تجلی «دین الاهی» اکبرشاه بابری در مصورسازی متون تاریخی
(مطالعه موردی: تطبیق جامع‌التواریخ نسخه کاخ گلستان و نسخه کتابخانه رامپور هند)

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۸

لیلا حقیقت جو
گروه مطالعات تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: leilahagh110@gmail.com

یعقوب آژند
(نویسنده مسئول)، استاد گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: yazhand@ut.ac.ir

فاطمه شاهرودی
استاد یار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ، ایران.
Email:
pajooheshhonar@yahoo.com

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/JTPVA.2021.36630.1318

چکیده:
مقاله حاضر درصدد است تا به مطالعه تطبیقی دو نسخه متفاوت از جامع‌التواریخ بپردازد. جامع‌التواریخ نسخه کتابخانه رامپور، در طول سه قرن مصورسازی شده است. نقاشی‌های این نسخه، در دربارهای تیموری و صفوی نقاشی شده و پس از انتقال به هند در دربار اکبرشاه بابری الحاق و تصویرسازی مجدد بر روی آن انجام شده و در سال ۱۰۰۳ قمری نیمه کاره، پایان یافته است. بنابراین، نسخه حاوی نگاره‌هایی از مکتب هرات، تبریز و مکتب هند و ایرانی است. کتابت و مصورسازی جامع‌التواریخ نسخه کاخ گلستان نیز در دوره اکبرشاه، یعنی در سال ۱۰۰۴ قمری انجام شده است. این مقاله، معتقد است که نقاشان دربار بابری تحت تأثیر گفتمان تعاملی حاکم در نهاد قدرت و به تبع آن، نهاد کتابخانه و نقاشخانه سلطنتی، تحت نفوذ دین برساخته اکبرشاه «دین الاهی»، به عنوان چارچوب بزرگ‌تر فرهنگی قرار داشته است. این امر منجر به دعوت هنرمندان از نقاط مختلف هند و خارج از هند، مانند ایران، با دیدگاه‌های متفاوت شدند که بازنمود آن در آثار هنری مورد بررسی دیده می‌شود؛ یعنی هنرمندان با استفاده از گفتمان تعاملی ایجاد شده در بستر «دین الاهی» -که اکبرشاه مسبب آن بود- به خلق آزادانه آثار هنری پرداختند. از نظر فرکلاف گفتمان‌ها، سرنوشت متن‌های هنری را رقم می‌زنند. مقاله حاضر با استفاده از تحلیل گفتمان فرکلاف تلاش دارد، تا پاسخی برای چرایی تولید مجدد یک نسخه خطی (جامع‌التواریخ نسخه کاخ گلستان) علی‌رغم وجود نسخه‌ای دیگر در دربار (نسخه رامپور) که یک سال قبل از آغاز تولید نسخه مورد بحث پایان یافته، بیابد. دریافت حاصل از بررسی‌ها نشان داد، اکبرشاه با انجام الحاقات در نقاشی‌های روایت تاریخی و هم‌چنین، دوباره‌سازی یک نسخه، توانست پیوند خود را با تاریخ نشان دهد. خود را به بطن تاریخ برده و با مصورسازی آن، هم به نوعی شجره‌نامه پراهمیتی برای وی بوده است و هم با این کار خویش‌کاری خود را نسبت به اجداد مغول خود انجام داده است.

واژگان کلیدی: جامع‌التواریخ، کاخ گلستان، کتابخانه رامپور، دوره بابری، تحلیل گفتمان انتقادی، فرکلاف

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول 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»؛ به راهنمایی دکتر یعقوب آژند و مشاوره دکتر فاطمه شاهرودی در دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی می باشد.

مقدمه

دوره بابریان هند -قرن دهم تا اواخر قرن سیزده قمری- به عنوان یکی از دوره‌های درخشان هند شناخته می‌شود. شاهان فرهنگ دوست این دوره، تمام اهتمام خود را در بسط و گسترش فرهنگ، ادب و هنر سرزمین هند به‌کار بستند. در این دوره، به واسطه حمایت شاهان بابری از هنر، آثار نفیس و منحصربه فردی -که ثمره مشارکت و همکاری بین فرهنگ‌های مختلف متشکل از هنرمندان ایرانی، هندی و ترک است- خلق شدند؛ که از آن جمله می‌توان به آثاری چون بابرنامه، حمزه‌نامه، کلیله و دمنه، مرقع گلشن، جامع‌التواریخ و آثار بی‌شمار دیگری اشاره کرد. فرهنگ و هنر این سرزمین در این دوره با فرهنگ ایرانی انس و اخوت یافت؛ و به اعتلا و کمال خود دست یازید. در میان پادشاهان بابری، دوران باشکوه اکبرشاه (حک: ۹۶۳- ۱۰۱۴ قمری / ۱۵۵۶- ۱۶۰۵ میلادی)، دوره‌ای بسیار مهم قلمداد می‌شود که تغییر و تحولات شگرفی به‌ویژه در فرهنگ و هنر حادث شد. اکبرشاه بسیار علاقمند به ثبت و مصورسازی متون تاریخی بود و در این راستا، بسیار اهتمام ورزید. وی تاریخ نگاری‌های متعددی را به فارسی سفارش داد. از جمله اکبرنامه، تواریخی از سلطنت خود، تاریخ خاندان تیموری (تاریخ تبار تیموری تا مغولان) و تاریخ الفی (تاریخی از هزاره اول مسلمانان که با مرگ پیامبر اسلام (ص) آغاز می‌شود و با سلطنت اکبرشاه خاتمه می‌یابد) (Rice, 2012: 155). علاقه اکبرشاه در مصورسازی نسخ تاریخی به حدی بود که با وجود نسخه ای از جامع‌التواریخ رشیدی (نسخه کتابخانه رامپور) در دربار، به فرمان اکبرشاه نسخه دیگری نیز مجددا ساخته و مصورسازی شد (نسخه کاخ گلستان). نسخه رامپور در ایران استنساخ و بخش عمده تصاویر آن تحت پارادایم فکری ایرانی و در قلمرو اسلامی ایران مصور شده است. ولی در دوره اکبرشاه علاوه بر این که بر روی برخی از نگاره‌ها الحاقاتی صورت پذیرفت، به‌صورت مستقل نیز تصاویری به این نسخه اضافه شده است. طبعا برای بررسی گفتمان دوره اکبرشاهی، در این مقاله به نگاره‌هایی پرداخته می‌شود که در دربار اکبرشاه مصور یا تغییراتی بر روی آن‌ها انجام شده است. لذا، به نظر می‌رسد تا با تطبیق و تحلیل دو نسخه رامپور و کاخ گلستان ضرورت خلق اثر جدید تبیین گردد. در واقع، اهمیت مقاله حاضر به دلیل شناسایی و بررسی علل استنساخ و مصورسازی نسخه جامع‌التواریخ (تاریخ مبارک غازانی) است؛ که به لحاظ جنبه پژوهشی نیز روش نوپایی را به سایر پژوهشگران معرفی نموده و می‌تواند مورد استفاده سایر محققین قرار گیرد.

مقاله حاضر درصدد است تا با روش تطبیقی و رویکرد تحلیل گفتمان فرکلاف پاسخ احتمالی خود به پرسش چرایی مصورسازی مجدد یک نسخه با عنوان یک‌سان را بیابد. به نظر می‌رسد مصورسازی متن تاریخی، به ویژه باز مصورسازی جامع‌التواریخ نسخه کاخ گلستان، نوعی بیانیه سلطنتی قلمداد می‌شده است که اکبرشاه را با اجداد مغولی خود پیوند داده است. علاوه بر این، به دلیل گفتمان حاصل از دین الهی هنرمندان خود را به خوبی با این گفتمان تطبیق داده و بازنمود آن را در آثار مورد بررسی شاهدیم. به کمک روش مذکور و با تجزیه و تحلیل متن دیداری و نوشتاری لایه‌های مستتر متون کشف شده و منجر به یافتن روابط درون متن، بافت موقعیتی، اجتماعی و سیاسی می‌گردد. گفتمان تعاملی در نهاد نقاشخانه سلطنتی و در چارچوب بزرگ‌تر فرهنگی، دین برساخته اکبرشاه «دین الاهی» قرار داشته و این امر منجر به دعوت از هنرمندان با دیدگاه‌های متفاوت شدند که علی‌رغم این تفاوت‌ها، تحت یک گفتمان واحد به خلق اثر پرداختند. انتخاب یک روایت و یا رویداد تاریخی به عنوان موضوعی جهت مصورسازی نقاشان در گفتمان مشروطیت هرگز تصادفی نمی‌تواند باشد. بلکه بالعکس در ارتباط معناداری با گفتمان جدید قرار می‌گیرد. به تعبیری از منظر فرکلاف، گفتمان‌ها، سرنوشت متن‌های هنری را رقم می‌زنند (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۵). به این معنا که چه نوع متنی تولید شود، چگونه توزیع شود، چگونه و به چه مقدار مصرف شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع بنیادی، به صورت توصیفی-تحلیلی و تطبیقی با رویکرد تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف انجام شده است. روش گردآوری مطالب بر اساس رویت اصل نسخه خطی جامع‌التواریخ کاخ گلستان و استفاده از کپی فکسیمیله نسخه رامپور است. علاوه بر این از منابع کتابخانه‌ای و وبگاه‌های اینترنتی به عنوان ابزار پژوهشی استفاده شده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها مبتنی بر داده‌های کیفی انجام پذیرفته است. هم‌چنین، از مجموع هشتاد و دو نگاره در نسخه رامپور بنا به تحقیقات باربارا اشمیتز[۲] در نقاشخانه سلطنتی اکبرشاه، با الحاقات عدیده اعم از رنگ‌گذاری دوباره و اضافه نمودن موتیف‌ها و فیگورهای مختلف، علاوه بر مصورسازی مجدد قرار گرفته است که طبق بررسی‌های نگارنده، این تعداد پنجاه و هشت نگاره است. و از میان این پنجاه و هشت نگاره بیست و هفت نگاره (یک سوم آثار) به صحنه‌های تاج و تخت

