Comparative Analysis of the Painting *The Entry of Zuleikha and Aziz into Egypt and Their Reception* in the Safavid and Mughal Painting: A Case Study of Based on Gérard Genette's Theory of Transtextuality*

Received: 24 Nov 2024
Received in revised form: 31 Dec 2024
Accepted: 01 Feb 2025

Safoora Nayebpoor[1] iD (Corresponding Author)
PhD Student in Art Research, Department of Art, Isfahan (Khorasgan) Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.
E-mail: s.nayebpoor26@yahoo.com

Alireza Khajeh Ahmad Attari[2] iD
Associate Professor, Department of Art, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
E-mail: a.attari@aui.ac.ir

Sanaz Rahravi Podeh[3] iD
Assistant Professor, Department of Architecture, Isfahan (Khorasgan) Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.
E-mail: s_rahravi@khuisf.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.385743.667371

Abstract

This study explores illustrated manuscripts from the Safavid and Mughal periods, focusing on Jami's *Haft Awrang* to analyze artistic, cultural, and literary exchange. Using Gérard Genette's transtextuality framework, it examines how representation, adaptation, and absorption occur through imitation, transformation, and reinterpretation. The exact visual comparison reveals both continuity and divergence, highlighting explicit and implicit intertextual relationships. Ultimately, the research uncovers how Persianate aesthetics shaped a shared yet distinct visual language across Islamic artistic traditions. The Safavid period in Iran and the Mughal period in India represent two of the most culturally and artistically significant eras in Islamic history with rich heritages. Notable for their political power and rich cultural output, both dynasties shared a Persianate heritage that fostered deep artistic and literary interconnections. A key manifestation of these interactions is evident in manuscript illustration, where Mughal artists drew inspiration from Safavid aesthetic and Iranian literary sources. This study focuses on the depiction of the episode *The Entry of Zuleikha and Aziz into Egypt and Their Reception* in Jami's *Haft Awrang*, as portrayed in two illustrated manuscripts: one from the Safavid period (housed in the Freer Gallery) and one from the *Mughal* period (held in the Walters Art Museum). The main objective is to analyze the *transtextual*, *intertextual*, and *hypertextual* relationships between these paintings using Gérard Genette's *transtextuality* framework. Specifically, the study examines modes of representation, types of adaptation and absorption, and the shared or divergent visual elements between the two. Employing a qualitative, comparative, and descriptive-analytical method, the research draws upon library sources and visual analysis of digitized versions of the artworks. The central research question is: How are representation, adaptation, and absorption articulated in the two versions, and what common and distinct elements emerge between them through the lens of Genette's *transtextual* theory? Findings indicate that intertextual relations between the two works appear in explicit, implicit, and latent forms. Adaptation and absorption occur primarily in two modes: imitation and transformation. The transformations involve reductions, augmentations, and substitutions, aligning with the concept of 'transposition' in both narrative structure and visual design. The Safavid painting, marked by intricate detailing and vivid coloration, reflects the ornate style of Iranian miniature art, while the Mughal version integrates spatial organization and decorative motifs aligned with Indian aesthetic preferences. These visual distinctions reflect a cultural synthesis born of Iran–India artistic dialogue. Moreover, the artworks exhibit intertemporal connections, with the Mughal painting building upon and reinterpreting the Safavid model. While it preserves aspects of Safavid style, it also introduces distinct cultural elements, exemplifying both continuity and transformation. The representation in both versions maintains textual fidelity while expressing unique visual creativity, ultimately demonstrating a shared visual language marked by divergent cultural inflections. In conclusion, the comparative analysis reveals how manuscript illustration during the Safavid and Mughal periods facilitated intertextual, intercultural, and intertemporal exchanges. Through the lens of Genette's transtextuality, this study uncovers valuable insights into the mechanisms of artistic and cultural transmission across Islamic societies, offering a fertile framework for future comparative research in art and literature.

Keywords:Gérard Genet, Jami's Haft Awrang, Mughal period, Safavid period, transtextuality, Yusuf and Zuleikha

Citation: Nayebpoor, Safoora; Khajeh Ahmad Attari, Alireza, & Rahravi Podeh, Sanaz. (2025). Comparative analysis of the painting *The Entry of Zuleikha and Aziz into Egypt and Their Reception* in the Safavid and Mughal painting: A case study of based on Gérard Genette's theory of transtextuality. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *30*(3), 7-22. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Comparative reading of *Yusuf and Zulaikha* paintings in Jami's *Haft Awrang* during the Safavid period in Iran and the Mughal period in India based on Gérard Genette's transtextuality approach", which is being processed under the supervision of the second author and with consultation from the third author at the Islamic Azad University of Isfahan (Khorasgan).

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۰، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

تحلیل تطبیقی نگارهٔ *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* در نگارگری صفوی و گورکانی: مطالعه‌ای بر مبنای نظریه ترامتنیت ژرار ژنت*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۱۲

صفورا نایب‌پور[۱] (نویسنده مسئول): دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.
E-mail: s.nayebpoor26@yahoo.com
علی‌رضا خواجه احمد عطاری[۲]: دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. E-mail: a.attari@aui.ac.ir
ساناز رهروی پوده[۳]: استادیار گروه معماری، واحد اصفهان (خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران.
E-mail: s_rahravi@khuisf.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.385743.667371

چکیده

دوران صفوی و گورکانی از درخشان‌ترین دوره‌های اسلامی در ایران و هند به شمار آمده که با توجه به فرهنگ و زبان مشترک، تعامل و پیوند عمیقی در ادبیات و هنر داشته‌اند؛ لذا هنرمندان هندی تحت تأثیر و با اقتباس از هنر ایران دست به مصورسازی نسخ متعددی زده‌اند. هدف از این پژوهش خوانش روابط بینامتنی و بیش‌متنی نگاره‌های مرتبط با روایت *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* از منظومه *یوسف و زلیخای هفت‌اورنگ* جامی در دو نسخه صفوی و گورکانی، متعلق به موزه فریر و والترز بوده است. پژوهش حاضر از نوع کیفی و با رویکرد تطبیقی و روش توصیفی‌تحلیلی است.داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و وبگاه‌های اینترنتی گردآوری شده‌اند. برای تحلیل داده‌ها، از رویکرد ترامتنیت ژنت استفاده شده است. نتایج نشان می‌دهد که روابط بینامتنی میان نگاره‌ها به‌صورت صریح، پنهان و ضمنی وجود دارد. همچنین، اقتباس‌ها عمدتاً به شکل تراگونگی از نوع کاهش، افزایش و جایگزینی در قالب جایگشت نمود یافته‌اند. نگاره‌های صفوی و گورکانی، با وجود نظام نشانه‌ای یکسان، دارای روابط بینانشانه‌ای هستند که ریشه در پیوندهای عمیق بینافرهنگی و بینازمانی میان دو کشور دارد.

واژه‌های کلیدی
ترامتنیت، دوره صفوی، دوره گورکانی، ژرار ژنت، *هفت‌اورنگ* جامی، *یوسف و زلیخا*

استناد: نایب‌پور، صفورا؛ خواجه احمد عطاری، علی‌رضا و رهروی پوده، ساناز (۱۴۰۴). تحلیل تطبیقی نگارهٔ *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* در نگارگری صفوی و گورکانی: مطالعه‌ای بر مبنای نظریه ترامتنیت ژرار ژنت. نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۰(۳)، ۷–۲۲.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «خوانش تطبیقی نگاره‌های *یوسف و زلیخای هفت اورنگ* جامی در دوره صفوی و گورکانی هند براساس رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه آزاد اسلامی اصفهان (خوراسگان) در حال انجام است.

مقدمه

روابط و اشتراکات صفویان و گورکانیان در تمدن، فرهنگ و هنر در دوران اسلامی سابقه‌ای بس عمیق دارد که بهره‌گیری از فرهنگ و زبان یکسان باعث تعامل و پیوند بیشترشان در ادبیات و هنر شد. گورکانیان با کمک شاهان صفوی قدرت خود را به دست آوردند و با مهاجرت‌هایی که از لحاظ سیاسی و فرهنگی در این دوران صورت گرفت؛ باعث رشد و نفوذ فرهنگ، زبان فارسی و اندیشه ایرانی در نواحی گوناگون شبه‌قاره هند گشت (هندوشاه استرآبادی، ۱۳۸۷، ۶۱۳/۱). با انتقال مرکز ادبیات از ایران به هند بسیاری از آثار فرهنگی، تاریخی، علمی به زبان فارسی تألیف شدند (رویان، ۱۴۰۰، ۱۱۶). داستان *یوسف و زلیخا* از معدود داستان‌هایی است که در قرآن و تورات جایگاه ویژه‌ای دارد و توسط بسیاری از شاعران فارسی‌زبان همچون نظامی، جامی و غیره به نظم درآمده است. منظومهٔ *یوسف و زلیخا*، اورنگ پنجم از نسخه *هفت‌اورنگ* است که توسط جامی بین سال‌های ۸۷۵ –۸۹۲ ه.ق در هفت منظومهٔ *سلسلة‌الذهب*، *سلامان و ابسال*، *تحفة‌الاحرار*، *سبحة‌الابرار*، *یوسف و زلیخا*، *لیلی و مجنون* و *خردنامه اسکندری* در قالب مثنوی سروده شده است. ادبیات و هنر با تصویرسازی نسخ خطی رابطه مستقیم دارند. گورکانیان از زمان بابر تحت تأثیر هنر و هنرمندان ایرانی به مصورسازی و کتاب‌آرایی نسخ خطی پرداختند (شیمل و ولش، ۱۳۹۶، ۱۲؛ مایلی برجلویی و محمدی اردکانی، ۱۳۹۸، ۶). روایت *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* در دو نسخهٔ *یوسف و زلیخا* یکی متعلق به مکتب مشهد بین سال‌های ۹۶۳– ۹۷۲ ه.ق با ۶ نگاره و نسخهٔ متعلق به گورکانی (w.646) در سال ۱۲۳۶ ه.ق با ۴۷ نگاره به تصویر درآمده که این دو نسخه به ترتیب در موزه فریر و والترز نگهداری می‌شوند (Simpson, 1997, p. 120). نگارگر با خوانش، اقتباس و تغییر متن کلامی، متن تصویری جدیدی را خلق می‌نماید. اگر بپذیریم که بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت هیچ متنی از متن‌های دیگر مجزا نیست و هر متن حداقل یک پیش‌متن دارد (Genette, 1982, p. 7) بنابراین این پرسش‌ها مطرح می‌گردد که بازنمایی و نوع برگرفتگی عناصر در نگاره‌های *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* در دو نسخه صفوی و گورکانی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت چگونه بوده و همچنین چه وجوه مشترک و متفاوتی میان نگاره‌ها دیده می‌شود؟ هدف از این پژوهش، خوانش تطبیقی و تشخیص روابط میان متون و نوع برگرفتگی در نگاره‌ها با تکیه بر روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت ژنت است. این مقاله دارای دو نظام نشانه‌ای متفاوت، یکی کلامی و دیگری تصویری است که ابتدا روابط میان متون کلامی و تصویری (شعر و نقاشی) و سپس روابط، علت بازآفرینی و اقتباس نگاره‌های گورکانی به‌عنوان بیش‌متن نگارهٔ صفوی (نقاشی با نقاشی)، بر اساس روابط بیش‌متنیت مورد واکاوی و خوانش قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی به‌شمار می‌آید که پژوهشگر در آن به دنبال چیستی و چگونگی موضوع و ارتباط میان متغیرها است (حافظ‌نیا، ۱۳۹۷، ۶۹). روش گردآوری اطلاعات، اسنادی با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و تبادل اطلاعات با گالری هنری فریر واشنگتن و والترز بالتیمور انجام پذیرفته‌است. نگارهٔ *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* از نسخه *یوسف و زلیخای هفت‌اورنگ* فریر، متعلق به دوره صفوی و سه نگاره از نسخه *یوسف و زلیخا* (w.646) موزه والترز مرتبط به دوره گورکانی جامعه آماری پژوهش را تشکیل می‌دهند که به‌صورت توصیفی- تحلیلی به خوانش و تطبیق روابط بینامتنیت و بیش‌متنیت نگاره‌های مورد نظر براساس رویکرد ترامتنیت ژنت پرداخته‌است. روش تحلیل داده‌ها کیفی و استدلال استقرایی است. متن جامی با محتوا و مضمون یکسان ابتدا به‌عنوان پیش‌متن نگاره‌های صفوی و گورکانی و سپس نگاره‌ها به‌عنوان متن تصویری برگرفته از شعر جامی و در گام آخر نگاره‌ها با یکدیگر مطابقت داده شده تا روابط ترامتنیت در آن‌ها نیز بررسی گردد.

