

## بیش متن‌های نگاره «ولادت غازان خان» در دو نسخه از جامع التواریخ مصور دوره بابری هند (قرن ۱۶م)<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۱۷  
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۱۶

لیلا حقیقت جو<sup>۲</sup>  
یعقوب آزند<sup>۳</sup>  
فاطمه شاهرودی<sup>۴</sup>

### چکیده

دوره اکبرشاه بابری (قرن دهم قمری) یکی از شکوفاترین دوره‌های تاریخی هند به شمار می‌رود که شاهد خلق نسخ خطی ادبی-تاریخی متعددی بوده است. هنرمندان درباری بسیاری از این نگاره‌ها را با اقتباس از آثار هنری ایرانی خلق کرده‌اند. از میان این آثار، می‌توان به دو نسخه مصور از جامع التواریخ اشاره کرد که حاصل این دوره است. یکی از نگاره‌های مصور شده این دو نسخه، با موضوع «ولادت غازان خان» بوده و دارای یک پیش‌متن دوره تیموری است. هدف از پژوهش حاضر مطالعه چگونگی ارتباط میان دو اثر یادشده و نگاره ولادت غازان خان (پیش‌متن) در جامع التواریخ نسخه پاریس (دوره تیموری) است. در این مقاله تلاش شد تا به این پرسش پاسخ داده شود که شکل روابط برگرفتگی در آثار نقاشی بررسی شده چگونه تبیین می‌شود و در فرایند اقتباس این آثار از نگاره نسخه پاریس چه تغییراتی صورت پذیرفته است؟ این نوشتار به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از رویکرد بیش‌متنیت انجام شده است. گردآوری داده‌ها برآمده از مطالعات کتابخانه‌ای و وبگاه‌های اینترنتی انجام شده است. بررسی‌های این مقاله نشان می‌دهد که ارتباط بین پیش‌متن‌ها و پیش‌متن از نوع در زمانی و بینا فرهنگی بوده و متن‌های پسین یعنی هر دو نگاره نسخه رامپور و نگاره موزه وورستر با تغییر و تراگونگی در پیش‌متن خلق شده‌اند. البته فرایند اقتباس در دو اثر منتخب به یک صورت نبوده و علی‌رغم وجود تغییرات بسیاری، چون تغییرات فرهنگی، نشانه‌ای و زمانی، هم‌راستا بوده و انتقال فرهنگی-هنری رانیز در پی داشته است.

واژه‌های کلیدی: بیش‌متنیت، ولادت غازان خان، دوره بابری، جامع التواریخ، نگارگری هند.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.40003.1782

این مقاله برگرفته از رساله دکتری لیلا حقیقت جو با عنوان: "مطالعه تطبیقی و تحلیلی نسخه خطی جامع التواریخ کاخ گلستان (گورگانی هند، ابتدای قرن یازدهم هجری قمری) و نسخه جامع التواریخ کتابخانه رامپور هند (قرن نهم تا یازدهم، ایران و هند) با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان" است.

۲- دانشجوی دکتری مطالعه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. [leilahagh110@gmail.com](mailto:leilahagh110@gmail.com)

۳- استاد گروه ارتباطات تصویری و عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران، نویسنده مسئول. [yazhand@ut.ac.ir](mailto:yazhand@ut.ac.ir)

۴- استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران. [pajoohehshonar@yahoo.com](mailto:pajoohehshonar@yahoo.com)

## مقدمه

فرهنگ و هنر هند از دیرباز با هنر ایرانی ارتباطات بسیاری داشته است، به طور اخص در دوره باری شاهان باری به ویژه همایون و اکبرشاه با دربار صفوی، تأثیرات نگارگری ایرانی در نگارگری این دوره بسیار است. در این دوره با حمایت اکبرشاه و حضور استادان ایرانی در نقاش خانه سلطنتی، نقاشی باری متحول شد و پس از ترجمه نسخ ادبی از عربی و سانسکریت به فارسی، نقاشان سلطنتی آن‌ها را به تصویر کشیدند. در این دوره علاوه بر حضور هنرمندان ایرانی در نقاش خانه سلطنتی، نسخ و نقاشی‌های بسیاری از ایران به هند برده شد و همین امر سبب تأثیر پذیری و اقتباس بسیاری از نقاشی ایرانی را فراهم آورد. علاوه بر مصورسازی کتب ادبی، اکبرشاه علاقه خاصی به مصورسازی متون تاریخی نیز داشت که همین امر سبب خلق این گونه نسخ شد. از آن جمله می‌توان جامع التواریخ یا «تاریخ مبارک غازانی» را نام برد. به دلیل اهمیتی که این نسخه از جامع التواریخ برای اکبرشاه داشت در دو سال متوالی، دو نسخه از جامع التواریخ در خلال سال‌های ۱۰۰۴ ق (جامع التواریخ نسخه رامپور) و ۱۰۰۵ ق (جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان) به امر او خلق شدند. این دو نسخه بخشی از جامع التواریخ است که با نام «تاریخ مبارک غازانی» مشهور است. موضوعات این اثر در بردارنده بخش عمده‌ای از زندگی ایلخانان، به ویژه به غازان خان است؛ لذا به دلیل اهمیت دو نسخه و همچنین ارتباط آشکاری که میان تصویرسازی برخی نگاره‌ها به ویژه در نسخه رامپور دیده می‌شود، تلاش شده است تا روابط بین متون مطالعه شود؛ از این رو، در این پژوهش صحنه «ولادت غازان خان» بررسی شده است. این مقاله در صدد است، چگونگی ارتباط و تعامل میان متن‌های بحث شده و همچنین ریشه و منبع آن بارویکرد پیش‌متنی را بررسی کند.

## روش پژوهش

مقاله حاضر از دیدگاه هدف، بنیادی و به لحاظ تجزیه و تحلیل داده‌ها، کیفی است. همچنین این پژوهش بر اساس ماهیت به صورت توصیفی تحلیلی

انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی، با استفاده از کتاب‌ها، مقالات و منابع اینترنتی بوده است. در تحلیل محتوا از نظریات بیش‌متنی ژرار ژنت جهت تطبیق دو نگاره با موضوع «ولادت غازان خان» بهره برده شد. این دو نگاره، به دو نسخه جامع التواریخ مصور در دوره اکبرشاه متعلق است که در نقاش خانه سلطنتی وی در خلال سال‌های ۱۰۰۴ و ۱۰۰۵ ق مصورسازی شده‌اند. این دو نگاره ملهم از نگاره «ولادت غازان خان» در نسخه جامع التواریخ پاریس کار شده‌اند. وجه اشتراک این آثار پیش‌متن نوشتاری- کلامی جامع التواریخ و همچنین پیش‌متن تصویری نگاره نسخه پاریس است. در این روند، تفاوت‌ها و اشتراکات، نحوه تعاملات و میزان برگرفتنی‌های این دو اثر از نگاره «ولادت غازان خان» نسخه پاریس بیان و ابداعات هنرمندان باری به تفکیک بررسی و تحلیل شده است.

## پیشینه پژوهش

در خصوص نسخه جامع التواریخ و دیدگاه ترامتنیت می‌توان به پژوهش حقیقت جو و دیگران با عنوان «تجلی دین الهی اکبرشاه باری در مصورسازی متون تاریخی؛ مطالعه موردی: تطبیق جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان و نسخه کتابخانه رامپور هند» (۱۴۰۰) اشاره کرد. این مقاله پس از تشریح «دین الهی» اکبرشاهی به تبعات اجتماعی و سیاسی آن در جامعه هند دوره گورکانی اشاره کرده و تأثیر آن را در مصورسازی نسخ خطی این دوره با مطالعه موردی بر روی جامع التواریخ نسخه رامپور و کاخ گلستان بررسی کرده است. مقاله مذکور انواع برگرفتنی‌ها و اقتباس‌های هنری در دو نگاره از نسخ مصور یاد شده را بیان کرده است.

همچنین مقاله «الحاقات باری در جامع التواریخ رامپور» (۲۰۱۲) نوشته ییل رایس‌دخل و تصرفات هنرمندان باری در تصویرسازی نسخه رامپور را تشریح کرده است. مقاله دیگری با عنوان «معراج سلطان محمد و برگرفتنی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد پیش‌متنیت ژنت» (۱۳۹۹) نوشته منیژه کنگرانی فراهانی سه اثر معاصر را با موضوع معراج از نگاره معراج سلطان محمد تبریزی بررسی

کرده است و میزان تعاملات و برگرفتنی های این سه اثر را از نگاره یادشده تحلیل کرده است. نتایج این پژوهش نشان می دهد که چگونه هنرمندان معاصر با ایجاد تغییرات روایی، نشانه ای در پیش متن نقاشی سلطان محمد توانسته اند یک اثر معاصر خلق کنند.

نوروزی و نامور مطلق در مقاله خود با عنوان «خوانش بیش متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش متن هایی از نقاشی ایرانی» (۱۳۹۷) برگرفتنی های بینا فرهنگی تصویرسازی های کلودیا پالماروسی، هنرمند ایتالیایی، با الهام از نگاره های کمال الدین بهزاد را توضیح داده و نشان داده اند که چگونه یک هنرمند اروپایی با ایجاد تغییرات فرهنگی، روایی، نشانه ای و زمانی در پیش متن های نگارگری ایرانی توانسته یک اقتباس و انتقال فرهنگی را به خوبی در آثارش نشان دهد.