و انتقال قدرت اختصاص دارد. و از میان نود و هشت نگاره در نسخه کاخ گلستان نیز سی و پنج نگاره (بیش از یک سوم آثار) مانند نسخه رامپور به تاج و تخت و انتقال قدرت اختصاص دارد. از این رو، به دلیل تکثر پرداختن به صحنه انتقال قدرت یا تاج‌گذاری دو نمونه به دلیل وجه اشتراک در مصورسازی یک موضوع (صورت تختگاه جوجی خان)، و هم چنین، به جهت این‌که نگاره‌های یاد شده به یک گفتمان تعلق دارند، به عنوان جامعه آماری انتخاب شده است؛ در نهایت، به دلیل محدودیت در پرداختن به تمامی صحنه‌های ذکر شده به بررسی دو نمونه با موضوع مشابه در هر دو نسخه پرداخته شده است. از سویی دیگر، صحنه «دستور تالیف کتاب تاریخ غازانی مصور به طبیب رشید»، علی‌رغم آسیب‌های فراوان، چون در هیچ یک از نسخ پیشین موجود جامع‌التواریخ، به این صحنه پرداخته نشده و فقط در جامع‌التواریخ کاخ گلستان دیده می‌شود که به اهمیت آن تاکید می‌ورزد، نیز جزو جامعه آماری این مقاله قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

در مورد نسخ اولیه جامع‌التواریخ پژوهش‌هایی در قالب پایان‌نامه و مقاله با رویکردها و نگرش‌های مختلف به زبان فارسی انجام شده است. پایان‌نامه «تاریخ؛ زبان و روایت (مطالعه زبان و روایت در تاریخ و تاریخ‌نگاری عهد مغول با تکیه بر چهار متن طبقات ناصری، تاریخ جهان‌گشا، جامع‌التواریخ و تاریخ وصاف» نوشته الاهه عظیمی یان چشمه (۱۳۹۴)، به نحوه و سیر تکاملی تاریخ نگاری و شیوه‌های روایت‌پردازی با رویکردهای بینامتنی و بینارشته‌ای به‌واسطه زبان و تخیل روایی‌اش پرداخته است. نویسنده در این پژوهش، مقوله «تاریخ»، «زبان» و «روایت» را در متون دوره ایلخانی بررسی نموده است. این پایان‌نامه به نسخه اولیه جامع‌التواریخ، از جنبه‌های زبان‌شناسی و شیوه تاریخ‌نگاری پرداخته است. در یک چشم‌انداز کلی، به نزدیکی جریان تاریخ با ادبیات و فضای گفت و گویی بین رشته‌ای تاکید دارد. وجه اشتراک آن با مقاله پیش رو، نگاه به متن ادبی- تاریخی جامع‌التواریخ است. البته، نحوه مواجه با این متن و خود نسخه، متمایز با مقاله پیش رو است. صدیقه پورچنگیز(۱۳۹۵)، در پایان‌نامه «بررسی تطبیقی نگاره‌های مذهبی نسخه جامع‌التواریخ دوره ایلخانی و مجمع‌التواریخ دوره تیموری» تلاش نموده است، تا ویژگی‌های مشترک بخش‌های مختلف تاریخی و مذهبی و تأثیرپذیری شان را از هنر شرق دور تبیین نماید و تأثیرپذیری مصورسازی مجمع‌التواریخ از جامع‌التواریخ را به لحاظ فرم و محتوا تطبیق دهد. در بررسی بخش دیگری از اشتراکات دو پژوهش مذکور، نویسندگان به بررسی ویژگی‌های شمایل‌نگاری این دو کتاب پرداخته‌اند. وجه اشتراک و افتراق این پایان‌نامه با مقاله حاضر در این است که، متن ادبی- تاریخی یک‌سان است؛ ولی نسخ به قرون دیگری تعلق داشته و کاملا متمایز از نسخ مورد بررسی مقاله حاضر است. فاطمه ذبیحی (۱۳۹۲)، در پایان‌نامه «بررسی و تطبیق شمایل نگاری مذهبی با تاکید بر مکتب پسکوف[1] روسیه و جامع‌التواریخ رشیدی در دوره ایلخانیان» سعی کرده، بیان‌گری هنری در شمایل‌های مذهبی مکتب پسکوف -که حاکی از روح معنوی و عرفانی هنرمندان روسیه آن دوران بوده- و تأثیرات اجتماعی و سیاسی بر نقش مایه‌ها، رنگ‌ها و خطوط مشخص آن مکتب در قرون سیزدهم تا شانزدهم میلادی را بررسی نماید. هم‌چنین، نگاهی به آثار مکتب تبریز اول با تاکید بر نگاره‌های جامع‌التواریخ رشیدی داشته و دو اثر را با یک‌دیگر مطابقت داده است. وجه اشتراک و افتراق این پایان‌نامه با مقاله حاضر در این است متن ادبی- تاریخی یک‌سان است، ولی نسخه به قرن دیگری تعلق داشته و کاملا متمایز از نسخ مورد بررسی مقاله حاضر است. فرزانه جابری (۱۳۹۴)، در پایان‌نامه «بررسی آیین اکبری؛ مبانی فکری و پیامدهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن در جامعه هند (۱۰۱۴-۹۶۳ ق.)» به بررسی دین الهی اکبرشاهی پرداخته و در پی آن پیامدها و آثار این دین در جامعه هند را مورد بررسی قرار داده است. وجه اشتراک این پایان‌نامه بحث «دین الهی» اکبرشاهی و تبعات اجتماعی و سیاسی آن در جامعه هند آن روزگار است؛ از این پایان‌نامه به عنوان یکی از منابع استفاده شده است. طبعا این به لحاظ این‌که به کلیت پرداخته که مد نظر مقاله حاضر نیست. هم‌چنین، بیل رایس (۲۰۱۲)، در مقاله «الحاقات بابری در جامع‌التواریخ رامپور» به دخل و تصرفات هنرمندان بابری در تصویرسازی نسخه رامپور پرداخته است. وجه اشتراک آن با مقاله حاضر پرداختن به نسخه رامپور است. وجه افتراق آن در تفاوت رویکرد پژوهشی بوده و این‌که تنها یک نسخه را بررسی نموده است. از این مقاله نیز به عنوان یکی از منابع استفاده شده است.

رویکرد تحلیل گفتمان

گفتمان یکی از عام‌ترین مفاهیمی است که در حوزه‌های مختلف علوم انسانی اعم از مطالعات اجتماعی، زبان شناسی،

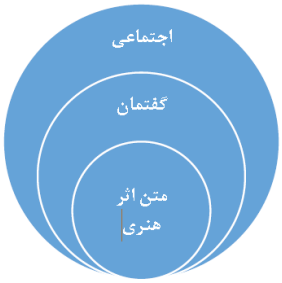
جامعه شناسی و رسانه ای به کار رفته است. گفتمان هم‌چنین، خود واژه ای چند معنایی و مبهم است که در تعریفی، زبان به هنگام کاربرد به منظور برقراری ارتباط است (آقاگل زاده، ۱۳۹۴: ۸)؛ و در تعریفی دیگر، رخدادی ارتباطی یا شکلی از تعامل کلامی است (ون دایک، ۱۳۸۲: ۱۹). در بیانی ساده «گفتمان ها چگونگی نگاه ما به جهان را شکل می‌دهند» (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰). تحلیل گفتمان را نیز مطالعه کاربرد زبان با توجه به عوامل مؤثر بافتی هم چون خطاب دهنده، مخاطب، موضوع، موقعیت، رمزگان، صورت پیام، رویداد، ارزش‌گذاری و هدف بیان کرده اند (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۶۶). تحلیل گفتمان به بررسی چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی در ارتباط با عوامل درون زبانی و برون زبانی می پردازد که منظور از عوامل برون زبانی، زمینه یا بافت اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی است (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۸). بنابراین، در مطالعات گفتمانی می بایست هم به بررسی مشخصه های متن و گفت‌وگو پرداخته شود و هم به بررسی زمینه یا بافت مشخصه های موقعیت اجتماعی یا رخداد ارتباطی که به شکلی نظام‌مند بر متن و گفت‌وگو تأثیر گذاشته‌اند. به طور خلاصه، مطالعات گفتمانی یا گفتمان کاوی همانا بررسی گفت‌وگو و متن در چارچوب زمینه یا بافت است (ون دایک، ۱۳۸۲: ۲۰).

خاستگاه اصلی فرکلاف، زبان شناسی بود و با مطالعه در حوزه هایی چون زبان، گفتمان، متن، سیاست و قدرت در نهایت، نظریه‌ای را مطرح ساخت که به تحلیل انتقادی گفتمان مشهور است. به زعم فرکلاف هر اثر هنری سه کنش را به طور هم‌زمان انجام می‌دهد که عبارتند از: کنش متنی، کنش گفتمانی، کنش اجتماعی. او گفتمان را «مجموعه‌ای به هم تافته از سه عنصر عمل اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن) می داند و تحلیل گفتمان خاص، تحلیل هریک از این سه بعد و روابط میان آن ها را می طلبد. فرضیه ما این است پیوندی معنادار میان ویژگی های خاص متون، شیوه هایی که متون با یک‌دیگر پیوند می یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۹۷).

نامور مطلق این سه عنصر اساسی گفتمان فرکلاف را در رابطه‌ای لایه‌ای و تودرتو معرفی می‌کند و یک نمودار به شکل زیر این ارتباط را تبیین می‌کند.

در همین رابطه یورگنسن، رویکرد فرکلاف را نوعی تحلیل گفتمان متن محور می داند و می نویسد: فرکلاف می‌کوشد

نمودار۱. ارتباط عناصر تشکیل دهنده گفتمان فرکلاف (ماخذ: نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۳۲).



سه سنت را با یک دیگر تلفیق کند: الف) تحلیل مفصل و دقیق متن در حوزه زبان شناسی، ب) تحلیل جامعه شناختی کلان پرکتیس اجتماعی، ج) سنت تفسیری و خرد در جامعه شناسی. بر اساس این ها زندگی روزمره، محصول کنش های اجتماعی افراد به شمار می آیند، کنش هایی که بر اساس پیروی از مجموعه‌ای از قواعد و رویه های عقل سلیمی مشترک انجام گیرد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۱۱۷).