پیشینه پژوهش

ماهیت پژوهش حاضر بینارشته‌ای در حوزه ادبیات، هنر و روش‌شناسی است. پژوهش‌های صورت گرفته در این حوزه‌ها در دو بخش تاریخ و هنر نگارگری ایران و هند و رویکرد بینامتنیت و ترامتنیت به‌اختصار بیان‌شده است.

الف) تحقیقات مرتبط با تاریخ و هنر نگارگری ایران و هند

سمیرا رویان (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی» به روش توصیفی–تحلیلی، با هدف واکاوی سبک، عناصر بصری و نقش‌مایه‌های ایرانی در دربار گورکانی به تعاملات ایران و هند در قرن ۱۰ و ۱۱ ه.ق پرداخته‌است. نتایج نشان می‌دهد که نگارگری گورکانیان یک متن بینافرهنگی است که فرهنگ ایرانی و فرهنگ مغولی در مرکز و فرهنگ هندو در حاشیه آن قرار دارد. سمیرا ربیع‌زاده و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی معنا در سوره یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت‌های صریح و ضمنی» با روش توصیفی‌تحلیلی به ساختار و بازنمایی متن نوشتاری در متن تصویری پرداخته و این سؤال مورد پژوهش قرار گرفته که دلالت‌های صریح و ضمنی این سوره در نگاره‌ها چگونه بوده است؟ نتایج نشان می‌دهد که نگارگر با بهره‌گیری از عناصر تصویری و تجسمی بیننده را با مفاهیم آیات در داستان آشنا می‌نماید. زینب رجبی و حسنعلی پورمند (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل نگارهٔ یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد بر اساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت» با روش توصیفی‌تحلیلی به هدف شناسایی ابعاد مختلف نگاره به بررسی روابط ترامتنی پرداخته‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که نگاره، سرمتن اخلاقی– تعلیمی دارد. بینامتن‌های آشکاری در قرآن، یوسف و زلیخای جامی و بوستان و بینامتن‌های ضمنی در به‌کارگیری اشکال و رنگ‌ها مشاهده می‌گردد و همچنین بیش‌متن‌های آن از نوع جایگشت است. آذر جهان‌یار و خشایار قاضی‌زاده (۱۳۹۶) در مقالهٔ «معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه یوسف و زلیخا از نسخه هفت‌اورنگ جامی مکتب مشهد» به روش توصیفی‌تحلیلی، نقوش به‌کاررفته در ابنیه‌ها را بررسی نموده و به این نتیجه رسیده که نگارگران به کمک رنگ از تکرار نقوش متنوع واقع‌گرا و انتزاعی برای تزئین بناها بهره بردند. مریم عظیمی‌نژاد و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا» به روش توصیفی، ویژگی‌های بصری، ساختار و ترکیب‌بندی نگاره‌ها را بررسی نموده‌اند. نتایج بیانگر این است که نگارگر آزادی عمل در اجرا، تأکیدهای رنگی، ساختارهای باز و گسترده

نگاره‌ها داشته که منجر به پویایی طرح شده است. حمیدرضا روحانی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «شواهد تصویری از ملازمت و ارتباط شیخ محمد نقاش با دربار سلطان ابراهیم‌میرزا» به روش توصیفی‌تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای با بررسی نگاره‌هایی از شیخ محمد به نقش خودش و حامیش در دربار پرداخته و ارادتش به ابراهیم‌میرزا کاملاً واضح است. محمود سید (۲۰۱۰) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «تأثیر نقاشی‌ها و معماری ایرانی در نقاشی هندی و معماری در قرن ۱۰ و ۱۱ ه.ق» با معرفی نگاره‌هایی از نسخ مصور گورکانیان به تأثیرات هنر و فرهنگ ایران بر هنر هند پرداخته‌است. نتایج نشان می‌دهد که سبک صفوی، پایه نقاشی زمان همایون و اکبر بوده و در دوره جهانگیر با نقاشی اروپایی آمیخته شده است.

ب) تحقیقات مرتبط با رویکرد بینامتنیت و ترامتنیت

تابه‌حال پژوهشی مستقل در روابط ترامتنیت میان دو نسخه مذکور انجام نپذیرفته و نظر به اینکه نسخه (w.646) ناشناخته است و محققان نیز اطلاعات موجود را از طریق مکاتبات با موزه والترز دریافت نمودند؛ در مقاله حاضر سعی شده نگاره‌های *ورود زلیخا و عزیز به مصر* و *استقبال از ایشان* در دو نسخه بر اساس رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت مورد مطابقت قرار بگیرد تا راهگشایی برای این خلأ اطلاعاتی در فرهنگ و هنر صفوی و گورکانی باشد.

بهمن نامورمطلق (۱۴۰۰) در کتاب *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* بینامتنیت را به دو دسته تقسیم می‌کند. دوره ساختارگرایی تا پساساختارگرایی و دوره‌ای که به نظریه‌های پسین‌تر اشاره دارد. بینامتنیت نه‌تنها پس از ساختارگرایی به پایان نرسیده، بلکه به‌طور وسیع‌تر در بسیاری از رویکردها و نظریه‌ها جایگاهی ویژه یافته است. اسماعیل آذر (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی» با معرفی جریان‌ها و شخصیت‌های مؤثر در پیدایش بینامتنیت به انواع روابط میان متن‌ها اشاره داشته و سپس گونه‌شناسی بیش‌متنی را شرح داده است. بهمن نامورمطلق (۱۳۹۴) در کتاب *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها* به چگونگی پیدایش و گسترش نظریه بینامتنیت و بنیان‌گذاران آن پرداخته و همچنین روابط بینامتنی و پیش‌متن‌ها در چگونگی تولید و دلالت‌پردازی کتیبه بیستون و نقاشی این نیز بگذرد را مورد خوانش قرار داده است. بهمن نامورمطلق (۱۳۹۱) در مقالهٔ خود «گونه‌شناسی بیش‌متنی» ویژگی‌های گونه‌شناسی ادبی–هنری، روابط و کارکرد آنها را بیان نموده است. بهمن نامورمطلق (۱۳۸۶) در مقالهٔ «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن یا دیگر متن‌ها» با معرفی نظریه‌پردازان بینامتنیت، به‌صورت مفصل اقسام ترامتنیت را شرح داده است. گراهام آلن (۱۳۸۵) در کتاب *بینامتنیت* ترجمهٔ یزدانجو به سیر تحول بینامتنیت و کاربردهای آن در قالب‌های هنری اشاره دارد.

مبانی پژوهش

نظریه ترامتنیت ژرار ژنت

در طول تاریخ همواره متن‌های جدید بر پایهٔ متن‌های قبلی شکل می‌گیرند و برگرفتگی میان متون در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر به وجود می‌آیند. بدین معنا که اگر عنصر یا عناصری از یک متن ادبی یا هنری، در متن دیگر آورده شود؛ متن دوم مستقیم یا غیرمستقیم از متن اول تأثیر گرفته که رابطهٔ این دو متن بینامتنی و بیشتر اوقات موضوع ارتباط دو متن هم‌جنس، هنری است (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ۱۲؛ ۱۴۰۰، ۳۱).

ژرار ژنت نظریه‌پرداز و منتقد ادبی فرانسه در حوزه پژوهش‌های ساختارگرایانه و ترامتنیت در کتاب الواح باز نوشتنی درباره روابط میان متون این‌گونه می‌نویسد: «ترامتنیت استعلای میان متنی است که مجموعه روابط میان متن‌ها با دیگر متون چه به‌صورت پنهان یا آشکار را در برمی‌گیرد» (نامورمطلق، ۱۴۰۰، ۱۹؛ Genette, 1982, p. 7). وی ترامتنیت را به پنج گونهٔ بینامتنیت[۱]، پیرامتنیت[۲]، فرامتنیت[۳]، سرمتنیت[۴] و بیش‌متنیت[۵] تقسیم می‌نماید. بینامتنیت ژنتی در مقایسه با بینامتنیت‌های قبلی محدودتر و درعین‌حال مشخص و معین‌تر است (نامورمطلق، ۱۴۰۰، ۲۵ و ۳۱). او بینامتنیت را به «حضور هم‌زمان دو متن یا چند متن» و «حضور بالفعل یک متن در متن دیگر» پایین می‌آورد (Genette, 1982/1997, pp. 1-2). ژنت بر اساس شاخص‌های آشکارسازی یا پنهان‌شدگی، بینامتنیت را به سه دسته صریح و آشکار، غیرصریح و پنهان و ضمنی تقسیم می‌نماید. در بینامتنیت صریح حضور عناصر یک متن در متن دیگر به‌صورت واضح قابل‌شناسایی و آشکار است. نقل‌قول و کلاژ زی مجموعهٔ این دسته‌اند. در بینامتنیت غیرصریح، عناصر مشترک و هم حضور یک متن به‌صورت پنهان در متن دیگر آورده شده‌اند. شناخت روابط در این دسته به متخصص خبره نیاز دارد و سرقت‌های ادبی و هنری از نمونه‌های این دسته‌اند. در بینامتنیت ضمنی، مؤلف قصد پنهان‌کردن بینامتن را در متن ندارد و برای تشخیص بینامتن و مرجع آن از نشانه‌هایی بهره می‌برد که آشکارا و صریح نیستند و بیشتر به کنایات، اشارات، تلمیحات اکتفا می‌نماید (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۸۸– ۸۹). بیش‌متنیت نزدیک‌ترین گونه ترامتنی به بینامتنیت ژنتی است و مانند بینامتنیت، رابطهٔ میان دو متن هنری و ادبی مدنظر قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که بینامتنیت بر هم‌حضوری متون و بیش‌متنیت بر برگرفتگی میان متون استوار است (نامورمطلق، ۱۴۰۰، ۲۹). مؤلف برگرفتگی یا اشتقاق را به‌صورت رابطه‌ای هدفمند انجام می‌دهد که در آن بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل می‌گیرد؛ به عبارتی در بیش‌متنیت تأثیر متون بر یکدیگر موردمطالعه قرار می‌گیرد نه حضور آن‌ها. اگرچه در هر حضوری تأثیر و در هر تأثیری نیز حضور را می‌توان تصور نمود (نامورمطلق، ۱۳۸۶، ۹۵). از دیدگاه ژنت، موضوعی مورد بررسی در حوزه بیش‌متنیت دارای سه شرط، متنی بودن موضوع، داشتن دو یا بیش از دو متن و وجود رابطه پیش‌متن و بیش‌متن است (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱).

در گونه‌شناسی ادبی دو شاخصه کارکرد و ارتباط موردتوجه قرار می‌گیرد. کارکرد، نیت یا تأثیر هر عملی و ارتباط برگرفتگی متون از یکدیگر است (Tran-Gervat, 2006, p. 2؛ نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۲). کارکرد به دو دسته طنز و ناطنز (جدی) و ارتباط به دسته تراگونگی و همانگونگی تقسیم می‌شود. سه‌نظام تفنن، طنز و جدی در گونه‌شناسی ادبی و هنری نقش اساسی دارند که در ترکیب و کنار هم قرار گرفتنشان با شاخصهٔ کارکرد و ارتباط، شش گونهٔ پارودی[۶]، تراوستیسمان[۷]، پاستیش[۸]، شارژ[۹]، فورژری[۱۰] و جایگشت[۱۱] شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۷؛ آذر، ۱۳۹۵، ۲۷). البته کاربرد این شش گونه در حوزه ادبیات بیشتر از حوزهٔ هنر است. در نگاه کلی‌تر شش‌گونه از روابط بیش‌متنی بر اساس شاخص‌های کارکرد و ارتباط بر اساس نظریه ژنت در جدول ۱ به شرح زیر است؛

جدول ۱. *شش گونه روابط بیش‌متنی براساس شاخص‌های کارکرد و ارتباط (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۶)*

شاخص		تفنن	طنز	جدی
ارتباط	همانگونگی	پاستیش	شارژ	فورژری
	تراگونگی	پارودی	تراوستیسمان	جایگشت
کارکرد	طنز	—	پارودی	—
	ناطنز (جدی)	—	—	پاستیش

همان‌گونگی یکی از روابط برگرفتگی میان بیش‌متن و پیش‌متن است که مؤلف، متن نخست را در وضعیت جدید حفظ می‌نماید. تراگونگی، تغییری است که در پیش‌متن برای ایجاد و خلق بیش‌متن به وجود می‌آید. این روابط بیشترین کاربرد را در مطالعات متون ادبی و هنری دارند؛ البته نه به‌صورت محض، بلکه در یک ارزیابی نسبی هستند؛ به عبارتی همواره عناصری از تراگونگی در همان‌گونگی و عناصری از همان‌گونگی در تراگونگی مشاهده می‌شود. ژنت تراگونگی را بر اساس دیدگاه ساختاری و با در نظرگرفتن تغییرات کمی به دو دسته تقلیلی و گسترشی و بر اساس سبک و تغییرات درونی به افزایشی، کاهشی و جانشینی تقسیم می‌نماید (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۷).

