش فراوان می‌باشد و شکوهمندی تصاویر این نگاره‌ها در *شاهنامه* طهماسبی بی‌مثال است. *شاهنامه* فردوسی به‌عنوان پیش متن *شاهنامه* طهماسبی نیز از دیرباز محل توجه شاهان ایران در دوره‌های مختلف تاریخی بوده و همواره در کتابخانه‌های سلطنتی کتابت و مصورسازی شده است. *شاهنامه* فردوسی به‌عنوان یک متن ادبی در متن و تصاویر *شاهنامه* طهماسبی گنجانیده شده است. روایت فردوسی، به‌تنهایی، یا با اطلاعاتی که پیش و پس از سروده‌شدن *شاهنامه* در میان مردم رایج بوده، با برخی مکتوبات و اطلاعاتی با سنت نگارگری در هم آمیخته و حاصلی چنین داده است، لذا پشتوانه ارجاعات تصویرگران *شاهنامه* شاه‌طهماسبی شاهانامه فردوسی بوده است (محمدی و دیگران، ۱۳۵۸، ۲۵۸). حضور متن و نوشتار *شاهنامه* فردوسی در *شاهنامه* طهماسبی، بینامتنیت می‌باشد. به عبارت دیگر *شاهنامه* طهماسبی به‌عنوان متن نوشتاری دوم، وفادارانه پیرو متن نوشتاری اول خود یعنی *شاهنامه* فردوسی می‌باشد اما برخی تغییرات نیز در لغات مشاهده می‌گردد. در اثر دوست‌محمد، بر بالای کادر کتیبه زیر نوشته شده است:

*چنان بد که این دختر نیک بخت ***** یکی سیب افکنده باد از درخت*
*به ره بر بدید و سبک بر گرفت ***** کنون بشنو این داستان شگفت*

هم‌چنین در پائین کادر کتیبه زیر آمده است:

*چون آن دخترک میوه اندر گزید ***** یکی در میان کِرم آمد پدید*
*بانگشت آن کرم برداشتش ***** بران دوکدان نرم بگذاشتش*
*چو برداشت زان دوکدان پنبه گفت ***** بنام خداوند بی یار و جفت*

لذا در لغات مشخص شده از *شاهنامه* طهماسبی تغییراتی با *شاهنامه* فردوسی ملاحظه می‌گردد که به‌صورت زیر است:

«کنون» به جای «زمن»، «دخترک» به جای «خوب‌رخ»، «آمد پدید» به جای «آکنده دید»، «آن کِرم» به جای «زان سیب».

این تغییرات در نظام نشانه‌ای همان‌گونه که مشاهده می‌شود؛ به‌عنوان هم معنا و مترادف کلمه آمده است و منجر به تغییر محتوا و معنا نشده است لذا با حداقل تغییرات، تقلید از متن *شاهنامه* کاملاً وفادارانه بوده و شاهنامه فردوسی پیش‌متن شاهنامه طهماسبی می‌باشد. با توجه به تعریف ژنت از انواع ترامتنیت (دیاگرام ۱)، بینامتنیت و هم‌حضوری مابین دو متن و نوشتار مطرح شده وجود داشته و از انواع آن، بینامتنیت صریح مابین متن شاهنامه فردوسی و کتیبه موجود در نگاره (۱) دیده می‌شود (جدول ۱).

۲. متن نوشتاری اول (*شاهنامه* فردوسی) با متن تصویری دوم (نگاره رضا هروی)

داستان *هفتواد و کِرم* به‌عنوان یک داستان اسطوره‌ای، علاوه بر *شاهنامه* فردوسی، در *تاریخ طبری* و *تاریخ بلعمی* نیز آورده شده است اما با این تفاوت که در این دو کتابِ تاریخ، سخنی در مورد کِرم اسطوره‌ای *شاهنامه* و رشد افسانه‌ای آن هیچ اشاره‌ای نشده است. لذا در پی آن کسب مقام و ثروت هفتواد و بهانه‌گیری‌ها و باج‌خواهی‌های پی در پی امیر شهر نسبت

نگاره ۱- *هفتواد و کِرم*، اثر دوست‌محمد، مکتب صفوی، شاهنامه طهماسبی سال ۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۴۰ م.، ابعاد: ۴۵×۳۰ سانتی‌متر، موجود در موزه آقاخان، شماره دسترسی AKM164، مأخذ: (www.agakhanmuseum.org)

نگاره ۲- *هفتواد و کِرم*، اثر رضا هروی، مکتب هند گورکانی، آلبوم جهان‌گیر، شماره دسترسی [27]14r-، **حدود ۲۷-۱۶۰۵ م.، ابعاد:۴۰/۵×۲۵/۳ سانتی‌متر، موجود در موزه پرگامون برلین. مأخذ** (www.digital.staatsbibliothek-berlin.de)

به هفتواد و در نتیجه متحدساختن مردم توسط وی به جهت حمله به ارگ امیر در این دو کتاب تاریخی بیان نشده است. در صورتی‌که در نگاره دوست‌محمد شاهد چنین وقایعی هستیم در کارنامه اردشیر بابکان نیز در بخش ششم کتاب، داستان *هفتواد و کِرم* آمده است (مشکور، ۱۳۶۹، ۱۹۱-۱۹۹). پس روایت *شاهنامه* و *کارنامه اردشیر بابکان* در این داستان مهم بوده اما به دلیل این‌که در *شاهنامه* به‌طور مفصل‌تر به آن پرداخته شده؛ روایت *شاهنامه* مدنظر خواهد بود. لذا در ادامه، رابطه متن اول یعنی نوشتار فردوسی با متن تصویری دوم (نگاره از رضا هروی) مورد بررسی قرار می‌گیرد. مردی با هفت پسر و یک دختر که سرنوشت آنان با ظهور سلسله ساسانیان آمیخته شده است؛ در شهری زندگی می‌کردند که *شاهنامه* آن را «کجاران» معرفی کرده و فردوسی این مرد را «هفتواد» نامیده است. در این شهر افراد با شغل ریسندگی امرار معاش می‌کردند (نجمی، ۱۳۹۳، ۱۵۹).