از نظر فرکلاف، گفتمان ها، سرنوشت متن های هنری را رقم می‌زنند؛ یعنی این که چه تیپ متنی تولید بشود، چگونه توزیع شود، چگونه مصرف شود، چقدر مصرف شود. چنان‌که پیش‌تر آمد، واژه گفتمان در ترجمه دیسکورس به کار می رود که در معنی بحث و مباحثه است. در مباحثه باید مبحثی مطرح بشود. اما در گفتمان یک گفته صرف نیز کفایت می‌کند که در نهایت مجموعه‌ای از گفته ها و نظرات برهم کنش انجام می‌دهند. گفتمان می تواند شخصی یا نهادی باشد؛ اما وقتی در جامعه انجام می‌شود، نهادی است. از برهم کنش گفتمان های نهادی متعدد در جامعه، یک گفتمان به وجود می‌آید که بر دیگر گفتمان ها غالب می‌شود و گفتمان غالب نام می‌گیرد. نخستین مرحله از فرایند تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، توصیف متنی است که با اولین کنش اثر هنری که در بالا مطرح شد، در ارتباط است. فرکلاف می‌گوید، ما در اثر هنری، ادبی سه گونه ارزش را می توانیم دنبال کنیم. ۱) ارزش های تجربی: ردپا و سرنخی از روشی به دست می دهد که در آن تجربه تولید کننده متن از جهان طبیعی یا اجتماعی بازنمایی می‌گردد؛ ارزش تجربی با محتوا، دانش و اعتقادات سرو کار دارد (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۷۱). پیگیری این ارزش در یک اثر هنری چون نگارگری در این نهفته است که، هر هنرمندی از تجربیات شخصی خودش، بقایایی در متنی که تولید کرده، به جای می‌گذارد. ۲) ارزش های رابطه‌ای: ردپا و سرنخی از آن دسته روابط اجتماعی به دست می دهد که از طریق متن در

گفتمـان به مـورد اجـرا درمی‌آیـد. ارزش رابطـه‌ای بـا رابطه‌ها و روابط اجتماعی سروکار دارد (همان: ۱۷۲). این ارزش‌ها در اثر نگارگری مورد مطالعه این پژوهش آن دسته از روابط اجتماعی هسـتند کـه هنرمنـد در بسـتر آن زندگـی می‌کـرده، و مقـداری از آن در اثر وی رسـوب کرده اسـت. ۳) ارزش‌های بیانـی: ردپا و سـرنخی از ارزش‌یابـی تولیدکننـده از بخشـی از واقعیـت را ارائه می‌دهد که مرتبط با ایـن ویژگی اسـت. ارزش بیانی با فاعل‌ها و هویت‌هـای اجتماعـی سـروکار دارد» (همـان). این ارزش‌هـا در اثـر هنـری در واقـع بازنمایـی و نظریـات آن هسـتند. یعنـی به‌طور مشخص اگر بخواهیم این سـه ارزش را در یک اثر هنری رهگیری نماییم، می‌تـوان آن‌ها را با سـه مورد سـبک، مکتب و نظریه تطبیـق داد که اولین به شـخص، دومین بـه نهادی از اشخاص مرتبط، و سومین به کل جامعه بازمی‌گردد.

دومین مرحله از فرایند تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، تفسیر گفتمانی است که با دومین کنش اثر هنری در ارتباط است. از نظر فرکلاف، گفتمان باید در شـرایط ایده‌آل بر مبنای عقل سـلیم یا اصول عقل سلیم توزیع شود، اما غالبا ایدئولوژی‌ها این قاعده را برهم می‌زنند. از نظر او گفتمان‌ها می‌توانند هم به صورت افقی و در زمانی حرکت کنند و هم به صورت عمودی، یعنی هم‌زمانی. در نهایت، در سـومین مرحله از فرایند تحلیل انتقادی گفتمان فـرکلاف، تبیین اجتماعـی قـرار دارد که بـا کنش سـوم اثر هنری مرتبط اسـت. فرکلاف برای این تبیین سه شـاخص قایل است که عبارتند از: نهادی، اجتماعی، موقعیتی (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۴۳). طبعا در این مرحله می‌بایست در سـه سـطح ذکرشـده مقاله را پیش برد و برای این امر نیازمندیم، ابتدا، توصیف دقیق از اثر را ارائه دهیم، سـپس، مرحله تفسـیر و در نهایت، به تبیین اجتماعی آثار مورد بررسی بپردازیم.

گفتمان دین الهی

اکبرشـاه پـس از مشـورت و مباحثـات بسـیار بـا علمـای ادیان مختلـف مجمعـی بـه نـام «عبادتخانـه» یـا «انجمن آگاهـی» به‌وجـود آورد کـه در آن، علمـای ادیـان مختلـف هند گـرد هم آمده بودند. این عبادت‌خانه به فرمان او در سال ۹۸۳ قمری / ۱۵۷۵ میـلادی، در پایتخـت آن زمـان، فاتـح پورسـیکری، سـاخته شـد (بدائونـی، ۱۳۷۹: ۱۳۶). وی ابتـدا، علمای اهل سـنت را بـه ایـن انجمـن دعـوت کـرد و بـه تدریـج، از عالمـان تمامی ادیان، مذاهب، فرقه‌ها و ملل افـرادی را گرد آورد؛ و این امر منجر بـه بحث و تبادل نظـر در موضوعات گوناگـون دینی و حتی حـوزه‌ای چـون اعتبـار قـرآن و ماهیت خـدا شـد. نتیجه این بحث‌ها در تالار نماز، آن‌ها را به این نتیجه رسـاند که همه ادیان به یک هدف منجر می‌شـوند (Chandra, 2007: 245). او برای اتحاد مذهبی مردم هندوسـتان و شاید ارتقای جایگاه مذهبی خـود، آییـن نوین «دیـن الهـی» را بنیان نهـاد. بدین ترتیب، روحیه مدارا، تعامل و تساهل را پیش گرفت.

اکبرشـاه در راسـتای مفاهیم «صلح کل» و «عبادت‌خانه» که پیش‌تر مطرح کرده بود و با توجه به گذشـت هزار سال از بعثت پیامبر اکرم، خود را مصلح دین اسـلام و «هزاره» معرفی کرده و «توحید الهـی» را مذهب خود دانسـت. چنان‌که بدین منظور او دسـتور تالیف تاریخ الفی (تاریخ هزاره) را به بدائونی صادر کرد (Sinha, 1930: 111-134). طولـی نکشـید کـه جلسـات مباحثـه در عبادت‌خانـه آغـاز شـد. ایـن امـر زمانـی رخ داد که جامعه مسـلمان هنـد تشـنه نوعـی اصلاحـات دینـی و فکری بودند و این امر مقارن بـا زمانی بود که در ایـران تعصبات دینی حاصـل از متدین شـدن شـاه طهماسـب بسـیار غلیـان یافته بـود و پـس از مـرگ شـاه طهماسـب، طبعـا، اکبرشـاه راحت‌تر می‌توانسـت در حوزه دین، تفکراتـش را آسـوده‌تر دنبال نماید (تتوی و قزوینی، ۱۳۸۲: ۵۹۱۱). عملا «دین الهی» می‌توانست نه تنها پاسخ‌گوی نیاز اجتماعـی آن برهه تاریخی باشـد؛ بلکه بـه نوعـی، مشـروعیت بخشـی بـرای حکومتش نیز محسـوب می‌شـد. لذا، شـاه با ایجاد این گفتمان توانسـت ادیـان و فرق مختلف را بـا خود همـراه سـازد؛ و به تبـع آن، به‌واسـطه ایجاد ایـن فضـای گفتمانـی جدیـد، حمایـت اکبرشـاه از خلـق آثـار ادبی، هنری شـاهد شکوفایی و درخشـش و هنری فزاینده‌ای هستیم.

گفتمان برآمده از نهاد نقاشخانه سلطنتی

اکبرشاه پس از رسیدن به سلطنت، در ادامه کار پدرش همایون شـاه، که برخـی نقاشـان را بـه هنـد آورده بود، بـه این امـر توجه ویژه‌ای نشـان داد. در سـال‌های نخستین سـلطنت اکبرشاه، مرکز تجمع هنرمندان آگره بود که پایتخت هم محسوب می‌شد. ابوالفضل علامی در مورد عقیده خاص و مذهبی اکبرشاه در مورد نقاشی این‌گونه می‌نویسد: «افراد زیادی وجود دارند که از نقاشی متنفر هستند؛ اما من چنین مردانی را دوست ندارم. به نظر من این‌گونه اسـت که نقاش ابـزار کاملا خاصـی را بـرای درک خدا در اختیـار دارد. زیرا یک نقاش هر چیـزی را که دارای زندگی اسـت، طراحی می‌کنـد و در اختراع تک تـک اندام آن موجـود زنده یکی پس از دیگری به این احساس می‌رسد که او به تنهایی نمی‌تواند به اثـرش روح ببخشـد و به ایـن ترتیب، ناگزیر هسـت تـا به خدا

فکر کند؛ به کسی که زندگی می‌بخشد و به این ترتیب به دانش خویش می‌افزاید» (علامی مبارک، ۱۳۸۵: ۱۱۵).

نقاشی مغولان هند در دوران اکبرشاه به اوج شکوفایی رسید. او از دوران کودکی خود به نقاشی علاقمند بود و از عبدالصمد شیرازی هنرمند معروف ایرانی به عنوان استاد بهره برد. وی بعد از به قدرت رسیدن، حمایت وافر خود را از نقاشان و سایر هنرمندان به اشکال مختلف نشان داد. به فرمان اکبرشاه، نقاشخانه سلطنتی و سایر کارگاه‌های هنری در نزدیک کاخ پادشاه در شهرهای اکره، فاتح پور و دهلی تاسیس شد و سرپرستی نقاشخانه را به هنرمندان ایرانی یعنی میرسیدعلی و میرمصور سپرده شد (Crill& Jariwala, 2010: 24). در طول این مدت و سال‌های آغازین حکومتش به امر او تعداد زیادی نسخه ادبی از عربی و سانسکریت به فارسی ترجمه شد و نقاشان سلطنتی آن‌ها را مصور نمودند. در ادامه، اکبرشاه ماموریت تهیه نسخ تاریخی مصور را نیز به نقاشخانه سلطنتی واگذار کرد. نمونه‌های آن بدین شرح است: طوطی‌نامه، تیمورنامه، بابرنامه، رزم‌نامه (اندکی قبل از نسخه جامع‌التواریخ مصور شد). در پانزده سال نخست سلطنت اکبرشاه، هنرمندان به ادامه کارهایی که در عهد همایون آغاز کرده بودند، پرداختند. بررسی خصوصیات آثار این دوره نشان از پای‌بندی اساتید ایرانی به اسلوب نگارگری ایرانی است و از سوی دیگر، شاگردان هندی ایشان -که خود نقاش بودند- تأثیرات هنر بومی در آثارشان دیده می‌شد. لذا، مکتب هند و ایرانی شکل گرفت و هنرمندان جنبه‌های هندی تعلیمات اساتید خود را تقویت می‌کردند.