نگارگری صفوی و گورکانی

سلسله صفویان و گورکانیان دو امپراطوری بزرگ ایران و هند به دلیل هم‌زمانی تاریخی دارای روابط در زمینه‌های مختلف با یکدیگر بودند. سلسله صفویه در سال ۹۱۶ ه.ق با پیروزی شاه اسماعیل بر خاندان شیبانی و انتخاب تبریز به‌عنوان پایتخت پایه‌گذاری شد (آژند، ۱۳۸۴، ۱۰۱). پس از وی، طهماسب در سال ۹۵۵ ه.ق به دلیل فشارهای مضاعف از سوی عثمانیان پایتخت را به قزوین انتقال داد و به تبعیت از آن کارگاه‌های هنری و هنرمندان نیز جابجا شدند (آژند، ۱۳۹۲، ۵۲۱). او در سال ۹۶۲ ه.ق برادرزاده‌اش، ابوالفتح ابراهیم‌میرزا را حاکم خراسان تعیین نمود (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۳۸۵/۱). ابراهیم‌میرزا با تأسیس کارگاهی، معروف‌ترین کاتبان و نقاشان را از تبریز، قزوین، هرات و شیراز به مشهد فراخواند. آقامیرک، میرزاعلی، مظفرعلی، شیخ‌محمد، رستم‌علی، محب‌علی، محمود نیشابوری، مولانا مالک دیلمی، عیش بن عشرتی و محمد خندان به‌عنوان پایه‌گذاران مکتب مشهد به شمار می‌آیند (ولش، ۱۳۸۹، ۱۸۸–۱۹۲؛ مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۲۳).

در نگاره‌های مکتب مشهد ریتم متنوع خطوط موزون و سیال، رنگ‌های درخشان و جواهرگونه و لکه‌های سفید حالتی پرجنب‌وجوش ایجاد کرده‌اند. پیکره‌های لاغر با گردن بلند و صورت‌های گرد در جامه‌های فاخر، صخره‌های قطعه‌قطعه و درختان کهن‌سال با تنه و شاخهٔ گره‌دار، تنوع جانوری و گیاهی، عمارت‌ها و نقش‌مایه‌های پیچیده به چشم می‌آیند. شخصیت‌ها و اشیا بدون ارتباط با موضوع اصلی در موقعیت‌های با ارزشی قرار گرفته‌اند؛ پس‌زمینه حذف و فضای وسیع‌تری برای کنش انسان‌ها اختصاص‌یافته و عناصر و ترکیب‌بندی‌ها به‌سوی حاشیه‌ها کشیده شده است. در برخی از نگاره‌ها آمیختگی سبک تبریز با سنت‌های پیشین خراسان مشاهده می‌گردد؛ اما اکثر نگاره‌ها با نقاشی‌های مکتب تبریز متفاوت و دارای گرایشی نو هستند (سیمپسون، ۱۳۸۲، ۱۸؛ پاکباز، ۱۳۸۴، ۹۴). *هفت‌اورنگ* معروف‌ترین نسخهٔ مصور این مکتب در موزه فریر نگهداری می‌شود.

هم‌زمان با سلطنت طهماسب، همایون پادشاه گورکانی به‌خاطر شورش شیرشاه افغان به دربار صفوی پناهنده شد (Beach, 1978, p. 16؛ نهاوندی، ۱۳۸۱، ۵۷۵). او در مدت اقامتش به هنر نگارگری ایران، علاقه‌مند و به علت رویگردانی شاه از هنرمندان، هنگام برگشت میرمصور، میر سید علی، عبدالصمد، دوست‌مصور، استاد یوسف، قاسم مذهب، فخرصحاف و یونس زرگر را به هندوستان برد (کریون، ۱۳۸۸، ۲۲۱؛ منشی قمی، ۱۳۵۲، ۴۱/۱). این هنرمندان سازمان‌دهی مکتب نقاشی مغولی هند که تحت نفوذ سبک بهزاد و مکتب بخارا شکل گرفته بود را به عهده داشتند (راجرز، ۱۳۸۲، ۴۱). عبدالصمد و مهاجران دیگر در کتابخانه پورانا قلعه دهلی تحت سرپرستی میر سید علی به تقلید از کتاب‌سازی صفوی پرداختند و در کنار هنرمندان محلی، مکتب هندوایرانی را پایه‌گذاری کردند (بینیون و همکاران، ۱۳۶۷، ۳۰۶؛ Beach, 1978, p. 20). آثار این مکتب با سبکی متفاوت از قبل، به شیوه طبیعت‌گرایی مکتب مغولی هند تلفیقی از نگارگری صفوی، بخارا، هندو و مسلمان هند بود (کن‌بای، ۱۳۹۱، ۸۵) که بعدها بسیاری از نسخ مصور در دوران اکبر را شکل دادند. نسخه‌های مصور در این دوره دارای ترکیب‌بندی‌های پیچیده و مملو از فیگورها بودند. طرح اصلی به دست استاد و هنرمندان با تجربه و رنگ‌گذاری به‌عنوان کار یدی به دستیارانش سپرده می‌شد. اغلب شخص سومی ریزه‌کاری‌ها و جزئیات را به نقاشی می‌افزود (Losty, 1982, pp. 89-90؛ Beach, 1978, p. 23). روش تولید کاغذهای رنگی و مزین توسط هنرمندان مکتب هرات و مشهد به هند راه پیدا کرد (رویان، ۱۴۰۰، ۱۲۰).

مکاتب نقاشی محلی رایج در هند، برخلاف نقاشی هندوایرانی که بیشتر هنری درباری اشرافی بود، با رهایی از اصول و قواعد خشک حاکم بر هنر و ایجاد تغییرات ساختاری شکل و هویت جدید پیدا کردند. تبدیل چهره‌ها و مناظر بی‌روح و خشن به چهره‌ها و مناظری بااحساس و پر از نشاط، روحی تازه در نقاشی‌های محلی دمید. همچنین در به‌کارگیری رنگ‌های خاص، متنوع و تکنیک‌های اجرا از هنرمندان مکتب هندوایرانی تأثیر پذیرفتند. مکاتب راجپوت، کانگرا[۱۲] و باسولی[۱۳] تحت اسلوب این مکتب پیشرفت نمودند (بردبار، ۱۳۹۴، ۹۵–۹۶).

در دوره جهانگیر به دلیل حضور گسترده نقاشان هندی و محلی در کارگاه سلطنتی، نفوذ هنر هند در نقاشی‌ها مشهود است. همچنین با ورود مبلغین مسیحی، پرسپکتیو و فضاسازی‌های خطی متأثر از نقاشی شمال اروپا در تصاویر مذهبی کاخ‌ها به چشم می‌آید (شیمل، ۱۳۸۶، ۲/ ۱۰۲۱؛ راجرز، ۱۳۸۲، ۱۲۴). با آغاز مرقع‌سازی و شبیه‌سازی از زمان جهانگیر و رواج آن در دورهٔ شاه‌جهان، نخستین گام‌ها در راستای تمرکززدایی و انحصاری بودن نقاشی برداشته شد (Brown, 1924, p. 93؛ کوشا، ۱۳۸۳، ۴۷). نقاشان اخراجی دربار جهانگیر، جذب مراکز و سبک‌های محلی یا کتابخانه‌های صاحب‌منصبانی چون عبدالرحیم شدند (راجرز، ۱۳۸۲، ۱۷۴). ادامهٔ این مسیر در دوره اورنگ‌زیب باعث انحلال کتابخانه‌های سلطنتی نشد. در زمان محمدشاه بسیاری از هنرمندان به دربار هندوی راجستان و سبک‌های محلی گرویدند؛ اما همچنان کارگاه‌های سلطنتی زیر نظر چیتارمن و گواردان مشغول به فعالیت بودند (کریون، ۱۳۸۸، ۲۳۷؛ Losty, 2011, p. 1).

نقاشی گورکانی تلفیقی از سبک‌های هندی، ایرانی اروپایی بود و

نه‌فقط در صورتگری و شبیه‌سازی چهره ردپایی از ایرانیان را در خود داشت همچنین باعث نفوذ هنر اروپایی قرن شانزدهم به ایران شد تا جایی که هنرمندان ایرانی از آثار اروپایی مثنی‌برداری کردند (پاشازانوس و فدوی، ۱۳۸۷، ۵۲). هنرمندان از اوایل قرن ۱۵ تحت تأثیر و به تقلید از ایرانیان نقاشی‌ها را به‌جای برگ درخت نخل بر روی کاغذ و در جهت عمودی مصور می‌ساختند و قبل از آن قرمزرنگ حاکم در نقاشی‌ها بود که پس‌ازآن آبی، به‌عنوان رنگ زمینه حضور خود را تثبیت نمود؛ البته بعضی از هنرمندان برخی از ویژگی‌ها و اصول سطح افقی ثابت در روش برگ نخل و اصول تصویری را در آثارشان حفظ کردند (کریون، ۱۳۸۸، ۲۴۷).

اشاعه نقاشی گورکانی در ایران از زمان حضور بشنداس در دربار شاه‌عباس آغاز شد. تأثیر منسوجات هندی، نقش گل‌وبته بر روی شال، عمامه و جامه‌های صفوی نشانگر این امر است (پاشازانوس و فدوی، ۱۳۸۷، ۵۲). در آثار ملابهزاد و عوض‌محمد خصوصیات نقاشی هندی همچون آرایش حجم-دار سطوح، نمایش سه‌بُعدی پیکره‌ها و عناصری از زندگی روزمرۀ هندی به‌وضوح به چشم می‌آید (پوگاچنکووا و خاکیموف، ۱۳۷۲، ۹۹).

هنگامی که هنر مغولی، اساساً هنری واقع‌گرا به شمار می‌آمد؛ نقاشی‌های اولیه دربار راجپوت، مانند نگارگری هندو سرشار از استعاره‌های شاعرانه و نمادین بود و با سبک هنر مغول به هم‌آمیخته شد. در قرن ۱۶ نقاشی راجپوت نسبت به سبک و ترکیب‌بندی‌های نسخه‌های قبلی تکامل یافت. ترکیب‌بندی‌های افقی به‌صورت خطی و بدون ایجاد عمق شکل گرفت. فیگورها با پیچیدگی‌های نرم، بالاتنه رو به بیننده، باسن، پاها، سر و چشم‌ها به سمت نیمرخ به تصویر درآمده و مردان و زنان با لباس‌های شیک و جذاب مصور شده‌اند. این سبک نقاشی پیش‌تر در دوره‌های جین و هندو در راجستان و گجرات مورداستفاده قرار گرفته و به‌تدریج تحت تأثیر نقاشی‌های سلطنتی و هنر اسلامی ضعیف شدند (کریون، ۱۳۸۸، ۲۵۰ و ۲۵۷؛ Losty, 2019, p. 4).

پس از حمله به هندوستان و تاراج دهلی در سال ۱۷۳۹ م. و فروپاشی قدرت مغول، بسیاری از هنرمندان بعد از شکوفایی مجدد کارگاه‌های نقاشی دربار محمدشاه، اصول واقع‌گرایی و صنعتگری مغولی را به راجاهای پاهاری انتقال دادند و با اینکه در سال ۱۶۵۰ نگارگری پاهاری در ایالات باسولی، کاهلور و مانکات از لحاظ سبک و ساختار در کمال بودند؛ این امر باعث شکل‌گیری هنر پاهاری به‌عنوان آخرین شکل هنر هندو شکوفا شد. در سال‌های ۱۷۷۵ تا ۱۸۲۳ م سانسار چاند مدرسه عالی نقاشی را در تپه‌های پنجاب تأسیس کرد و هنر نگارگری کانگرا به اوج رسید (کریون، ۱۳۸۸، ۲۵۸– ۲۶۸).