*برین گونه بر نام او از چه رفت ***** ازیراک ازو را پسر بود هفت*
*گرامی یکی دخترش بود و بس ***** که نشمردی او دختران را به کس*

(فردوسی، ۱۳۷۹، ۱۲۴۸)

دختر این مرد هر روز هم‌راه با دختران دیگر در بیرون شهر به کار ریسندگی مشغول می‌شد. روزی دختر هفتواد موقع خوردن سیبی، کِرمی را داخل آن می‌بیند. آن را با دست برداشته و در داخل دوکش می‌گذارد و به بخت کرم به رشتن می‌پردازد (نجمی، ۱۳۹۳، ۱۵۹).

*چو آن خوب رخ میوه اندرگزید ***** یکی در میان کرم آکنده دید*
*به انگشت زان سیب برداشتش ****** بدان دوکدان نرم بگذاشتش*

(فردوسی، ۱۳۷۹، ۱۲۴۸)

در اثر رضا هروی، این صحنه در سمت چپ و پائین کادر می‌باشد (تصویر ۱). دختران را در حال ریسندگی می‌بینیم و از لحاظ زمانی به ابتدای داستان اشاره دارد.

تصویر ۱- صحنه دختر هفتواد و سیب و دوک (بخشی از اثرِ بیش‌متن دوم).

*چو برداشت زان دوکدان پنبه گفت ***** به نام خداوند بی یار و جفت*
*من امروز بر اختر کرم سیب ******* به رشتن نمایم شما را نهیب*

(همان، ۱۲۴۸)

دختر به طالع این کِرم سیب، تا شب دو برابر معمول نخ‌ریسی کرد. این کار به گفته فردوسی ادامه پیدا می‌کند و در روزهای بعدی بیشتر و بیشتر پنبه رشته می‌کند و هر روز به کِرم غذا می‌دهد. تا این‌که روزی پدرش هفتواد و مادرش از وی علت را جویا می‌شوند و دختر جواب می‌دهد که من از طالع این کِرم، موفق شده‌ام. هفتواد نیز کِرم سیب را به فال نیکو گرفت و در هر کاری به طالع آن کار کرد. تا این‌که زندگی هفتواد روزبه‌روز بهتر شد و به فرد توانگر و دادگری تبدیل گشت. کرم هم روزبه‌روز بزرگ‌تر گردید و آن را در داخل صندوقی نهادند.

*چنان بد که یک روز مام و پدر ***** بگفتند با دختر پر هنر*
*گرفتستی ای پاک تن خواهری ***** که چندین بریسی مگر با پری*
*به فالی گرفت آن سخن هفتواد ***** ز کاری نکردی به دل نیز یاد*
*یکی پاک صندوق کردش سیاه ***** بدو اندرون ساخته جایگاه*

(همان، ۱۲۴۹)

تصویرسازی رضا هروی از این چند بیت شعر فردوسی، در نگاره، به‌صورت قلعه‌ای نمایان شده است که پسران و هفتواد توان‌گر را در آن نشان می‌دهد (نگاره ۱). به گفته فردوسی، در آن شهر امیر ظالمی هم بود که به هر بهانه‌ای از هفتواد پولی می‌ستاند. هفتواد به پشتیبانی هفت پسر و مردم شهر، این ستم را بر نتافته و به جنگ حاکم می‌رود. او نماینده و دست نشاندهٔ ساسانی را برمی‌اندازد تا دوباره دولت اشکانی را برقرار کند. پس از شکست‌دادن وی، هفتواد زمام امور شهر را به دست می‌گیرد. هفتواد به ارگ امیر حمله می‌کند و گنج وی را صاحب شده بر سر کوهی نزدیک کجاران دژی بنا می‌کند. چشمه‌های آب نیز در اطراف این قلعه جاری بود (نگاره ۱ و ۲). کِرم چون فربه‌تر و بزرگ‌تر می‌گردد آن را در حوضی در داخل قصر می‌اندازند و نگهبانانی را برای آن می‌گمارند. این حوض در نگاره رضا هروی در قسمت پائین و سمت راست کادر دیده می‌شود.

*چو آن کرم را گشت صندوق تنگ ***** یکی حوض کردند بر کوه سنگ*

(همان، ۱۲۵۰)

اردشیر زمانی که از داستان هفتواد آگاه می‌شود سپاهی را برای سرکوبی وی به سویش می‌فرستد اما هفتواد به کمک پسر بزرگ (که فردوسی او را شاهوی می‌خواند) و سپاهیانش اردشیر را شکست می‌دهد. پسر بزرگ هفتواد با تیر و کمان در دستش در داخل دژ دیده می‌شود (تصویر ۲).

*جهانجوی را نام شاهوی بود ***** یکی مرد بدساز و بدگوی بود*
*ز کشتی بیامد بر هفتواد ***** دل هفتواد از پسر گشت شاد...*

(همان، ۱۲۵۱)

*چو آگه شد از هفتواد اردشیر ***** نبود آن سخنها ورا دلپذیر...*

جدول ۱- گونه‌شناسی ترامتنیت در متن نوشتاری اول با متن نوشتاری دوم.