اکبرشاه علی‌رغم این‌که خود بسیار بر کار نقاشخانه نظارت می‌کرد، لیکن، به دلیل مشغله به امور سیاسی و اداری امپراطوری خویش نمی‌توانست به کارگاه‌های نقاشی و سیاست‌های هنری آن‌ها رسما بپردازد. از این‌رو، شخصی با منصب «داروغه» به صورت هفتگی کار نقاشان را به شاه ارائه می‌نمود و او نیز بسته به کیفیت کار برای‌شان پاداش تعیین می‌کرد (علامی مبارک، ۱۳۸۵: ۷۷). ضمن این‌که، نقاشان آزاد بودند که ذوق و سلیقه شخصی و ملی خود را آزادانه با هنر ایرانی و نیز فرهنگ بومی هند بیامیزند (غروی، ۱۳۵۳: ۴۵). در این دوره، هر نگاره به صورت گروهی مصور می‌شد؛ هنرمندان اصلی مسئول طراحی نقاشی، هنرمندان کم‌تر شناخته شده یا شاگردان، رنگ‌گذاری و هنرمندان متخصص و هنرمند اصلی صورت‌پردازی می‌نمود (Soucek, 1987: 167) و (Beach, 2015: 113). علاوه بر یادگیری نقاشان هندی از اساتید ایرانی، روش مدرسه هنرآموزی، جمع و تلفیق عناصر هندی معمول پیشابابری، و ویژگی‌های ممتاز نقاشی ایرانی بود و افزون بر آن، دارای برخی تأثیرات اروپایی بود که از طریق نقاشی‌هایی که مبلغان مسیحی در اواخر قرن شانزدهم میلادی با خود آورده بودند، گرفته شده بود (علامی مبارک، ۱۳۸۲: ۳۴۵) و (Soucek, 1987: 167).

معرفی کوتاه و مستندنگاری دو نسخه

الف) جامع‌التواریخ کتابخانه رضای رامپور هند: جامع‌التواریخ نسخه رامپور به زبان فارسی و هر دو بخش آغازین و انجامه را از دست داده‌است. باربارا اشمیتز معتقد است که این نسخه، بخشی از جلد اول، قسمت دوم است و جلد دوم بخش اول؛ یعنی بیوگرافی زندگی اولجایتو است. که هیچ کپی از آن موجود نیست. هم‌چنین، به اعتقاد پژوهشگرانی چون باربارا اشمیتز و جان سیلر[۳] حاوی گونه‌های مختلف نقاشی در طول سه قرن – هشت تا ده قمری برابر با چهارده تا شانزده میلادی - از ایران دوره تیموری (کار شده در هرات)، صفوی (احتمالاً کار شده در تبریز) و هند گورکانی، نقاشخانه سلطنتی اکبرشاه کار شده‌است. بسیاری از نگاره‌ها و تصاویر در نقاشخانه اکبرشاه بازسازی، رنگ‌گذاری و حتی برخی تصاویر به این نسخه اضافه شده و برخی نیز نیمه‌کاره رها شده است. اگرچه بعضی نگاره‌های بسیار عالی در دوره اکبری در جامع‌التواریخ رامپور هستند. تصور کلی از مشارکت و همکاری هنرمندان دربار اکبری به دلیل تنوع ارجاعات قدیمی نگاره‌ها بسیار سردرگم است. احتمالاً، نسخه جامع‌التواریخ کاخ گلستان در سال ۱۰۰۴ قمری / ۱۵۹۶ میلادی، مدت کمی پس از آن آغاز شد که مصورسازی نسخه رامپور به یک‌باره و ناتمام رها شد. اگر این فرض درست باشد، تاریخ پایان ناتمام نسخه رامپور سال ۱۰۰۳ قمری / ۱۵۹۵ میلادی می‌شود. نسخه جامع‌التواریخ رامپور شامل ۸۲ نگاره است که توسط باربارا اشمیتز بررسی و کارشناسی شده‌است (Hussain, 2015: 12-16). نگاره‌هایی که در این نسخه مصورسازی شده‌اند، شامل صحنه‌های بر تخت‌نشینی و تاج‌گذاری، شاهزادگان و خاندان سلطنتی، نبرد و اسلام آوردن شاه، مرگ سلطان و غیره است.

ب) جامع‌التواریخ کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان: نسخه خطی جامع‌التواریخ کاخ گلستان با شماره اموالی ۲۲۵۴، در کتابخانه نسخ خطی این مجموعه جهانی نگهداری می‌شود و جزو نسخ مکشوفه از خانه لسان‌الدوله رییس کتابخانه سلطنتی و تحویل‌دار دوره مظفرالدین شاه بوده که نسخ

بسیاری را به سرقت برده بود و بعدها، نظمیه وقت، آن را یافته و به کتابخانه سلطنتی تحویل داد؛ در برگه آستر بدرقه کتاب و هم‌چنین، حاشیه پایین نگاره سیزدهم، میرزا موسی مرآت‌الممالک رییس بیوتات سلطنتی، رییس کتابخانه و تحویل‌دار کتابخانه سلطنتی زمان محمدعلی شاه قاجار به آن اشاره کرده است. این نسخه مصور در دربار اکبرشاه بابری هند، ابتدای قرن یازده قمری / اواخر قرن شانزدهم میلادی، کار شده است. نسخه مذکور، در قطع سلطانی حجیم و به ابعاد ۲۹×۳۹ سانتی‌متر با خط «نستعلیق نیم دودانگ» و روی کاغذ کشمیری و در ۳۰۵ صفحه نوشته شده است. نسخه یاد شده، دارای ۹۸ نگاره نقاشی آبرنگ کار نقاشان و طراحان مختلف و دو سرلوح مذهب مرصع است که در زیر هر صفحه نقاشی شده، نام نقاش و طراح آن درج شده است؛ و تمام نگاره‌ها اثر مشترک چند هنرمند مرکب از طراح، نقاش و صورت‌گر است. در زیر هر صفحه، تصویر اسامی هنرمندان به خط قرمز نوشته شده‌است. بیش از چهل نقاش استادکار و دستیار بر روی این نسخه کار کرده اند. نقاشان این نسخه شامل بساوارن، دساونت، منوهرداس، منصور، بهیم گجراتی و ... هستند. با توجه به این‌که کلیه نقاشی‌ها به صورت گروهی انجام پذیرفته است و نام نقاشان در زیر هر اثر مشخص است. براساس بیش‌ترین مشارکت در طراحی به اعتقاد نگارنده، احتمالاً سرپرستی نقاشان این نسخه برعهده لعل یا بساوان بوده است.

این نسخه، سه سرلوح دارد. تاریخ تحریر کتابت ۱۰۰۴ هجری قمری است. نام کتاب در بخش انجامه «چنگیزنامه» نگاشته است. این کتاب در واقع، جلد اول یعنی تاریخ غازانی بوده و به زبان فارسی است. نسخه، دارای بخش آغازین - شامل فهرست و مقدمه - و انجامه است. نقاشی‌ها به سبک هند و ایرانی است. این نسخه به تصویرسازی موضوعاتی چون انتقال قدرت و بر تخت نشینی، صحنه‌های نبرد و فتح قلاع، اسلام آوردن پادشاه، زنان و خاندان و اجداد چنگیز و سایر موضوعات پرداخته است. یکی از صحنه‌های مهم آن به اعتقاد نگارنده، صحنه «دستورتالیف کتاب تاریخ غازانی مصور به طبیب رشید» است (تصویر ۳)؛ که متاسفانه بخش‌هایی از آن، از بین رفته است. اهمیت این نگاره در این است که، در دیگر نسخ مصور موجود جامع‌التواریخ، به این صحنه، که در واقع امر غازان خان به نگارش این کتاب تاریخی است، پرداخته نشده‌است. این نگاره علی‌رغم این‌که آسیب دیده است، تنها نگاره‌ای است که صحنه امر ملوکانه نگارش کتاب را مصورسازی نموده است؛ یعنی مشابه این نگاره حتی در جامع‌التواریخ رامپور -که در نقاشخانه سلطنتی اکبرشاه موجود بود- وجود ندارد. این امر می‌تواند به این دلیل باشد که، شاید اکبرشاه با این کار حضور و حمایت خود را از باز مصورسازی، این نسخه را به عنوان حامی و امرکننده، ثبت نمود. از میان نگاره‌ها بیش‌ترین تعداد به لحاظ کمی تعداد نگاره‌های بر تخت‌نشینی است. که شامل سی و یک نگاره از مجموع نود و هشت نگاره است؛ یعنی حدود یک سوم نگاره‌ها به تخت و تاج و انتقال قدرت اختصاص یافته است. از این جهت، به دلیل این تکثر با موضوع عنوان شده نگاره‌هایی جهت بررسی انتخاب شدند که صحنه تاج‌گذاری و یا انتقال قدرت را نشان داده‌اند. به‌دلیل پرهیز از اطاله کلام و محدودیت صفحات مقاله به بررسی دو نمونه اکتفا شده است. هم‌چنین، به دلیل بی‌همتا بودن و اهمیتی که برای نگاره دستورتالیف کتاب تاریخ غازانی مصور به طبیب رشید، بیان شد، این نگاره نیز بررسی شده‌است.

مطالعه گفتمانی

برای تحلیل گفتمانی نمونه‌های مطالعاتی علاوه بر بیان متن‌های نمونه‌های مورد بحث اعم از متن بصری و متن نوشتاری، که در این جا از نوع ادبی- تاریخی است، نیازمندیم به عوامل فراتر از متن بپردازیم. نقاشی‌های دوره اکبرشاه، تابع یک جریان گفتمانی قرار می‌گیرد. جهت بررسی گفتمانی، نگارنده هر نگاره را به عنوان یک کلان متن در نظر گرفته است. در این دوره، قدرت حاکم بر جامعه و اعمال آن جهت می‌دهد. فرکلاف نیز نظم اجتماعی و نظم گفتمانی را وابسته به ایدئولوژی و مناسبات قدرت می‌داند (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۲۲۸). اگر نظام اجتماعی دوره اکبرشاهی را به شکل یک هرم تصور کنیم، شاه در رأس آن قرار گرفته و مردم عادی در قاعده هرم قرار دارند. بین شاه و مردم عادی، اشراف لشکری و کشوری و توده‌های از مقامات روحانی در سطوح مختلف قرار داشتند. «پادشاه دارای قدرت مطلق و مسلم است و جان و مال رعایای خویش را در اختیار دارد» (سانسون، ۱۳۷۷: ۹۳). در این میان، نقاشان تحت نظر ریاست نهاد نقاشخانه سلطنتی، و نقاشخانه زیر مجموعه نهاد کتابخانه سلطنتی بود و عملکردشان تحت نظارت شاه قرار داشت که در راس هرم قرار می‌گیرد. لذا، قدرت در مرحله اول، در اختیار شخص اکبرشاه و سلطنت نیز براساس نظمی که قدرت حاکم به جامعه می‌داد، پیش می‌رفت. بر این اساس، متن‌های

تولیدی نیز تابعی از این نظم و گفتمان حاصله بود بر طبق روش فرکلاف، سه مرحله توصیف، تفسیر و تبیین، به شرح ذیل مد نظر قرار گرفته است.