نسخه *هفت‌اورنگ* فریر

نسخۀ مصور *هفت‌اورنگ* یا صورت فلکی خرس بزرگ معروف به جامی فریر در سلطنت ابراهیم میرزا که تولید و تدوین شد. این نسخۀ ۳۰۶ برگی احتمالاً ۳۰۸ یا ۳۱۰ برگ با خط نستعلیق که در واقع ۲۹ برگ نگاره داشته و در حال حاضر ۲۸ نگارۀ آن موجود است. *سلسلةُالذهب* به خط مالک دیلمی با هفت نگاره، *یوسف و زلیخا* به دست محب‌علی با شش نگاره، *سبحةُالابرار* به کتابت محمود نیشابوری و چهار نگاره، *سلامان و ابسال* به خط عیش‌بن عشرتی با دو نگاره و تحفةُالاحرار، *لیلی و مجنون* هر یک دارای سه نگاره، به ترتیب توسط رستم‌علی، محب‌علی و *خردنامه اسکندری* احتمالاً به دست یکی از این خوشنویسان یا محمد خندان با سه نگاره کتابت شده‌اند. ابعاد نسخه ۲۳/۴ × ۳۴/۵ سانتی‌متر و در هر برگ متن، قسمتی برای ابیات و قسمتی به حاشیه اختصاص‌یافته است. متن در چهارستون با عرض تقریبی ۲/۸ و بیست و یک سطر با فاصله ۱ سانتی‌متر تنظیم شده که ابتدا زمینه زرافشان و مهره‌کشی و برای تحریر آماده گشته و با سه جفت خط عمودی با قلم ترلینگ از حاشیه مجزا شده‌اند. تذهیب‌های سرلوحه‌های آغاز روایت‌ها و تشعیرها به دست عبدالله شیرازی و تحت نظارت محب‌علی بوده که نامش در ابتدای منظومۀ *یوسف و زلیخا* آمده و نگاره‌های این منظومه منسوب به مظفرعلی و شیخ محمد است (Simpson, 1997, pp. 28- 63).

نسخه مصور *یوسف و زلیخا* (w.646) موزه هنر والترز

یکی از نسخ ارزشمند اواخر قرن ۱۲ ه.ق که در موزه والترز در بخش گنجینه‌ی هنر هند نگهداری می گردد نسخه مصور *یوسف و زلیخا* به شماره بازیابی (w.646) است. این نسخه‌ی ۱۸۹ برگی به خط نستعلیق در دو ستون ۱۳ سطری، ۴۷ نگاره دارد که نگارگر و خوشنویس آن نامشخص و جلد لاکی آن مرتبط به قرن ۱۳ ه.ق است. ابعاد نسخه ۱۳/۵× ۲۲ سانتی‌متر و فضای کلی هر برگ به دو قاب برای متن و حاشیه اختصاص یافته و ابعاد کادر متن ۸/۵×۱۵ سانتی‌متر است. دو برگ ابتدایی، تنها برگ‌های مذهب نسخه هستند. بقیه‌ی برگ‌ها بدون نقوش تزئینی در زمینه‌ای ساده مکتوب و خوشنویس عناوین بخش‌ها را با رنگ قرمز در کادری از متن تفکیک نموده است. لغتی در گوشه سمت چپ حاشیه‌ی صفحات فرد، واژۀ ابتدای صفحه‌ی زوج است که به‌عنوان رکابه نقش صفحه شمار را دارد (The Walters Art Musum, 2025)

داستان *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* منظومه *یوسف و زلیخای جامی*

زلیخا دختر پادشاهی به نام تیموس در سه سال متوالی، با دیدن جوانی در خواب دل‌بسته‌اش می گردد و او خود را عزیز مصر معرفی می کند. زلیخا در کجاوه‌ای همانند حجله، سقفش مثل تخت پادشاهی جمشید مزین و گنبدی طلایی مانند خورشید به همراه غلامان و کنیزان با هزاران اسب خوش‌اندام و شترهای کوهان‌دار برای ازدواج با عزیز روزها و شب‌ها طی مسیر کرده و در نزدیکی مصر قاصدی را نزد عزیز فرستادند.

مرتب ساخت از بهر زلیخا
کی دلکش عماری حجله آسا
مرصع سقف او چون چتر جمشید
زرافشان قبه‌اش چون گوی خورشید
فرستادند از آنجا قاصدی پیش
که راند پیش از ایشان محمل خویش

به دستور عزیز تدارکات جشن برپا و مطربان با نواختن عود و نی شادی را مهیا و مژده وصال دادند. رباب، غم را از جان دور و زه کمانچه فریاد برآورد. صدای دف با کوبیدن بر پوست بلند شد. عزیز با پیشکش‌هایی ابریشمی، گوهرهای ارزشمند، تنگ‌های شکر و شربت‌های رنگارنگ صحرا را تزیین و دیدار زلیخا را به‌روز بعد موکول کرد.

رباب از تاب غم جان را امان ده
برآورده کمانچه نعره زه

درافکنده دف این آوازه از دوست
کزو در دست ره کوبان بود پوست

سحرگاهان عزیز باهیبت پادشاهی‌اش زلیخا را در کجاوه نشاند. او با دیدن عزیز، ناله‌اش به آسمان بلند شد. هزاران سواره و پیاده کنار رود نیل ایستاده بودند. عزیز، سینی‌هایی از جواهرات که مانند غنچه‌های فراوان بر چمنزار را نثار زلیخا کرد؛ کجاوه با گوهر پوشیده شده بود به حدی که حوریان بهشتی نیز حسادت می‌ورزیدند؛ ولی او گریه می‌کرد. کسی که از غم هجران دلش زخم دارد، نمی‌تواند به تخت دل‌خوش کند. در میدان عشق که سرهای زیادی بر باد می‌رود، چه کسی در خیال تاج است. چشمی که از اشک ناامیدی پر باشد، توجهی به مروارید و زر ندارد (جامی، ۱۳۸۲، ۶۲۳– ۶۲۹).

نگارهٔ *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* دوره صفوی

دیدار زلیخا و عزیز روز هنگام در دشتی نزدیک دروازه‌های شهر به تصویر درآمده است. زلیخا با لباسی به رنگ قرمز و سبز با سربند سفید درون کجاوهٔ گنبدی‌شکل مزین به طلا بر شتری قهوه‌ای که توسط ساربان مهار شده، نشسته و با دیدن عزیز از ناراحتی آستین بر دهان برده است. کنیزان زلیخا با سربندهای گل‌دار سر و دهان خود را پوشانده‌اند. عزیز سوار بر اسب سفید با طبق‌هایی از جواهرات به استقبال زلیخا می‌رود. یک اسب‌سوار و چهار مرد در ورودی شهر دیده می‌شوند. در دو طرف ورودی، دو برج آجری به‌صورت قرینه با نقوش هندسی و لبه‌های کنگره‌دار تناسبی زیبا به وجود آورده‌اند. بر روی دو برج و ورودی اصلی، نوازندگان کرنا، سرنا و دهل می‌نوازند و در دو سمت برج زن‌هایی با صورت‌های پوشیده، ورود زلیخا را نظاره می‌کنند. گنبد و مناره با نقوش ختایی و اسلیمی با رنگ‌های طلایی، لاجوردی و غیره مزین شده و در مأذنه مردی دست‌هایش را به حالت اذان گفتن بالا برده است. در ساحل نیل، مرد سوار بر اسب سیاه در حال تاخت، احتمالاً بلد راه کاروان زلیخا است. نوازندگان با سه‌تار، کمانچه، فلوت و دایره در حال نواختن و دو جوان با قاشقک به رقص و پای‌کوبی مشغول‌اند. چهار بیت از اشعار جامی و یک بیت با مرجع نامشخص به‌صورت کتیبه مشاهده می‌گردد. بخشی از پیکره‌ها، طبیعت، بنا و... در حاشیه باعث شکست کادر شده‌اند. نگارگر با استفاده از سایه‌پردازی، خطوط سیال و موزون با قلم‌گیری‌های ظریف، تابش نور یکنواخت، رنگ‌های درخشان و ترکیب‌بندی حلزونی به زیبایی اثر افزوده و فضایی فراتر از دید و بعد را به بیننده القا می‌نماید. به نظر سیمپسون، تعداد زیاد پیکره‌ها بیانگر شخصیت‌های اصلی و پیچیدگی و کنش‌های شعر جامی است (Simpson, 1997, p. 121).

خوانش روابط متن و تصویر در نگارهٔ صفوی موزه فریر

نگارهٔ صفوی بر پایهٔ اشعار منظومهٔ *یوسف و زلیخا* جامی به تصویر درآمده است. در بالای نگاره دو بیت به پیشکش‌ها و سینی‌های جواهرات اشاره دارد. نگارگر آشکارا مرجع خود را مشخص کرده و ابیاتی را به‌صورت کتیبه در نگاره آورده که صراحتاً بر روابط بینامتنیت از نوع نقل‌قول اشاره دارد. در بالای دروازه شهر بیتی با مرجع نامشخص به‌صورت کتیبه به تصویر درآمده که در متن کلامی بیان نشده و نگارگر با تبحر بسیار دست به سرقت ادبی زده و برای باارزش نشان‌دادن ورود زلیخا، شهر مصر را همچون خال خوشبویی بر چهره روزگار می‌داند و نگارستان

تصویر ۱: *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان*، شیخ محمد، ۱۹/۵×۲۹/۱ سانتیمتر، ۹۶۳–۹۷۲ ه.ق. (Simpson, 1997, p.120)

چین که برای ایرانیان سرآمد زیبایی و باغ‌های پر نقش‌ونگار است به آن حسادت می‌ورزد. ازاین‌رو ارتباط میان متن کلامی و تصویری غیرصریح و پنهان است جدول (۲).

شیخ محمد برای القای معنا و مضمون کلی متن کلامی، از عناصر تصویری بهره برده و برای تبدیل نوشتار به تصویر و توصیف واژه‌هایی چون زلیخا، عزیز، کجاوه، غلامان، کنیزان، زر، گوهر و... به معنای ضمنی آن‌ها در قالب نوشتار، اشکال، فرم و رنگ به‌صورت نمادین اکتفا نموده است.

انتخاب جایگاه کتیبه‌ها در نگاره، برحسب‌تصادف یا سلیقه نگارگر انجام نگرفته، بلکه با تأمل و تفکر هوشمندانه بوده است. اگر از کلمه «عماری» در کتیبهٔ بالای نگاره خط عمودی به پایین رسم گردد به کجاوهٔ زلیخا در مرکز نگاره خواهد رسید و یا جایگاه کتیبهٔ پایین با توجه به کلمه‌های «چمن» و «کف‌ها» نمایانگر رابطهٔ غیر آشکار بین نوشتار و تصویر است و نگارگر متبحرانه به‌صورت ضمنی به روابط بینامتنی پرداخته است. شاعر در مصرع (زلیخا تلخ عمر اندر عماری) ناراحتی زلیخا را از دیدن عزیز بیان نموده که نگارگر با آستین بر دهان بردن زلیخا به‌صورت ضمنی به آن اشاره دارد. با توجه به مصرع (هزاران تن سواره یا پیاده) تعداد افراد در متن کلامی با متن تصویری و همچنین در مصرع (هزار اسب نکو شکل خوش‌اندام) و (هزار اشتر همه صاحب شکوهان) تعداد اسبان و شتران نیز مطابقت نمی‌کنند و با دقت نظر نگارگر در جایگاه‌های خاص قرار گرفته‌اند. کاربرد نمادین رنگ‌ها که پیش‌تر در زمان بهزاد و مکتب هرات در نگارگری آغاز شده بود در دوره صفوی و همچنین در

مکتب مشهد نیز مشاهده می‌گردد. به‌کارگیری رنگ سبز و قرمز در لباس زلیخا و عزیز، نوعی بیان استعاری و ضمنی است. با اینکه دو رنگ قرمز و سبز در تقابل با یکدیگر بکار می‌روند؛ ولی شیخ محمد با به‌کارگیری این دو رنگ در کنار یکدیگر عشق پاک و خالصانه زلیخا به یوسف را به‌صورت ضمنی متجلی ساخته است. همچنین این تضاد می‌تواند بیانگر حضور پوتیفار به‌جای یوسف باشد.