نوع	نظام‌های نشانه‌ای تغییریافته در متن نوشتاری اول (***شاهنامه* فردوسی**) با متن نوشتاری دوم (*شاهنامه* طهماسبی)	کارکرد	معنا
بینامتنیت (صریح و اعلام‌شده)	«کنون» به جای «زمن»، «دخترک» به جای «خوب رخ»، «آمد پدید» به جای «آکنده دید»، «آن کِرم» به جای «زان سیب»	-	ثابت

*سپهبد فرستاد نزدیک اوی ***** سپاهی بلند اختر و رزمجوی...*
*چو لشکر سراسر برآشوفتند ***** به گرز و تبرزین همی کوفتند*
(همان، ۱۲۵۰-۱۲۵۱)

*همان کرم کز مغز آهرمنست ***** جهان آفریننده را دشمنست*
(همان، ۱۲۵۴)

در ادامه داستان، اردشیر که جان سالم از مهلکه به در برده بود؛ از فردی به نام مهرک شنید که کِرم همان اهریمن است و دیو جنگیست. اردشیر با شمشیر هندی مهرک و هر کسی را که با وی نسبتی داشت؛ از لبه تیغ می‌گذراند و سپاهی را به عزم نابودی کِرم گردآوری می‌نماید. در این سپاه به پهلوانی به نام شهرگیر دستور می‌دهد تا نگهبانی را برای پاسداری انتخاب نماید که روز و شب مراقبت کند تا من چون جدم اسفندیار، تدبیری برای آن دیو (کِرم) سازم. اگر در روز دودی ببینید یا در شب آتشی از دژ زبانه زد؛ بدانید که کار کِرم به پایان رسیده و من موفق شده‌ام. اردشیر به همراه هفت مرد از سپاهیانش و در لباس مردی بازرگان با ده حیوان بارکش (خر) که بارشان زر و سیم بود با یکی دو روستائی راهنما به سوی دژ رفتند.

*گزین کرد زان مهتران هفت مرد ***** دلیران و شیران روز نبرد*
(همان، ۱۲۵۵)

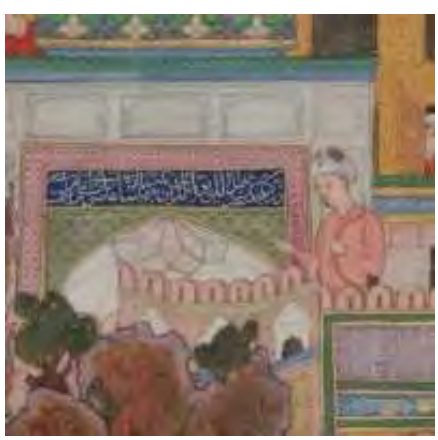
در نگاره رضا هروی این صحنه نیز در سمت راست و پائین نگاره آورده شده است. اردشیر در صحنه‌ای در جلوی درِ دژ و سوار بر حیوان بارکش با لباس اوخرایی رنگ به تصویر درآمده است (نگاره ۲). فردوسی این‌گونه داستان را ادامه می‌دهد که در دروازه دژ شصت مرد نگهبانی می‌کردند. یکی از آنان فریاد زد در صندوق چه داری؟ اردشیر پاسخ می‌دهد بازرگانی خراسانیم و با خستگی تا اینجا آمده‌ام. از بخت کِرم مال فراوان دارم. نگهبان با بازکردن در دژ، اردشیر و همراهیانش وارد قلعه می‌شوند. در تصویر رضا هروی تعداد همراهیان اردشیر برخلاف گفته شاهنامه، چهار نفر است. اردشیر سفره‌ای از برای نگهبانان گسترد و چون از خوردن شراب مست و بی‌هوش شدند؛ سرب و قلع را در دیگی که آورده بود ذوب کرده و در گلوی کِرم ریخت. کِرم ناتوان شد و از درون ترکید و اردشیر نگهبانان را از پای درآورد.

*به بازارگانی خراسانیم ***** به رنج اندرون بی تن آسانیم ...*
*بخوردند می‌چند و مستان شدند ***** پرستندگان می پرستان شدند ...*
*فرو ریخت ارزیز مرد جوان ***** به کنده درون کرم شد ناتوان*
*تراکی برآمد ز حلقوم اوی ***** که لرزان شد آن کنده و بوم اوی*
(همان، ۱۲۵۶- ۱۲۵۷)

در نگاره رضا هروی، لحظه ریختن سرب و قلع مذاب در حوض و در دهان کِرم در قسمت پائین و سمت راست گنجانیده شده است (نگاره ۲) فردوسی در ادامه می‌گوید که اردشیر در بام دژ آتش افروخت. شهرگیر از سرداران اردشیر، با دیدن آتش سپاه را حرکت داد تا به پای دژ رسید. هفتواد و پسرانش را کشتند تا مردم فقط خدای یکتا را پرستش نمایند. در آنجا آتشکده ساختند و جشن مهرگان و سده برپا نمودند.

*برانگیخت از بام دژ تیره دود ***** دلیری به سالار لشکر نمود*
*دوان دیده بان شد بر شهرگیر ***** که پیروزگر گشت شاه اردشیر ...*
*بکرد اندران کشور آتشکده ***** بدو تازه شد مهرگان و سده*
(همان، ۱۲۵۶-۱۲۵۷)

در نگاره هروی، افروختن آتش اردشیر در سمت راست و بالای نگاره آورده شده است (نگاره ۲) یعنی زمان پیروزی اردشیر است و پیروزی او را در سمت چپ کادر و بالای تصویر نیز می‌بینیم که از سپاهیان اردشیر در حال اذان‌گفتن هستند. البته به دلیل تقارن تولید این اثر با دوره صفوی، این قسمت اسلامی می‌شود. با بیان و تطبیق توضیحات مرتبط با نگاره مدنظر به‌عنوان بیش‌متن دوم با متن شاهنامه فردوسی، متوجه تغییرات ایجاد شده در اثر اقتباسی می‌شویم. این تغییرات در جدول (۲)، آورده شده است. با توجه به این جدول و نظریه ترامتنیت ژنت می‌توان گفت؛ جانشینی درخت انار در تصویر، به جای درخت سیب در نوشتار شاهنامه، از لحاظ گونه‌شناسی ترامتنیت، دگرگونی از نوع جایگشت رخ داده است که بنا به نظریه ژنت، دارای کارکرد جدی می‌باشد. هم‌چنین، مطابق دومین مورد از جدول (۲)، با مطابقت نشانه‌های موجود در تصویر با نوشتار شاهنامه، متوجه می‌شویم که کارکرد پسر هفتواد در نگاره (۲)، از دفاعی به تبلیغی تغییر یافته است و آن تبلیغ جهانگیر پادشاه گورکانی می‌باشد. در تصویر (۲)، پسر هفتواد برخلاف گفته شاهنامه، به جای دفاع از دژ، در حال اشاره به یک کتیبه بر بالای قوس جناغی ایوان است که عبارت «در کتابخانه حضرت ظل‌اللهی نورالدین محمد جهان‌گیر پادشاه عالی، صورت اتمام یافت» نوشته شده است در صورتی که در نگاره دوست محمد، هیچ کتیبه‌ای در آنجا وجود ندارد. لذا با این نشانه تصویری، پسر هفتواد برخلاف متن شاهنامه، در حال دفاع نبوده و به تخریب پیش‌متن خود نیز پرداخته است پس این تخریب به دو علت تشخیص داده می‌شود: ۱. تغییر حالت فیگور پسر هفتواد، و ۲. تغییر کارکرد فیگور پسر هفتواد از دفاعی به تبلیغی یعنی تبلیغ جهانگیر و کتابخانه وی. این تغییرات و تبدیل‌ها در بیش‌متن رضا هروی، منجر به تخریب محتوای نوشتار فردوسی گشته است چرا که در متن فردوسی، اسطوره‌سازی و قهرمان پردازی برای اردشیر مطرح است نه جهان‌گیر لذا بنا به گفته ژنت؛ در می‌یابیم که تراوستیسمنت دراین بخش صورت گرفته است یعنی براساس کارکرد طنزی، سرشت و ماهیت پیش‌متن (نوشتار فردوسی) را دگرگون می‌کند. این دگرگونی به گونه‌ای است که موضوع عوض می‌شود چرا که در این‌جا موضوع تبدیل به جهان‌گیر می‌شود. لذا پیش‌متن تخریب می‌گردد و بنا به همین نظریه، تغییر از نوع تراوستیسمنت در بند دو جدول (۲)، مشاهده می‌شود و رضا هروی با یک تغییر شکل ظاهری در پیش‌متن(شاهنامه فردوسی)، بیش‌متن خود را تولید نماید. در مابقی تغییرات مطرح شده در بند سوم جدول (۲)، نوع پاستیش وجود دارد که معنایی تغییر نداده و کارکرد تفننی دارد. تغییر غالب در این مقایسه، از لحاظ گونه‌شناسی ترامتنیت بنا به تعریف ژنت از نوع جایگشت است.



تصویر ۲- پسر هفتواد و تیر و کمان در دستش، اشاره به یک کتیبه، بخشی از بیش‌متن دوم.

۳. بیش‌متن تصویری اول (نگاره دوست‌محمد)، با بیش متن تصویری دوم (نگاره رضا هروی)

در گذر از بیش‌متن اول به بیش‌متن دوم و در این بازآفرینی و اقتباس، شاید در نگاه کلی و در ابتدا مخاطب متوجه تغییرات به وجود آمده نگردد اما با بررسی تک به تک عناصر موجود در اثر رضا هروی و مقایسه آن با اثر دوست محمد به نظام‌های نشانه‌ای، تغییرات و اختلافات و دگرگونی‌های موجود پی می‌بریم. اولین تفاوتی که مشاهده می‌گردد در سایز اثر است. اثر منسوب به رضا هروی اندکی کوچک‌تر از اثر دوست‌محمد بوده و در مقایسه با آن، شکستگی کادر وجود ندارد. دلیل این امر تبعیت نقاش از دربار هند و مکتب گورکانی می‌باشد چراکه در این مکتب شکست کادر وجود ندارد. هم‌چنین در اطراف کادر در اثر رضا هروی، تصاویر کوچکی از پرندگان و به‌صورت تک سوژه و در فواصل نقاشی شده است که با وجود علاقه فراوان جهانگیر به پرنده و باغ آرائی که در *توزوک جهانگیری* نیز قابل مشاهده است توجیه‌پذیر می‌باشد. تک‌رسانه‌ای‌بودن و عدم وجود نوشتار در نگارگری هند نیز، دلیلی برای حذف نوشتار در اثر رضا هروی می‌باشد در صورتی‌که در اثر دوست محمد و در نگارگری ایران کتیبه و نوشتار بخشی از نگاره است. درخت سیب در نگاره رضا هروی وجود ندارد. به جای آن درخت انار با انارهایی آویزان از شاخه‌ها و با برگ‌هایی به رنگ‌های خاموش و قهوه‌ای کار شده است در صورتی‌که در اثر دوست محمد برگ‌ها به رنگ‌های سبز- زرد، قرمز- زرد، قرمز- سبز هستند و درخت نقاشی شده نیز درخت سیب است. از لحاظ رنگی، پالت رنگ رضا هروی متفاوت از اثر دوست‌محمد است. در بنای معماری نیز تفاوت‌هایی در نقوش روی دیوارها و گنبد ملاحظه می‌گردد. اردشیر در نگاره دوست محمد با پیراهنی سبز رنگ سوار بر حیوان بارکش در کنار همراهان خویش (بنا به روایت *شاهنامه*) نمایش داده شده اما در نگاره منسوب به رضا هروی، عبای اردشیر به رنگ اکر- نارنجی در می‌آید و در بخش کوچکی از لباس وی رنگ سبز استفاده گردیده است. خودِ پیکره اردشیر نیز به‌صورت فردی سالخورده و نیازمند دیده می‌شود. لذا از آن مقام والائی که دوست‌محمد به اردشیر داده بود بسیار کاسته می‌گردد. دو فیگور از دختران در اثر رضا هروی کاسته شده است. در مقابل این دختران حوضی در اثر دوست‌محمد مشاهده می‌گردد که به رنگ سیاه درآمده و احتمالاً در اثر گذشت زمان رنگ نقره‌ای به این رنگ تبدیل شده است. این همان حوضی است که در داستان هفتواد *شاهنامه*، کِرم در آن قرار داده می‌شد. در اثر دوست‌محمد این حوض به نهرهایی منشعب می‌گردد که با چمن‌های موجود در اطراف زیاد قابل تشخیص نیست اما رضا هروی، این حوض و نهرهای اطراف آن را به شکل کاملاً مشخص جدول‌کشی نموده است این امر می‌تواند ناشی از علاقه جهانگیر به باغ‌آرائی باشد چراکه در هند شاهان به باغ و باغ‌آرائی علاقه بسیار داشتند. چهره‌ها در اثر رضا هروی اندکی هندی شده و متفاوت از چهره در اثر دوست محمد است. پرسپکتیو خفیفی نیز در اثر رضا هروی وجود دارد که بر خلاف نقاشی ایرانی می‌باشد. فیگوری که در اثر دوست‌محمد در نقش پسر بزرگ هفتواد بود و با تیر و کمان از دژ محافظت می‌کرد؛ در اثر رضا هروی این فیگور با همان تیر در دستش به یک متن در بالای ایوان اشاره دارد که قبلا نیز گفته شد. فیگورهای حیوانی در اثر اول شامل دو قوچ است که در صخره‌ها آورده شده و این دو فیگور در بیش‌متن تصویری دوم به پلنگ و جوجه‌تیغی تغییر یافته است. گونه‌شناسی ترامتنیت در مقایسه دو بیش‌متن تصویری، شامل سه دسته می‌باشد. در دسته اول این تغییرات شامل: سایز نگاره، شکست کادر، تصاویر پرندگان در اطراف کادر، پالت رنگی نگاره‌ها، نقوش در بنا و معماری، چهره‌های تا حدودی هندی شده، پرسپکتیو و فیگورهای حیوانی به‌کاررفته در آثار. در این موارد، تغییرات در ارتباط با جامعه و جغرافیای تولید اثر بوده است به‌طور مثال چهره‌ها در بیش‌متن اقتباسی رضا هروی، هندی شده است و لذا بنا به نظریه ژنت، تقلید صورت گرفته و این تقلید بومی‌سازی و همسان‌سازی با فرهنگ هند است یعنی تقلید سبکی از شیوه نقاشی ایرانی و ترکیب با هندی در اثر اقتباسی صورت گرفته و صرفاً دارای کارکردی برای تکثیر همراه با تفنن است پس پاستیش در این مورد دیده می‌شود اما در دسته دوم، تغییرات صورت گرفته شامل اضافه شدن عبارت «در کتابخانه حضرت ظل‌اللهی نورالدین محمد جهان‌گیر پادشاه عالی، صورت اتمام یافت» به بیش‌متن رضا هروی (متن تصویری دوم)، تغییر کاربریِ پسر بزرگ هفتواد که بنا به گفته *شاهنامه* فردوسی از دژ دفاع می‌کرد و در اثر دوست محمد شاهد این فیگور بر بالای دژ هستیم که با تیر و کمان در دستش در حال دفاع است اما در اثر اقتباسی حالت این فیگور