مقاله دیگر متعلق است به کنگرانی و دیگران با عنوان «برگرفتنی های نقاشی معاصر ایران از نگاره گریز یوسف از زلیخا» (۱۳۹۸) که در این پژوهش گونه های پیش متنی تصاویر تحلیل و ارتباط هنر سنتی و هنر معاصر ایران بررسی شده است. همچنین یزدان پناه و دیگران نیز در مقاله «خوانش ترامتنی چهار اثر از هنرمند معاصر آیدین آغداشلو» (۱۳۹۸) پرتره فتحعلی شاه در چهار اثر آغداشلو را مقایسه و با استفاده از ترامتنیت ژنت آثار این هنرمند را بررسی کرده اند.

از جمله کتاب هایی که به طور مستقل در خصوص بینامتنیت و ترامتنیت نوشته شده است می توان به اثر گراهام آلن با عنوان بینامتنیت (۱۳۸۸) اشاره کرد. این کتاب نظریه بینامتنیت و رویکردهای آن از جمله ترامتنیت ژنت و اقسام پنج گانه آن را معرفی کرده است. همچنین ژنت در کتاب پالیمسس: ادبیات در درجه دوم (۱۹۸۷) سه گونه از ترامتنیت را بررسی کرده است. این کتاب، علاوه بر مباحث پیش متنی و گونه شناسی آن، به برگرفتنی های ادبیات و تئاتر نیز اشاره کرده است. همچنین می توان به دو کتاب تألیفی نامور مطلق با عنوان درآمدی بر بینامتنیت، نظریه ها و رویکردها (۱۳۹۰) و بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم نظریه ها و کاربردها (۱۳۹۵) اشاره کرد. در این کتاب ضمن تبیین مباحث بینامتنیت، به

گونه شناسی ترامتنیت نیز توجه شده است. با مروری بر موارد یادشده و دیگر پژوهش هایی که با اتکا به آراء ژنت متون هنری را تحلیل کرده اند، در مقاله حاضر تلاش شد تا علاوه بر رابطه پیش متنی، به انتقال فرهنگ و معنای نهفته در خلق اثر نیز توجه شود.

### چارچوب نظری

ژرار ژنت، نظریه پرداز و نشانه شناس ادبی فرانسوی است که از زمره جریان سازهای برجسته حرکت های فکری ساختارگرایانه به شمار می رود. وی در ده ۱۹۶۰ تحقیقات متعددی در بسط نظریه های ساختارگرایانه فردینان دو سوسور در زبان شناسی و کلود لوی-استروس در انسان شناسی انجام داد. عمده شهرت و تأثیرگذاری او به مطالعه ساختارگرایانه از روایت برمی گردد که یکی از چارچوب های جامع تحلیل متون روایی است. ژنت با بهره گیری از نظریات کریستوا هر نوع رابطه میان دو متن را با عنوان ترامتنیت نام نهاد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد.

«در نظر کریستوا هر متنی در حقیقت یک «بینامتن» است، یعنی جایگاهی است از تلاقی متن هایی به شمار دیگر، حتی متن هایی که در آینده نوشته خواهند شد [...] ژرار ژنت از دیدی ساختارگرایانه به روابط بینامتنی نگریسته و آن را یکی از اقسام پنج گانه ترامتنیت می داند که این پنج دسته عبارت اند از: بینامتنی، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و پیش متنی» (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۹۸). «هیچ گفته ای نیست مگر اینکه از گفته دیگری برگرفته باشد و هیچ قولی نیست مگر اینکه خود نقل قول دیگری باشد و هیچ نقشی خلق نمی شود مگر اینکه آینه ای برای بازتاب نقش دیگری باشد، [...] یک متن وارث تمام متن های پیش از خود است. در این خصوص تجربه متن ها در واقع تجربه تمام جهان نشانه ای انسان است» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۹۶).

بر اساس نظریه پیش متنی ژنت، هر متنی که بر اساس متن دیگری به وجود آید، در حوزه مطالعات پیش متنی قرار خواهد گرفت و در نتیجه رابطه این دو متن بر اساس برگرفتنی و الهام استوار خواهد بود. ژنت در این زمینه می نویسد هر رابطه ای که موجب پیوند یک متن (ب) با یک پیش متن (الف)

باشد، چنان‌که این پیوند تفسیری نباشد؛ بنابراین، بیش‌متنیت، رابطه‌ای میان یک متن با متن دیگری را نشان می‌دهد که از آن برگرفته شده است. در این برگرفتنی متن پسین دگرگون، تعدیل، تشریح یا گسترده‌شده متن اول است (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

وی در روابط بینامتنی در بیش‌متنیت، دو حالت کلی را مطرح کرده است: اول تقلید یا همان‌گونی که در این حالت بیش‌متن (متن نهایی) به‌طور کامل یا قسمتی از آن از پیش‌متن (متن اول) گرفته شده است. در واقع تغییراتی در آن صورت نگرفته یا بسیار اندک است و به اصطلاح کپی برداری یا تقلید رخ داده است؛ دوم تغییر و دگرگونی یا تراگونگی است که این حالت معمولاً در مراحل تبدیل از یک نظام نشانه‌ای به نظامی دیگر اتفاق می‌افتد و به لحاظ مضمونی، موضوعی و تغییر در ساختار نیازمند بررسی است. البته نظر کریستوا و ریفاتر به‌عنوان بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازان پیش از «ژنت»، متفاوت از وی است و شرایط پیش‌متنی را از آن جهت پذیرفته‌اند که به نقد متن نزدیک خواهد شد و متن را این‌گونه تعریف می‌کنند که «متن یک واحد بسته و مستقل است، یعنی معناپردازی خود را در یک فرایند درونی (بینامتنی) به دست می‌آورد» (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۳۵۶).

در نهایت بینامتنیت را فرایند یا نیرویی ارتباط‌دهنده دانسته‌اند؛ اما ژنت آن را صرفاً یکی از اقسام پنج‌گانه ترامتنیت می‌داند و ترامتنیت را همه مواردی می‌داند که «یک متن را در رابطه با دیگر متون چه به صورت پنهان یا آشکار قرار می‌دهد» (Genett, 1997:1). نامور مطلق معتقد است برای اینکه موضوعی بتواند در حوزه گونه‌شناسی بیش‌متنی بررسی شود، لازم است حداقل سه شرط اصلی را دارا باشد که شامل متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن و همچنین مسلم‌داشتن رابطه پیش‌متن (متن اولیه) و بیش‌متن (متن نهایی) می‌شود. در این صورت می‌توان بیش‌متنی و گونه‌شناسی آن را مطالعه کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

پژوهش حاضر متنی‌هایی را لحاظ می‌کند که بر اساس

رابطه برگرفتنی از متن‌های دیگری خلق شده‌اند؛ بدین معنا که تأثیر نوع برگرفتنی یک متن از متن دیگر و نه لزوماً حضور آن بررسی می‌شود. در مبحث الواح بازنوشتی، ژنت نظر خود را چنین ابراز داشته است که هر رابطه‌ای که متن دوم را به متن پیشین مرتبط کند رابطه بیش‌متنی را شکل داده است. در این حالت متن دوم کاملاً از متن اول مشتق و برگرفته شده است. اگر متن اول وجود نداشته باشد، موجودیت متن دوم نیز ناممکن می‌شود. ژنت در ادامه شش‌گونه اصلی بیش‌متنی را بر اساس کارکرد آن از یکدیگر متمایز می‌کند که شامل پاسستیش، شارژ، فورژی پارودی و ترانسپوزیسون یا جای‌گشت می‌شود. این شش‌گونه به دو دسته بزرگ همان‌گونی و دگرگونی در نسخه اصلی بدل می‌شوند (کنگرانی، ۱۳۹۸: ۲).

دگرگونی می‌تواند شکل‌های مختلف کلی کمی و کیفی تحت عنوان فرمی و محتوایی داشته باشد. پنج قسم را می‌توان برای دگرگونی لحاظ کرد: ۱. گسترش: زمانی صورت می‌پذیرد که یک عنصر یا موتیف در پیش‌متن دیده می‌شود و در بیش‌متن گسترش یافته و شاخ و برگ بیشتری پیدا کند؛ ۲. افزایش: زمانی صورت می‌پذیرد که عنصری در پیش‌متن نباشد، اما در بیش‌متن افزوده شود؛ ۳. «کاهش»: هنگامی رخ می‌دهد که یک عنصر در پیش‌متن موجود باشد، اما در بیش‌متن قسمت‌های آن کم شود؛ ۴. «حذف»: در صورتی وجود دارد که یک یا چند عنصر پیش‌متن در بیش‌متن حاضر نباشد، یعنی حذف انجام شده است؛ ۵. «جابه‌جایی»: در آن بیش‌متن همان عناصر متن پیشین را در ترکیبی تازه جابه‌جا کرده و تغییر صورت پذیرفته است. در این حالت، موردی حذف یا افزوده نشده است بلکه فقط عناصر، محل خود را تغییر داده و جابه‌جا شده‌اند. در نهایت باید گفت برخی اوقات دو یا چندین روش از انواع یادشده به صورت ترکیبی در بیش‌متن صورت می‌پذیرد (Genett, 1997:6).