از پراهمیت‌ترین اصول روایی متن کلامی و متن تصویری، عناصر کنش، شخصیت، زمان، مکان و فضا هستند. کنش در متن شعر با متن تصویر یکسان است و عیناً عناصر کلامی و تصویری در هر دو متن بر *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* تأکید دارد. شاعر مستقیم در بسیاری از ابیات از زلیخا و عزیز نام‌برده و نگارگر هر دو را در میانهٔ نگاره به تصویر کشیده است. دو عنصر زمان و مکان در متن کلامی آمده و شاعر در بیت (سحرگاهان که زد چرخ مکوکَب/ ز زرّین کوس کوس رحلت شب) به وقوع این اتفاق در روز اشاره داشته و نگارگر نیز با به‌تصویرکشیدن آسمان طلایی این اصل هم‌حضوری را رعایت کرده است. عنصر مکان با درنظرگرفتن رود نیل در پایین نگاره با متن شعر (که اینک شهر مصر و ساحل نیل) و (خروشان بر لب نیل ایستاده) مطابقت دارد. نگارگر در بیش‌متن، نوع پوشش لباس‌ها و کلاه‌های قزلباش و سربندهای مخصوص زنان، برج‌وبارو، گنبد و مناره و تزیینات را متناسب با مکتب مشهد و برگرفته از بافت اجتماعی یک شهر اسلامی به تصویر کشیده که احتمالاً فضای شهری دوره صفوی را در ذهن خود پرورانده است.

بر اساس نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، بخشی از عناصر بیش‌متن از پیش‌متن نشأت گرفته و بخشی با آن متفاوت است؛ ازاین‌رو در شاخص ارتباط این برگرفتگی و اشتقاق متن تصویری از متن کلامی، تقلید و دگرگونگی صورت می‌گیرد و در هر رابطهٔ تراگونگی، همان گونگی نیز انجام می‌پذیرد. بخشی از متن کلامی همانند زلیخا، پوتیفار، کجاوه زرافشان، کنیزان و غلامان، کمانچه و زر، شب و... در قالب عناصر تصویری در نگاره آمده که بر اساس گونه‌شناسی ترامتنیت تقلید جدی و از نوع فورژری رخ‌داده است. دگرگونی‌های متون می‌تواند به‌صورت اضافه، حذف یا جانشینی شکل گیرد. عناصری مانند ساربان، طبیعت، بنا (گنبد و مناره)، پرندگان، لباس‌ها، ادوات جنگی، تزیینات، تنوع رنگی و ترکیب‌بندی مارپیچ تحت تأثیر فرهنگ، جغرافیا و ویژگی‌های مکتبی که نگارگر در آن پرورش‌یافته به نگاره افزوده‌شده که جامی به آن نپرداخته و با افزودن عناصر به‌نوعی از تراگونگی افزایشی سود جسته است. در نگاره تعداد کنیزان، غلامان، لشکریان، اسب، تنگ‌های شکر و شربت و زر و زاری زلیخا حذف و اشاره به تغییرات کاهشی دارد. شاعر در متن از عود و رباب نام‌برده، درحالی‌که شیخ محمد باتکیه‌بر تراگونگی کاهشی آن‌ها را حذف و با به‌تصویرکشیدن سه‌تار، قاشقک، طبل، سرنا و کرنا از تراگونگی افزایشی بهره برده و با جایگزینی دایره و فلوت به‌جای دف و نی تراگونگی جانشینی صورت گرفته است. روابط

جدول ۲. *خوانش روابط متن و تصویر در نگاره صفوی، موزه فریر*

نوع ارتباط			بیش‌متن تصویری- نگاره صفوی، موزه فریر
بینامتنیت (هم حضوری)	صریح و آشکار		- عزیز مصر را در حق گزاری/ به کف بهر نثار آن عماری طبق‌های زر از زرّ و درم پر/ طبق های دگر از گوهر و دُر - گهر ریزان بر او صاحب نثاران/ چو بر طرف چمن بر غنچه باران بس کف‌ها زر و گوهرفشان شد/ عماری در زر و گوهر نشان شد
	غیر صریح و پنهان		- ای سوادت بر رخ ایام خال عنبرین غیرت فردوسی و رشک نگارستان چین
	ضمنی		انتخاب جایگاه کتیبه‌ها، تعداد افراد و اسبان و شتران، رنگ لباس‌ها، آستین بر دهان بردن زلیخا، توصیف زلیخا، عزیز، غلامان، کنیزان (شخصیت)، آسمان طلایی (زمان)، رود نیل (مکان)، لباس‌ها، کلاه‌های قزلباش و سربندهای مخصوص زنان، برج و بارو، گنبد، مناره، نقوش و تزئینات (فضا)
بیش‌متنیت (برگرفتگی)	همانگونگی		توصیف زلیخا درون کجاوه‌ی زرافشان، پوتیفار، غلامان، کنیزان،کمانچه، زر، گوهر و شب و ..
	تراگونگی	افزایشی	ساربان، طبیعت، بنا (گنبد و مناره)، پرندگان، ادوات جنگی، نوع لباس‌ها، سه‌تار، قاشقک، طبل، سرنا و کرنا، تزئینات، طیف-های مختلف رنگ، ترکیب‌بندی مارپیچ
		کاهشی	تعداد کنیزان، غلامان، اسب، تنگ‌های شکر و شربت و زر، عود و رباب، زاری زلیخا
		جانشینی	دف و نی

بر گرفتگی در دسته تقلید به حوزه فورژری و در دسته تغییر به حوزه جایگشت تعلق دارد. روابط متن کلامی و متن تصویری بر اساس شاخص کارکرد، جدی و دارای گونه پاستیش است (جدول ۲).

متون کلامی (شعر) و متن تصویری (نقاشی) با دو نظام نشانه‌ای متفاوت دارای بینامتنی بینانشانه‌ای هستند، همچنین دو متن در یک فرهنگ و دو زمان متفاوت شکل‌گرفته که روابط بینامتنی درون‌فرهنگی و بینازمانی بین آن‌ها برقرار است.

نگاره‌های *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* دوره گورکانی

روایت مذکور در نسخهٔ متعلق به گورکانیان در سه نگاره (۲ تا ۴) هنگام فلق صبحگاهی به تصویر درآمده است.

در تصویر ۲: *همراهی زلیخا برای ازدواج با عزیز مصر*، زلیخا در کجاوه‌ای طلایی با لباس و تاجی از طلا پشت بر شتری به رنگ قهوه‌ای روشن نشسته است کاروان زلیخا شامل دو زن سوار بر اسب با هفده غلام در صف‌های منظم در دشتی با آسمان آبی به‌سوی مصر در حرکت‌اند. چهارده نفر در دست راستشان مشعل، دو نفر پرچم و یک غلام هیچ در دست ندارد ولی فرم دستانش حاکی از آن است که احتمالاً نگارگر فراموش نموده، مشعل را به تصویر بکشد. نگارگر دو بخش مجزا را برای نگاره در نظر گرفته که عنوان روایت بعدی منظومهٔ *یوسف و زلیخا* در پایین نگاره به‌صورت کتیبه آمده و نگارگر عناصر را به‌صورت خطی در چهار پلان، آسمان، دشت، تپه و دشت در ترکیب‌بندی افقی به تصویر کشیده است.

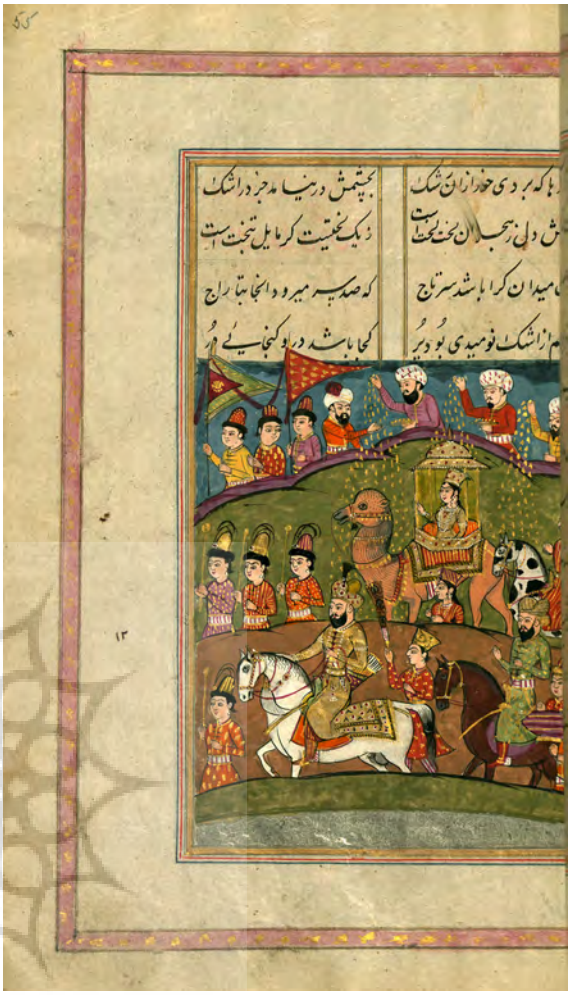
در تصویر ۳: *استقبال عزیز مصر از زلیخا با همراهانش*، عزیز با لباس طلایی‌رنگ و تیردانی بر کمر سوار بر اسب قهوه‌ای به استقبال زلیخا می‌رود. ملازمی با پر طاووس در دستش پشت سر و دو ملازم در جلو، وی را همراهی می‌کنند. احتمالاً دایه‌ی زلیخا سوار بر اسب سفید در مقابل پوتیفار است. در این نگاره برخلاف نگاره‌ی ۲ یکی از دو غلام افسار شتر را در دست نگه داشته است. دو مرد از کاروان زلیخا و دو تن از همراهان پوتیفار در جهت مخالف یکدیگر پرچم و یکی از همراهان زلیخا در پشت تپه‌ها مشعل در دست دارند. نگارگر چهار بیت در بالای نگاره به‌صورت کتیبه آورده و نگاره با چهار پلان آسمان، دشت، تپه و دشت با ترکیب‌بندی افقی مصور شده است.

در تصویر ۴: *ورود زلیخا و عزیز به مصر* در بالای نگاره سه مرد در حال ریختن سکه و جواهرات بر سر زلیخا هستند. دو مرد در کنار آن‌ها پرچم به دست دارند و دو تن دیگر سر به‌سوی زلیخا برگردانده‌اند. احتمالاً سه غلام مشعل به دست جلوی شتر، از همراهان وی هستند. پوتیفار سوار بر اسبی سفید با سه ملازم و مشاورش سوار بر اسب قهوه‌ای کاروان زلیخا را کنار رود نیل به‌سوی مصر همراهی می‌کنند. چهار بیت از اشعار در بالای نگاره مکتوب شده و عناصر نگاره به‌صورت خطی در پنج پلان آسمان، دشت، تپه، دشت و رود با ترکیب‌بندی افقی به تصویر درآمده است.

تصویر ۲. *همراهی زلیخا برای ازدواج با عزیز مصر*، ۱۳/۵×۲۲ سانتیمتر، ۱۲۳۶ ه.ق
(The Walters Art Musum, 2025)

تصویر ۳. *استقبال عزیز مصر از زلیخا با همراهانش*، ۱۳/۵×۲۲ سانتیمتر، ۱۲۳۶ ه.ق
(2025 ,The Walters Art Musum)

تصویر ۴. *ورود زلیخا و عزیز به مصر*، ۱۳/۵×۲۲ سانتیمتر، ۱۲۳۶ ه.ق (The Walters Art Musum, 2025)



خوانش روابط متن و تصویر در نگاره‌های گورکانی موزه والترز (w.646)

در تصویر ۲، عنوان بخش بعدی از روایت مورد نظر که در دسته پیرامتن‌ها، یکی از زیر مجموعه‌های ترامتنیت به شمار می‌آید در قالب کتیبه، نقل‌قول غیرمستقیم است که بر روابط بینامتنیت صریح و آشکار اشاره دارد. در تصویر ۳، چهار بیت از اشعار به‌صورت کتیبه بر روابط بینامتنیت صریح و آشکار و در تصویر ۴، نیز چهار بیت به شکل کتیبه، از نوع نقل‌قول مستقیم بر بینامتنیت آشکار دلالت می‌کنند (جدول ۳).