نمونه‌های نسخه رامپور

۱- نگاره «آغاز سومین بخش از داستان اباقاخان» (تصویر۱).

نگاره، آغاز سومین بخش از داستان اباقاخان را نشان می‌دهد. صفحه نقاشی نیمه کاره است. یک طرح اولیه که توسط هنرمندان بابری انجام شده که فقط رنگ آمیزی زمینه دارد و خطوط طراحی کاملا هویداست و پادشاه را بر روی تخت نشان می‌دهد و درباریان به دورش طراحی شده‌اند. چنان چه قابل مشاهده است، پرسپکتیو در طراحی هنرمند کاملا مشخص است و نوع طراحی و سبک آن نشان می‌دهد در دوره بابری و در نقاشخانه اکبرشاهی کار شده است؛ اما به هر ترتیب هنرمند بابری آن را نیمه کاره رها کرده است.

تصویر۱- آغاز سومین بخش از داستان اباقاخان، نسخه رامپور (نگاره نیمه کاره) (ماخذ: Hussain, 2015: 244).

۲- نگاره «قسمت دوم از داستان برتخت نشینی جوجی خان»، داستان برتخت نشینی جوجی خان را نشان می‌دهد. رنگ‌های بخش قابل توجهی از اثر پاک شده است (تصویر۲).

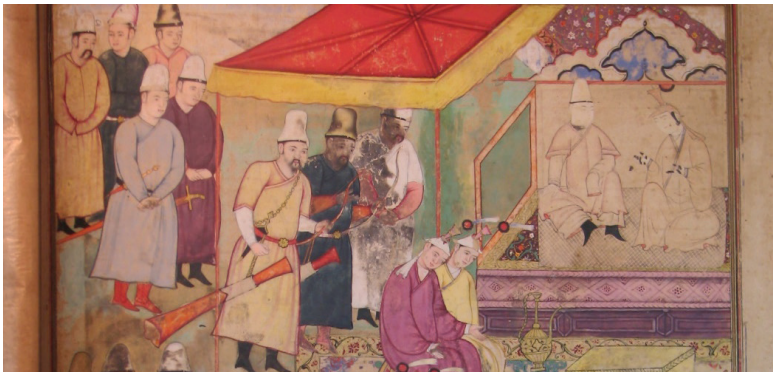
توصیف متن بصری: به اعتقاد اشمیتز، این نگاره در نقاشخانه اکبرشاه کار شده است. اما در گوشه سمت راست بالا، که یک زن و مرد را در اتاق نشان می‌دهد، بخشی از نگاره دیگر بوده و احتمالاً تیموری است (تصویر۲-الف)؛ و به این نگاره افزوده شده و الحاقی است (Hussain, 2015: 15). کادری که زن و مرد یاد شده در آن هستند، به روش رنگ‌گذاری نیم قلم کار شده است. چهره و نحوه نشستن آن‌ها مغولی است. در زیر آن‌ها، زنان درباری روی یک فرش بزرگ نشسته‌اند. فیگور این زنان شبیه سرمردان است؛ اما آن‌ها سرپوش بلند پوشیده‌اند، متمایز از زنان مغولی هستند (یک اشتباه از نقاش اکبری). مردان درباری به‌صورت ایستاده و نشسته روی صندلی دیده می‌شوند. در میانه تصویر، سه نظامی با آلات نظامی هستند که روی صندلی نشسته‌اند و پایین تصویر نیز مردانی در حال گفتگو و مباحثه، نشسته بر روی زمین و صندلی دیده می‌شوند. چهره و لباس مردان به سبک بابری است. صفحه سمت چپ: نگاره دو متنی است. در متن بصری میانه سمت راست تصویر و بالای کادر نوشتاری، مردی بر روی یک صندلی نشسته و نوازندگان در حال نوازندگی هستند. از میانه تصویر

تصویر۲- قسمت دوم از داستان برتخت نشینی جوجی خان، نسخه رامپور (ماخذ: Ibid: 33).

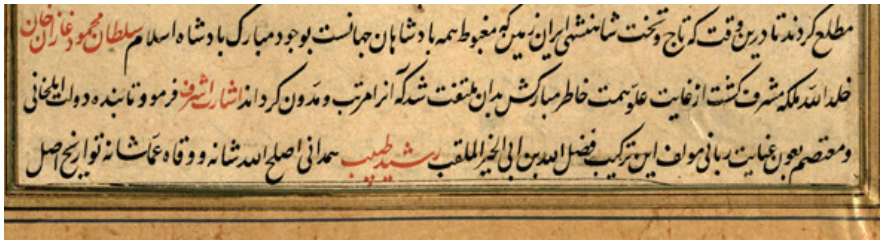
به سمت بالا سمت چپ، کمان‌داران و درباریان نشسته‌اند. چهره و پوشش همگی آن‌ها به سبک بابری است. هردو صفحه فاقد نقش حیوانی است و پوشش گیاهی کم است. ترکیب بندی و رنگ بندی، در نگاره سمت راست، به‌صورت نیم حلقه و متمایل به کادر مربعی، دو نفر گوشه سمت راست هستند و در نگاره سمت چپ، به‌صورت خطی است. در ترکیب بندی این دو صفحه علی‌رغم این‌که هنرمند بابری تلاش کرده تا به مانند نقاشی‌های دوره تیموری این نسخه را شبیه سازی کند، اما به دلیل قراردادن کادر مربعی سلطان و سوگلی‌اش در گوشه راست سمت بالا (تختگاه)، جهت قرارگیری فیگورها به آن سو است. رنگ‌بندی به لحاظ تکثر و تنوع بیش‌ترنشان دهنده نقاشی‌های بابری بوده و سایه پردازی نیزموید همین موضوع است. تفسیر گفتمانی: متن نوشتاری چنین است: «قسم دوم از داستان جوجی خان در تاریخ و حکایات زمان پادشاهی و صورت تخت و خوانین و شهزادگان و امرا در حال جلوس او و ذکر یاییلاق و قشلاق بعضی جنگ‌ها که کرده و فتح‌ها که میسر شده و / مقدار زمان دولت او...»، گفتمان بین دو متن بصری و ادبی- تاریخی است. متن روایت تاریخی در استیلای کامل نسبت به متن بصری است. اما طبعا، نگارگر در نحوه تصویرسازی و تبیین کنش فیگورها طریق خود را اختیار کرده است. در نگاره «آغاز سومین بخش از داستان اباقاخان» (تصویر۱)، نگارگر ترجیح داده است تا نگاره را نیمه‌کاره رها نماید. این طرح نیمه‌کاره فاقد کتیبه است. در نگاره «قسم دوم از داستان برتخت نشینی جوجی خان» (تصویر۲)، نقاشی در نقاشخانه سلطنتی اکبرشاه مصورسازی شده است، علی‌رغم این‌که در نوشتار به «صورت تختگاه» اشاره شده است، اما در متن بصری، تخت سلطنتی -که سلطان و سوگلی‌اش در آن نشسته‌اند- به شیوه غیربابری است (تصویر۲-الف). همان طور که پیش‌تر ذکر شد، این بخش الحاقی از دوره تیموری است و

تصویر۳- دستورتالیف کتاب تاریخ غازانی مصور به طبیب رشید، نقاشان: بساوان، بهیم گجراتی، منوهر (ماخذ: کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان).[۴]

نحوه ترسیم آن در دوره اکبرشاهی بدین شیوه مرسوم نبوده است. مگر مواردی که قصد تاریخی سازی داشته‌اند. این سبک تاریخی سازی، به وفور در نگاره‌های دیگر این نسخه دیده می‌شود. در مجموع می‌توانیم اذعان نماییم که متن بصری و تاریخی هم‌راستا هستند. این نحو بازنمایی و نوع ترکیب بندی یعنی تلفیق و چیدمان فیگورهای بابری با فیگورهای در مکتب تیموری -هم کادر مربعی و هم ترسیم زنانی که در روی فرش پایین کادر نشسته‌اند- به نوعی ایجاد و القای هم‌زمانی کرده است و می‌تواند تاکیدی بر وفاداری بابری به پیشینیان تیموری خود نشان داده است.



تصویر۲- الف) بخش بزرگ نمایی شده از نگاره داستان برتخت نشینی جوجی خان (ماخذ: Ibid).



تصویر ۳- الف) بخش بزرگ نمایی شده صفحه قبل از نگاره دستور نگارش کتاب به طبیب رشید (سمت راست بالا).

تصویر ۳- ب) بخش بزرگ نمایی شده تصویر یک (سمت راست پایین).

نمونه های نسخه کاخ گلستان

۱- نگاره «دستور تالیف کتاب تاریخ غازانی مصور به طبیب رشید» (تصویر ۳).

تصویر مورد بررسی در واقع نخستین نگاره از بخش مقدمه و سومین نگاره از ابتدای نسخه کاخ گلستان است. چنان که مشاهده می شود، نگاره حاوی دو متن بصری و متن نوشتاری از نوع ادبی- تاریخی است. قسمت بالایی نگاره از بین رفته و مجدد مرمت شده است. گام اول توصیف بصری نگاره چنین است:

در قسمت بالا، سمت چپ نگاره، چهار مرد درباری به صورت ردیف مورب نشسته اند و پشت سر این مردان سه نفر دیگر به صورت ایستاده دیده می شوند که هر کدام به سمتی اشاره دارند. در ادامه و تقریبا هم راستای چهار مرد نشسته، در میانه تصویر مردان از سمت چپ به مرکز تصویر و نهایتا، به سمت راست تصویر در کنار هم برخی نشسته و برخی ایستاده اند و مشغول گفتگو هستند. در گوشه سمت چپ و در پایین کادر نوشتاری، مردی عصا به دست ایستاده است که به نوعی بیش تر از سایرین مورد توجه بوده و لباس و سربند کاملا هندی برتن دارد. پشت سر او دو نوازنده مشغول نواختن ساز هستند. این قسمت با یک سطر کتیبه که متن نوشتاری آن ادامه از صفحه قبل است و دیوار از نفرات پایین تصویر جدا شده اند (تصویر ۳- ب). ترکیب بندی متن بصری از سمت چپ به راست قرار داشته و متن نوشتاری چسبیده به سمت راست جدول است و تمام تصویر به واسطه دو متن نوشتاری کادر تصویر را به چهار بخش تقسیم کرده است. بیرون از کادر تصویر نیز نام نقاشان نوشته شده است؛ طراح: بساوان، عمل (رنگ گذاری): بهیم گجراتی و چهره پرداز: منوهر و هم چنین، عنوان نگاره «مامورشدن خواجه رشید الدین به نگارش» با رنگ قرمز نوشته شده است.