همچنین، به موارد دیگری که مدنظر پژوهش حاضر است نیز اشاره می‌شود و آن لحاظ کردن مقوله فرهنگ و نظام نشانه‌ای متن‌های بررسی شده است. به لحاظ فرهنگی دو حالت «درون فرهنگی» و «بینافرهنگی» را می‌توان به‌عنوان حالت کلی بر روابط میان متن‌ها

حاکم دانست. نخست حالت درون فرهنگی است که شامل جای‌گیری دو پیکره مطالعاتی در درون یک فرهنگ می‌شود که از یک فرهنگ خاص هستند. گزینه دوم بینا فرهنگی نامیده می‌شود. در این حالت دو پیکره مطالعاتی دارای تفاوت فرهنگی هستند. بر همین اساس نیز نظام نشانه‌ای را می‌توان به دو گونه اساسی تقسیم کرد: اول «درون نشانه‌ای» که زمانی رخ می‌دهد که دو متن بررسی شده دارای یک نظام نشانه‌ای مشابه از جمله نظام تصویری، کلامی و غیره باشد. بحث دوم «بینا نشانه‌ای» است و شامل زمانی می‌شود که نظام‌های نشانه‌ای متفاوت باشند. نیز در مطالعه روابط بین متون امکان دارد که به مواردی فراتر از خود متن‌ها (فرامتن) مانند سن، پیشینه فرهنگی-اجتماعی و غیره اشاره شود (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۶۰).

### پیکره مطالعاتی

این نوشتار روابط بینامتنی دو نگاره «ولادت غازان خان» جامع التواریخ متعلق به نسخه مصور رامپور و نگاره «ولادت غازان خان» محفوظ در موزه وورستر را که در دوره اکبر شاه بابر به تصویر کشیده شده‌اند، مطالعه می‌کند. همچنین نحوه برگزفتگی آن‌ها از نگاره‌ای با همین موضوع (تصویر شده در دوره ایلخانی) نیز بررسی و تحلیل می‌شود. هر سه نگاره (بیش متن‌ها و پیش متن)، بر اساس یک متن نوشتاری تاریخی تصویر شده‌اند. نگاره رامپور را هنرمندی ناشناس مصور کرده و نگاره موزه وورستر به صورت گروهی توسط هنرمندانی چون بساوان، بهیم گجراتی و دهرمداس به تصویر کشیده شده است.

متن نوشتاری داستان زندگی غازان خان به استناد متن جامع التواریخ که محمد روشن آن را تصحیح کرده تحت عنوان «قسم اول در تقریر نسب بزرگوار و ذکر احوال او از وقت ولادت مبارکش تا زمان جلوس ارغون خان بر سریر سلطنت» آمده است. این داستان در ابتدا به ازدواج ارغون شاه اشاره کرده و در ادامه ذکر کرده که غازان خان پسر بزرگ‌تر ارغون است و پس از آن به تولد او اشاره دارد. در این متن آمده است که «بر جمله بعد از تقدیم مراسم زفاف و ازدواج مواد عنصر شریف غازان خان امتزاج پذیرفت و صدف مشیمه

آن ماه خرگاهی به در بای شهنشاهی حاصل گشت و بعد از نه ماه در مبارک‌ترین ساعتی، سحرگاه شب آدینه بیست و نهم ربیع‌الاول سنه سبعین و ستمائه موافق اول برب ییگر مینچ آی قوین ییل در آبسکون از حدود مازندران به طالع سعد برج عقرب سهم السعاده و سهم الغیب در طالع غازان خان همایون قدم از کتم عدم در حیّز وجود آمد و دیده جهان به جمال او روشن شد و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند و هر یک از ایشان گفت: در طالع تو نگاه کردم دیدم/ اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند که پادشاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت مهامت و شوکت باشد و متحد الکلمه شدند بر آنکه بلند است این طالع و بخت/ به خورشید رخشان کشد تخت او را به دایه نیکو خلق مغالچین نام سپردند، زن ختایی ایشنگ نام که با قولتاق خاتون آمده بود و او زنی پاکیزه صورت پسندیده سیرت بود چنان که لایق دایگی شهزادگان باشد و پسر او هندو در ید حیات است. بر جمله دایه مهربان او را در حجر اشفاق می‌پرورد و هم در عهد مهد به حکم» (روشن، ۱۳۷۳: ۱۲۰۷).

متن‌های مطالعه شده مقاله حاضر، شامل دو نگاره (نسخه رامپور و نسخه موزه وورستر)، بر اساس داستان زندگی غازان خان است که صحنه ولادت و رویدادهای مرتبط با آن را نشان می‌دهد. این نگاره‌ها بر اساس پیش‌متنی که با همین موضوع و متعلق به دوره تیموری است، خلق شده‌اند. پیش‌متن مذکور، در واقع برگی از جامع التواریخ مصوری است که به نسخه پاریس شهرت دارد و در کتابخانه ملی فرانسه نگهداری می‌شود. نگاره نسخه پاریس، در بستر فرهنگی ایران دوره تیموری خلق شده و دارای خصیصه‌ها و شاخص‌های نقاشی ایرانی است. البته همان‌طور که پیشتر ذکر شد دو نگاره نسخه رامپور و نسخه موزه وورستر در فرهنگ هندی دوره بابر به تصویر شده‌اند. در این میان چند نکته به نظر می‌رسد: نخست آنکه رابطه تأثیرگذاری از نوع طولی و در زمانی است؛ نکته دیگر آنکه علی‌رغم خاستگاه فرهنگی پیش‌متن و دو پیش‌متن در قلمرو اسلامی،

به دلیل تفاوت در پیشینه فرهنگی با یکدیگر از لحاظ سنت‌های بصری تفاوت دارند. باید گفت در پژوهش پیش رو، مبنای خوانش روابط بیش متنی متون بر اساس ساختار ظاهری لحاظ شده‌اند.

#### الف. پیش‌متن: نگاره ولادت غازان خان، جامع التواریخ نسخه پاریس

نسخه پاریس، در واقع جلد اول جامع التواریخ، با عنوان «تاریخ مبارک غازانی» است. این نسخه بدون تاریخ است، اما به نظر بسیاری از مورخان هنر چون اتینگه‌ازن، النور سیمز و گروبه احتمالاً در زمان شاهرخ تیموری در هرات کار شده است. نقاشی‌های نسخه پاریس با آثار هنری تولیدشده در نقاش‌خانه سلطنتی شاهرخ شباهت زیادی دارد و احتمالاً آن را مولانا خلیل نقاش کار کرده است (غیاثیان، ۱۳۹۶: ۱۴)؛ بنابراین نقاش نگاره ولادت غازان خان نسخه پاریس (تصویر ۱) نیز احتمالاً مولانا خلیل است.



تصویر ۱. نگاره ولادت غازان خان، جامع التواریخ نسخه پاریس (کتابخانه ملی فرانسه) ۲۴

ساختار ظاهری نگاره منطبق بر ویژگی‌ها ساختاری نقاشی ایرانی بوده و به صورت عمودی است. در این نگاره زنی بر روی تختگاه مجلل دراز کشیده و زنی

دیگر در حال شیردادن به نوزاد است. سمت چپ نیز غلامی به صورت ایستاده دیده می‌شود. در پایین تصویر دو مرد عمامه‌به‌سر (منجمان) وجود دارد که یکی از آن‌ها در حال نوشتن است و دیگری جام در دست دارد. در کنار آن‌ها (سمت راست)، فردی در حالت نشسته ظرفی در دست دارد و فرد دیگری در حال آوردن هدیه از درون خیمه است. نگاره به سه بخش تقسیم شده است. در بالا و پایین نگاره، متن نوشتاری دیده می‌شود که بخشی از داستان ولادت غازان خان را روایت می‌کند. میانه تصویر نیز به متن بصری اختصاص یافته است.

ترکیب‌بندی نگاره در دو پلان به صورت قوس اسپیرالی است. حرکت قوسی از پایین نگاره، محلی که مرد تحفه به دست تصویر شده، آغاز و از مرد نشسته در میانه تصویر عبور می‌کند. امتداد حرکت، به سمت گوشه چپ نگاره، جایی که دو مرد نشسته تصویر شده، به سمت بالا ادامه می‌یابد. در ادامه نیز از کنار غلام، کودک در آغوش دایه و خاتون دراز کشیده بر تخت، به سمت خیمه‌گاه ختم می‌شود. در این نگاره عناصر بصری از ارتباط محکمی برخوردارند. به عنوان مثال در ترکیب‌بندی، متن بصری بر متن نوشتاری غالب است و ترکیب ساده و متقارنی را ایجاد کرده است. بنا بر سنت‌های نگارگری ایرانی و پیوستگی آن با ادبیات فارسی، نگاره‌ها با هدف مصورسازی یک شعر یا متن ادبی در قالب نسخ خطی ایجاد می‌شدند. بدین جهت، متن‌هایی که در نگاره‌ها یا حواشی آن‌ها نگاشته شدند، نقش بسیار با اهمیتی در رمزگشایی آن‌ها دارند.

مضمون داستان «ولادت غازان خان» از ابتدا به نسب‌شناسی غازان خان، ازدواج والدین و پاک بودن نطفه او از جانب پدری، مادری و حتی دایگان او اشاره دارد. چنان‌که در متن بالای نگاره بخشی از داستان جمله «سحرگاه شب آدینه بیست و نهم از ماه ربیع الاخر سنه سبعین و ستمائه هلالی از برج سعادت طلوع کرد در سلطان دو تن [؟] مازندران منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را» نوشته شده است. در کادر پایین نیز آمده است: «رصد کردند و طالع مبارکه برج عقرب به غایت مسعود یافته سهم السعاده و سهم الغیب بر درجه طالع و هر یک از

نشان کوت. نعت: در طالع نو نگاه کردم دیدم/ اقطاع  
تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند»  
(روشن، ۱۳۷۳: ۱۲۰۵).

در رمزگشایی نگاره یادشده به نظر می‌رسد اگر چه متن  
بصری بر اساس متن نوشتاری است، برخی عناصر  
بصری سمبولیک نیز در نگاره وجود دارد که در متن  
نوشتاری موجود نیست. از جمله نقش سیم‌غ‌روی  
قالی و تاج بالای تخت که شبیه به شعله است و دارای  
مفاهیم اسطوره‌ای بوده که ریشه در کهن‌الگوهای  
اسطوره‌ای ایرانی-مغولی دارد؛ از این رو، متن بصری  
نه تنها از پیش متن کلامی نوشتاری تاریخی بهره‌مند  
است، بلکه ریشه در کهن‌الگوهای اسطوره‌ای نیز دارد.

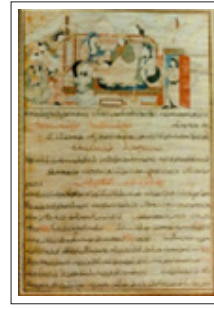
#### بیش‌متن نخست: نگاره ولادت غازان خان، جامع التواریخ رامپور

نگاره ولادت غازان خان، آخرین نگاره از هشتاد و دو  
نگاره جامع التواریخ نسخه رامپور است. این نسخه به  
زبان فارسی و با خط نسخ کتابت شده است و به اعتقاد  
باربارا اشمیتز<sup>۲۵</sup> احتمالاً در نیمه دوم قرن چهارده  
قمری از روی جامع التواریخ اولیه مصور شده است.  
تصاویر نسخه یادشده در بردارنده تاریخ حاکمان  
اولیه مغول است که با شاهزادگان قپچاق آغاز و با  
تولد غازان خان اتمام می‌یابد. این نسخه حاوی ۸۲  
نگاره است که از نظر سبک و زمانی با یکدیگر متفاوت  
هستند. این نسخه در کاتالوگ «نقاشی‌های مغولان  
هند و فارسی کتابخانه رامپور» به قلم باربارا اشمیتز و  
ضیاءالدین دسائی معرفی شده است  
(Schmitz and Desai, 2006: 79-83).

این برگه مصور متشکل از دو متن بصری و متن  
نوشتاری است. متن بصری در بالای صفحه و متن  
نوشتاری که درباره داستان ولادت غازان خان است،  
در زیر آن قرار گرفته است. متن نوشتاری-کلامی بر  
بخش تصویری نگاره، رجحان یافته و دو سوم صفحه  
را به خود اختصاص داده است. در این نگاره سه زن در  
تصویر دیده می‌شوند که بر تخت نشسته‌اند. از سمت  
راست به چپ خاتونی دیده می‌شود با کلاه سلطنتی  
در حالی که به تخت تکیه داده و پاهایش را دراز کرده  
است. زنی دیگر در میانه تصویر وجود دارد که یک  
دستش بر پای خاتون تکیه داده شده و دست دیگرش  
به سمت نوزادی است که در آغوش دایه است. در

سمت چپ نیز یک غلام با کلاه پرداز بیرون از تختگاه  
ایستاده و به سمت زنان مذکور می‌نگرد. در کنار او یک  
مرد با کلاه مغولی به سمت دو پیرمرد می‌نگرد که یکی  
اسطرلاب و دیگری کتاب به دست مشغول گفت‌وگو  
هستند. در گوشه سمت راست مردی تحفه به دست  
از خیمه در حال بیرون آمدن است. در مجموع، یک  
ترکیب اسپیرالی در حرکت فیگورها مشاهده می‌شود.  
چرخش رنگ آبی تیره در نگاره، جهت نگاه را به سمت  
کودک با قنداق آبی تیره و دایه‌اش که او نیز سربندی  
به همان رنگ دارد، سوق می‌دهد. در مجموع تعادل  
رنگ‌های سرد و گرم را در کلیت کار می‌توان دید که بر  
لایه رنگی آبی تیره تأکید بیشتری شده است.

داستان ولادت غازان خان با خط نسخ در متن  
نوشتاری پایین نگاره این‌گونه روایت و بازنمایی شده  
است: «و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در  
حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط  
تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند  
و هر یک از ایشان گفت: در طالع تو نگاه کردم دیدم/  
اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق  
کردند که پادشاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت  
مهابت و شوکت باشد و متحد الکلمه شدند بر آنکه  
بلند است این طالع و بخت/ به خورشید رخشان کشد  
تخت. او را به دایه نیکو خلق مغالچین نام سپردند،  
زن ختایی ایشنگ نام که با قولتاق خاتون آمده بود  
و او زنی پاکیزه صورت پسندیده سیرت بود چنان که  
لایق دایگی شهزادگان باشد و پسر او هندو در قید  
حیات است. بر جمله دایه مهربان او را در حجره  
اشفاق می‌پرورد و هم در عهد مهد به حکم یحکم  
فی عهده ینطق عن سعاده جده/ اثر النجابه ساطع  
البرهان. زبان را به الفاظ ملیح و سخن‌های فصیح  
بگشاد چنان که همگنان متحیر ماندند و چون عادت  
مغول چنان است [...] بدان سبب او را از موغالچین  
بازگرفتند و به والده حسن دادند». بر اساس روایت  
نگاشته‌شده در زیر نگاره چنین استنباط می‌شود  
که زنان تصویر شده به ترتیب اهمیت قولتاق خاتون  
(مادر غازان خان و همسر ارغون خان)، مغالچین (دایه  
غازان خان و در تصویر کودک در آغوش اوست) و زنی  
که در میانه تصویر دیده می‌شود، احتمالاً آشنای  
(والده حسن امیر توقچیان) است که در سه سالگی  
غازان خان را به او سپردند.



تصویر ۲. نگاره ولادت غازان خان، جامع التواریخ نسخه پاریس (Hussain, 2015: 268)



تصویر ۲ الف. مقایسه تصویر ۱ و ۲ (منبع: نگارنده)

تعداد تغییر نکرده است، اما یک فیگور زنانه اضافه شده است. عناصر بصری و فیگورها برای اینکه در ترکیب‌بندی افقی تصویر جای بگیرند، فشرده‌تر شده است. در پیش‌متن (نگاره نسخه پاریس) ترکیب‌بندی با کادری عمودی حالتی پویا را ایجاد کرده و فیگورها با فاصله از یکدیگر قرار گرفته‌اند. در این حالت، جایگاه و موقعیت اجتماعی فیگورها با رعایت فاصله‌گذاری و در گام بعدی با رنگ‌ها مشخص شده‌اند؛ لذا صحنه تصویر، موقعیت و طبقه اجتماعی دوزن را که در تخت طلایی نشسته‌اند متمایز از سایرین کرده است. نهایتاً با رنگ نارنجی لباس ملکه و رنگ قهوه‌ای لباس دایه کودک، آن‌ها را متمایز نموده و بر جایگاه و موقعیت اجتماعی آن‌ها تأکید ورزیده است. علاوه بر این، رنگ طلایی تخت، شعله بالای تخت (در این دوره رایج است) و قرارگیری در سراپرده مزین، این تأکیدها را بیشتر کرده است. در حالی که در پیش‌متن نه تنها فاصله‌ها کم شده بلکه در رنگ‌پردازی کمتر تفاوت رنگی حضور دارد. چنان‌که مشاهده می‌شود رنگ لباس فیگور ملکه با رنگ پتو، رنگ لباس دایه، لباس شخصی که از خیمه به بیرون می‌آید و رنگ پس‌زمینه تقریباً یکی شده است. در این نگاره دیگر از تأکید مصرانه بر تفاوت در جایگاه اجتماعی خبری نیست و مرز بین منجمان و تخت زنان فقط با یک حاشیه فرش از هم تفکیک شده‌اند.