در تحلیل بینامتنی این سه نگاره توصیف زلیخا درون کجاوهٔ طلایی، پوتیفار، کنیزان، غلامان، تعداد افراد، اسب و شتران، طبیعت و غیره در متن کلامی با متن تصویری هماهنگ نیستند و بسیاری از بخش‌های متن کلامی به تصویر درنیامده؛ ولی نگارگر مفهوم کلی را با تبدیل واژه‌ها و کلمات به اشکال، فرم، رنگ، ترکیب‌بندی در نگاره‌ها لحاظ نموده و ارتباط میان متون بر اساس بینامتنیت ضمنی شکل گرفته است.

کنش متن با تصویر در هر سه نگاره یکسان و به *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* اشاره می‌کند. شاعر در بیت (مرتب ساخت از بهر زلیخا/ کی دلکش عماری حجله آسا) و مصرع (زلیخا را در آن حجله نشاندند) به حضور زلیخا درون حجله اشاره کرده که در نگاره دوم به تصویر درآمده؛ ولی جامی در روایت مرتبط با نگارهٔ مذکور سخنی از عزیز مصر به میان نیاورده و متعاقباً نگارگر هندی نیز به آن نپرداخته است. جامی در مصرع (عزیز مصر چون آن مژده بشنید) و (عزیز مصر چون آن بارگه دید) به خوشحالی عزیز اشاره کرده و نگارگر در نگاره سوم، عزیز را متناسب با متن کلامی و فضای نگاره به تصویر کشیده است. شاعر، مستقیم نامی از زلیخا نیاورده و نگارگر هندی بر اساس نیاز داستان، زلیخا را همچنان سوار بر شتر و درون کجاوه مصور و همچنین در دو مصرع (عزیز آمد به فرّ شهریاری) و (زلیخا تلخ عمر اندر عماری) به عزیز و زلیخا اشاره داشته که آن دو در نگارهٔ چهارم به تصویر درآمده‌اند.

عنصر زمان در مصرع (روز روشن و شب‌های تاریک) در نگاره دوم و در بیت (سحرگاهان که زد چرخ مکوکب/ ز زرّین کوس کوس رحلت شب) در نگاره چهارم، مرز میان روشنی و تاریکی لحاظ شده است. شاعر در روایت مرتبط با نگارهٔ سوم به عنصر زمان اشاره نکرده و احتمالاً نگارگر بر اساس نگاره‌های دوم و چهارم آسمان را به رنگ آبی مصور نموده است. جامی در دو مصرع (به صد نازش به‌سوی مصر راندند) و (همی راندند تا شد مصر نزدیک) و در بیت (منادی کرد تا از کشور مصر/ برون آیند یکسر لشکر مصر) به عنصر مکان در پیش‌متن‌ها اشاره داشته که با عناصر تصویری در نگاره‌های دوم و سوم مطابقت ندارند؛ ولی با درنظر گرفتن ساحل نیل در پایین نگارهٔ چهارم، تطبیق عنصر مکان را در مصرع (که اینک شهر مصر و ساحل نیل) شاهد هستیم. نگارگر چهره‌ها، لباس‌ها، تاج‌های طلایی و کلاه‌ها، سادگی در نقوش و تزیینات، عدم تنوع رنگی و به‌کارگیری رنگ طلایی و ترکیب‌بندی خطی به‌صورت افقی را تحت تأثیر فرهنگ و هنر گورکانیان در سبک‌های محلی هند همچون جین، راجستان و پاهاری به تصویر کشیده است.

بر پایهٔ نظریهٔ بیش‌متنیت ژنت، برگرفتگی‌ها بر اساس رابطهٔ تراگونگی و همان‌گونگی شکل گرفته‌اند. حضور زلیخا، عزیز، کجاوه، کنیزان، غلامان، شتر در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره چهارم از متن کلامی تأثیر گرفته و در قالب عناصر تصویری به نمایش‌درآمده که بر اساس گونه‌شناسی بیش‌متنیت ژنتی تقلید جدی و از نوع فورژری است. در هر سه نگاره عناصری مانند طبیعت، پرچم، مشعل، تزیینات، نوع لباس‌ها، چهره‌ها، طیف‌های رنگی محدود، ترکیب‌بندی‌های خطی به‌صورت افقی، ساربان در نگارهٔ سوم، پرندگان در نگاره‌های دوم و سوم و ادوات جنگی در نگاره‌های سوم و چهارم به متن‌ها اضافه شده و دگرگونی و اقتباس از نوع افزایشی صورت گرفته است. تعداد کنیزان، غلامان، لشکریان، اسب، شتر، ادوات موسیقی، پیشکش‌های ابریشمی و تنگ‌های شکر و شربت‌های رنگارنگ در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره‌های دوم و سوم در بیش‌متن حذف و با حفظ مفهوم و مضمون و در اقتباس و برگرفتگی از متن کلامی دچار تغییر کاهشی شدند. بر اساس گونه‌شناسی ژنت متون با کارکرد جدی دارای پاستیش و تقلید از نوع فورژری و تغییر از نوع جایگشت صورت گرفته است (جدول ۳).

متون کلامی (شعر) و متون تصویری (نقاشی) دارای دو نظام نشانه‌ای متفاوت‌اند از این‌رو روابط بینامتنیت بینانشانه‌ای میان آن‌ها حکم‌فرماست. بافت فرهنگی و زمان شکل‌گیری بیش‌متن‌های گورکانی با پیش‌متن جامی متفاوت است؛ بنابراین دارای روابط بینامتنی بینافرهنگی و بینازمانی هستند.

جدول ۳. *خوانش روابط متن و تصویر در نگاره‌های گورکانی، موزه والترز*

نوع ارتباط			بیش‌متن تصویری- نگاره‌های گورکانی، موزه والترز
بینامتنیت (هم‌حضوری)	صریح و آشکار		- خبر یافتن عزیز از مقدم زلیخا و به عزیمت استقبال برخاستن و لشکریان مصر را به تجمل آراستن - چه از موبینه و ابریشمینه/ چه از نادر گهرهای خزینه ز شکرهای مصری تنگ بر تنگ/ ز شربت‌های نوشین رنگ در رنگ بدین‌ها روی صحرا را بیاراست/ تلطف‌ها نمود و عذرها خواست به فردا عزم ره را نام زد کرد/ وزآن پس رو به منزلگاه خود کرد - ز گوهرها که بردی حور ازان رشک/ به چشمش درنیامد جز در اشک کسی کش دل ز هجران لخت لخت است/ ز یک لختیست گر مایل به تخت است در آن میدان که را باشد سر تاج/ که صد سر می‌رود آنجا به تاراج چو چشم از اشک نومیدی بود/ پر کجا باشد در او گنجایی دُر
	غیر صریح و پنهان		—
	ضمنی		تعداد افراد و اسب و شتران- رنگ لباس‌ها- توصیف زلیخا در کجاوه طلایی، عزیز، غلامان، کنیزان (شخصیت)- آسمان آبی (زمان)- ساحل نیل و کشور مصر (مکان)، چهره‌ها، لباس‌ها، تاج‌های طلایی، کلاه‌ها، سادگی در نقوش و تزیینات، عدم تنوع رنگی و بکارگیری رنگ طلایی و ترکیب‌بندی خطی به صورت افقی (فضا)
بیش‌متنیت (برگرفتگی)	همانگونگی		توصیف زلیخا، پوتیفار، کجاوه، کنیزان، غلامان، شتر در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره چهارم
	تراگونگی	افزایشی	طبیعت، پرچم، مشعل، تزیینات، نوع لباس‌ها، چهره‌ها، طیف‌های رنگی محدود، ترکیب‌بندی‌های خطی به صورت افقی، ساربان در نگاره‌ی سوم، پرندگان درنگاره-های دوم و سوم و ادوات جنگی در نگاره‌های سوم و چهارم
		کاهشی	تعداد کنیزان، غلامان، لشکریان، اسب، ادوات موسیقی، پیشکش‌های ابریشمی و تنگ‌های شکر و شربت در هر سه نگاره و زر و گوهر در نگاره‌های دوم و سوم
		جانشینی	—

خوانش تطبیقی روابط ترامتنیت نگارهٔ صفوی و گورکانی در موزه فریر و والترز (w.646)

خوانش روابط میان نگاره‌های صفوی و گورکانی با درنظرگرفتن تغییرات، اختلافات و تشابهات به وجود آمده در نگاره‌های گورکانی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت مورد تطبیق قرار گرفته است.

تصویر زلیخا درون کجاوه طلایی، عزیز در نگاره سوم و چهارم، کنیزان، غلامان، اسب، شتر، ساربان در نگاره سوم، ساحل نیل در نگاره چهارم و غیره در نگاره‌های صفوی و گورکانی صراحتاً دارای هم‌حضوری و برگرفتگی هستند.

زلیخا در نگارهٔ صفوی به‌عنوان شخصیت اصلی با چهره سه رخ، درون کجاوه‌ای طلایی‌رنگ، آستین بر دهان برده است، درحالی که در نگاره‌های گورکانی، با اعمال تغییرات در نگاره دوم، زلیخا با چهره سه‌رخ و شاد، در نگاره سوم با چهره نیم‌رخ و نگران و در نگاره چهارم با چهره سه‌رخ و شاد به نمایش درآمده که در مطابقت پیش‌متن صفوی با بیش‌متن‌های گورکانی تغییر حالت‌های زلیخا مشهود هستند. پوتیفار در نگاره اول سوار بر اسب سفید و مقابل زلیخا به استقبال وی آمده؛ ولی در نگاره دوم حذف، در نگاره سوم روبه‌روی زلیخا سوار بر اسب قهوه‌ای و در نگاره چهارم هم‌جهت با زلیخا سوار بر اسب سفید به‌سوی مصر می‌روند؛ ازاین‌رو باوجود این تغییرات در عناصر بصری و تصویری، اقتباس و برگرفتگی‌ها با نگارهٔ صفوی مطابقت ندارد. دست راست شتری که کجاوهٔ زلیخا را حمل می‌کند به

نشان حرکت از زانو خم شده و در نگاره‌های دوم و سوم با نگارهٔ صفوی دارای تقلید و در نگاره‌ی چهارم تراگونگی از نوع کاهشی صورت گرفته است. در نگاره صفوی ساربان در حال مهارکردن شتر دیده می‌شود؛ ولی فقط در نگاره سوم ساربان به تصویر درآمده و نگارگر در نگارهٔ دوم و چهارم از تراگونگی کاهشی بهره برده است.

تعداد پیکره‌ها به‌جز پیکرهٔ زلیخا و پوتیفار در نگاره‌های گورکانی تغییر و کاهش‌یافته است. شیخ محمد در نگاره اول، کنیزان و غلامان را با پوشش‌های خاص دورهٔ صفوی به تصویر کشیده که در نگاره‌های گورکانی تعداد پیکره‌ها کاهش‌یافته و عمده آنان از کاروان زلیخا هستند که با اضافه‌شدن پرچم و مشعل به دستشان در خطوط افقی و جهت مستقیم به‌سوی مصر زلیخا را همراهی می‌کنند. همچنین در نگاره اول بلد کاروان، سوار بر اسب در حال تاخت کنار رود نیل دیده می‌شود درحالی‌که نگارگر گورکانی با حذف بلد در هر سه نگاره و رود نیل در نگاره‌های دوم و سوم از تراگونگی کاهشی بهره برده است. شیخ محمد، عیش و شادی را با مطربان و رقصندگان به نمایش گذاشته، نگارگر هندی با اینکه رقص و موسیقی جزء جدانشدنی از آئین و فرهنگ هند به شمار می‌آید، این موارد را حذف و هیچ‌گونه ادوات موسیقی، رقصنده و نوازنده‌ای به تصویر درنیاورده است. همچنین در نگاره صفوی گنبد و مناره با تزیینات غنی مطابق با معماری اسلامی به نمایش‌درآمده اما در نگاره‌های گورکانی عاری از هرگونه بنا و عمارت است. در نگاره اول پیشکش‌های طلا و طبق‌های زر توسط عزیز به زلیخا تقدیم می‌گردد، نگارگر هندی برای ابراز خوشحالی تنها به افشاندن زر و گوهر در نگاره چهارم بر سر زلیخا اکتفا نموده و تغییرات از نوع جانشینی است. پانزده اسب، یک شتر و سه پرنده فیگورهای حیوانی نگاره صفوی را شامل می‌شوند که در نگاره‌های دوم و سوم به دو اسب و شتر و در نگارهٔ چهارم به سه اسب و یک شتر تقلیل پیدا کرده و پرندگان نیز به‌صورت انتزاعی بسیار نامشخص‌اند. پس‌زمینهٔ نگارهٔ صفوی با صخره و علف‌های خشک پوشانده شده و درختچه‌های کوچک و درخت چناری در بین صخره‌ها مشاهده می‌گردد؛ اما نگارگر گورکانی تپه‌های سرسبز و تُنک، بدون هیچ درختی را به تصویر درآورده و همچنین آسمان آبی فلق صبحگاهی در نگاره‌های گورکانی، جایگزین آسمان طلایی نگارهٔ صفوی شده است. نگارگر گورکانی فیگورها، چهره‌ها، لباس‌ها (تاج و کلاه)، تزیینات و غیره را متفاوت از نگارگری ایرانی و به سبک هندی مصور نموده است.