تفسیر گفتمانی: در این جا گفتمان بین دو متن بصری و ادبی- تاریخی است. متن نوشتاری کادر بزرگ تر متاسفانه در زمانی نامعلوم -احتمالاً دوره قاجار- پس از بریدن بخش عمده نقاشی، به نگاره الحاق شده است.[۵] متن نوشتاری پایین صفحه که ادامه از صفحه پیشین است و همین امر نیز می تواند موید آن باشد که به جای متن نوشتاری بالا نقاشی بوده است. علاوه بر این که، در بخش حاشیه پایین نگاره نیز عنوان نگاره یعنی ماموریت خواجه رشید آمده است (تصویر ۳- ج). کادر نوشتاری پایین چنین است: «و از کتب تواریخ که بدان اصطلاحات اقتباس کنند، چنان که من اوله الی آخر خواص و عوام را معلوم و مفهوم گردد و نوادر احوال

تصویر۳-ج) بخش بزرگ‌نمایی شده از نگاره طبیب رشید.

و معظمات وقایع و حوادث» و ادامه این نوشته: «... تا در این وقت که تاج و تخت شاهنشاهی ایران زمین، که مغبوط همه پادشاهان جهان است، به وجود مبارک پادشاه اسلام، سلطان محمود غازان خان خلدالله ملکه مشرف گشت؛ از غایت علو همت، خاطر مبارکش بدان ملتفت شد که آن را مرتب و مدون گردانند، اشارت اشرف فرمود تا بنده دولت ایلخانی و معتصم به عون عنایت ربانی، مؤلف این ترکیب فضل الله بن ابی الخیرات ملقب به رشید طبیب همدانی اصلاح الله و شأنه و وقاه عمل شانه، تواریخ اصل و» از صفحه پیشین است (تصویر۳- الف). افراد که در پایین نگاره و بیرون از دیوار دیده می‌شوند، همگی به سمت بالا اشاره داشته و توجهشان به رویداد جاری بوده و در حال اشاره به بالا و گفتگو در مورد آن هستند. باتوجه به نحوه قرارگیری فیگورها و نوع تمرکزشان به سمت مرکز تصویر و هم چنین، اشارات متن نوشتاری، ارتباط متن بصری و متن ادبی بیش‌تر مشخص می‌شود و علی‌رغم این‌که بخش اعظم نگاره از دست رفته‌است، وفاداری متن بصری نسبت به متن ادبی را نمایان می‌سازد.

تبیین اجتماعی

نکته قابل توجه این نگاره، آن است که نگاره فوق، اولین نگاره از بخش مقدمه (بخش مقدمه پس از بخش فهرست در نسخه یاد شده است) و دومین نگاره نسخه کاخ گلستان است. یعنی پس از صحنه «صورت تختگاه اولجایتو سلطان محمد خدابنده» (تصویر۲). این امر براهمیت نگاره می‌افزاید؛ زمانی که به استناد بخش فهرست همین نسخه درمی‌یابیم، رشیدالدین این کتاب را به درخواست غازان خان نوشت و چون غازان خان درگذشت، آن را به اولجایتو تقدیم کرد. به فرمان اولجایتو این کتاب به نام غازان خان، «تاریخ مبارک غازانی» نامیده شد. پس قرارگیری نگاره «صحنه تختگاه اولجایتو» به عنوان اولین نگاره، و بلافاصله صحنه «دستور تالیف نگارش» به‌عنوان دومین نگاره در این نسخه آمده‌است، می‌تواند نشان دهد که این دو واقعه تاریخی برای اکبرشاه بسیار حایز اهمیت بوده‌است. می‌توان این‌گونه برداشت نمود که با این کار سندی از خود برجای گذاشته و هم چنین، تاکید برسنت تصویرنگاری است که مانند پیشینیان، بتواند پیوند خود را با تاریخ نشان دهد؛ و در راستای همان گفتمان دربار اکبرشاه است که متن گفتمان را بازتولید و بازنمایی می‌کند. این نکته زمانی جالب ترمی‌شود که بنا به ذکر ابوالفضل علامی، اکبرشاه سواد خواندن و نوشتن نداشت؛ اما علاقه وافری به نقاشی داشت (علامی مبارک، ۱۳۸۵: ۱۱۴). بدین ترتیب، اکبرشاه علاوه بر این‌که خود را به عنوان حامی هنر نشان می‌دهد، حضور خود را نیز به صورت مصور در این نسخه تاریخی نشان داده و به تاریخ گره زده‌است.

۲- نگاره «صورت تختگاه جوجی خان بن چنگیزخان» (تصویر۴).

توصیف متن بصری: در فضای خارج از کاخ، و در یک چادر سلطنتی، سلطان روی تخت نشسته دیده می‌شود. در سمت راست به چپ، امرا، درباریان، و همراهان شاه به دوروی حلقه زده‌اند. چنان‌که مشاهده می‌شود در پس‌زمینه یک‌سری ساختمان و هم چنین، تپه و درختان دیده می‌شوند. در

تصویر۴- صورت تختگاه جوجی خان بن چنگیزخان، نقاشان: چهره پردازی و طراحی از سانوله و رنگ پردازی از حیدر کشمیری، جامع‌التواریخ کاخ گلستان (ماخذ: کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان).

قسمت میانی بالای نگاره کتیبه عنوان نگاره «صورت تختگاه جوجی خان بن چنگیزخان» با رنگ قرمز نوشته شده است. رنگ پردازی، ترکیب بندی و سبک نگاره کاملا مشخص و در مکتب بابری است.

تفسیر: در این نگاره تنها متن نوشتاری، عنوان نگاره است که در کتیبه بالای تصویر مشاهده می شود. متن بصری در استیلای کامل قرار دارد. صفحه پیش از نگاره، نیز به مانند نگاره نسخه رامپور اختصاص به این نوشته «قسم دوم از داستان جوجی خان در تاریخ و حکایات زمان پادشاهی و صورت تخت وخوانین و شهزادگان و امرا در حال جلوس او و ذکر ییلاق و قشلاق بعضی جنگ ها که کرده و فتح ها که میسر شده و مقدار زمان دولت او...» دارد.

برخلاف نگاره نسخه رامپور (تصویر ۲)، تمام فیگورها، رنگ بندی و کادربندی کامل بابری است. البته، کلاه های پردار ترسیم شده بسیار شبیه کلاه هایی است که در نگاره های نسخه رامپور دیده می شود. در مجموع می توانیم اذعان نماییم که متن بصری و تاریخی مانند نگاره رامپور، هم راستا هستند. بازنمایی و نوع ترکیب بندی کاملا متمایز از نسخه رامپور است.

تبیین کلی نگاره ها

نهادی که این دو اثر در آن تولید شده اند، کتابخانه سلطنتی و به طور خاص نقاشخانه سلطنتی است و این نهاد برای نگاره های ذکر شده، یکی است. علی رغم این که نسخه رامپور در دربارها و زمان های متعددی کار شده، اما نهایتا، در نقاشخانه دربار اکبر شاه کار نهایی بر روی آن انجام پذیرفته است؛ هر چند نیمه کاره رها شده و نگاره ها توسط افراد مختلف کار شده اند. حال باید دید نقاشان در دربار از چه موقعیتی برخوردارند. براساس رقم اثر، نگاره نخست نقاشی به صورت مشترک انجام شده است.[۶] بساوان[۷] طراحی، بهیم گجراتی نقاشی و رنگ گذاری و منوهر[۸] چهره پردازی انجام داده است. بساوان و منوهر پدر و پسر هستند که هر دو از نقاشان شاخص دربار اکبرشاه به شمار می آیند و بهیم گجراتی از هنرمندان ناشناخته است. بساوان که هندو بود، تحت تعلیم عبدالصمد[۹] قرار داشت و از سویی، طبق بررسی های این مقاله، بیش ترین نگاره های مصور شده نسخه کاخ گلستان توسط او و لعل ترسیم شده که این احتمال را تقویت می کند که سرپرست هنری این نسخه بر عهده او بوده است. به اعتقاد اشمیتز، نقاشی بابری در اواخر دوره اکبرشاه به طور چشم گیری از نقاشی ایرانی دور می شود. تضاد و عدم انطباق، به جای تقلید صرف، به عنوان اصول بنیادی شکل گرفته است. به این ترتیب، هنرمندان بابری نه از طریق تقلید، بلکه با تاکید بر خصوصیاتی که کار خود را از آن جدا می کنند، خود را وارد یک نسب تاریخی می کنند (Schmitz& Desai, 2006:172).

افزون بر این، با توجه به دین تازه تاسیس ابداعی اکبرشاه، آزادی ادیان و تفکر، نتیجتا، نگاه بی تعصب قدرت سلطنت، بستر خلق آزادانه هنری برای هنرمندان مهیا بود. لذا، به تبع آن نقاشان نیز برای مصورسازی نسخه از آزادی عمل برخوردار بوده اند. از سویی دیگر، با توجه به وجود انبوه منابع بصری اعم از منابع هندی، ایرانی، ترکمانی، اروپایی طبعا خلق اثر بسیار جذاب تر می شد و هنرمند از آزادی کامل در به کار بردن سبک شخصی خود برخوردار بود.

بار دیگر نسخه رامپور را از نظر می گذرانیم، مشاهده می شود که نقاش بابری (ناشناس)، درصدد است تا نگاره را به صورت ترکیبی، از تکه نگاره های قدیمی و اضافه نمودن برداشت شخصی هنرمند به سبک رایج نقاشخانه، مصور نماید. در این جا در واقع، به عبارتی با به کار بردن سلطان و سوگلی اش در کادر اتاقکی (تختگاه غیربابری)، علی رغم این که می توانست از خلاقیت خود برای ترسیم استفاده کند، به نوعی پیامی را که انتقال می دهد، می تواند این امر باشد که عصر جدید با دوران قدیم یا همان اجداد اکبرشاه در پیوندی تنگاتنگ قرار دارند. از سویی، وقتی متن بصری و متن نوشتاری هم راستا هستند، چنین کنشی در متن اجتماعی می تواند به این معنا باشد که، هنرمند از شرایط اجتماعی و آزادی های آن راضی بوده و به متن ادبی که در این جا روایت تاریخی است، وفادار است. اما با توجه به این که نسخه رامپور، چنان که پیش تر ذکر شد، یک سال قبل از نسخه کاخ گلستان نیمه کاره رها شده است، هنرمند شیوه خود را در بیان تصویری و بازنمایی نسخه کاخ گلستان تغییر داده و جهت بازنمایی تاریخ از شیوه های نو آن دوره استفاده کرده است. یعنی تأثیرپذیرفتن از نقاشی اروپایی، ایرانی و هندی یا به عبارتی، تکثرگرایی. چنان که در تصویر ۴، قابل مشاهده است. موضوع نگاره با نگاره رامپور هم پوشانی دارد. در هر دو به «صورت تختگاه جوجی خان» پرداخته شده است؛ اما در نگاره رامپور به نوعی تاریخی سازی شده است.

اگر بخواهیم این امر را به دوره اکبرشاه تعمیم دهیم، می توان این گونه برداشت نمود که، اکبرشاه برای نشان دادن قدرت و هم چنین، اعلام موجودیت و یا به نوعی بیانیه سلطنتی دستور استنساخ مجدد یا باز مصورسازی یک نسخه دیگر را

داده‌است. بدین ترتیب، استنساخ و مصورسازی نسخه کاخ گلستان در دستور کار هنرمندان قرار گرفت. لذا، نقاشان با هم‌گرایی بسیار این صحنه‌ها را مصور و کتاب آرایی نموده‌اند و به ترتیبی بسیار دقیق و در عین حال، بسیار زیبا چیدمان و صفحه بندی نموده‌اند.

نتیجه‌گیری

چنان که بیان شد، دوره بابری هند به عنوان یکی از شاخص‌ترین دوره‌های فرهنگی، هنری هند در بسط و گسترش فرهنگ، ادب و هنر این شبه قاره نقش اساسی داشته‌است. در میان شاهان این دوره اکبرشاه توانست نقش مهمی را ایفا نماید. وی به دلیل شخصیت مصالحه جویانه خود و دارا بودن روحیه تساهل محوری از یک سو، و هم چنین، نیاز کشور متکثر هند که دارای فرق و ادیان مختلف است، «دین الهی» را پایه‌گذاری کرد. این دین و تفکر جدید سبب برقرار و ایجاد گفتمانی جدید در سطح دربار و به تبع آن، در جامعه شد. تلاش این مقاله بر آن بود، تا بر پایه روش تطبیقی و رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی پاسخ احتمالی خود به پرسش چرایی مصورسازی مجدد یک نسخه با عنوان یک‌سان را بیابد. لذا، پس از تجزیه و تحلیل متن‌های دیداری و نوشتاری موفق به رمزگشایی از لایه‌های مستتر متون گردید و نهایتا، با استفاده از روابط درون متن، بافت موقعیتی، اجتماعی و سیاسی دریافت که، گفتمان تعاملی نهاد نقاشخانه سلطنتی حاصل از دین برساخته اکبرشاه «دین الاهی» منجر به دعوت از هنرمندان با دیدگاه‌های متفاوت گردید و این امر در آثار خلق شده آنان بازنمود یافت.

از این رو، چنین می‌نماید که هر دو نسخه مورد بررسی، فرصت بی‌نظیری را به هنرمندان بابری داد؛ تا از نظر هنری نقش حامی خود را به عنوان احیاگر اسلام تعاملی و منادی دوره هزاره احیا نماید. در جامع‌التواریخ رامپور از طریق نشان دادن حامی در نگاره مورد بحث، با استفاده از کنار هم قرار دادن تکه نگاره‌های قدیمی و اضافه نمودن نقوش به شیوه معاصر خود، نه از طریق تقلید بلکه با تاکید بر خصوصیاتی که کار خود را از آن جدا می‌کنند، خود را وارد یک نسب تاریخی می‌کنند. در این نسخه، ماهیت تاریخی متن و نقاشی‌های آن به طور مشخص قابل توجه است. سلسله‌ای از یک دوره تاریخی از گذشته‌ای نه چندان دور، به عنوان نسب و اجداد بابریان. می‌تواند توضیحی برای به کارگیری بخش قدیمی در نگاره‌های نسخه رامپور باشد. آن‌ها با این کار بر تاریخی بودن و منحصر به فرد بودن بخش‌های الحاقی تصویر تاکید کردند و به نوعی خدمت به تاکید بر معاصر بودن یا «جدید بود» اصطلاح هنری بابری تاکید کردند

در یک ترکیب بندی بابری، زمان حال بابری، به گذشته تیموری و مغول پیوند داده شده است. در واقع، این کنش بیش‌تر به مثابه یک عمل شبیه‌سازی بود. اما بیش از آن‌که از طریق تقلید و تکرار حاصل شود، از کنار هم قرار دادن ظریف و یا حتی گاهی، بسیار واضح و زمخت تصاویر حاصل شده‌است. علی‌رغم این‌که در نسخه مذکور طیف وسیعی از انواع تصویر به کار رفته است، اما به نظر می‌رسد با توجه به تغییرات جدید سبکی و شرایط اجتماعی و سیاسی نهاد قدرت، هنرمندان تصمیم گرفتند، نسخه رامپور را نیمه‌کاره رها نموده و جامع‌التواریخ نسخه کاخ گلستان را در سال ۱۰۰۴ هجری قمری، یعنی یک سال پس از اتمام نیمه کاره نسخه رامپور، کتابت نمایند.

این بار کتابت و مصورسازی یک نسخه کامل در یک روش بازنمایانه نو. یعنی بر پایه گفتمان تازه که در نهاد سلطنت و به تبع نهاد نقاشخانه ایجاد شد. این عناصر و خصیصه‌های سبکی به قدری خود را از ویژگی‌های مشخص نقاشی ایرانی رهانده که به سبکی مستقل بدل شده‌است که تحت تأثیر مکاتب مختلف اروپایی، هندی، و ایرانی زاده شد؛ یعنی همان تلفیق سبک‌های مختلف، از جمله تأثیرپذیری از نقاشی‌های اروپایی، و رسیدن به سبکی که در عین این‌که خود را از سبک ایرانی تقریبا رهانده و تلاش در استقلال سبکی دارد. این فرصتی بود که گفتمان تعاملی جدید، برای هنرمندان دربار نقاشخانه سلطنتی ایجاد کرد که بتوانند در کنار هم به خلق اثر هنری بپردازند. در نسخه رامپور، طبعا به دلیل تکثر سبکی از دوره‌های مختلف نمی‌توانست خلوص سبک جدید را در تمام تصاویر ایجاد نماید. به نظر می‌رسد، این امر می‌توانست دلیلی باشد تا نسخه رامپور را نیمه کاره رها کرده و جامع‌التواریخ دیگری در سبک نو «معاصر» بابری، خلق نماید. ماحصل این خلق جدید، طبعا نسخه کاخ گلستان شد که به طور خالص تمام تصاویر در سبک بابری، و با چیدمان دلخواه و مد نظر حامی (اکبرشاه) بازنمایی گردد. حال درمی‌یابیم که چگونه هنرمند می‌تواند با توجه به موقعیت خود و موقعیت نهاد قدرت حامی، سرنوشت اثر هنری را رقم بزند. بدین ترتیب، در نهایت، اکبرشاه موفق شد خویشکاری خود را نسبت اجدادش در نمایشی قدرت مدارانه در مصورسازی روایات تاریخی نشان دهد.

پی‌نوشت

1. Pskov School.
2. Barbara Schmitz.
3. John Syler.

۴. بازدید نگارنده از مخزن کتابخانه نسخ و تهیه تصاویر از اصل نسخه.

۵. بنا به نوشتار آستر بدرقه ابتدای نسخه کاخ گلستان در دوره قاجار، برخی اوراق جامع‌التواریخ توسط لسان‌الدوله کتابدار سرقت شده بود و بعدها از خانه‌اش کشف شد و به نظمیه وقت انتقال داده شـــد. به نظر نگارنده، احتمال می‌رود بخشـــی از این نقاشی نیز توســـط وی یا در همان زمان بریده و جای آن متنی غیرمرتبط از بخش دیگر نسخه بریده شده و در این صفحه گنجانده شده است.

۶. به اعتقاد مایلو بیچ، اسامی نقاشان را کتابداران در زیر نقاشی‌های این دوره مرقوم می‌کردند (Beach, 2015: 73).

۷. Basavan، برای مطالعه بیش‌تر، نک. (Beach & Fischer, 2015, 119-134).

۸. Manohar Das، برای مطالعه بیش‌تر، نک. (Ibid: 125-134).

۹. عبدالصمد هنرمند ایرانی و یکی از بانیان مکتب هند و ایرانی.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۴). ***تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی***، تهران: علمی و فرهنگی.
- بدائونی، ملاعبدالقادر بن ملوک شـــاه (۱۳۷۹). ***منتخب التواریخ، تصحیح توفیق ســـبحانی و مولوی احمد صاحب***، تهـــران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- برتنز، گراهام (۱۳۸۸). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- پورچنگیز، صدیقه (۱۳۹۵). ***بررســـی تطبیقی نگاره‌های مذهبی نســـخه جامع التواریخ دوره ایلخانی و مجمع التواریخ دوره تیموری***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد گرافیک، تهران: دانشگاه الزهرا (س).
- تتوی، احمد و قزوینی، آصف خان (۱۳۸۲). ***تاریخ الفی***، تهران: علمی و فرهنگی.
- جابری، فاطمه (۱۳۹۴). ***بررسی آیین اکبری؛ مبانی فکری و پیامدهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن در جامعه هند (۱۰۱۴-۹۶۳ قمری)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تاریخ، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).
- ذبیحی، فاطمه (۱۳۹۲). ***بررسی و تطبیق شمایل نگاری مذهبی با تاکید بر مکتب پســـکوف روسیه و جامع التواریخ رشیدی در دوره ایلخانیان***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشگاه هنر.
- سانسون، نیکلاس (۱۳۷۷). ***سفرنامه سانسون***، ترجمه محمد مهیار، اصفهان: گل‌ها.
- سجودی، فرزان (۱۳۹۳). ***نشانه شناسی کاربردی***، تهران: علم.
- عظیمی یان‌چشـــمه، الاهه (۱۳۹۴). ***تاریخ؛ زبان و روایت (مطالعه زبان و روایـــت در تاریخ و تاریخ‌نگاری عهد مغول بـــا تکیه بر چهار متن طبقات ناصری، تاریخ جهان‌گشا، جامع‌التواریخ و تاریخ وصاف)***، پایان‌نامه دکتری ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه خوارزمی.
- علامی مبارک، شیخ ابوالفضل (۱۳۸۵). ***اکبرنامه***، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- غروی، مهدی (۱۳۵۳). ***«جادوی رنگ»***، هنر و مردم، شماره ۱۴۸، ۴۸-۵۵.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷). ***تحلیل انتقادی گفتمان***، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵). ***بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***، تهران: سخن.
- ون دایک، تئـــون. ای (۱۳۸۲). ***مطالعاتی در تحلیل گفتمان: از دســـتور متن تا گفتمـــان کاوی انتقادی***، گروه مترجمـــان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوییز (۱۳۹۱). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.

- Beach, M. C., Fischer, E (2015). ***Master of Indian Paintings***: (1100-1650), Zurikh: Artibus Asiae, p: 119-134.
- Chandra, S. (2007). ***History of Medieval India***. New Delhi: Orient Longman.
- Crill, R., Kapil, J. (2010). ***The Indian Portrait***, 1560-1860, Mapin Publishing Pvt Ltd, Usman Pura, Ahmedabad.
- Dimand, M. S (1953). ***Mughal Painting under Akbar the Great***, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 12, No. 2, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Hussain, A. (2015). ***Jamiut Tawarikh***, India; Rampur Raza Library.
- Rice, Y. (2012). Mughal Interventions in the Rampur "***Jāmiʿ Al-Tavārīkh***". Ars Orientalis, 42, p: 150-164
- Schmitz, B., Desai.Z. (2006). ***Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library***, Rampur, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, pp. 171–79.
- Sinha, H. N. (1930). The Genesis of the Din i Ilahi. ***Journal of Indian History; Trivandrum***, Vol. 9, Issue. 3, pp: 111-134.
- Soucek, P. (1987). Persian Artists in Mughal India: In Fluences and Transformations, ***Muqarnas***, Vol. 4, Published by: Brill Article Stable.

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

Abstract:

The present article is an attempt to comparatively study two different versions of *Jāmiʿ al-tawārīkh* (Compendium of chronicles). The Rampour Library version has been illustrated over three centuries. The illustrations of this version were embellished in the Timurid, Safavid royal courts. After that, they were transferred to India, and were merged and re-illustrated in the royal court of Mughal Emperor Akbar. The work was finally left unaccomplished in 1003 AH (1604 AD). Therefore, this version of the book contains illustrations from the school of Herat, the school of Tabriz and the Indo-Iranian school. *Jāmiʿ al-tawārīkh* (the Golestan Palace version) was written and illustrated during the Emperor Akbar period in 1004 AH (1605 AD). The author of the present article believes that the painters of the Mughal royal court were influenced by the interactive discourse dominant over the elements of power and consequently over the royal library and painting workshop, as well as the influence of religion on Akbar Shah's "Din-e Elahi") Divine Religion(as a greater cultural framework. This project led to invitation of artists with different perspectives from different parts of India and other countries such as Iran, whose contribution to the project is truly represented by the artwork under study. In other words, artists freely created artworks using the interactive discourse created within the context of "Din-e Elahi" propounded by Akbar Shah.

According to Norman Fairclough, the fate of art texts is decided by discourses. In other words, discourse determines the type of text to be produced, the manner in which it is distributed, the manner in which it is consumed, and the extent to which it is consumed. Finally, a series of statements and ideas interact. Discourse can be personal or institutional, but when carried out within the society it falls within the category of institutional discourse. The interaction of various institutional discourses in society leads to the emergence of a discourse that is dominant over other discourses and is referred to as dominant discourse. The first step in the process of critical discourse analysis proposed by Fairclough deals with text description which is associated with the first act of the artwork. According to Fairclough, every work of art or literature covers three kinds of value: experiential values, relational values, recitative values. In more specific words, in an attempt to trace these three values in an artwork, one can correspond them with styles, schools and theories, which refer to individuals, an institution of related individuals, and the society as a whole, respectively.

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 12 July 2021
Accept Date: 09 November 2021

Leila Haghighatjoo
Ph.D. Candidate, Department of Analytical and Comparative Studies of Islamic Art, Art Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: leilahagh110@gmail.com

Yaqub Ajand
(Corresponding Author)
Professor, Art Faculty, Tehran University, Tehran, Iran.
Email: yazhand@ut.ac.ir

Fatemeh Shahroodi
Assistant professor, Department of Analytic and Comparative Studies of Islamic Art, Art Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: pajooheshhonar@yahoo.com

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.36630.1318

The second stage of Fairclough's critical discourse analysis is referred to as discourse interpretation that is related to the second act of the artwork. According to Fairclough, discourse should, under ideal conditions, be distributed based on common sense or common-sense principles, but ideologies often break this rule. Fairclough believes that discourses can move either horizontally (diachronically), or vertically, (synchronically). Finally, the third stage of Fairclough's critical discourse analysis deals with the social explanation that is related to the third act of the artwork.

In this study, Fairclough discourse analysis is used to figure out why a manuscript was reproduced (Jāmi ʿal-tawārīkh Golestan palace version), while another version of the manuscript (Rampour version) had already been completed one year before. the results showed that Emperor Akbar could only show his connection with history by merging new illustrations into the primary illustrations of the historical narrative as part of an attempt to reproduce a new version of the artwork. By moving to the heart of history and by illustrating the course of history, he probably sought to create a kind of important genealogy for himself and consequently show his conscientiousness towards his Mongol ancestors. Moreover, taking into account the "Din-e Elahi " and Akbar Shah's unrestrained attitude, religions and ideas, and his unbiased attitude towards monarchy, it can be argued that painters were able to work with free will and create works as they wished. On the other hand, since illustrative sources, including Indian, Iranian, Turkmen, European sources were abundant, the creation of artworks with complete freedom in using personal styles was deemed to be much more appealing.

After analyzing the visual and written texts, this article, succeeded in deciphering the hidden layers of the texts, and finally, using the relations within the text, situational, social and political context, he found that the interactive discourse of the royal painting institute derived from religion was made by Akbar Shah. "It led to the invitation of artists with different perspectives, and this was reflected in their works.

Thus, it seems that both reviewed versions gave Mughal artists a unique opportunity to artistically revive their patron role as the revivalist of interactive Islam and the herald of the millennium. Discussed, using old patches and adding roles in their contemporary style, Not through imitation but by emphasizing the characteristics from which they separate their work, they enter a historical lineage. In this version, the historical nature of the text and its drawings are particularly striking. A series of historical periods from a not so distant past, as the lineage and ancestors of the Mughals. It can be an explanation for using the old part in the drawings of Rampour version. In doing so, they emphasized the historical uniqueness of the appendages of the image, and in a way served to emphasize the contemporary or newness; of Mughal artistic term.

This time writing and illustrating a complete version in a new representational way, that is, based on the new discourse that was created in the institution of the monarchy and in the nature of the institution of the painting. These stylistic elements and features have freed themselves from the distinctive features of Iranian painting to such an extent that it has become an independent style that affects various European, Indian, and Iranian-born schools. That is, it is the combination of different styles, including being influenced by European paintings, and achieving a style that, while almost freeing itself from the Iranian style and trying to be independent in style. Create a work of art together. In the Rampour version, of course, due to the single style of different periods, it cannot create the purity of the new style in all images. This, it seems, could be a reason to abandon the Rampur version and create another version of Jamiut- Tawarikh in the new "contemporary" style of Mughal. The product of this new creation, of course, was the version of Golestan Palace, which is completely pure in Mughal style, and opens with the desired arrangement and intended by the patron (Akbar Shah) of the images. We find out how the artist can determine the fate of a work of art according to his position and the position of the supporting power. Finally, Akbar Shah was successful to show off his function in a powerful way to illustrate a historical narrative toward his ancestors.

Keywords: Golestan Palace, Jami Al-Tawarikh, Rampour Library, Mughal period, Critical Discourse Analysis.

References:

- Agha Golzadeh, F. (2011). ***Critical Discourse Analysis: The Evolution of Discourse Analysis in Linguistics***. Tehran: Elmi Farhangi.
- Alami Mubarak, S.h (2006). ***Akbar Nameh***, Edited by Gh. Tabatabaei Majd, Tehran: Amjomane Asar va Mafakher Farhangi.
- Bada'uni, M.S. (2000). ***Muntakhab-ut-Tawarikh***, Edited by T. Sobhani and M. Ahmad Sahib, Tehran: Amjomane Asar va Mafakher Farhangi
- Bashir, H. (2006). ***Analysis of a Discourse on the Discovery of the Unspoken***, Tehran, Iran: Imam Sadegh (AS) University.
- Beach, M. C., Fischer, E (2015). ***Master of Indian Paintings***: (1100-1650), Zurikh: Artibus Asiae, p: 119-134.
- Bertens, G. (2006). ***Intertextuality***, (Translated by P. Yazdānjū), Tehran: Markaz.
- Chandra, S. (2007). ***History of Medieval India***. New Delhi: Orient Longman.
- Crill, R., Kapil, J. (2010). ***The Indian Portrait***, 1560-1860, Mapin Publishing Pvt Ltd, Usman Pura, Ahmedabad.
- Dimand, M. S (1953). ***Mughal Painting under Akbar the Great***, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol.

12, No. 2, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Ebadi, A., Alimardi, M. (2015). A Survey of the Effective Factors behind the Promulgation of Deen-e Elāhi by Akbar, the Mughal Emperor of India. ***Journal of Religious Research***, Vol. 6, pp.117-137.
- Fairclough, N. (2008). ***Critical Analysis of Discourse***, (Trans by F. Shayesteh Piran et al)., First Edition, Tehran: Markaze Motaleat va Tahghighat-E Rasaneha.
- Hussain, A. (2015). ***Jamiut Tawarikh***, India; Rampur Raza Library.
- Jorgensen, M. W., Phillips, L. (2010). ***Discourse Analysis as Theory and Method***, (Translated by H. Jalili), Tehran: Nashr-e Ney.
- Namvar Motlagh, B (2016). ***Beynamatniyat, Az Sakhtargara'i ta Post-Modernism*** [Intertextuality from Structuralism to Postmodernism]. Tehran: Sokhan.
- Rice, Y. (2012). Mughal Interventions in the Rampur "Jāmiʿ Al-Tavārīkh". ***Ars Orientalis***, 42, p: 150-164.
- Sanson. (1998). ***Sanson's travelogue***, (Translated by M. Mahyar), Esfahan: Golha.
- Schmitz, B., Desai.Z. (2006). ***Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library***, Rampur, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, pp. 171–79.
- Sinha, H. N. (1930). The Genesis of the Din i Ilahi. Journal of Indian History; ***Trivandrum***, Vol. 9, Issue. 3, pp: 111-134.
- Soucek, P. (1987). Persian Artists in Mughal India: In Fluences and Transformations, ***Muqarnas***, Vol. 4, Published by: Brill Article Stable.