هنرمند در بار اکبرشاه در این «تاریخی‌سازی» اثر، باز هم همان داستان «ولادت غازان خان» را دست‌مایه خلق بصری قرار داده است، اما به نظر می‌رسد، تأکید بصری نقاش بر آن بخش از داستان که دایگان غازان خان را روایت کرده، بیشتر است. بر اساس تعریف ژنت، «عنوان» یکی از پیرامتن‌های اثر قلمداد می‌شود و چنان‌که پیشتر ذکر شد، متن‌ها از طریق پیرامتن‌ها با یکدیگر مرتبط‌اند و نقش آستانه‌ای و تبلیغی برای معارفه یک اثر را دارند. همچنین چنان‌چه پیشتر شرح داده شد، مهم‌ترین کارکرد «عنوان» به اعتقاد نامور مطلق جذب مخاطب است (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۰). وی بر اساس ارتباط «عنوان» با «متن اثر»، عنوان را به دو بخش صریح و ضمنی تقسیم و در تعریف آن آورده است: «عناوین صریح و توصیفی آن دسته عناوینی هستند که به

در مقایسه بین پیش‌متن (متن اولیه) و پیش‌متن (متن نهایی) به نظر می‌رسد، در پیش‌متن، ترکیبی از حالت‌های حذف (حذف فضای بین فیگورهای زنانه و مردانه)، اضافه (اضافه شدن یک نیمه والان پرده و یک زن دیگر به محل تختگاه زنان) و تغییر (تغییر کادر بندی، تغییر سنی) دیده می‌شود. در این باره می‌توان به تغییر ابعاد و کادر نقاشی نیز اشاره کرد. در پیش‌متن کادر عمودی و ابعاد بزرگ‌تر و همچنین بخش اعظم صفحه اختصاص به متن بصری داشته، لذا بخش نوشتاری را به دو قسمت در پایین و بالای صفحه تقسیم کرده است. در حالی که در پیش‌متن، بخش بصری در قسمت بالای صفحه به صورت افقی قرار گرفته و بخش نوشتاری در پایین صفحه نگاشته شده است. در پیش‌متن (نگاره نسخه رامپور) هنرمند باری با تغییر کادر از حالت عمودی به حالت افقی، کاهش فاصله شخصیت‌ها و قرار دادن فیگورها در یک سطح، ظاهراً به فاصله اجتماعی و طبقاتی افراد تأکید کمتری نسبت به پیش‌متن کرده است. (تصویر ۲ الف) همچنین در پیش‌متن فیگورهای مردانه به لحاظ



توضیح و تشریح یکی از عناصر فرم یا محتوای اثر می پردازند و به دو دسته مضمونی و بلاغی قابل تقسیم هستند و بر عکس آن، عناوین ضمنی به مضمون و سبک اشاره ندارد» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۲). پیرامتن عنوان اثر یادشده صریح است و هنرمند ناشناس بابری در این اثر، داستان «ولادت غازان خان» را چنان که پیش تر ذکر شد با جمله «و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند» آغاز کرده و بخشی که به نظرش مهم تر می رسید؛ یعنی دو بیت شعر «در طالع تو نگاه کردم دیدم/ اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود» و «بلند است این طالع و بخت او/ به خورشید رخشان کشد تخت او» را با مرکب قرمز نگاشته است. نهایتاً داستان کودکی غازان خان را تا آنجا ادامه داده است که او را به پدر بزرگش «ابا قخان» سپردند. در اینجا، نقاش با انتخاب این بخش از داستان، رابطه بینامتنی جدیدی را شکل داده است که هم بر صحنه ولادت غازان خان تأکید کرده و هم تأکید مؤکدی بر نسب پاک او چه از نژاد پدری و چه از نژاد مادری کرده و روایت را تا آنجا پیش برده که زانی را که عهده دار دایگی و تربیت کننده غازان خان نیز بوده اند در صحنه پردازی دخیل دانسته است.

بنابر این نقاش بابری از نگاره ولادت غازان خان (اوایل دوره تیموری) و متن داستان به عنوان دو پیش متن بهره گرفته است. در اینجا هنرمند علاوه بر اینکه «تاریخی سازی» انجام داده است، از پتانسیل داده های همزمانی، در زمانی و سبک نقاشی خود<sup>۲۶</sup> (به ویژه در نوع رنگ پردازی) در خلق اثر استفاده کرده است؛ لذا برگرفتنی نقاش از متن داستان ولادت غازان خان و نگاره جامع التواریخ نسخه پاریس به وضوح مشهود است. بر اساس آنچه ذکر شد رابطه پیش متن نسبت به پیش متن در این نگاره از نوع دگرگونی است و یک اثر دوره تیموری با تغییراتی مواجه شده است. چنان که این تغییرات را در متن نوشتاری و هم در متن بصری می توان به وضوح دید.

همچنین، می بینیم فیگور یک زن، یک جعبه، یک ابریق و اضافه کردن یک والان به پرده های تخت در این نگاره اضافه شده است که در پیش متن حضوری نداشت (دگرگونی افزایشی). نقاش برای اینکه بتواند

ترکیب بندی عمودی پیش متن را به یک ترکیب افقی بدل کند ناگزیر بخش هایی از زمینه را کاهش داده و عناصر بصری را فشرده سازی کرده است و تمام عناصر را در یک پلان قرار داده است (حذف) یا اینکه در پیش متن (نگاره نسخه پاریس) منجمان (مردان عمامه به سر که در دست اسطرلاب و ابزار نگاهستن دارند) جوان تصویر شده اند، اما در پیش متن دو سالخورده و اصطلاحاً ریش سفید به عنوان منجم مصور شده اند که می تواند معنادار باشد که در بخش مربوط به آن پرداخته می شود. همچنین به صورت ترکیبی (داشتن بیشتر موارد در کنار هم به طور هم زمان) نیز دگرگونی ها را در این نگاره مشاهده می کنیم و به لحاظ گونه شناسی به جای گشت نزدیک تر است.

#### پیش متن دوم: نگاره ولادت غازان خان، موزه وورستر

این نگاره هم برگرفته از پیش متن نوشتاری جامع التواریخ و هم پیش متن نخست (نگاره رامپور) است. نگاره یادشده، یکی از صفحات پراکنده شده جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان (۱۰۰۵ ق) است که در موزه وورستر نگهداری می شود<sup>۲۷</sup>. (تصویر ۳) عنوان نگاره در حاشیه پایین نگاره «تولد غازان خان» به همراه نام نقاشان و نقش هر یک از آن ها با رنگ قرمز نگاشته شده است. بر خلاف نگاره نسخه پاریس و نگاره نسخه رامپور، هنرمندان نگاره وورستر را گروهی کار کرده اند که شامل بساوان (طراح)، بهیم گجراتی (رنگ گذار) و دهرمداس (صورت پرداز) می شود. این اثر برخلاف نگاره رامپور، دارای کادر عمودی است و سه رویداد را در سطوح متعدد باز نموده است. صحنه پردازی نگاره بسیار شلوغ و پر از فیگور است. همچنین برخلاف دو نگاره قبلی، این نگاره مملو از فضاهای معماری بوده و علاوه بر این، هم پرسپکتیو مقامی و هم پرسپکتیو محیطی در آن دیده می شود. در تزئین بنا از خطوط و سطوح رنگی متعدد، سایه روشن و بدون نقش استفاده شده است. طبقات مختلف بنا و فضاهای بیرونی و درونی به صورت هم زمان در سطوح مختلف مصور شده اند. در سمت چپ نگاره که بیشترین بخش را در ترکیب بندی به خود اختصاص داده است، یک فضای معماری دیده می شود که گویا بنای کاخ یا حرمسرا است. در این مکان، خاتونی دراز کشیده بر تخت دیده

می‌شود که ندیدمه‌اش در پشت سر او قرار دارد. کودک تازه متولدشده نیز در آغوش دایه است و ندیمه‌هایی در اطراف آن‌ها دیده می‌شوند. در سطح پایین‌تر زنان حرم مشغول پذیرایی هستند.



تصویر ۳. ولادت غازان خان، هنرمندان: بساوان، بهیم گجراتی، دهرمداس، محل نگهداری موزه هنری وورستر<sup>۲۸</sup> ماساچوست (آرشیو موزه وورستر؛ Rice, 2012: 150)

در سمت راست نگاره نیز پنج مرد دیده می‌شوند که در فضای یک اتاق نشسته‌اند. در دست یکی از مردان اسطرلاب و مرد دیگر در حال نگر بستن به اوست. دو مرد دیگر کتاب به دست گرفته و در حال مباحثه هستند. یک ساعت شنی نیز در روی فرش دیده می‌شود. به استناد متن نوشتاری این‌گونه برداشت می‌شود که این جمع، گروه منجمانی هستند که طالع کودک تازه متولدشده را می‌بینند. در بخش میانی تصویر و فضای درگاه، مردان در حال گفت‌وگو دیده می‌شوند. در بخش پایین نگاره نیز مردان متعددی در حال جشن و پایکوبی، پذیرایی و آوردگان تحفه دیده می‌شوند. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نگاره کاملاً بآبروی

است. در این نگاره دو متن نوشتاری دیده می‌شود. در بالا متن «بیر پیگرمینج ای قوین بیل در آسکون از حدود مازندران به طالع سعد برج عقرب سهم السعاده و سهم الغیب در طالع غازان خان همایون قدم از کتم عدم در حیز وجود آمد و دیده جهان به جمال او روشن شد و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند» نوشته شده و در کتیبه پایین نگاره عبارات «و هر یک از ایشان گفتند شعر، در طالع تو نگاه کردم دیدم، اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند که پادشاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت مهابت و شوکت باشد و متحد الکلمه شدند» دیده می‌شود<sup>۲۹</sup>.

در این نگاره انواع تراگونی فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و غیره را می‌توان دید، یعنی بر مبنای تغییر فرهنگی، تغییر مکانی و رابطه بین فرهنگی متن‌ها، هنرمندان در نگاره وورستر با نگاه واقع‌گرایانه پیش‌متن‌ها را دگرگون کرده‌اند. چنان‌چه پیشتر ذکر شد نگاره رامپور نیز به پیش‌متنی برای این نگاره بدل شده است. به‌گونه‌ای که بساوان به‌عنوان طراح فقط اندکی از ساختار پیشین (نگاره رامپور) را حفظ کرده و در پی آن تغییرات بسیاری را اعمال کرده است؛ مانند تغییر جایگاه منجمان، اختصاص فضای بیشتر به فیگورهای زنانه و افزودن عناصر معماری و آرایه‌ها که همگی به نوعی باز نمود فرهنگی جدید و نشانه‌ای از نقاشی بآبروی است. نوع رنگ‌پردازی، پرسپکتیو و سایه‌پردازی نیز، ردپایی از نقاشی اروپایی دارد. همچنین تفاوت نحوه قرارگیری شخصیت‌ها در نگاره وورستر با دو نگاره پیشین به‌وضوح دیده می‌شود. این ترکیب‌بندی و دگرگونی‌ها سبب شده تاروایت و مضمون پیش‌متن‌ها که برگرفته از پیش‌متن کلامی جامع التواریخ است دستخوش تحول و تراگونی شده و منجر به تغییر روایتی در آن‌ها شود، به طوری که آنچه در نگاره وورستر روایت شده است، صحنه‌ای از زندگی شخصیت‌ها، لباس‌ها، لوازم و رفتار آن روز دربار بآبروی را نشان می‌دهد و به‌نوعی حاکی از گفتمان رایج بآبروی است.

در مجموع می‌توان تغییرات پیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن را در دو جدول زیر مشاهده کرد

در سمت راست نگاره نیز پنج مرد دیده می‌شوند که در فضای یک اتاق نشسته‌اند. در دست یکی از مردان اسطرلاب و مرد دیگر در حال نگرستن به اوست. دو مرد دیگر کتاب به دست گرفته و در حال مباحثه هستند. یک ساعت شنی نیز در روی فرش دیده می‌شود. به استناد متن نوشتاری این‌گونه برداشت می‌شود که این جمع، گروه منجمانی هستند که طالع کودک تازه متولد شده را می‌بینند. در بخش میانی تصویر و فضای درگاه، مردان در حال گفت‌وگو دیده می‌شوند. در بخش پایین نگاره نیز مردان متعددی در حال جشن و پایکوبی، پذیرایی و آورندگان تحفه دیده می‌شوند. رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نگاره کاملاً بابری است. در این نگاره دو متن نوشتاری دیده می‌شود. در بالا متن «بیر پیگرمینج ای قوین ییل در آبسکون از حدود مازندران به طالع سعد برج عقرب سهم السعاده و سهم الغیب در طالع غازان خان همایون قدم از کتم عدم در حیز وجود آمد و دیده جهان به جمال او روشن شد و جماعت منجمان ما هر که حاضر بودند در حالت ولادت مبارک کواکب را رصد کردند و به احتیاط تمام استخراج کرده طالع مولود به غایت مسعود یافتند» نوشته شده و در کتیبه پایین نگاره عبارات «و هر یک از ایشان گفتند شعر، در طالع تو نگاه کردم دیدم، اقطاع تو صد هزار جان خواهد بود و جمله اتفاق کردند که پادشاهی بزرگ در غایت عظمت و نهایت مهابت و شوکت باشد و متحد الکلمه شدند» دیده می‌شود.

در این نگاره انواع تراکونگی فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی و غیره را می‌توان دید، یعنی بر مبنای تغییر فرهنگی، تغییر مکانی و رابطه بینا فرهنگی متن‌ها، هنرمندان در نگاره وورستر با نگاه واقع‌گرایانه پیش‌متن‌ها را دگرگون کرده‌اند. چنان‌چه پیشتر ذکر شد نگاره رامپور نیز به پیش‌متنی برای این نگاره بدل شده است. به‌گونه‌ای که بساوان به‌عنوان طراح فقط اندکی از ساختار پیشین (نگاره رامپور) را حفظ کرده و در پی آن تغییرات بسیاری را اعمال کرده است؛ مانند تغییر جایگاه منجمان، اختصاص فضای بیشتر به فیگورهای زنانه و افزودن عناصر معماری و آرایه‌ها که همگی به نوعی باز نمود فرهنگی جدید و نشانه‌ای از نقاشی بابری است. نوع رنگ‌پردازی، پرسپکتیو و سایه‌پردازی نیز، ردپایی از نقاشی اروپایی دارد.

همچنین تفاوت نحوه قرارگیری شخصیت‌ها در نگاره وورستر با دو نگاره پیشین به‌وضوح دیده می‌شود. این ترکیب‌بندی و دگرگونی‌ها سبب شده تاروایت و مضمون بیش‌متن‌ها که برگرفته از پیش‌متن کلامی جامع التواریخ است دستخوش تحول و تراکونگی شده و منجر به تغییر روایتی در آن‌ها شود، به طوری که آنچه در نگاره وورستر روایت شده است، صحنه‌ای از زندگی شخصیت‌ها، لباس‌ها، لوازم و رفتار آن روز دربار بابری را نشان می‌دهد و به‌نوعی حاکی از گفتمان رایج بابری است.

در مجموع می‌توان تغییرات بیش‌متن‌ها نسبت به پیش‌متن را در دو جدول زیر مشاهده کرد. در نهایت چنین به نظر می‌رسد که هنرمند بابری تلاش کرده هر چه بیشتر متن تصویری را با به خدمت گرفتن عناصر بصری به متن کلامی مرتبط کند و در این راه از داده‌ها و شرایط تاریخی، پارادایم فکری و همچنین سبکی بهره برده است.

جدول ۱. گونه‌شناسی بیش‌متن‌ها (منبع: نگارنده)

بیش‌متن‌ها	پیش‌متن	گونه‌بیش‌متنی	مصادیق
		برگرفتنی جای‌گشت	داشتن بیشتر موارد و تغییرات در کنار هم به‌طور هم‌زمان
		تغییر	فرم‌کادر از عمودی به افقی، عناصر بصری (قالی، تخت، پرده و...)
		حذف	فضا و فاصله میان فیگورها و عناصر سمبولیک (سیمرغ روی قالی) رنگ‌های زمینه و رنگ پوشاک فیگورها
		افزایش	افزودن فیگور زنانه افزودن بیش از پیش کلام نوشتاری نسبت به تصویر
		برگرفتنی	داشتن بیشتر موارد و تغییرات در کنار هم به‌طور هم‌زمان
		تغییر	تغییر فرم‌کادر از افقی به عمودی، تغییر در صحنه‌پردازی، ترکیب‌بندی و تغییرات سبکی، روایی، سنی و....
		حذف	بخش زیادی از متن نوشتاری کلامی
		افزایش	افزایش تعداد رویدادها و به‌تبع آن افزایش فیگورها، حالات و صحنه‌آرایی، فضاها، معماری، پرسپکتیو و...
		دگرگونی	ساختاری و بافتی و شیوه‌روایی

## نتیجه‌گیری

بررسی‌ها نشان می‌دهد هنرمندان نقاش‌خانه سلطنتی دربار اکبرشاه، آثار اقتباسی بررسی‌شده در پژوهش حاضر را بر اساس پیش‌متن نوشتاری و تصویری از نگاره نسخه پاریس دوره تیموری خلق کرده‌اند. این پیش‌متن واجد نظام زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های ساختاری نگارگری دوره تیموری است که ریشه در فرهنگ ایرانی-اسلامی دارد. علی‌رغم اینکه هند دوره بابر نیز جزو قلمرو اسلامی به شمار می‌آید، اما به دلیل پیشینه فرهنگی متفاوت، تفاوت‌های بسیاری به لحاظ فرهنگی با ایران آن روزگار داشته است؛ از این رو نگارگری و ادبیات ایرانی همواره مدنظر اکبرشاه و نقاشان درباری بوده است. بدین جهت هنرمند نگاره رامپور (بیش‌متن نخست) اثر خود را بر مبنای نگاره‌ای از نسخه پاریس خلق کرده و از آن اقتباس کرده است. اهمیت این امر از آن جهت است که در روابط بیش‌متنی و برگرفتنی‌ها، گونه‌ای انتقال فرهنگی و هنری نیز صورت گرفته که از ایران به سمت هند بابر است. همچنین برگرفتنی در این اثر اقتباسی در نسخه جامع التواریخ به دلیل اینکه

درباره زندگی غازان خان است اهمیت مصورسازی آن را مضاعف کرده و پرداختن به صحنه ولادت او نیز بر اهمیت آن افزوده است. بررسی روابط بیش‌متنی طرح‌شده در این مقاله نشان می‌دهد علی‌رغم رابطه در زمانی و بینا فرهنگی متن‌ها و تأثیر عوامل فرامتنی (تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی)، بیش‌متن نخست (نگاره نسخه رامپور) نسبت به بیش‌متن دوم (نگاره موزه وورستر) با تفاوت‌های اندک در نحوه اقتباس و وام‌گیری از پیش‌متن (نگاره نسخه پاریس) مواجه بوده است. دلیل این امر را می‌توان در چند مطلب جست‌وجو کرد. به نظر می‌رسد از آنجایی که نسخه رامپور از ایران به هند برده شده، هنرمندان نقاش بابر به نوعی خواسته‌اند در مصورسازی نگاره «ولادت غازان خان» با سایر تصاویر نسخه رامپور همخوانی ایجاد کنند؛ بنابراین دگرگونی‌ها و تغییرات کمتری را اعمال کرده‌اند، اما در خصوص بیش‌متن دوم (نگاره وورستر) که تصویرسازی آن پس از نسخه رامپور انجام شده است، بساوان و هنرمندان همکار وی، ترجیح داده‌اند اثری کاملاً مستقل‌تر از نگاره

18. Behim Gojorati

19. (Dharam Das) یکی دیگر از نقاشان برجسته دربار اکبرشاه که به همراه بساوان از نقاشان طراز اول این دوره بودند. او در پرتو پردازی، فضا سازی و پرسپکتیو به شیوه غربی جزو پیشگامان بوده و آثار زیادی از او به جای مانده است که در طوطی نامه و بابرنامه دیده می شود (Sayller, 2010: 35-50)

20. Richard Ettinghausen

21. Eleanor Sims

22. Ernst Grube

23. مولانا خلیل نقاش، هنرمند دوره تیموری دربار

24. URL1

25. Barbara Schmitz

26. در این دوره (دوره اکبرشاهی)، در صحنه پردازی نقاشی های بابری، با صحنه های شلوغ مواجهیم که نمونه آن را می توان در نسخ متعددی مانند طوطی نامه، بابرنامه و نسخه جامع التواریخ کاخ گلستان مشاهده کرد. لذا احتمالاً یکی از دلایل فشرده گی این تصویر می تواند دلایل سبکی این دوره نیز باشد (توضیح نگارنده).

27. در دوره قاجار برخی نسخ خطی از جمله جامع التواریخ کاخ گلستان توسط میرزا علی، (معروف به لسان الدوله)، ریاست کتابخانه سلطنتی به سرقت برده شد و بعدها نظمیة وقت توانست برخی نسخ را برگرداند. بر اساس متن نوشته شده در آستر بدرقه و حاشیه پایین صفحه یکی از اوراق (صفحه ای که با مرکب قرمز نود و هشت نگاشته شده نگاره بدون عنوان است، اما رقم آن «عمل کمترین بنده بهزاد» است. این نسخه از جامع التواریخ از جمله نسخی است که به نظمیة عودت داده شد، اما اوراق زیادی در همان موقع از نسخه بریده شده و فروخته شده بود که اکنون در اقصی نقاط جهان پراکنده است. نگارنده این مقاله پس از جست و جوی پژوهش های یکساله موفق به یافتن محل نگهداری بسیاری از اوراق پراکنده این نسخه شده و به مشخص کردن صفحه بندی و نظم مجدد اوراق آن اقدام کرده است. لذا این برگ که اکنون در موزه وورستر نگهداری می شود به نسخه کاخ گلستان تعلق دارد.

28. URL2

29. در این دوره نقاشی بابری متأثر نقاشی واقع گرای اروپایی، ایرانی و مکاتب هندی است. هنرمندان به صورت گروهی آثار خود را خلق می کردند و تصاویر بسیار شلوغ و پر از جنب و جوش خلق می شد. علاوه بر این در این دوره نسخ ادبی و همچنین تاریخی و حماسی چون مهابارتها و رامایانا، حمزه نامه، طوطی نامه و بابرنامه خلق شدند (حقیقت جو، ۱۴۰۰: ۳۰).

رامپور را در سبکی نو و کاملاً سازگار با فرهنگ بابری خلق کند؛ لذا این تغییر و دگرگونی ها که نشان دهنده تراکونگی پیش متن هاست، بیشتر بر پایه ویژگی های ساختاری (تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی) صورت پذیرفته است. همچنین تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده است. این امر هم موجب تغییر در ساختار و هم تحول سبکی نسبت به پیش متن یعنی همان نگاره نسخه پاریس شده است. در واقع هنرمندان بابری با ایجاد انواع تراکونگی ها و تغییرات آثاری خلق کرده اند که ساختار صوری و محتوای نوشتاری پیش متن ها را تا حدی حفظ کرده و با دگرگونی سبکی و تغییرات اجزا و عناصر بصری توانسته اند اثری نو و جدید را پدید آورده که بازتاب دهنده شرایط فرهنگی و هنری آن برهه باشد.

#### پی نوشت

1. Yeal Rice
2. Gérard Genette
3. Ferdinand de Saussure
4. Claude Lévi-Strauss
5. Julia Kristeva
6. Intertext
7. Transtextuality
8. Paratextuality
9. Metatextuality
10. Architextuality
11. hypertext
12. imitation
13. Transformation
14. Michel Riffaterre
15. Palimpsest
16. Worcester Museum

17. نقاش طراز اول نقاش خانه سلطنتی (Basawan) اکبرشاه و از شاگردان میرسیدعلی است. منوهر نقاش مشهور دیگر هندو، فرزند و شاگرد بساوان بوده است. ابوالفضل علامی در تاریخ اکبری از او به عنوان استاد اول یاد کرده است. همچنین وی ذکر کرده است که اکبرشاه بیش از هر نقاش دیگری به او انعام و پاداش می داد. از او به عنوان یکی از پیشگامان اقتباس از سبک های نقاشی اروپایی یاد می شود که فضای پرسپکتیو و واقع گرایی را وارد نقاشی دوره بابری کرد (Britschgi, 2011: 34-42).

## References

- Allen, G. (2008). *Intertextuality*, Translated by Payam Yazdanjo, Tehran: Center.
- Badauni, M. (2000). *Selected Chronicles*, Edited by: Tawfiq Sobhani, and Maulvi Ahmed Sahib, Tehran: Association of Cultural Heritage and Prominences. (Text in Persian).
- Britschgi, J. and Guy, J. (2011). *Wonder of the age: master painters of India, 1100-1900*, New York: Metropolitan Museum of Art, 34-42.
- Genette, Gerard (1997). *Palesests: literature in second degree*, Transted by Channa Newman and Calude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska press.
- Ghiasian, M. (2018). An illustrated MS of a work by Rashid al-Din and Hafez Abru at the Library of the Topcapi Palace (Hazine 1653). *Ayeeneh-ye Miras*, 15(2), 27-48. (Text in Persian).
- Haghighatjoo, L., Ajand, Y., & Shahroodi, F. (2021). Manifestation of Mughal emperor Akbar "Divine Religion" (Dīn-i-Ilāhī) in Illustration of Historical Texts; Case Study: A Comparison of Two Versions of Jami-al- Tawarikh: The Golestan Palace Version and the Rampour Library of India. *Theoretical Principles of Visual Arts*, 6(2), 16-29. doi: 10.22051/jtpva.2021.36630.1318, (Text in Persian).
- Hamdani, R. (1994). *Jame Al-TawariKh*, edited by Mohammad Roshan, Tehran: Alborz Publishing. (Text in Persian).
- Hussain, Azizuddin (2015). *Jamiut Tawarikh*, India; Rampur Raza Library.
- Kangarani, M., Namvar Motlagh, B., Khabari, M., & Sharif zadeh, M. R. (2019). Iran's contemporary painting of derivations from one of Behzad's miniatures (Yusuf of Escape from Zulaikha), Research Paper. *Rahpooye Honar/ Visual Arts*, 2(1), 27-35. doi: 10.22034/ra.2019.241845, (Text in Persian).
- Kangharani, M. & others. (2021). The Ascension of Sultan Mohammad and Its Derivation in Three Contemporary Iranian Paintings with Genette's Hypertextuality Approach. *Negareh Journal*, 16(59), 61-73. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B. (2013). Hypotextual Genrologie, *Quarterly Journal of Literary Research*, 9 (38), 139-152. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B. (2015). *Intertextuality from structuralism to postmodernism*, Tehran: Sokhn. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B. (2016). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts. *Journal of Literature and Humanities*, 56, 98-83. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B. (2018). *An introduction to intertextuality*, theories and approaches, Tehran: Sokhn. (Text in Persian).
- Namvar Motlagh, B. & Kangrani, M. (2008). Genrologie of intertextual relationships in Iranian poetry and painting, A collection of essays of Seminar, Tehran: *Art Academy*. (Text in Persian).

## منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۸) *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- بدائونی، ملا عبدالقادر بن ملوک شاه (۱۳۷۹) *منتخب التواریخ*، به تصحیح توفیق سبحانی و مولوی احمد صاحب، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- حقیقت جو، لیلیا؛ آژند، یعقوب؛ شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۰) «تجلی «دین الهی» اکبر شاه بابر در مصورسازی متون تاریخی؛ مطالعه موردی: تطبیق جامع التواریخ نسخه کاخ گلستان و نسخه کتابخانه رامپور هند»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۱۲)، ۱۶-۲۹.
- رشیدالدین فضل الله همدانی (۱۳۷۳) جامع التواریخ، به تصحیح محمدروشن، تهران: نشر البرز.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵) «نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر»، *فرهنگستان هنر*، (۱)، ۳۳-۴۵.
- غیاثیان، محمدرضا (۱۳۹۶) «نسخه مصور کتابی از رشیدالدین و حافظ ابرو در کتابخانه توپکاپی» «خزینه» (۱۶۵۳)، آینه میراث، (۶۱)، ۲۷-۴۸.
- کنگرانی فراهانی، منیژه؛ نامور مطلق، بهمن؛ خبری، محمدعلی؛ شریفزاده، محمدرضا (۱۳۹۸) «برگرفتنی‌های نقاشی معاصر ایران از نگاره بهزاد؛ گریز یوسف از زلیخا»، *رهپویه هنر*، (۱)، ۲۷-۳۵.
- \_\_\_\_\_ (۱۴۰۰) «معراج سلطان محمد و برگرفتنی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد بیش‌متنیت ژنت»، *نگره*، (۵۹)، ۷۳-۶۱.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷) «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *ادبیات و علوم انسانی (شناخت)*، (۵۶)، ۸۳-۹۸.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰) *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و رویکردها*، تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱) «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، *پژوهش‌های ادبی*، (۳۸)، ۹-۱۳۹، ۱۵۲.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۵) *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.
- نامور مطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸) «گونه‌شناسی روابط بینامتنی در شعر و نقاشی ایرانی»، *در مجموعه مقالات هم‌اندیشی*، تهران: فرهنگستان هنر.
- یزدان پناه، مریم؛ کاتب، فاطمه؛ دادور، ابوالقاسم؛ حسامی کرمانی منصور (۱۳۹۸) «خوانش ترامتنی چهار اثر از هنرمند معاصر»، *کیمیای هنر*، (۲۹)، ۷۲-۸۳.

- Rice, Yael (2012). Mughal Interventions in the Rampur "Jāmi' Al-Tavārikh", *Ars Orientalis*, 42, 150-164.
- Schmitz, Barbara and Ziyaud-Din A, Desai (2006). *Mughal and Persian paintings and illustrated manuscripts in the Raza Library*, Rampur, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Seyller, John and Seitz, Konrad (2011). *Mughal and Deccani Paintings*, London: Paul Holberton Publishing
- Shairi, H. (2007). Visual Signs: from Oscillation to Multiplication, *Research Journal of the Iranian Academy of Arts*, 1, 33-45. (Text in Persian).
- Yazdanpanah, M. Kateb F, Dadvar A, Hessami Kermani M, (2019). Transtextual Study of Four Paintings of the Contemporary Artist, Aydin Aghdashloo, *Kimiya-ye-Honar*, 7 (29), 72-83. (Text in Persian).

#### URL(s)

URL1: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt-v1b8427170s.r=persan%201113?rk=21459;2>

URL2: <https://worcester.emuseum.com/objects/4540/birth-of-ghazan-khan-from-a-manuscript-of-the-jamialtawa>



The current research includes the texts that were created based on the relationship of derivation from other texts. This means that the influence of the type of derivation of one text from another text and not necessarily its presence is investigated. In the topic of Palimpsests, Genette has expressed his opinion that any relationship that connects the second text to the pretext forms a polytextual relationship.

In this case, the second text is completely derived from the first text. If the first text does not exist, the existence of the second text becomes impossible. This article studies the intertextual relationships between two «Birth of Ghazan Khan» paintings belonging to the illustrated version of Rampur and «Birth of Ghazan Khan» preserved in the Worcester Museum, which were depicted in the period of emperor Akbar Shah. Also, their creation being inspired by and adapted from a painting with the same theme (depicted in the Ilkhani period) will be analyzed.

All three images (hypertexts and pretexts) are depicted based on a historical written text. The Rampur painting was illustrated by an unknown artist, and the Worcester museum painting was illustrated in a group by artists such as Basavan, Bhim Gujarati and Dharmdas.

This study’s findings reveal that Emperor Akbar’s royal painting workshop artists have created the subjects of this study, according to the written and visual pretext of the painting of the Paris Jami-al-Tawarikh of the Timurid period.

This pretext has the aesthetic system and structural features of painting of the Timurid period, which is rooted in Iranian-Islamic culture. Despite the fact that Mughal period was considered an Islamic territory, but due to its different cultural background, it had many cultural differences with Iran in that era. Therefore, Emperor Akbar and his royal atelier painters were interested in Persian painting and literature.

Hence, the artist of the Rampur painting (the first hypertext) created his work based on the Paris painting and adapted from it. The importance of this is due to the fact that in the hyper-textual relations and derivation, a kind of cultural and artistic transfer has also taken place, which is from Iran to Mughal territory. Due to the subject of this painting and its narration which is about birth events and the life of Ghazan Khan, aggrandize the importance of its illustration and addressing the scene of his birth has also increased its importance. So it can be considered a reason for derivation from pretext painting.

The analysis of hyper-textual relationships presented in this article shows that despite the relationship between diachronic and intercultural perspective, the influence of para-textual factors (differences in the background and cultural context), in the first hyper-textual (Rampur version painting) compared to the second hyper-textual (Worcester Museum painting) has been encountered, with small differences by the way of adaptation and borrowing from the original text (painting of the Paris edition).

The reason for this can be found in several factors. It seems that since the Rampur version was taken from Iran to India, the Mughal painters somehow wanted to create harmony with the other images of the Rampur version in the illustration of «Birth of Ghazan Khan». Therefore, they have applied less transformations and changes. But in the second hypertext (Worcester painting) which is illustrated after the Rampur version, Basavan and his fellow artists have preferred to create a completely independent art work of the Rampur painting in a new style and fully compatible with the Mughal culture. Therefore, these changes and transformations, which show the metamorphosis of pretexts, are mostly based on structural features (cultural, narrative, temporal, environmental changes). Also, internal changes include removal, increase and transposition.

This has caused both a change in the structure and a stylistic evolution compared to the pretext (Paris painting). In fact, Mughal artists have created art works that transformed the formal structure and written content of the pretexts to a certain extent by creating various variations and changes by changing the style and visual elements. They have been able to create a new art work which represents and reflects the cultural conditions and the art of that era.

**Key words:** textuality, Ghazan Khan’s birth, Mughal period, Jame al-Tavarikh, Indian painting



## Hyper-Textualities from the “Birth of Ghazan Khan” Painting in the Two Versions of the Jami Al Tawarikh Depicted in Mughal Court of India <sup>1</sup>

Leila Haghghatjoo <sup>2</sup>

Yaqub Ajand <sup>3</sup>

Fateme Shahroodi <sup>4</sup>

Received: 2022-04-06

Accepted: 2022-09-07

### Abstract

The period of Mughal Emperor Akbar (16th century) is considered one of the most flourishing historical periods of India, which witnessed the creation of numerous literary-historical manuscripts. Court artists created many paintings by adapting Iranian works of art. Among these art works, we can mention two different illustrated versions of Jāmi‘ al-Tawārikh (Compendium of chronicles), which are the result of this period. One of the illustrated images of these two manuscripts is on the subject of «Birth of Ghazan Khan» and has a pretext from the Timurid period.

The purpose of present research is to study the relationship between above art works and the “Ghazan Khan’s birth scene” painting (Hypertext) in Paris Jami al-Tawarikh (Timurid period) and tries to find answer to these questions: How is the form of adapting relationships explained in the examined paintings? What changes have been made in the process of adapting these art works from the Paris image?

This study is done in descriptive-analytical method and hyper-textual approach. Information has been achieved from textual library sources, specialist articles in credible scientific and information databases, as well as some field resources. The conclusion of this study shows that the relationship between the hypotext and the hypertext is diachronic and cross-cultural, and the later texts, both the Rampur painting and the Worcester Museum version, were created with changes and trans-textuality in the pretext.

Gérard Genet’s theories have been used to compare the two mentioned images. Both of images were depicted in emperor Akbar’s royal atelier (1004 and 1005AH/ 1596 and 1597 CE). The images are depicted by inspiration and adaptation of the «Birth of Ghazan Khan” painting in the Paris Jami-al-Tawarikh.

The common feature of mentioned paintings is the written-verbal pretext of the Jami-al-Tawarikh context as well as the pictorial pretext of the Paris version. In this process, the differences and similarities, the way of interactions and the level of derivation of these two works from the painting «Birth of Ghazan Khan» in the Paris version, have been discussed and the innovations of Mughal artists have been examined and analyzed separately.

1. DOI: 10.22051/JJH.2022.40003.1782

2-Phd. Student, Department of Analytical and Comparative Studies of Islamic Art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Email: leilahagh110@gmail.com

3-professor, Department of Visual Communication and Photography, Faculty of Art, Tehran University, Tehran, Iran, Corresponding Author.

Email: yazhand@ut.ac.ir

4-Assistant Professor, Department of Art Research, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Email: pajooeshonar@yahoo.com