دیاگرام ۳- جایگزینی اردشیر و جهانگیر به جای هفتواد و اردشیر.

جدول ۲- گونه‌شناسی ترامتنیت در بیش‌متن تصویری و پیش‌متن نوشتاری.

نوع	نظام‌های نشانه‌ای تغییریافته در بیش‌متن تصویری دوم، نسبت به متن نوشتاری اول (*شاهنامه* فردوسی)	تغییرات در موضوع	کارکرد	معنا
جایگشت	حذف درخت سیب در بیش‌متن دوم و جانشینی درخت انار به جای درخت سیب	تغییریافته	جدی	تغییریافته
تراوستیسمنت	پسر هفتواد برخلاف گفته *شاهنامه*، به جای دفاع از دژ، در حال اشاره به یک کتیبه بر بالای قوس جناغی ایوان است که عبارت «در کتابخانه حضرت ظل‌اللهی نورالدین محمد جهان‌گیر پادشاه عالی، صورت اتمام یافت» نوشته شده است و لذا با این نشانه تصویری، پسر هفتواد در حال دفاع نیست.	تغییریافته	طنزی	تغییریافته
پاستیش	تعداد همراهان اردشیر برخلاف گفته شاهنامه (هفت‌تن)، چهار نفر است. تعداد نگهبانان دژ بر خلاف گفته *شاهنامه* (شصت‌تن)، یک نفر بر دیوار دژ در نقش نگهبان دیده می‌شود.	ثابت	تفننی	ثابت