یکی از بارزترین تفاوت‌ها مابین نگاره‌ها نوع کادر و حاشیه است. حاشیه تذهیب، شکست کادر و سایز بزرگ‌تر نگارهٔ صفوی به‌صورت کادر کوچک‌تر و فاقد حاشیهٔ تذهیب در نگاره‌های بیش‌متن رخ می‌نمایاند. شیخ محمد نوشتار و کتیبه‌ها را بر اساس عناصر تصویری همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد در جایگاه‌های خاص قرار داده؛ ولی نگارگر گورکانی بیش‌متن‌ها را به دو فضای نوشتار و تصویر مجزا کرده است. همچنین پالت رنگی، طیف‌های گسترده و رنگ‌های متنوع و درخشان در نگاره‌های گورکانی کاهش‌یافته و تغییرات رنگی، مخصوصاً جایگزینی رنگ طلایی به‌وضوح به چشم می‌آید. خوانش تطبیقی نگاره صفوی با نگاره‌های گورکانی بر اساس رویکرد ترامتنیت ژنت در جدول ۴ مشاهده می‌گردد.

نگاره‌ها با نظام نشانه‌ای یکسان (نقاشی با نقاشی) دارای روابط بینامتنیت درون نشانه‌ای هستند و از آنجایی که نگاره‌ها به دو فرهنگ و زمان متفاوت تعلق دارند روابط بینافرهنگی و بینازمانی در میان آنان حکم‌فرماست.

نتیجه‌گیری

بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت همواره متون بر پایه حضور و تأثیر متن‌ها بر یکدیگر شکل می‌گیرند و هیچ متنی بدون پیش‌متن نخواهد بود؛ ازاین‌رو شعر جامی پیش‌متن تصاویر نسخه یوسف و زلیخای موزه فریر و والترز به شمار می‌آید و به دلیل داشتن اشتراکات و ارتباطات وسیع در زمینه‌های گوناگون بین ایران و هند متون تحت تأثیر و وابسته به یکدیگر در دو دوره و زمان متفاوت شکل‌گرفته‌اند. دستاوردهای پژوهش در روابط بینامتنی و بیش‌متنی میان اشعار و نگارهٔ مکتب مشهد و مکتب گورکانی را می‌توان این‌گونه بیان نمود. شیخ محمد نگارگر کارگاه ابراهیم میرزا با استفاده از شعر جامی و با توجه به تفاوت‌های متن کلامی و متن تصویری و همچنین سبک نقاشی مکتب خراسان در دوره صفوی از تمامی امکانات تصویری برای به نمایش گذاشتن صحنه *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* بهره برده است. از سوی دیگر خوانش متن کلامی با نگاره‌های گورکانی و تطبیق آن با نگارهٔ صفوی حاکی از آن است که نگارگر هندی در کنار برگرفتگی و اقتباس از پیش‌متن‌ها، همانند شیخ محمد به واژه‌ها و جملات وفادار نبوده و بیشتر مفهوم و مضمون کلی متن کلامی را به‌صورت ضمنی در نظر داشته است. تغییراتی همچون فرم چهره‌ها از سه‌رخ، عمدتاً به نیم‌رخ، نوع پوشش لباس‌ها، کلاه و تاج‌های طلایی به‌جای کلاه‌های قزلباش صفوی، استفاده از رنگ‌های تخت و طلایی، عدم تنوع رنگی به‌جای طیف‌های وسیع رنگی و سایه‌پردازی‌ها، سادگی در طراحی و تزیینات به‌صورت انتزاعی برخلاف شلوغی و دقت نظری که شیخ محمد در طراحی‌ها به کار برده، ترکیب‌بندی‌های خطی جایگزین ترکیب‌بندی مارپیچ و غیره. در نگاره‌های گورکانی نسبت به نگارهٔ صفوی رخ‌داده است. با تجزیه‌وتحلیل‌های انجام‌شده و بر اساس شواهد و قرائن و تطبیق متون کلامی با متون تصویری و متون تصویری با یکدیگر می‌توان به سؤال و هدف اصلی پژوهش، این‌گونه پاسخ داد که متون تصویری به دلیل داشتن متن کلامی یکسان و به‌کارگیری عناصر تصویری مشابه در نگاره‌ها، روابط هم‌حضوری به‌صورت آشکار و ضمنی (بینامتنی) و برگرفتگی به شکل تقلید و تغییر (بیش‌متنی) در میان آنان قابل‌انکار نیست. با توجه به نسخه‌های مصور سلطنتی از گورکانیان همانند *حمزه‌نامه* و *اکبرنامه* در دوره اکبر، *توزوک جهانگیری* و نسخهٔ *امیرحسن دهلوی* در دوره جهانگیر و *پادشاه‌نامه* در سلطنت شاه‌جهان، نسخهٔ مصور *یوسف و زلیخا* متعلق به موزه والترز، سفارشی غیر درباری بوده که به‌خاطر به‌کارگیری رنگ طلایی در نگاره‌ها، نسخه به سفارش یک حاکم یا صاحب‌منصبی انجام پذیرفته و نگارگر هندی بر اساس فرهنگ و هنر گورکانیان، کارگاه‌های محلی، هنر راجپوت و هنر شمال اروپا با ایجاد شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در پیش‌متن‌ها روایت *ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان* را در سه نگاره به تصویر درآورده که در به‌کارگیری عناصر بصری و تصویری مهارت کافی نداشته و بسیار غیرحرفه‌ای عمل کرده است. نگارگران در هر دو مکتب برای القای معنا و مفهوم روایت باتکیه‌بر دانش، تجربیات، سلیقه و تبحر خلاقانهٔ خود، بافت اجتماعی حاکم و فرهنگ و هنر بومی ایران و هند به تکثیر متنی و تغییر متن کلامی به متن تصویری پرداخته‌اند. روابط میان متون به‌صورت واضح یا ضمنی انجام گرفته و در اقتباس و برگرفتگی‌های بین متون تقلید و تغییر رخ‌داده است.

جدول ۴. *خوانش تطبیقی پیش‌متن صفوی با بیش‌متن‌های گورکانی*

نوع ارتباط / ورود زلیخا و عزیز به مصر و استقبال از ایشان		نگاره صفوی	نگاره‌های گورکانی
بینامتنیت (هم‌حضوری)	صریح و آشکار		
	غیر صریح و پنهان	—	—
	ضمنی	—	—
بیش‌متنیت (برگرفتگی)	همانگونگی		
	تراگونگی		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Transtextualite.
2. Paratextulaite.
3. Metatextualite.
4. Arcitextualite.
5. Hypertextualite.

۶. Parodie: یکی از انواع تراگونگی که تغییر سبک بیش متن را نسبت به پیش‌متن را بیان می‌کند و کارکرد تفننی دارد. هدف از پارودی خلق متون سرگرم‌کننده است نه تخریب و تحقیر پیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹)

۷. Travestissement: با حفظ رابطه تراگونگی و با کارکرد طنز به تخریب و تحقیر پیش‌متن می‌پردازد (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۵۰).

۸. Pastiche: تقلید در سبک و تغییر در محتوا که به دلیل کارکرد تفنّنی‌اش، تکثیر متن همراه با شوخی است (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۸).

۹. Charge: دومین گونه همان گونگی که به معنی غلوکردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن همراه با نوعی طنز است.

۱۰. Forgerie: تقلید از سبک پیش‌متن که کارکرد جدی دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹).

۱۱. Transposition: رایج‌ترین نوع بیش‌متنیت به شمار می‌آید که به‌صورت جدی به تغییر سبک و تکثیر متن می‌پردازد (همان، ۱۵۰).

12. Kangra school.
13. Basohli school.

فهرست منابع

Azar, E. (2016). An analysis of Gérard Genette's theories of intertextuality [Tahliyi bar nazariyeye beynamatniyat Genette*]. Researches InLiterary Criticism and Stylistics, 7(3),* 11–31. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/1020623 (In Persian)

Azhand, Y. (2013). *Iranian painting: A study on the history of painting and miniature In Iran* [Negargari Irani: Pazhoheshi dar tarikh-e naqashi va negargari-ye Iran]. Samt. (In Persian)

Azhand, Y. (2005). *The Tabriz and "Qazvin–Mashhad" schools of miniature painting* [Maktab-e negargari-ye Tabriz va "Qazvin–Mashhad]. Academy of Arts. (In Persian)

Aziminajad, M., Khajeh Ahmad Atari, A., Najarpour Jabari, S., & Taghavinajad, B. (2017). Structural analysis of Jami's Haft-Awrang miniatures Inthe artistic career of Sultan Ebrahim Mirza [Tahlil-e sakhtari-ye negareh-haye Haft-Awrang-e Jami dar karistan-e honari-ye Sultan Ebrahim Mirza]. *Islamic Art Studies, 13*(27), 101–128. https://doi. 20.1001.1.1735708.1396.13.27.1.1 (In Persian)

Allen, G. (2006). *Intertextuality* (P. Yazdanjoo, Trans.). Markaz. (Original work published 2000) (In Persian)

Bardbar, R. (2015). *Rediscovery of Iranian elements Inthe court rituals of Akbar and Jahangir Gurkani* [Bazshenasi-ye anasor-e Irani dar ayin-e darbār-e Akbar va Jahangir-e Gurkani] [Master's Thesis, Al-zahra University]. Tehran. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/49e4d-7d2ad61d9464599e25633a59ae1 (In Persian)

Beach, M.C. (1978). *The Grand Mogul Imperial Painting in India 1600-1660*. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts.

Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., & Gray, B. (1988). *The history of Persian painting* (M. Iranmanesh, Trans.). Amir Kabir. (Original work published 1923) (In Persian)

Brown, Percy. (1924). *Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750*. Hacker Art Books.

Canby, S. (2012). *Persian painting* [Naقāshi-ye Irāni] (M. Hosseini, Trans.). University of Art. (Original work published 1993) (In Persian)

Craven, R. C. (2009). A concise history of Indian art [Tārikh-e mokhtasar-e honar-e Hend] (F. Sajoudi & K. Sajoudi, Trans.). Academy of Arts. (Original work published 1976) (In Persian)

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (Channa Newman and Claude Doubinsky, Trans). University of Nebraska Press. (Original work published 1982)

Genette, G. (1982). *Palimpsests: literature in the Second Degree*.

Hafez-Nia, M. R. (2018). *An introduction to research methodology Inhumanities* [Moghaddame-i bar ravesh-e tahghighat dar olum-e ensani]. Samt. (In Persian)

Hendu Shah Estarabadi, M. Q. (2008). *Tarikh-e Ferishta* (Vol. 1, M. R. Nasiri, Ed.). Anjoman-e Asar va Mofakher-e Farhangi. (In Persian)

Jahanyar, A., & Ghazi-Zadeh, Kh. (2017). Introducing and analyzing motifs of buildings Inthe illustrations of "Yusuf and Zuleikha" from Jami's Haft-Awrang, Mashhad school [Mo'arrefi va tahlil-e noqush-e abniye dar negareh-haye "Yusuf va Zoleikha" az Haft-Awrang-e Jami maktab-e Mashhad]. *Negareh, 12*(44), 59–69. https://doi. 10.22070/negareh.2017.661 (In Persian)

Jami, A. b. A. (2003). *Masnavi Haft-Awrang* (M. Modarres Gilani, Ed.). Tehran: Mahtab. (In Persian)

Kousha, K. (2004). Migration of Iranian artists to India Inthe Safavid period [Mohajerat-e honarmandan-e Irani be Hend dar doran-e Safavi]. *Ayeneh-ye Mirath, 7*(26), 32–57. https://ensani.ir/fa/article/263277/ (In Persian)

Losty, J.P. (2019). *Rajput paintings from the Ludwig Habighorst collection*. Francesca Galloway. https://www.academia.edu/38398076/Rajput_Paintings_fromthe_Ludwig_Habighorst_Collection

Losty, Jeremiah P. (2011). *Indian Painting from 1730-1825 in Beach*. M.C, Fischer, E., and Goswamy, B.N., Masters of Indian Painting, Artibus Asiae, 579-594

Losty, J.P. (1982). *The Art of the Book in India*. The British Library Publishing Division.