تغییر یافته و در حال اشاره به یک کتیبه‌ای است که در اثر دوست محمد متفاوت بوده و به نگاره رضا هروی اضافه شده است و لذا همان‌گونه که قبلا نیز در مقایسه پیش‌متن *شاهنامه* فردوسی و اثر رضا هروی گفته شد؛ در این‌جا نیز همان تغییر کارکرد از فیگور پسر بزرگ هفتواد مشاهده می‌گردد که از دفاعی به تبلیغی تغییر یافته، معنا دگرگون شده و همراه با طنز در اثر می‌باشد و تغییر از نوع تراوستیسمنت است. در دسته سوم دو تغییر در اثر اقتباسی وجود دارد. اولی شامل جایگزینی درخت سیب با درخت انار است و طبق آن‌چه که قبلا نیز گفته شد؛ این دگرگونی از نوع جایگشت است چون معنا را هم عوض خواهد کرد و به واسطه این جابجایی، کل داستان مربوط به *شاهنامه* را که از درخت سیب شروع می‌شد؛ تخریب کرده است و این کار نیز توسط نقاش، عامدانه بوده است. در هر دو اثر، دوگانه‌هایی به کار برده شده است. شامل دو فیگور حیوانی، دو فیگور انسانی بر بالای دژ، دو تخم پرنده بر بالای دو درخت و تعامل دوبه‌دو همه فیگورها در تصاویر هر دو نگاره، لذا از لحاظ نشانه‌شناسی این دوگانگی‌ها می‌تواند در ارتباط با دوگانگی هفتواد و اردشیر در اثر اول (دوست‌محمد) باشد چرا که مضمون اصلی نگاره و داستان نیز دعوت هفتواد به یکتاپرستی توسط اردشیر است. در اثر دوم نیز به دلیل این‌که نوشتاری در نگاره هروی آورده شده مبنی بر تکریم و ارزش نهادن بر مقام پادشاه (جهانگیر) و استفاده ابزاری از داستان هفتواد، لذا از لحاظ نشانه‌شناسی تقابل اردشیر با جهان‌گیر در نگاره دوم را خواهیم داشت چراکه نشانه‌های حضور هفتواد در اثر نیز از بین رفته است. مهم‌ترین دلیل برای تشخیص حضور هفتواد، درخت سیب بود که نگارگر آن را با درخت انار تعویض نموده است. پس بنا به نظریه ترامتنیت ژنت، جایگشت دیده می‌شود به گونه‌ای که معنا به واسطه این تعویض جایگاه، تغییر یافته است لذا به جای دو فیگور هفتواد و اردشیر، جهان‌گیر و اردشیر آورده شده است (دیاگرام ۳). اگر در نگاره اول، اردشیر در حال نکوهش هفتواد است؛ در نگاره دوم رویارویی اردشیر و جهانگیر حاکی از نکوهش جهانگیر توسط اردشیر خواهد بود. در کتاب جهانگیر نامه یا توزک جهانگیر نیز آمده است که وی در شراب و افیون به‌شدت افراط می‌نمود (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۲). تراگونگی‌های به کار رفته در مقایسه با دو بیش‌متن به‌صورت خلاصه در جدول (۳)، آورده شده است. مشخص می‌گردد که اثر رضا هروی، پیش‌متن نوشتاری خود(شاهنامه فردوسی) و بیش‌متن دیگر(اثر دوست محمد) را که به‌عنوان پیش‌متن تصویری رضا هروی می‌باشد؛ تغییر داده است. در این‌جا نیز تغییر غالب از نوع جایگشت می‌باشد که اولویت و تسلط دارد.

تطبیق سه حالت بررسی شده در پیکره مطالعاتی

با استفاده از گونه‌شناسی ترامتنیت در بیش‌متن‌های تصویری و بینامتنیت و ویژگی‌های آن، بایستی گفت اگر بیش‌متن اول نبود، بیش‌متن دوم اصلاً نمی‌توانست وجود داشته باشد چون بحث اقتباس است و در یک رابطه بیش‌متنیت، بینامتنیت نیز وجود دارد و لذا متن تصویری اول به‌عنوان پیش‌متن نگاره رضا هروی می‌باشد. با در کنار هم قرار دادن این

جدول ۳- گونه‌شناسی ترامتنیت در دو بیش‌متن تصویری.

نوع	نظام‌های نشانه‌ای تغییر یافته در بیش‌متن تصویری دوم، نسبت به بیش‌متن تصویری اول	تغییرات در موضوع	کارکرد	معنا
پاستیش	شکست کادر- تصاویر پرندگان در اطراف کادر- پالت رنگی نگاره‌ها- نقوش روی بنا و معماری- چهره‌ها تا حدودی هندی شده- پرسپکتیو- فیگورهای حیوانی به‌کاررفته در نگاره‌ها.	ثابت	تفننی	ثابت
تراوستیسمنت	اضافه شدن عبارت «در کتابخانه حضرت ظل‌اللهی نورالدین محمد جهان‌گیر پادشاه عالی، صورت اتمام یافت» به بیش‌متن رضا هروی- تغییر کارکرد پسر بزرگ هفتواد از حالت دفاعی به کارکرد تبلیغی.	تغییر یافته	طنزی	تغییر یافته
جایگشت	جایگزینی درخت سیب با درخت انار- جایگزینی اردشیر و جهانگیر به جای هفتواد و اردشیر	تغییر یافته	جدی	تغییر یافته

دیاگرام ۴- انواع ترامتنیت ژنتی مابین دو نگاره.

دیاگرام ۵- پیش‌متن‌های هر کدام از نگاره‌ها.

مقایسه‌ها، مشخص می‌گردد که اثر رضا هروی اقتباسی از اثر دوست‌محمد است و در آن، فاصله‌ای که میان بازنمایی و اصل رخداد یا همان پیش‌متن وجود دارد؛ تعهدی را برای تکرار عین‌به‌عین از پیش‌متن‌ها ندارد و مشاهده نمی‌شود. در بیش‌متن رضا هروی نیز فاصله زمانی نقاشی از اصل داستان زیاد است و لذا می‌توان گفت علاوه بر موارد دیگری که تابه حال گفته شد؛ این فاصله نیز در تغییر معنا در بیش‌متن رضا هروی دخیل است. هم‌چنین بررسی سه حالت عنوان شده در پیکره مطالعاتی پژوهش، داد و ستدهای تراروایی را در میانشان آشکار می‌سازد که به‌طور خلاصه می‌توان در جدول (۴)، مشاهده نمود. دیاگرام (۴) [در صفحه ۸۳] نیز به جهت مشخص‌نمودن انواع ترامتنیت ژنتی مابین دو نگاره است که می‌توان بدین صورت تدوین نمود و گونه غالب مشخص می‌شود. در کل در بررسی این سه قسمت مشخص می‌گردد که بیش‌متن رضا هروی به تغییر کیفی پیش‌متن‌های خود (دیاگرام ۵) پرداخته است. از لحاظ کمی و در نگاه ساختاری ترامتنیت،

جدول ۴- تطبیق سه حالت بررسی‌شده در پیکره مطالعاتی پژوهش.

حالت	گونه‌شناسی ترامتنیت	گونه غالب در اثر	دادوستد تراروایی
۱	بینامتنیت صریح و اعلام‌شده	-	درون سبکی، درون‌فرهنگی- زبانی، درون‌رشته‌ای
۲	جایگشت	جایگشت	تراسبکی، بینافرهنگی- زبانی، بینارشته‌ای
	تراوستیسمنت		
	پاستیش		
۳	جایگشت	جایگشت	تراسبکی، بینافرهنگی- زبانی، درون‌رشته‌ای
	تراوستیسمنت		
	پاستیش		

با توجه به ملاک اندازه اثر و تعداد فیگورها در بیش‌متن رضا هروی نسبت به پیش‌متن خود یعنی اثر دوست محمد، تقلیل یافته است. موارد و عناصری از شباهت نیز وجود دارند اما تغییرات بیشتر و مهم‌تر است. در جدول (۴) و در حالت ۱، با توجه به تعریف ژنت، هم‌حضوری *شاهنامه* فردوسی در *شاهنامه* طهماسبی از نوع درون‌سبکی و درون‌فرهنگی- زبانی (ایرانی) و درعین‌حال درون‌رشته‌ای (متن ادبی) می‌باشد. در حالت ۲، مقایسه بین بیش‌متن تصویری و پیش‌متن، در گونه غالب جایگشت، تغییر سبک صورت گرفته (تراسبکی) و بینارشته‌ای و از حوزه ادبی به حوزه نقاشی و مکتب گورکانی وارد شده و در واقع ژانر کار عوض شده است و این مقایسه، بینارشته‌ای و بینافرهنگی-زبانی است[۱۳] و در حالت ۳، مقایسه بین دو بیش‌متن در گونه جایگشت، درون‌رشته‌ای (هر دو نقاشی) و بینافرهنگی- زبانی (هند و ایران) بوده و برگرفتگی در زمره دو خاستگاه سبکی متفاوت (تراسبکی) است.

نتیجه

اقتباس و برگرفتگی در یک مطالعه بینافرهنگی-زبانی و بیناملیتی، در پی ارتباط میان فرهنگ‌ها و مابین دو جامعه مختلف رخ می‌دهد. در این برگرفتگی‌های بینا فرهنگی، تفاوت‌ها و شباهت‌های مابین دو اثر از جامعه هند و ایران مورد مطالعه قرار گرفتند. گام نخست مطالعه، تعیین نمود که هر یک از نگاره‌های نام برده دارای پیش‌متن‌های تصویری یا نوشتاری هستند. این نوشتار در پی بررسی سه مرحله از پیکره مطالعاتی مشخص نمود که تراگونگی در اثر رضا هروی با گونه غالب جایگشت، با اثر دوست‌محمد مرتبط می‌باشد. این تراگونگی، با تغییر برخی نظام‌های نشانه‌ای در اثر مورد اقتباس، تحول و دگرگونی عظیمی را در بیش‌متن دوم ایجاد کرده است. بخش اعظم این دگرگونی‌ها مربوط به جایگزینی شخصیت‌های مهم داستانی و تصویری در بیش‌متن‌های دوست‌محمد و رضا هروی است چراکه در پی معاوضه پیکره‌های اردشیر و هفتواد با جهان‌گیر و اردشیر، معنا به‌طور کلی در اثر اقتباسی دستخوش تغییر شده است. معنای جدید بدین صورت است که اردشیر در نگاره اول در حال نکوهش هفتواد است اما در اثر اقتباسی، اردشیر در حال نکوهش جهان‌گیر است. می‌توان گفت؛ این تغییر معنا در اثر اقتباسی رضا هروی با نشانه‌هایی که قبلا مطرح گردید؛ هدفمند است و نقاش به طرز طنزگونه‌ای افراط جهان‌گیر در شراب و افیون را مورد نکوهش قرار می‌دهد و کسی را به‌عنوان اندرزگو انتخاب می‌کند که روزگاری حاکم پر قدرت ایران در عصر ساسانی بود لذا می‌توان نتیجه گرفت که رویکرد سیاسی نیز بر این اثر حاکم است و نگاره برخلاف ظاهر آن، پادشاه (جهانگیر) محور می‌باشد و به نوعی گفتمان تبلیغی در اثر حاکم است. پس در چارچوبِ بافت اجتماعی آثار تولید شده، شاهد تولید متنی جدید هستیم که به‌عنوان اثر اقتباسی، معنایی تازه را با دگرگونی‌های ایجاد شده در زمان، مکان، فرهنگ و زبان برای مخاطب باز می‌تاباند. در نتیجه، اثر اقتباسی رضا هروی هم به لحاظ تغییرات نام برده و هم به لحاظ نگاه ساختاریِ ترامتنیت، منجر به تغییر کمی و کیفی پیش‌متن‌های خود شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Adaptation.
2. Aga Khan Museum of Art.
3. Pergamon Museum.
4. Simpson.
5. Co-presence.
۶. ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) و رولان بارت (Roland Barthes)، از

بنیان‌گذاران بینامتنیت هستند.

7. Transtextuality. 8. Architextualite.
9. Paratextualite. 10. Metatextualite.
11. Hypertexualite. 12. Intertextualite.

۱۳. در صورتی‌که اگر بین اثر دوست‌محمد و *شاهنامه* فردوسی مقایسه‌ای تطبیقی صورت گیرد؛ متوجه می‌شویم که این تغییر، بینارشته‌ای است اما درون‌فرهنگی- زبانی می‌باشد و این تغییر منجر به تغییر معنا و محتوا نشده است.

فهرست منابع

اینجوی شیرازی، جمال‌الدین حسین بن فخرالدین حسن (۱۰۱۷ه.ق)، *فرهنگ جهانگیری*، کتابخانه مجلس شورای ملی.

جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد (۱۳۵۹)، *جهانگیرنامه توزوک جهانگیری*، به کوشش محمد هاشم، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

حقایق، آذین؛ شایسته‌فر، مهناز، و سجودی، فرزان (۱۳۹۹)، خوانشی نشانه‌شناختی از یک رویای شاهانه، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۵، شماره ۴، صص ۴۷-۵۶.

حقیقت‌جو، لیلا (۱۳۹۰)، پژوهشی در آثار آقا رضا جهانگیری-نگارگر ایرانی دربار جهانگیرشاه بابری، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، شماره ۴۸، صص ۲۹-۳۸.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۷۹)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی، جلد اول تا پنجم، چاپ اول، انتشارات: جیحون.

عادل‌زاده، پروانه؛ پاشایی فخری، کامران (۱۳۹۴)، بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال هشتم، شماره ۲۷، صص ۳۶۱-۷۴.

فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۷۹)، *شاهنامه*، چاپ ۶، تهران: نشر قطره.

قاسمی، علیرضا؛ کاسی، فاطمه (۱۳۹۶)، خوانش داستان هفتواد از دید تاریخ‌گرایی نوین و تحلیل گفتمان، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۴،شماره ۵۶، ۸۳-۵۳.

قریب، قاسم (۱۳۹۷)، عوامل مؤثر بر روابط صفویان با گورکانیان، فصلنامه *تاریخ روابط خارجی*، سال ۱۹، شماره ۷۴، صص ۲۱-۴۹.

محمدی، محتشم؛ بازیاری، ایوب؛ رئیسی، مهوش (۱۳۹۴)، *شاهنامه* فردوسی پیش‌متن *شاهنامه* شاه‌طهماسبی؛ با تأکید بر نگاره‌های داستان رستم و سهراب، *هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، صص ۲۵۷-۲۷۲.

مشکور، محمدجواد (۱۳۶۹)، *کارنامه اردشیر بابکان*، چاپ اول، ناشر: دنیای کتاب.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۶، صص ۸۳-۹۸.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت*،چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۹)، *تراروایت*، روابط بیش‌متنی روایت‌ها، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

نامورمطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸)، از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی، پژوهشنامه *فرهنگستان هنر*، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۷۳-۹۴.

نجمی، شمس‌الدین (۱۳۹۳)، اسطورهٔ هفتواد، پژوهشنامه *تاریخ*، سال نهم، شماره سی و ششم، صص ۱۵۷-۱۷۲.

نوروزی، نسترن؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷)، خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی، نشریه *هنرهای زیبا*، دوره ۲۳، شماره ۱، صص ۵-۱۶.

نوروزی، نسترن؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات، و دانشگر، فهیمه (۱۳۹۶)، بازخوانی بیناگفتمانی نقاشی، و سه اقتباس معاصر آن *حکایت یوسف و زلیخا*، فصلنامه علمی *مطالعات فرهنگ ارتباطات*، سال بیستم، شماره چهل و هشتم، صص ۲۶۵-۲۹۶.

Dahiya, Sumitra (2020), *An Appeal of Adaptation in Postmodern Age*: A Brief Introduction to Linda Hutcheon's A Theory of Adaptation, Vol. 20: 10.

Genette, Gerard (1982), *Palimpsestes*, la literature au second degre, paris: seuil.

Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Britain: Published by Routledge.

P. Soucek, Priscilla (1987), *Muqarnas*, Published by: BRILL, Vol. 4 (1987), pp. 166-181.

Simpson, Marianna Shreve (1997), *Sultan's Ibrahim Mirza's haft awrang*, published by Yale university press, New Haven and London, Smithsonian Institution.

www.digital.staatsbibliothek-berlin.de

www.agakhanmuseum.org

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Research Article
Vol. 27, No. 4, Winter 2023
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.342009.666898

Intercultural Adaptation in the Two Illustrated Versions of the Story of *Haftvad and the Worm*, Using Gerard Genett's Theory of Transtextuality

Fariba Azhari[1], Bahman Namvar Motlagh[*2]

[1]PhD Student of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran
[2]Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

(Received: 27 Apr 2022; Accepted: 4 Jun 2022)

The painting of Haftvad and the worm, as a work by Reza Heravi, is a manifestation of Indian art in the context of Iranian art. This work is taken from the painting of Dust Mohammad, a prominent Safavid painter, and is kept in Jahangir's album. The issue is the reason for the re-creation and adaptation of Dust Mohammad's work by a person named Reza Heravi in the Indian court. This research tries to answer two questions: In this process of derivation, what sign systems have been changed or removed that have led to a change in meaning? And what are the differences between these two paintings? So far, no research has been done on Reza Heravi's adaptations. This research is descriptive-analytical and comparative and examines the two drawings using Gerard Gennet's transtextuality method. Based on the results obtained and using symbolic systems, in the paintings of Reza Heravi, Jahangir and Ardeshir, the Sassanid kings are also in opposition. However, due to Dust Mohammad, Haftavad and Ardeshir are facing each other. Therefore, in this transtextuality due to the change and change of sign systems in Reza Heravi's painting, the meaning has been completely replaced by the dominant type of transformation. Adaptation and derivation in an intercultural-linguistic and transnational study takes place following the connection between cultures and between two different societies. This article, after examining three stages of the body of studies, found that the hypertextuality by Reza Heravi with the dominant type of permutation, is related to the work of Dust Mohammad. This transtextuality, by changing some of the sign systems in the adapted work, has created a huge transformation in the second hypertextuality. Most of these changes are related to the replacement of important fictional and pictorial characters in the plurals of Dust Mohammad and Reza Heravi, as a result of the exchange of the statues of Ardeshir and Haftvad with Jahangir and Ardeshir, which in turn changed the meaning due to adaptation. The new meaning is that Ardashir is condemning the Seventy in the first painting, but as a result of the adaptation, Ardashir is reproaching the universal. It can be said this change of meaning is due to Heravi's adaptation of the signs mentioned earlier. The change is purposeful, and the painter humorously condemns the universal forms of extremism in wine and opium, and chooses as a counselor who was once the powerful ruler of Iran in the Sassanid era. Therefore, it can be concluded that the political approach also dominates this work and the core of the image, despite its appearance, is king Jahangir, and a kind of propaganda discourse appears in the work. As a result, Reza Heravi's adaptation, both in terms of changes and in terms of the structural view of transcripts, has led to a quantitative and qualitative change in his prefaces.

Keywords
Adaptation, Meaning, Dust Mohammad, Reza Heravi, *Haftavad And The Worm*.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-936) 5757425, Fax: (+98-21) 66951167, E-mail: bnmotlagh@yahoo.fr