Mayeli Borjolui, N., & Mohammadi Ardakani, J. A. (2019). Intertextual analysis of text and illustration InAkbar Shah's *Diwan Jibi* manuscript (966 A.H.) [Tahlil-e beynamatni-ye matn va negareh-haye nosk-he-ye khatti-ye Divan Jibi Akbar Shah, 966 A.H.]. *Negareh, 14*(51), 5–21. https://doi.org/10.22070/negareh.2019.3291.1905 (In Persian)

Monshi Ghomi, Q. M. A. b. H. (1973). *Golestan-e Honar* (A. Sohaili-Khansari, Ed.). Bonyad-e Farhang-e Iran. (In Persian)

Moqaddam Ashrafi, M. (1988). *The harmony of painting and literature In Iran* (R. Pakbaz, Trans.). Negah. (Original work published 1988) (In Persian)

Seyyed, M. (2010). The Influence of Iranian Paintings and Architecture on Indian Painting and Architecture in the 16th and 17th Centur. [Degree of Doctor of Philosophy, Mysore University]. Karnataka, India
https://dn790006.ca.archive.org/0/items/LandRevenueAdministrationUnderTheMughals_201710/The%20influence%20of%20Iranian%20paintings%20and%20architecture%20on%20Indian%20painting%20and%20Architecture.pdf

Nahavandi, A. B. (2002). *Ma'ather Rahimi* (A. Navaei, Ed.) Anjoman-e Asar va Mofakher-e Farhangi. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2021). *Intertextuality: From structuralism to postmodernism* [Beynamatniyat: Az sakhtagaraei ta pasamodernism]. Sokhan. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2015). *An introduction to intertextuality: Theories and applications* [Daramadi bar beynamatniyat: Nazariye va karbordha]. Sokhan. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2012). Hypertext typology [Guneh-shenasi-ye

bish-matni]. *Pazhuheshhaye Adabi, 9*(38), 139–152. https://doi. 20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7 (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextuality: Studying the relations of one text with other texts [Tramtnit: Motalee-ye ravabet-e yek matn ba digar matnha]. *Pazhuheshnameh-ye Olum-e Ensani, 56*, 83–98. https://ensani.ir/fa/article/143022/ (In Persian)

Pakbaz, R. (2005). *Iranian painting: From ancient to contemporary* [Naqashi-ye Iran: Az dirbaz ta emruz]. ZarrInva Samin. (In Persian)

Pashazanous, M., & Fadavi, M. (2008). Mutual influences of Iranian and Indian illustration Inthe Safavid era [Ta'sir-e motaghabel-e tasvirsazi-ye Iran va Hend dar asr-e Safavi]. *Mah-Honar, 12*(126), 46–52. https://ensani.ir/fa/article/96457 (In Persian)

Pugachenkova, G. A., & Khakimov, A. (1993). *Art In Central Asia* (N. Karim Zandi, Trans.) Ministry of Culture and Islamic Guidance. (Original work published 1993) (In Persian)

Rabizadeh, S., Tabatabaei Jebeli, Z., & Piravi Vank, M. (2020). The meaning of Surah Yusuf and its manifestation InIranian paintings: Explicit and implicit signification [Barrasi-ye ma'na dar Sure-ye Yusuf va namoud-e an dar negareh-haye Irani ba roykard-e dalalat-haye sariih va zemni]. *Jelve-ye Honar, 12*(1), 7–21. https://doi.org/10.22051/jjh.2019.24499.1392 (In Persian)

Rajabi, Z., & Pourmand, H. (2019). Analysis of "Yusuf and Zuleikha" miniature by Kamal al-DInBehzad based on Gérard Genette's transtextuality [Tahlil-e negareh-ye "Yusuf va Zoleikha" asar-e Kamal al-DInBehzad bar asas nazariye-ye tramtnit Genette]. *Kimia-ye Honar, 8*(32), 77–95. http://kimiahonar.ir/article-1-1689-fa.html (In Persian)

Rogers, M. J. (2003). *The Mughal style of Indian painting* (J. Hashemzadeh, Trans.). Dolatmand. (Original work published 2006) (In Persian)

Rouhani, H. (2015). Visual evidence of Sheikh Mohammad Naqqash's association with the court of Sultan Ebrahim Mirza [Shavahed-e tasviri az molazemat va ertebat-e Sheikh Mohammad Naqqash ba darbar-e Sultan Ebrahim Mirza]. *Bagh-e Nazar, 12*(36), 29–38. https://www.bagh-sj.com/article_11989.html (In Persian)

Ruyan, S. (2021). Semiotics of intercultural communication between Safavids and Mughals: Evidence from works of Iranian immigrant painters Inthe Mughal court [Neshane-shenasi-ye ertebat-e beynafarhangi-ye Safaviyan va Gurkaniyan ba estenad bar asar-e negargaran-e mohajer-e Irani dar darbar-e Gurkani]. *Honarhaye Sena'i Iran, 4*(1), 115–128. https://doi.org/10.22052/hsi.2022.243636.0 (In Persian)

Schimmel, A. (2007). *Inthe realm of the Mongol Khans* (F. Najd Samiei, Trans.). Tehran: Amir Kabir. (Original work published 2005) (In Persian)

Schimmel, A., & Welch, S. C. (2017). *Persian poetry and Indian miniature painting* (M. Lal Shateri & N. Jafari Dehkordi, Trans.). Marendiz. (Original work published 2003) (In Persian)

Simpson, M.S. (1997). *Sultan Ibrahim Mirza's Haft Awrang: a princely manuscript from sixteenth century Iran*. with contributions by Massumeh Farhad New Haven: Yale University press, Freer Gallery of Art.

Simpson, M. S. (2003). *Poetry and Iranian painting: Patronage of art In Iran* (A. Barati & F. Kiani, Trans.). Nasim Danesh. (Original work published 1997) (In Persian)

Tran-Gervat, Yen- Mai. (2006). *Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique.* Cahiers de Narratologie.

Welch, A. (2010). *Safavid painting and its patrons* (R. Rajabi, Trans.). Matn. (Original work published 1974) (In Persian)

The Walters Art Musum. (2025, March). https://art.thewalters.org/detail/30265/yusuf-and-zulaykha

آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۷(۳)، ۱۱–۳۱. https://sanad.iau.ir/Journal/lit/Article/10 20623

آژند، یعقوب (۱۳۹۲). *نگارگری ایرانی (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*. انتشارات سمت.

آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و «قزوین–مشهد»*. انتشارات فرهنگستان هنر.

آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت* (پیام یزدانجو، مترجم). انتشارات مرکز. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)

بردبار، رحما (۱۳۹۴). بازشناسی عناصر ایرانی در آیین دربار اکبر و جهانگیر گورکانی [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا]. تهران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/49e4d7d2ad61d9464599e25633a59ae1

بینیون، لورنس؛ ویلکینسون، ج.و.س و گری، بازیل (۱۳۶۷). *سیر تاریخی نقاشی ایران* (محمد ایرانمنش، مترجم). انتشارات امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۲۳)

پاشازانوس، محرمعلی؛ فدوی، محمد (۱۳۸۷). تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه. *ماه هنر*، ۱۲(۱۲۶)، ۴۶– ۵۲. https://ensani.ir/fa/article/96457

پاکباز، رویین (۱۳۸۴). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. انتشارات زرین و سیمین.

پوگاچنکووا، گالینا آناتولینا؛ خاکیموف، اکبر (۱۳۷۲). *هنر در آسیای مرکزی* (ناهید کریم زندی، مترجم). انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۸۲). *مثنوی هفت‌اورنگ*. (مرتضی مدرس گیلانی، مصحح). انتشارات مهتاب.

جهانیار، آذر؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۶). معرفی و تحلیل نقوش ابنیه در نگاره‌های منظومه *یوسف و زلیخا* از نسخه *هفت‌اورنگ* جامی مکتب مشهد. *نگره*، ۱۲(۴۴)، ۵۹– ۶۹. https://doi. 10.22070/negareh.2017.661

حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۷). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. انتشارات سمت.

راجرز، ام. جی (۱۳۸۲). *عصر نگارگری: سبک مغول هند* (جمیله هاشم‌زاده، مترجم). انتشارات دولتمند. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)

ربیع‌زاده، سمیرا؛ طباطبایی جبلی، زهره و پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۹). بررسی معنا در سوره یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت‌های صریح و ضمنی. *جلوه هنر*، ۱۲(۱)، ۷– ۲۱. https://doi.org/10.22051/jjh.2019.24499.1392

رجبی، زینب؛ پورمند، حسنعلی (۱۳۹۸). تحلیل نگاره *یوسف و زلیخا* اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت. *کیمیای هنر*، ۸(۳۲)، ۷۷–۹۵. http://kimiahonar.ir/article-1-1689-fa.html

روحانی، حمیدرضا (۱۳۹۴). شواهد تصویری از ملازمت و ارتباط شیخ محمد نقاش با دربار سلطان ابراهیم‌میرزا. *باغ نظر*، ۱۲(۳۶)، ۲۹– ۳۸. https://www.bagh-sj.com/article_11989.html

رویان، سمیرا (۱۴۰۰). نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی. *هنرهای صناعی ایران*، ۴(۱)، ۱۱۵–۱۲۸. https://doi. 10.22052/hsi.2022.243636.0

سیمپسون، ماریانا–شریو (۱۳۸۲). *شعر و نقاشی ایرانی، حمایت از هنر در ایران* (عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، مترجم). انتشارات نسیم دانش. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۷)

شیمل، آنماری (۱۳۸۶). *در قلمروی خانان مغول* (فرامرز نجد سمیعی، مترجم). انتشارات امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۵)

شیمل، آنماری؛ ولش، کری استوارت (۱۳۹۶). *تلفیق نظم فارسی در نگارگری هندی* (مصطفی لعل شاطری و ناهید جعفری دهکردی، مترجم). انتشارات مرندیز. (چاپ

اثر اصلی ۲۰۰۳)

عظیمی‌نژاد، مریم؛ خواجه احمد عطاری، علیرضا؛ نجارپور جباری، صمد و تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۶). تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت‌اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم‌میرزا. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۳(۲۷)، ۱۰۱-۱۲۸. https://doi.20.1001.1.1735708.1396.13.27.1.1.

کریون، روی‌سی (۱۳۸۸). *تاریخ مختصر هنر هند* (فرزان و کاوه سجودی، مترجم). انتشارات فرهنگستان هنر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۶)

کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی* (مهدی حسینی، مترجم). انتشارات دانشگاه هنر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)

کوشا، کفایت (۱۳۸۳). مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دوران صفوی. *آینه میراث*، ۷(۲۶)، ۳۲-۵۷. https://ensani.ir/fa/article/263277/

مایلی برجلویی، نیلوفر؛ محمدی اردکانی، جوادعلی (۱۳۹۸). تحلیل بینامتنی متن و نگاره‌های نسخه خطی ۹۶۶ ه.ق دیوان جیبی اکبرشاه. نگره، ۱۴(۵۱)، ۵- ۲۱. https://doi.20.1001.1.1735708.1396.13.27.1.1

مقدم اشرفی، مختاروونا (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران* (رویین پاکباز، مترجم) انتشارات نگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)

منشی قمی، قاضی میر احمدبن‌حسین (۱۳۵۲). *گلستان هنر*. احمد سهیلی‌خوانساری. انتشارات: بنیاد فرهنگ ایران.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۶)، ۸۳- ۹۸. https://ensani.ir/fa/article/143022/

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *پژوهش‌های ادبی*، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲. https://doi.20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه و کاربردها*. انتشارات سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۰). *بینامتنیت: از ساختاگرایی تا پسامدرنیسم*. انتشارات سخن.

نهاوندی، عبدالباقی (۱۳۸۱). *مآثررحیمی*. (عبدالحسین نوایی). انتشارات انجمن آثار و مفاخرفرهنگی.

ولش، آنتونی (۱۳۸۹). *نگارگری و حامیان صفوی* (روح‌الله رجبی، مترجم). انتشارات متن. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۴)

هندوشاه استرآبادی، محمّدقاسم (۱۳۸۷). *تاریخ فرشته* (ج . ۱) (محمدرضا نصیری، مصحح). انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی