The Iconographic Transformation of the Sacred Messenger of the Sacrificial Ritual in the Illustrated Ramayana Manuscripts of the Mughal School: A Case Study of the Freer Gallery Manuscript

Abstract

The *Ramayana*, together with the *Mahabharata* and the *Puranas*, constitutes a foundational epic of Indian cultural and religious tradition. Beyond its literary significance, it has shaped the visual and artistic heritage of the Indian subcontinent. The Persian translation and illustration of the Ramayana under Mughal emperor Akbar (r. 1556–1605) represents an instance of intercultural exchange between Hindu and Persian-Islamic traditions. Akbar promoted cultural tolerance and encouraged the translation of Sanskrit texts into Persian and their illustration in imperial ateliers. These initiatives introduced Hindu traditions to Persian-speaking audiences and enabled Muslim and Hindu painters to collaborate and develop a pictorial language. Among surviving Persian illustrated Ramayana manuscripts, the Freer Gallery manuscript, commissioned by ʿAbd al-Raḥīm Khān-i Khānān with Akbar's approval and preserved at the Freer Gallery of Art in Washington, D.C., holds a distinguished position. One illustration depicts the Sacred Messenger of the Sacrificial Ritual, a supernatural figure emerging from sacrificial fire while presenting a golden vessel containing the offering destined for King Daśaratha and his queens. Compared with the Sanskrit narrative and other Mughal versions, this image displays significant iconographic deviations, making it important for examining visual reinterpretation and cultural transformation. Previous scholarship has addressed stylistic, codicological, and narrative aspects of the Persian Ramayana tradition. Although the Freer manuscript has been discussed within broader studies of Mughal painting, its Sacred Messenger has not been independently examined through Panofsky's iconographic and iconological framework. This study investigates the figure's visual characteristics, including skin color, costume, ornaments, and symbolic attributes, and interprets their transformation within Hindu and Persian-Islamic artistic interaction. The research employs a qualitative, descriptive-analytical approach based on documentary and library sources. This approach also clarifies how textual and pictorial evidence can illuminate processes of cultural mediation within the workshop. Its theoretical framework is Erwin Panofsky's three-level model of iconographic analysis. At the pre-iconographical level, the visual elements of the selected painting are described. At the iconographical level, these elements are compared with the Sanskrit Ramayana and two contemporary Persian illustrated manuscripts, the Jaipur Royal manuscript and the Hamida Banu manuscript. At the iconological level, the cultural, religious, and historical implications of the transformations are interpreted within the multicultural context of the Mughal court. The Freer manuscript is the principal case study, while the Jaipur and Hamida Banu manuscripts provide comparative evidence for identifying iconographic transformation. The findings demonstrate substantial formal and symbolic changes in the Freer representation of the Sacred Messenger. The most striking alteration concerns skin color: the figure changes from black, as described in the Sanskrit text and represented in the Jaipur manuscript, to saffron-orange in the Freer version. Other modifications include the golden vessel, the number of queens attending the ritual, and compositional details. Comparative analysis indicates that the Jaipur manuscript remains closest to the textual narrative, whereas the Hamida Banu manuscript and, more prominently, the Freer manuscript adopt more interpretative solutions. These differences suggest that Muslim painters did not simply reproduce Hindu iconography but reconstructed it through their artistic language and symbolic systems. The iconological analysis indicates that these transformations should not be understood merely as unfamiliarity with Hindu mythology or inaccurate transmission. Rather, they reflect a process of reinterpretation in the artistic and intellectual environment of Mughal India. The choice of saffron for the Sacred Messenger's skin is significant. In Hindu visual culture, saffron is associated with sacred fire, purity, asceticism, wisdom, and spiritual authority. Within Persian-Islamic pictorial traditions, the same chromatic choice could evoke divine light, sanctity, and spiritual illumination. The figure's transformation can therefore be understood not as an iconographic error but as visual translation through which Hindu sacred imagery was rearticulated according to the symbolic vocabulary of Persian-Islamic art. The comparative evidence further suggests that the degree of transformation was shaped by interconnected factors, including painters' familiarity with Hindu religious concepts, interpretations of color, the cultural atmosphere of the Mughal atelier, and artistic preferences. Whereas the Jaipur manuscript maintains a closer relationship with the Sanskrit narrative through Hindu participation and court supervision, the Hamida Banu and Freer manuscripts display greater interpretative freedom. In the Freer manuscript, the painter Nadim reconstructed the Sacred Messenger through a visual language mediating between Hindu symbolism and Persian-Islamic conventions, producing a new iconographic identity. In conclusion, the Sacred Messenger in the Freer Ramayana provides evidence of cultural negotiation, symbolic translation, and artistic adaptation between Hindu and Persian-Islamic traditions during the Mughal period. Its transformation reveals a shared visual language in which sacred concepts were reinterpreted through intercultural dialogue. This research applies Panofsky's three-level methodology to an independent analysis of this neglected image and demonstrates that its visual transformation constitutes an expression of cultural interaction rather than misunderstanding. The findings contribute to the study of Mughal painting and Persian illustrated manuscripts and to broader discussions of intercultural artistic exchange, visual translation, and iconographic transformation in early modern South Asia.

Keywords: Freer Ramayana manuscript, intercultural interactions, Mughal painting, Panofsky's iconography, Persian illustrated Ramayana.

Received: 29 Jun 2025
Received in revised form: 06 Sep 2025
Accepted: 16 Nov 2025

Nima Adham[1] iD
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Fine Arts, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
E-mail: nimaadham999@yahoo.com

Maryam Dashtizadeh[2] iD (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Museum, Faculty of Archeology and Museum, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran.
E-mail: m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2025.396313.667494

Citation: Adham, Nima, & Dashtizadeh, Maryam. (2026). The iconographic transformation of the sacred messenger of the sacrificial ritual in the illustrated Ramayana manuscripts of the Mughal school: A case study of the Freer gallery manuscript. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *31*(3), 37-48. (In Persian)

© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

استحاله آیکونوگرافیک پیام‌آور قدسیِ مراسم قربانی در نسخه‌های مصور *رامایانا* در مکتب گورکانی: مطالعهٔ موردی نسخه مجموعه فریر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۰۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵
نیما ادهم[۱]: استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. E-mail: nimaadham999@yahoo.com
مریم دشتی‌زاده[۲] (نویسنده مسئول): استادیار گروه موزه، دانشکده باستان‌شناسی و موزه، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.
E-mail: m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2025.396313.667494

چکیده

ترجمه و تصویرگری آثار حماسی هندو، از جمله *رامایانا*، به دستور اکبرشاه گورکانی، در چارچوب سیاست رواداری فرهنگی این پادشاه و با هدف معرفی و انتقال میراث فرهنگی و دینی هند به جامعه مسلمانان انجام گرفت. در این میان، *رامایانا*نگاری فارسی به‌عنوان نمونه‌ای منحصربه‌فرد از نگارگری هندو–ایرانی، زمینه‌ی بروز تعامل میان هنرمندان دو فرهنگ را فراهم ساخت. نگاره‌ی «پیام‌آور قدسیِ مراسم قربانی» در نسخه‌ی فریر، نمونه‌ای شاخص برای بررسی آیکونوگرافیکِ این تعاملات فرهنگی است. این پژوهش با هدف تحلیل ویژگی‌های بصری و فرمی «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» (از جمله رنگ پوست، زیورآلات و پوشش) در نگاره فریر و تبیین معانی نمادین آن در بستر تعامل میان سنت‌های هنری هندویی و ایرانی– اسلامی انجام شده است. پژوهش با رویکردی کیفی و به روش توصیفی–تحلیلی، مبتنی بر منابع اسنادی و با بهره‌گیری از الگوی آیکونوگرافی پانوفسکی صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که بازنمایی «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در نگاره نسخه فریر دستخوش استحاله‌های فرمی، محتوایی و رنگی شده است. نگارگر مسلمان در این نسخه با رویکردی تلفیقی و تفسیرگرانه، مفاهیم اسطوره‌ای هندو را بازآفرینی کرده و از رهگذر این استحاله آیکونوگرافیک، خوانشی تازه از این شخصیت قدسی ارائه داده است. در این نسخه انتخاب رنگ زعفرانی در ترسیم پیام‌آور قدسی مراسم قربانی، به دلیل ناآشنایی هنرمند مسلمان با اسطوره‌های هندی نبوده، بلکه حاصل تفسیر او از مفاهیم قدسی و تجلی استحاله‌ی آیکونوگرافیک در بستر چندفرهنگی گورکانی است؛ پدیده‌ای که به شکل‌گیری زبان بصری مشترک میان دو سنت هنری هندو و ایرانی–اسلامی در مکتب گورکانی انجامید.

واژه‌های کلیدی: آیکونوگرافی پانوفسکی، تعاملات بینافرهنگی، *رامایانا*نگاری فارسی، *رامایانای* فریر (نسخه خطی مکتب گورکانی)، نگارگری گورکانی

استناد: ادهم، نیما و دشتی‌زاده، مریم. (۱۴۰۵). استحاله آیکونوگرافیک پیام‌آور قدسی در *رامایانا*نگاری فارسی (مطالعه موردی نسخه مجموعه فریر). نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۳)، ۳۷–۴۸.

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

مقدمه

اکبرشاه گورکانی به‌عنوان زمامدار کشوری که در آن، اکثریت هندوها توسط اقلیت مسلمان اداره می‌شدند، از رویکردهای تسامح‌آمیزی استفاده کرد تا فاصله میان مردمان کشورش و ناآگاهی آن‌ها را نسب به همدیگر به حداقل برساند. یکی از مهم‌ترین این کارها، ترجمه متون ارزشمند هندو به زبان فارسی بود. در میان این آثار، ترجمه دو حماسه بزرگ *مهابهارات* و *رامایانا* که از متون مذهبی و فرهنگی برجسته هندو به شمار می‌روند، جایگاه ویژه‌ای داشتند. *پورانا*، *مهاباراتا* و *رامایانا* سه تألیف عظیم دوره حماسی هند (در زمان تقریبی قرن سوم و چهارم پیش از میلاد) است. این متون شرح عمیق‌ترین معانی حکمی هندو در قالب قصص و افسانه‌های شیرین است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵، ۷۰).

نسخه موردمطالعه پژوهش حاضر، یکی از نسخه‌های فارسی *رامایانا* است که به سفارش عبدالرحیم خان‌خانان[1] فرمانده ارشد ایرانی‌تبار سپاه مغول، تهیه و هم‌اکنون در نگارخانه فریر[2] واشنگتن[3] نگهداری می‌شود. در این نسخه نگاره‌ای وجود دارد که مردی درشت‌اندام با پوستی نارنجی‌رنگ را در میان آتش نشان می‌دهد که پیاله‌ای زرین به حاضران تعارف می‌کند. این مضمون در سایر نسخه‌های فارسی *رامایانا* متعلق به دوران مغول نیز تکرار شده است، هرچند این صحنه در تصویرسازی‌های *رامایانا* در سال‌های بعد و خارج از حوزه گورکانیان چندان برجسته تلقی نشده است. تکرار این نگاره در نسخه‌های فارسی، احتمالاً نشان‌دهنده علاقه اجتماعی یا ارتباط ویژه سفارش‌دهندگان با این بخش از داستان راما در اواخر سده شانزدهم میلادی است. این نگاره توسط نگارگران مسلمان خلق شده است و تغییراتی در ویژگی‌های بصری شخصیت نسبت به نسخه‌های قبلی دیده می‌شود. مسئله پژوهش حاضر این است که چرا و چگونه این تغییرات رخ داده‌اند و چه تأثیراتی از تعاملات فرهنگی و مذهبی دربار گورکانی ناشی شده‌اند.

در روند بررسی نگاره انتخابی، ابتدا در گام پیشاآیکونوگرافیک، ویژگی‌های بصری تصویر با تمرکز بر شخصیت اصلی نگاره به‌طور دقیق توصیف خواهد شد. در گام بعد، قرائن تصویری، متنی و نمونه‌های مشابه این شخصیت اسطوره‌ای در نگاره‌ها و نسخ مرتبط و مشابه، بررسی و تحلیل می‌شود. به‌منظور کشف سیر تغییرات و دگریختی‌های فرمی و محتوایی پدید آمده در خلق این شخصیت در نسخه *رامایانای* فریر، سایر نسخه‌های دیگر *رامایانا* که در دوران اکبرشاه ترجمه و مصور شده‌اند، مانند نسخه سلطنتی جیپور و حمیدابانو نیز، موردمطالعه و مقایسه قرار خواهد گرفت.

این پژوهش تلاش دارد تا از طریق بررسی نگاره موردنظر، فرآیند تحول آیکونوگرافیک شخصیت موردنظر که ازاین‌پس آن را با نام پیام‌آور قدسی مراسم قربانی بررسی خواهیم کرد را در بستر تعاملات بینافرهنگی میان هنرمندان هندو و مسلمان نشان دهد. به‌بیان‌دیگر، این پژوهش، علاوه بر تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایه موردنظر، به بررسی تحول یا استحاله آن با توجه به تماس‌ها و رویارویی‌های فرهنگی میان ایران و هند و تأثیرات متقابل مذهبی ناشی از آن می‌پردازد. برخورد و تعامل میان فرهنگ‌ها، جوامع و مذاهب مختلف، به‌ویژه در زمینه هنری، می‌تواند منجر به تغییراتی در عناصر بصری و معنایی یک اثر شود. ازآنجاکه هنر همواره بازتاب‌دهنده و تغییردهنده محیط اجتماعی خود است، از دید محققان، بررسی آیکونوگرافیک یک نقش‌مایه خاص می‌تواند تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و دینی زمانه‌اش را نیز آشکار سازد.

با این مقدمه سه پرسش اصلی پژوهش حاضر چنین است؛

۱. چه ویژگی‌های بصری و فرمی در بازنمایی «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در نسخه‌های مختلف *رامایانا* (به‌ویژه نسخه فریر) مشاهده می‌شود و این ویژگی‌ها چگونه از متن اصلی *رامایانا* و دیگر نسخه‌های مرتبط با آن فاصله گرفته‌اند؟

۲. ویژگی‌های آیکونوگرافیک «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» (مانند رنگ پوست، زیورآلات و پوشش) چه معانی نمادینی دارند؟

۳. استحاله آیکونوگرافیک «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در نسخه فریر چگونه بازتاب‌دهنده تعاملات بینافرهنگی و مذهبی هنرمندان مسلمان و هندو در دوران گورکانی است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها به‌صورت اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع مکتوب شامل نسخه‌های مصور *رامایانا* (جیپور، حمیدابانو و فریر) به زبان‌های فارسی و انگلیسی و دیگر منابع مرتبط با نگارگری مکتب گورکانی بوده است.

برای تحلیل نگاره‌ها، از الگوی سه سطحی آیکونوگرافی اروین پانوفسکی بهره گرفته شده است. در سطح نخست (پیش‌آیکونوگرافیک)، توصیف دقیق عناصر بصری نگاره «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در نسخه فریر انجام شده است. در سطح دوم (آیکونوگرافیک)، مضامین و نشانه‌های نمادین نگاره با مراجعه به متون *رامایانا* و سایر نسخه‌های مصور *رامایانا* که در دوران اکبرشاه مصور شده‌اند، (از جمله نسخه‌های جیپور و حمیدابانو) تطبیق داده شده است. در سطح سوم (آیکونولوژیک)، دلالت‌های نهفته تغییرات آیکونوگرافیک نگاره در بستر تعاملات بینافرهنگی دوران گورکانی تحلیل شده است. مقایسه میان نسخه فریر و دو نسخه پیشین انجام گرفت تا میزان «وفاداری» یا «استحاله» نقش‌مایه پیام‌آور قدسی مراسم قربانی را نسبت به متن اصلی *رامایانا* مشخص شود. این روش امکان شناسایی فرایند استحاله آیکونوگرافیک نقش‌مایه پیام‌آور قدسی مراسم قربانی را که بازتابی از تلفیق فرهنگی میان هنر اسلامی-ایرانی و هنر هندویی است، فراهم ساخته است.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش حاضر را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: پژوهش‌های کلی درباره *رامایانا*نگاری فارسی و دیگری پژوهش‌های مرتبط با نسخه *رامایانای* فریر. در گروه نخست، مارکل (۲۰۱۰) مجموعه‌ای از آثار مرتبط با *رامایانا*، شامل نقاشی‌ها و مجسمه‌ها را بررسی کرده و به تحلیل صوری برخی نگاره‌های پراکنده از *رامایانا*های فارسی پرداخته است (Markel, 2010). حاجیان‌فرد (۲۰۱۷) در رساله دکتری خود به بررسی ویژگی‌های مفهومی و هنری *رامایانا*های مصور در دوران مغول پرداخته و چهار نسخه خطی متعلق به دربار مغول را از نظر سبک و فرم تحلیل کرده است (Haji-anfard, 2017). وی همچنین در مقاله‌ای دیگر (۲۰۲۳) به ترکیب عناصر هنری ایرانی و هندی در *رامایانای* اکبر پرداخته است (Hajianfard & Ze-krgoo, 2023a). همچنین، شیخ (۲۰۱۲) سه نسخه مصور *رامایانا* را بررسی کرده و نسخه فارسی *رامایانای* آتلیه اکبرشاه را از نظر زبان بصری بین‌المللی

و التقاطی معرفی نموده است (Sheikh, 2012). حاجیان‌فرد و ذکرگو (۲۰۲۳) در پژوهش دیگری به بررسی عناصر زیبایی‌شناختی و روایی نسخه *رامایانای* حمیده بانو نیز پرداخته‌اند. توجه به نحوه ترسیم عناصر بصری و ترکیب‌بندی کلی اثر در مقایسه با نسخه جیپور و فریبر و مشخص نمودن سبک و تکنیک‌های ترکیب‌بندی این نسخه از نتایج حاصل از آن می‌باشد (Hajianfard & Zekrgoo, 2023b).

در گروه دوم، مدبر، هاشمی و طباطبایی (۱۳۹۹) نقش‌مایه دیو را در نسخه فریبر تحلیل کرده و جایگاه آن را از نظر ترکیب‌بندی و ارتباط با نمونه‌های مشابه بررسی کرده‌اند. سردار (۲۰۱۷) نیز در بخشی از مقاله خود به تحلیل نگاره «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در *رامایانای* جیپور پرداخته و ویژگی‌های آن را از نظر چرخش‌های داستانی، ترکیب فضاهای درونی و بیرونی و ارتباط تنگاتنگ پیکره‌ها بررسی کرده‌است. بااین‌حال، در مورد نسخه *رامایانای* فریبر، به‌جز بررسی کلی شرایط تولید و معرفی نگاره‌ها، پژوهش مستقلی انجام نشده و به‌ویژه نگاره «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در این نسخه تاکنون موردبررسی دقیق قرار نگرفته است (Sardar, 2017).

*رامایانا*نگاری

رامایانا[۴] در لغت به معنی «پناهگاه راما»[۵] در کنار *مهابهاراتا*[۶] و *پوراناها*[۷]، مثلث ادبیات حماسی شبه‌قاره هند را تشکیل می‌دهد (والمیکی و داس، ۱۳۷۹/۲۰۰۰، ۷). زمان سرایش این حماسه توسط والمیکی[۸]، به‌طور دقیق مشخص نیست؛ برخی پژوهشگران، نگارش این اثر را به حدود قرن پنجم پیش از میلاد نسبت می‌دهند (Sehgal, 1991, p. 917-919) .

ترکیب کتاب منظوم *رامایانه* اغلب شامل داستان تولد رام، ایام جوانی، ازدواج با سیتا، تبعید به جنگل، ربوده شدن سیتا توسط راون اهریمن، برخاستن میمون به یاری رام و شکست راون و نجات سیتا است که با وجود برخی دخل و تصرفات اغلب این ترکیب داستانی در سرایش اشعار حفظ شده است (ذکرگو، ۱۳۷۷، ۱۲۵).

ترجمه این اثر از سانسکریت به فارسی در دوران اکبرشاه به «مولانا عبدالقادر بداؤنی» سپرده شد، اما او به دلیل تعصبات شخصی، دیدگاهی منفی نسبت به این مسئولیت داشت (Das, 2003, p. 148). پس از ترجمه نسخه فارسی *رامایانا*، این اثر در اختیار هنرمندان قرار گرفت و در ابتدا به دستور اکبرشاه، گروهی از نگارگران برجسته به تصویرگری این حماسه پرداختند. جزئیات بازدیدهای هفتگی اکبرشاه از تصویرخانه و رخدادهای مهم هنری دوران او، در کتاب *آیین اکبری*[۹] ثبت شده است. درخور ذکر است که پیش از قرن شانزدهم بازنمایی‌های تصویری و حجمی متعددی از داستان‌های *رامایانا* در قالب مجسمه‌سازی، نقش‌برجسته و نقاشی در هند وجود داشته، این آثار به‌احتمال‌زیاد برای هنرمندان مسلمان فعال در آتلیه‌های دربار گورکانی یا هنرمندان مستقل، ناشناخته بوده‌است (Seyller, 1999, p. 81).

نسخه‌های فارسی مصور *رامایانا* در سبک مغول، به‌صورت پراکنده در موزه‌های سراسر جهان نگهداری می‌شوند و همگی به قرون شانزدهم و هفدهم میلادی بازمی‌گردند. برای نمونه، موزه ملی دهلی‌نو[۱۰] چند نسخه اندک از *رامایانا*های فارسی را در اختیار دارد. از میان *رامایانا*های مصور مربوط به دوران اکبرشاه، قرن شانزدهم میلادی، تنها چهار نسخه شناخته‌شده و پرکار وجود دارد؛ که دو نسخه متعلق به خانواده سلطنتی است و دو نسخه دیگر با حمایت درباریانی مانند عبدالرحیم خان‌خانان و راجا بیرسینگ دِو بوندالا[۱۱] تولید شده است. نسخه‌های سلطنتی *رامایانا* به اکبرشاه (سال‌های ۱۵۸۸ تا ۱۵۹۲ میلادی) و حمیدابانو بیگم، مادر او (سال ۱۵۹۴ میلادی)، تعلق دارند. نسخه اول در موزه مهاراجه سوامی من‌سینگ دوم در جیپور[۱۲] نگهداری می‌شود، درحالی‌که اوراق نسخه دوم پراکنده‌اند (Topsfield, 2004, p. 354).

نگاره‌ی موردبحث در پژوهش حاضر، یکی از نمونه‌های شاخص اما غیرسلطنتی *رامایانا*های دوران اکبرشاه به شمار می‌رود و بازتولیدی هم‌عصر از نسخه‌ی نگهداری‌شده در موزه جیپور است. این نسخه، یکی از ده‌ها کتابی است که با حمایت عبدالرحیم خان‌خانان، سردار بزرگ اکبرشاه و فرزند بایرام‌خان (نایب‌السلطنه مشهور) تهیه شده است.

عبدالرحیم خان‌خانان که از شخصیت‌های تأثیرگذار دوران گورکانی هند به شمار می‌رود، علاوه بر مشاغل سیاسی، فردی هنرپرور نیز بوده است. از جمله اقدامات او می‌توان به تأسیس کتابخانه‌ای بزرگ، دعوت از هنرمندان و عالمان جهان اسلام به‌ویژه ایران و نظارت بر مکتب‌خانه شاهی واقع در دیوان‌خانه خاص فاتح‌پور سیکری اشاره کرد (بداؤنی و همکاران، ۱۳۸۰، ۳۴۴).

کتابخانه عبدالرحیم خان‌خانان که به‌عنوان یکی از عجایب عصر توصیف شده است، محل اجتماع برجسته‌ترین علما و شخصیت‌های علمی و فرهنگی دوران او بود (Mahfuzul Haq, 1931, p. 263). عبدالباقی نهاوندی در کتاب *مآثیرالرحیمی* (تاریخ عبدالرحیم خان‌خانان) نقل می‌کند که روزانه نزدیک به صد نفر از علما به این کتابخانه مراجعه می‌کردند تا تردیدهای علمی‌شان برطرف شود، مشکلاتشان حل گردد و افق‌های دانششان گسترش یابد. نسخه *رامایانای* فریبر نیز در همین کتابخانه، یا به‌عبارتی صورتخانه خان‌خانان و تحت نظارت مستقیم او خلق شده است (نهاوندی، ۱۹۲۴).

در صفحه فاتحه‌الکتاب نسخه‌ی *رامایانای* فریبر، دست‌نوشته‌ای به قلم عبدالرحیم خان‌خانان وجود دارد که بیان می‌کند این اثر رونوشت شخصی او بوده و با اجازه و موافقت اکبرشاه تهیه شده است. این متن که به گمان برخی، طولانی‌ترین دست‌نوشته‌ی باقی‌مانده از خان‌خانان است، حاوی نکات مهمی در خصوص این نسخه است .خان‌خانان در این نوشته تصریح کرده که تهیه این نسخه بعد از نسخه‌ی سلطنتی مخصوص پادشاه داده شده است. یکی از نکات جالب‌توجه که او در این متن به آن اشاره می‌کند، تاریخ شروع و اتمام کتابت و نگارگری این نسخه است که به ترتیب سال ۹۹۶ ه.ق (۱۵۸۷ م.) و ۱۰۰۶ ه.ق (۱۵۹۸ م.) ذکر شده است. او همچنین تعداد نگاره‌ها و صفحات این نسخه را مشخص کرده که به ترتیب ۱۶۵ نگاره و ۳۴۹ صفحه می‌باشد (Seyller, 1999, p. 74).

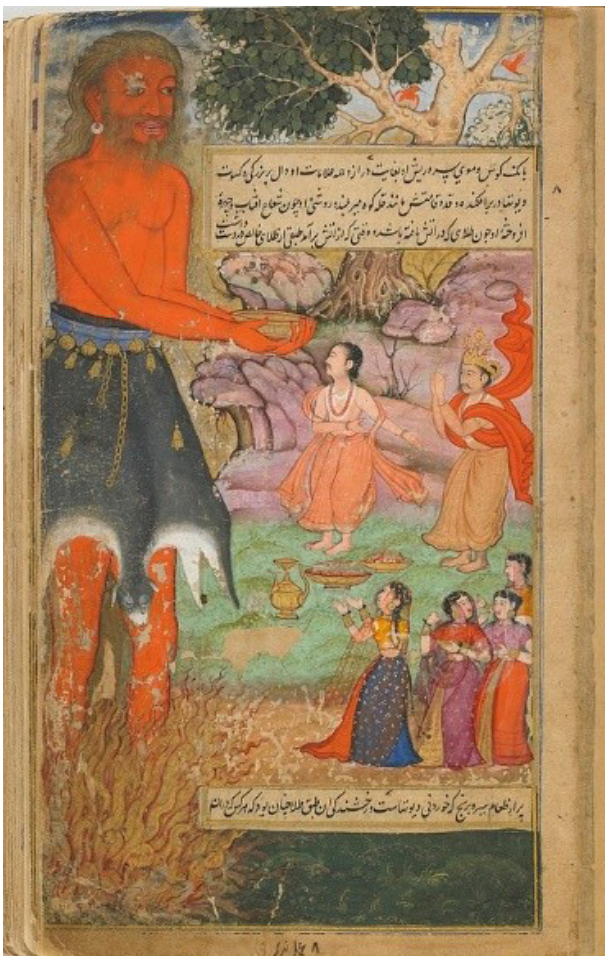
بررسی نگاره پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در نسخه‌ی فریبر

این نگاره متعلق به نخستین کاند[۱۳] (بخش) *رامایانای* فریبر، مردی درشت‌اندام را میان شعله‌های آتشی که در طبیعت برپا شده است، نشان می‌دهد که با لبخند، کاسه‌ای زرین به افراد مقابلش عرضه می‌کند. (تصویر ۱) وی که سه‌رخ ترسیم شده، پوستی نارنجی- قرمز دارد و با قامتی بلند، یک‌سوم سمت چپ کادر را اشغال کرده‌است. تنها پوشش او، دامنی از پوست جانوران با تزئینات طلایی است. در بخش بالا، دو مرد حضور دارند: یکی با تاج و ردای نارنجی دستانش را به دعا برده و دیگری با دو برآمدگی

کوچک بر سر، با احترام به او اشاره دارد. در پایین، چهار زن دیده می‌شوند که سه نفرشان در حال نیایش و گفتگو هستند، درحالی‌که از چهارمی تنها نیمرخی کوچک مشخص است. نام نگارگر خارج از کادر، تحت عنوان عمل ندیم درج شده است.

در دو کادر بالا و پایین نگاره، نوشته‌هایی به این عبارت دیده می‌شود: «بانک کوس و موی سر و ریش او به‌غایت دراز و همه علامات او دال بر بزرگی و کسوت. دیوتها در برافکنده و قد و قامتش مانند کوه میر بلند و روشنی او چون شعاع آفتاب و چهره افروخته او چون طلای که در آتش تافته باشد. وقتی‌که از آتش برآمد، طبقی از طلای خاص در دست داشت، پر از طعام سیر و برنج که خوردنی دیوتهاست. درخشندگی آن طبق طلا چنان بود که هر کس که در آن...»

تصویر ۱. *پیام‌آور قدسی مراسم قربانی از آتش قربانی داشاراتا به همراه ظرفی حاوی مائده برمی‌خیزد، عمل ندیم، رامایانا* فریر (Seyller, 1999, p. 101) (f.26a.c.1597.Folio) (27.3×15.5 cm. Freer Gallery of Art 07.271)



پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در متون *رامایانا*

داستان کلی مرتبط با این نگاره در *رامایانا*، مربوط به زمانی است که راجه جسرت (داشاراتا[۱۴])، پادشاه عادل ایودهیا[۱۵]، به‌منظور داشتن فرزند یا فرزندانی پاک‌نهاد و به مشورت وزیران و برهمنان دربار، مراسم قربانی آتش برپا می‌کند. چنین مراسمی که در سنت هندو به «پوترشتی یاگیا»[۱۶] معروف است، تحت هدایت حکیم ریشیاشرینگا[۱۷] انجام می‌شود. دقایقی پس از آغاز مراسم، موجودی قدسی از آتش قربانی پدیدار می‌شود که غذای آسمانی را حمل می‌کند. این مائده به‌طور نابرابر میان سه ملکه داشاراتا، یعنی کائوسالیا[۱۸]، سومیترا[۱۹] و کایکی[۲۰] (کیکئی) که تا آن زمان از داشتن فرزند محروم بوده‌اند، تقسیم می‌شود. پس‌ازآن، سه بانوی دربار باردار می‌شوند و چهار پسر به نام‌های راما، لاکشمانا (لکشمن)، شاتروغنا[۲۱] و بهاراتا[۲۲] (بهرت) به دنیا می‌آیند.

در نسخه فارسی *رامایانا* به قلم تولسیداس، ویژگی‌های این شخصیت چنین توصیف شده است: «آن تجلی نور پاک و فروغ‌بخش عالم به حضور حاضران مجلس در آتش هوم نمایان شد. به حسن و شمایلی که زبان از بیان او لال بود. پاره‌ای شیر برنج در دست داشت و به راجه جسرت داد و خود از نظر نظارگان غایب گردید» (والمیکی و داس، ۱۳۷۹/۲۰۰۰، ۹۲). در این متن، جز به نمایان شدن در آتش و عرضه شیر برنج (که در نگاره به اشتباه سیر و برنج آمده است)، به خصوصیات ظاهری دیگری از شخصیت موردبحث (به‌ویژه رنگ پوست او) اشاره نشده است.

در نسخه منظوم *رامایانا*، مولا مسیح پانی‌پتی (۱۱ ه.ق/۲۰۰۹)، ویژگی‌های ظاهری بیشتری از این پدیده را برشمرده است. در نسخه منظوم *رامایانا* به قلم مولا مسیح پانی‌پتی چنین آمده است؛

ز آتش جلوه‌گر شد شخصی از نور فروغ طلعتش چون آتش طور
تنش در شعله چون یاقوت شاداب سراپا آتشین چون کرم شب تاب
ز آتش کرده پیراهن تن او چو خورشید و شفق پیراهن او
به جسرت گفت خیز ای رای برگیر به جام زر برنج پخته در شیر
(پانی‌پتی، ۱۱ ه.ق/۲۰۰۹، ۵۹–۶۰)

در این متن نیز به‌طور واضح به ویژگی‌های ظاهری شخص، از جمله فروغ طلعت، تناسب تن با شعله‌های آتش اشاره شده است، اما همچنان رنگ پوست، ریش و جامه او به‌طور دقیق بیان نشده است. همچنین در نسخه انگلیسی *رامایانا* که بر اساس سنت شفاهی این حماسه گردآوری و تدوین شده است، در توصیف این واقعه و نقش‌مایه موردنظر چنین آمده است؛

... در آن زمان، شخصی روحانی با پوستی درخشان، درحالی‌که ظرفی طلایی حاوی برنج، شیر و عسل در دست داشت، از آتش قربانی نمودار گشت. (Vanamali, 2014, p. 39)

تا بدین‌جا، توصیف‌هایی که از این شخصیت وجود دارد، بر درخشان یا نورانی بودن او و پدیدار شدن از دل آتش با ظرفی حاوی شیر برنج تأکید دارند. جالب آنکه در ترجمه انگلیسی نسخه هفت‌جلدی *رامایانا*، توضیحات کامل‌تری در این خصوص دیده می‌شود؛

از میان شعله‌های آتش مقدس موجودی بی‌بدیل، مشعشع و عظیم با قدرتی بسیار و صلابتی درخور برخاست. او سیاه بود و لباسی سرخ بر تن داشت. دهانش قرمز بود ... موهای بدن، سر و ریش او مانند شیر چشم‌زرد، براق بود. او علائم فرخنده‌ای داشت و به زیورهای آسمانی آراسته شده بود. قامت او به بلندی کوه ... بود. ظاهر او به خورشید می‌مانست و مانند شعله‌ای از آتش فروزان به نظر می‌رسید. در دستانش... ظرف دهان‌گشادی از جنس طلای ناب با درپوشی نقره‌ای قرار داشت... که با فرنی آسمانی پر شده بود. (Goldman, 1990, pp. 155-156)

همان‌طور که اشاره شد، خصوصیات ظاهری پدیده موردنظر به‌طور کامل‌تری در این کتاب آمده است. علاوه بر ویژگی‌هایی چون بلندی قامت و نمودارشدن از آتش، به ویژگی‌های چهره، جامه، محاسن و

حتی ویژگی‌های ظرفی که او در دست دارد نیز پرداخته شده است. نکته جالب‌توجه اینکه رنگ پوست این موجود نورانی، نه نارنجی، بلکه سیاه توصیف شده است.

پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در *رامایانای* جیپور

از آنجاکه *رامایانای* فریر، از نظر زمانی سومین و آخرین نسخه فارسی این کتاب در دربار گورکانیان محسوب می‌شود، جستجوی دو همتای پدیدآمده قبل از آن (*رامایانای* جیپور و *رامایانای* حمیدابانو) ضروری است. *رامایانای* جیپور، اولین نسخه ترجمه‌شده از این حماسه به‌طور خاص برای اکبرشاه تهیه شده است و در حال حاضر یکی از مهم‌ترین گنجینه‌های موزه‌ی جیپور به شمار می‌رود (Das, 2003, p. 145) . بر اساس نوشته موجود در کتاب، این نسخه در ۲۸ ذی‌حجه ۹۹۷ هجری قمری معادل با نوامبر ۱۵۸۸ میلادی تکمیل شده است. بدین ترتیب، این همان نسخه‌ای است که توسط مولانا عبدالقادر بداؤنی و به دستور مستقیم اکبرشاه ترجمه شده است .به‌طورکلی، صد و هفتادوشش مینیاتور *رامایانای* جیپور شامل سیزده ترکیب دوصفحه‌ای است. ترکیب‌بندی و طراحی نگاره‌ها توسط استادانی چون بساوان، دسوانت، جگان، کساو (و کساوکلان)، میسکین و تولسی ایجاد شده‌اند. بقیه هنرمندان حاضر در تصویرخانه به کار رنگ‌آمیزی (عمل) مشغول بودند (Dehejia, 1994, p. 74).

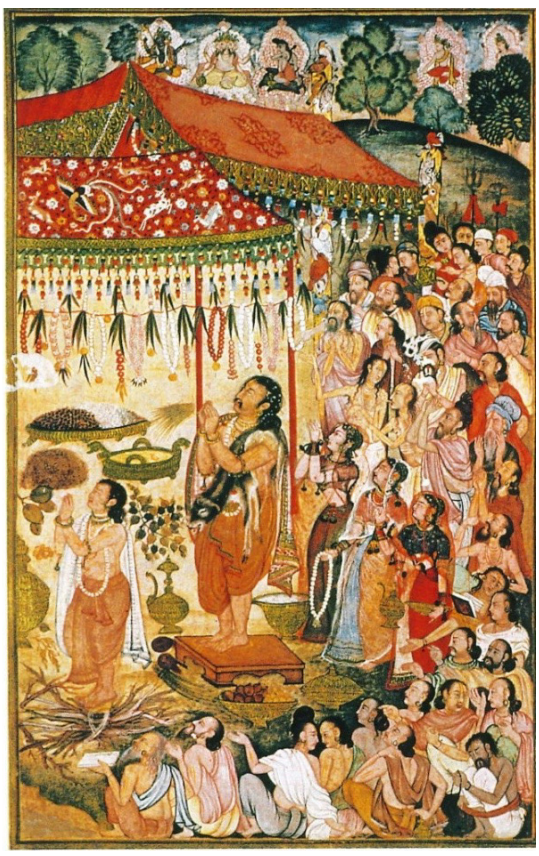
در نسخه جیپور، بساوان، هنرمند هندو، طراحی نگاره را انجام داده و حسین، هنرمند مسلمان، رنگ‌آمیزی آن را بر عهده داشته است. این نگاره با ترکیب‌بندی شلوغ، بر جنبه جمعی و آیینی داستان تأکید دارد، درحالی‌که در نسخه فریر، ندیم با ساده‌سازی صحنه، بر لحظه ظهور شخصیت قدسی تمرکز کرده است. تفاوت دیگر در نمایش عناصر بصری است؛ در جیپور، زیورآلات و جزئیات متعدد به نشانه تبار والا دیده می‌شود، اما ندیم در نسخه فریر، از این عناصر صرف‌نظر کرده است. مهم‌ترین تفاوت، رنگ پوست شخصیت قدسی است که در نسخه جیپور سیاه و کاملاً منطبق بر متن اصلی *رامایانا* است، درحالی‌که در نسخه فریر، این رنگ به نارنجی تغییر یافته است. این تفاوت را می‌توان نتیجه آگاهی بساوان از ویژگی‌های آیکونوگرافیک *رامایانا* و در مقابل، تفسیر شخصی ندیم از این مضمون دانست.

مقایسه نسخه‌های فریر و جیپور نشان می‌دهد که در نسخه جیپور، تصویرسازی خدایان هندو با رعایت دقیق‌تر اصول آیکونوگرافیک انجام شده، درحالی‌که در نسخه فریر، خطاهای بصری متعددی مشاهده می‌شود. این خطاها، مانند نمایش اشتباه تعداد ملکه‌ها، بیش از آنکه ناشی از بی‌دقتی باشد، نشان‌دهنده ناآگاهی هنرمندان مسلمان از مفاهیم اسطوره‌ای هندو است (Seyller, 1999, p. 83). بااین‌حال، بررسی‌ها نشان می‌دهد که نسخه جیپور منبع الهام هنرمندان نسخه فریر بوده است. گزارش‌ها حاکی از آن است که عبدالرحیم نسخه‌ی خطی امپراتوری را شخصاً بررسی کرده‌است. شباهت‌های موضوعی میان صد و سی نگاره‌ی نسخه‌ی *رامایانای* فریر و صد و هفتادوشش تصویر موجود در نسخه‌ی سلطنتی جیپور، این ارتباط و تأثیرپذیری را تأیید می‌کند است (Seyller, 1999, p. 81).

پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در نسخه‌ی حمیدابانو

نسخه دیگر سلطنتی *رامایانا*، معروف به *رامایانای* حمیدابانو[۲۳]، به حمیدابانو بیگم، مادر اکبرشاه، تعلق دارد. او که با نام مریم مکانی نیز

تصویر ۲. *خدایی با ظرفی حاوی مائده از آتش قربانی بیرون می‌آید. طراحی بساوان، عمل حسین نقاش، رامایانا جیپور، ۹۲–۱۵۸۸ میلادی* (A.G.1857.Folio) (c.1588-92 cm 41.2×27.2)، *موزه ماهاراجا ساوای من سینگ دوم، جیپور* (Seyller et al., 2020, 41)



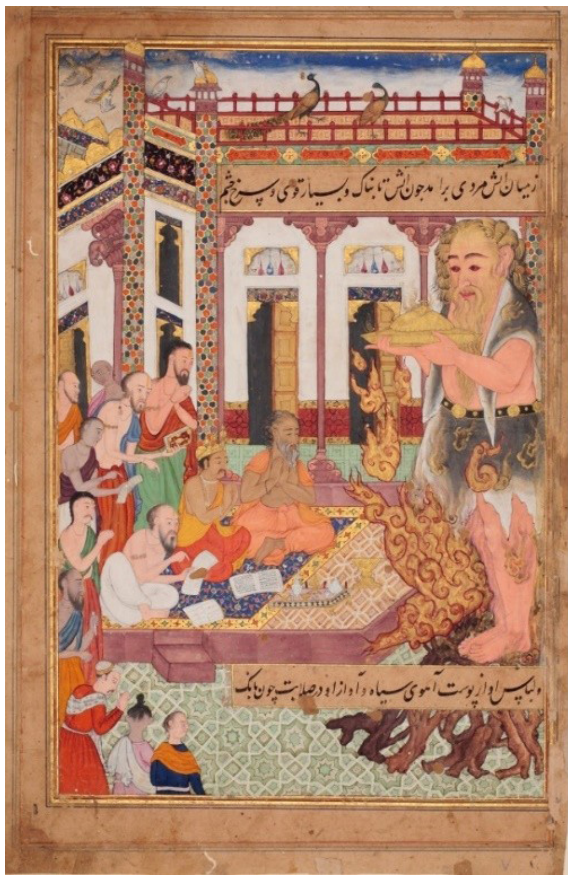
شناخته می‌شد، علاقه‌ی بسیاری به ادبیات، نسخ خطی و جمع‌آوری آن‌ها داشته است.

این نسخه خطی احتمالاً توسط گروه کوچکی از مردانی ایجاد شده است که در لاهور، پایتخت مغولی آن زمان کار می‌کردند. این گروه شامل سه نقاش و یک یا احتمالاً دو خوشنویس (تغییرات در نوشتار چندین قسمت از متن، حاکی از این مسئله است) (Seyller et al., 2020, p. 12) بوده‌است. در برگ فاتحه‌الکتاب نسخه‌ی *رامایانای* حمیدابانو، چندین مهر و دست‌نوشته وجود دارد. یکی از این یادداشت‌ها نشان می‌دهد که این نسخه در سال ۱۵۹۳ میلادی تکمیل شده و در سال ۱۶۰۴ میلادی، زمانی که حمیدابانو ظاهراً در بستر مرگ بوده، توسط او مشاهده شده است. در فاتحه‌الکتاب این نسخه چنین عبارتی آمده است؛

> *ترجمه شد به دستور شخص اعلیحضرت... در ۲۷ ماه «آبادان الهی» مطابق با ۲۵ ماه شعبان، سال ۱۰۰۲ هجری قمری (۱۶ می ۱۵۹۴ میلادی)». این تاریخ با دوران حکومت اکبرشاه هم‌زمان است.*

بازنمایی دیگری از روایت پیام‌آور قدسی مراسم قربانی به شیوه‌ای متفاوت در *رامایانای* حمیدابانو نیز دیده می‌شود (تصویر ۳). باوجوداینکه به نظر می‌رسد متن *رامایانای* فریر تا حد زیادی از *رامایانای* حمیدابانو اقتباس شده باشد، اما به نظر نمی‌رسد موضوعات پنجاه‌وپنج نگاره‌ی این نسخه، توسط نقاشان آتلیه‌ی خان‌خانان بازتولید شده باشند (Seyller, 1999, p. 81).

تصویر ۳. *رسول الهی با ظرفی از غذای آسمانی از آتش قربانی بیرون می‌آید*، منسوب به حسین نقاش و نورمحمّد، *رامایانا* حمیدابانو (MSS.955 24.9cm×37.8 Folio.7.Cat.,1)، **مجموعه خلیلی** (Seyller et al., 2020, p. 41)



در این روایت تصویری، مراسم قربانی به‌جای طبیعت در محوطه‌ی بیرونی کاخ برگزار می‌شود. برخلاف نگاره *رامایانای* جیپور، تعداد افراد حاضر در این صحنه به‌شدت کاهش یافته و هیچ نشانه‌ای از حضور زنان در این تصویر وجود ندارد. پیام‌آور قدسی مراسم قربانی که از دل آتش برمی‌خیزد، این بار با پوستی روشن، چشمانی سرخ و مو و محاسنی بلند به رنگ زرد به تصویر کشیده شده است. این در حالی است که این ویژگی‌ها با متن اصلی *رامایانا* که رنگ پوست شخصیت را سیاه توصیف می‌کند، متفاوت است. احتمالاً نگارگران این اثر، حسین نقاش و نورمحمد، خصوصیات ظاهری این پیکره را با توجه به متن دو کتیبه‌ی موجود در نگاره انتخاب کرده‌اند. در یکی از کتیبه‌ها چنین آمده است: «از میان آتش مردی برآمد چون آتش تابناک و بسیار قوی و سرخ‌چشم و لباس او از پوست آهوی سیاه...»

ذکر این نکته ضروری است که این نگاره توسط دو نقاش مسلمان، حسین نقاش و نورمحمد، به انجام رسیده است. حسین نقاش از هنرمندان برجسته‌ی تصویرخانه‌ی شاهی به شمار می‌رود، اما نام نورمحمد در لیست هنرمندان خالق *رامایانای* جیپور دیده نمی‌شود. بررسی دقیق این اثر نشان‌دهنده‌ی عدم توازن در مهارت و تجربه‌ی دو هنرمند است. اجرای ظریف و استادانه پرتره، طره موها و چین‌های ظریف لباس ظریف داشاراتا و برهمن مسئول مراسم –که دو شخصیت برجسته‌ی صحنه هستند– از سایر بخش‌های اثر متمایز است؛ و نشان از اجرای این بخش محدود از نگاره توسط حسین نقاش به‌عنوان هنرمند ارشد دارد. در مقابل، سایر بخش‌های اثر مانند پیکره‌های نامتوازن سمت چپ صحنه، توسط نورمحمّد به‌عنوان هنرمند تازه‌کار دربار به انجام رسیده است (Seyller et al., 2020, p. 67).

انتساب هنرمندان غیرهندو برای اجرای این نگاره، همچون نسخه‌ی فریر، باعث ایجاد تغییراتی نسبت به متن صریح *رامایانا* شده است. به‌عنوان‌مثال، بر اساس سنتّ هندو، مراسم قربانی آتش برای پادشاه داشاراتا (راجه جسرت) باید در طبیعت برگزار شود؛ اما در این نسخه، این مراسم در محوطه‌ی کاخ به تصویر کشیده شده است. نکته‌ی مهم‌تر، عدم تبعیت از متن اصلی *رامایانا* و یا نسخه‌ی مشابه و معتبر *رامایانای* جیپور در انتخاب رنگ پوست پیام‌آور قدسی مراسم قربانی است. درحالی‌که بر اساس متن، این شخصیت باید با پوستی تیره به تصویر درآید، در این نگاره رنگ پوست او به شکلی روشن نشان داده شده است. این تغییر، احتمالاً ناشی از عدم آشنایی دقیق هنرمندان مسلمان با سنت‌های آیکونوگرافیک هندو و جزئیات متون اصلی بوده است. به‌منظور بررسی میزان تطابق میان تصویر و متن در بازنمایی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی، در جدول زیر ویژگی‌های نوشتاری مرتبط با توصیف این شخصیت از کتاب *رامایانا* گردآوری شده است. این جدول (جدول ۱) به خواننده کمک می‌کند تا با مقایسه ویژگی‌های یادشده در متن با عناصر بصری موجود در نگاره‌ها، تشخیص دهد که کدام تصویر وفاداری بیشتری به متن اصلی دارد.

استحاله پیام‌آور قدسی مراسم قربانی

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد در نسخه‌های *رامایانای* فریر و حمیدابانو، تفاوت‌های فرهنگی و دینی نگارگران مسلمان منجر به تغییراتی در بازنمایی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی شده است. در مقابل، نسخه جیپور بیشترین وفاداری را به ویژگی‌های آیکونوگرافیک این شخصیت دارد. این امر به اهمیت این نسخه به‌عنوان نخستین *رامایانای* مکتوبِ

جدول ۱. *متن نسخه‌های متعدد رامایانا در توصیف پیام‌آور قدسی مراسم قربانی* (یافته‌های پژوهش)

نسخه	ویژگی‌های بصری متن در توصیف «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی»
نسخه فارسی *رامایانا* به قلم تولسیداس	«آن تجلی نور پاک و فروغ‌بخش عالم به حضور حاضران مجلس در آتش هوم نمایان شد. به حسن و شمایلی که زبان از بیان او لال بود. پاره‌ای شیر برنج در دست داشت و به راجه جسرت داد و خود از نظر نظارگان غایب گردید» (والمیکی و داس، ۱۳۷۹/۲۰۰۰، ۹۲).
نسخه منظوم *رامایانا*، مولا مسیح پانی‌پتی	«ز آتش جلوه‌گر شد شخصی از نور فروغ طلعتش چون آتش طور تنش در شعله چون یاقوت شاداب سراپا آتشین چون کرم شب تاب ز آتش کرده پیراهن تن او چو خورشید و شفق پیراهن او به جسرت گفت خیز ای رای برگیر به جام زر برنج پخته در شیر» (پانی‌پتی، ۱۱ ه.ق/۲۰۰۹، ۵۹–۶۰)
نسخه انگلیسی *رامایانا*	«... در آن زمان، شـــخصی روحانی با پوســـتی درخشـــان، درحالی‌که ظرفی طلایی حاوی برنج، شیر و عسل در دست داشـــت، از آتش قربانی نمودار گشت» (Vanamali, 2014, p. 39).
ترجمه انگلیسی نسخه هفت‌جلدی *رامایانا*	«از میان شعله‌های آتش مقدس موجودی بی‌بدیل، مشعشع و عظیم با قدرتی بسیار و صلابتی درخور برخاست. او سیاه بود و لباسی سرخ بر تن داشت. دهانش قرمز بود ... موهای بدن، ســـر و ریش او مانند شـــیر چشم‌زرد، براق بود. او علائم فرخنده‌ای داشت و به زیورهای آسمانی آراسته شده بود. قامت او به بلندی کوه ... بود. ظاهر او به خورشید می‌مانست و مانند شعله‌ای از آتش فروزان به نظر می‌رسید. در دستانش... ظرف دهان‌گشادی از جنس طلای ناب با درپوشی نقره‌ای قرار داشت... که با فرنی آسمانی پر شده بود» (Goldman, 1990, pp. 155-156).

تصویرنگاری‌شده بازمی‌گردد که تحت نظارت مستقیم اکبرشاه به انجام رسید. همچنین، حضور چشمگیر نگارگران هندو در کنار هنرمندان مسلمان، رعایت اصول آیکونوگرافیک هندو را در روند تصویرنگاری این حماسه تسهیل کرده‌است. محققان و پژوهشگران هندی نیز بر تأثیر این هم‌زیستی میان هنرمندان ایرانی و هندی و نقش آن بر شکل‌گیری نقاشی گورکانی یا نگارگری عصر سلاطین مسلمان مغول به‌ویژه اکبر تأکید دارند (بلخاری قهی، ۱۳۹۵، ۷۷).

در نسخه‌های حمیدابانو و فریبر، برخلاف متن اصلی *رامایانا*، تیرگی پوست پیام‌آور قدسی مراسم قربانی حذف شده، درحالی‌که قامت بلند او همچنان حفظ شده است. بااین‌حال، در نسخه حمیدابانو، این موجود کوتاه‌تر از سایر نسخه‌ها به تصویر درآمده است. اگرچه نگارگران فریبر از نسخه سلطنتی جیپور تأثیر پذیرفته‌اند، اما به دلیل اجرای آن در صورت‌خانه‌ای مستقل از دربار[۲۴]، برخی تغییرات آگاهانه در ویژگی‌های آیکونوگرافیک و مضامین بصری رخ داده که بازتاب‌دهنده انتخاب‌های فردی هنرمندان است.

تحول آیکونوگرافیک پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در سه نسخه‌ی *رامایانا*، از پوست تیره در نسخه‌ی جیپور، به روشن در نسخه‌ی حمیدابانو و نهایتاً نارنجی در نسخه‌ی فریبر، بیانگر تأثیر تعاملات بینافرهنگی ایران و هند بر این نقش‌مایه است. انتخاب رنگ نارنجیِ توسط ندیم، هنرمند مسلمان در کارگاه غیردرباری خان‌خانان، احتمالاً ناشی از درک شخصی او از نمادگرایی هندویی بوده است. کاهش حضور مشاوران هنری هندو در نسخه‌های فریبر و حمیدابانو، همراه با فاصله‌گیری از دربار اکبرشاه، موجب تغییرات آیکونوگرافیک و عدم پایبندی کامل به ویژگی‌های متن اصلی شده است. همچنین، برخلاف دو نسخه‌ی دیگر که توسط گروهی از هنرمندان به تصویر کشیده شده‌اند، نسخه‌ی فریبر تنها به دست ندیم خلق شده که این امر به انتخاب‌های فردی او در بازنمایی این نقش‌مایه انجامیده‌است.

درخور ذکر است که نام ندیم و زندگینامه‌ی مختصری از او، همراه با چهار نگارگر و دو مذهب دیگر، در قسم سوم از فصل چهارم کتاب مآثر رحیمی در توصیف هنرمندان اصناف آمده است. در این اثر چنین آمده است: «میان‌ندیم از خاصه خیلان و غلامان این سپه‌سالار بود... و در فن نقاشی و تصویر، بعد از مانی و بهزاد، مثل او از مادر متولد نشده است و این کسب را در این کتابخانه و در خدمت این سپه‌سالار نموده بود؛ و این نامدار خود متوجه تربیت او شده و او را بدین مرتبه عالی رسانیده بود.» (نهاوندی، ۱۹۲۴). بر اساس روایت ذکرشده در کتاب، «خان‌خانان» حضانت میان‌ندیم و برادرش فهیم را که از مسلمانان هند و فرزندان یکی از راجه‌های ایالت راجستان بوده‌اند، بر عهده داشته است. همچنین هنرآموزی ندیم تحت نظارت مستقیم خان‌خانان صورت گرفته است. این نکته نشان می‌دهد که ندیم، برخلاف بسیاری از نگارگران مسلمان دیگر، از تبار و زمینه‌ای متفاوت برخوردار بوده و تحت سرپرستی یکی از بزرگ‌ترین حامیان هنر دربار مغول تربیت شده است. به همین دلیل، آثار او از ترکیبی از مهارت‌های سنتی نقاشی ایرانی و عناصر بصری هندی تأثیر پذیرفته‌اند و همین ویژگی می‌تواند برخی از انتخاب‌های هنری او را، مانند بازنمایی متفاوت نقش‌مایه‌های *رامایانا*، توضیح دهد.

بدین ترتیب، ندیم زیر نظر و حمایت فردی مسلمان و در محیطی که تعداد بسیار اندکی هندوی آشنا با اساطیر و آیکونوگرافی شخصیت‌های قدسی *رامایانا* حضور داشته‌اند، به تصویرسازی نگاره‌ی مذکور پرداخته است. شایان‌ذکر است که شخص خان‌خانان نیز، علی‌رغم فرهیختگی و دانش گسترده‌اش، در مقولات مرتبط با اساطیر و مفاهیم قدسی هندویی دچار خطاهایی می‌شده است. به‌عنوان نمونه، در برگه فاتحه‌الکتاب نسخه‌ی فریبر، متنی به دستخط خود خان‌خانان به اشتباه راما را فرزند شیوا معرفی می‌کند. او چنین نوشته است:

> *این کتاب که به رامایانا معروف است، از کتاب‌های ارجمند هند است. این روایتی از راماچاندرا[۲۵] است که از پادشاهان بزرگ هند بود... می‌گویند او [راما] پسر ماهادوا[۲۶] [شیوا[۲۷]] است...»* (Seyller,1999, pp. 73-74).

ندیم، به‌عنوان هنرمندی مسلمان در محافل غیرهندو، در بازنمایی شخصیت‌های *رامایانا* با چالش‌هایی روبه‌رو بوده است، همان‌طور که حتی فرهیختگانی مانند خان‌خانان نیز در درک دقیق اسطوره‌شناسی هندویی دچار اشتباه می‌شدند. خطاهای موجود در نگاره‌ی فریبر، از جمله تعداد همسران راجه جسرت و مشخصات ظرف شیر و برنج، نمونه‌هایی از این ناهماهنگی میان متن و تصویر هستند.

در *رامایانای* حمیدابانو، روشن‌پوست نشان‌دادن پیام‌آور قدسی مراسم قربانی می‌تواند ناشی از توصیف درخشش او در متن باشد، اما در *رامایانای*

فریر، توجیه مشابهی برای تغییر رنگ به نارنجی وجود ندارد. بااین‌حال، این تحول صرفاً از ناآگاهی ناشی نمی‌شود، بلکه نشانه‌ای از آگاهی نسبی ندیم از سنن هندو و رنگ‌های نمادین آن است. تغییر رنگ، به‌جای نشانه‌ای از بی‌توجهی، بازتابی از تعامل فرهنگی ندیم با جامعه‌ی هندو و تفسیر شخصی او از این نقش‌مایه در بستر چندفرهنگی هند محسوب می‌شود.

در حقیقت، رنگ نارنجی در بازنمایی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در نگاره‌ی *رامایانای* فریر، می‌تواند از نمادپردازی خود این اثر نشأت گرفته باشد. در سمت راست تصویر، داشاراتا (راجه جسرت) شالی زعفرانی بر دوش دارد که در آیکونوگرافی هندوئیسم نماد پاکی، خرد و جستجوی نور است. زعفرانی که طیفی از زرد طلایی و نارنجی را در برمی‌گیرد، مقدس‌ترین رنگ در فرهنگ هندویی به شمار می‌آید و به آتش پالاینده و خالص‌کننده مرتبط است. در سنت ودایی، این رنگ همواره با ایثار و انکار نفس پیوند داشته و مردان زعفرانی‌پوش، نماد خلوص و تقوا، همچنان مورداحترام هستند (Vedic Management, n.d.). علاوه بر اهمیت مذهبی، این رنگ در اساطیر هندو با طلوع و غروب خورشید (ساندیا[۳۸]) و آتش (آگنی) نیز یکی انگاشته می‌شود. ازاین‌رو، انتخاب این رنگ برای پوست پیام‌آور قدسی در نگاره‌ی فریر، می‌تواند بازتابی از درک نسبی ندیم از مفاهیم نمادین هندو باشد.

بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که ندیم، تحت تأثیر تعاملات فرهنگی با جامعه‌ی هندو، از قداست و نمادگرایی رنگ زعفرانی در فرهنگ هندویی آگاه بوده و این رنگ را برای بازنمایی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی برگزیده است. افزون بر این، احتمال دارد که او با متون مصور هندویی یا نسخه‌های غیرفارسی *رامایانا* آشنا بوده و به دلیل هم‌جواری آتش با این نقش‌مایه، آن را با آگنی، خدای آتش در آیین هندو، مرتبط دانسته باشد. نکته‌ی مهم این است که در متن *رامایانا*، چه در نسخه‌ی اصلی و چه در ترجمه‌های فارسی، نامی از آگنی در توصیف این رویداد برده نشده و این پدیده‌ی عظیم‌الجثه صرفاً قدسی و پاک معرفی شده است؛ اما از آنجاکه در زبان هندی، «آگنی» به‌طور عام به معنای آتش است، ظهور یک شخصیت یا موجود الهی از میان شعله‌ها می‌توانسته به‌عنوان «آگنی-پروشا» یا آتشِ تشخص‌یافته تلقی شود. «آگنی» خدای قربانی در ادبیات مقدس ودائی است؛ و دهان آن محراب آتش است که در آن فدیه، هدیه و قربانی‌ها را فرومی‌ریختند. آگنی سه صورت داشته است: در آسمان به‌صورت خورشید درخشان، در فضای میانه همچون رعدوبرقی از ابرهای رنگارنگ و روی زمین چون آتش گیتی افروز موجود بوده است. آگنی فدیه قربانی آدمیان را به بارگاه ایزدی می‌رسانده است و رابط میان انسان‌ها و خدایان بوده است (شایگان، ۱۳۹۴، ۲۵۰).

گفتنی است که آگنی که نامش از ریشه‌ی سانسکریت «آدری» به معنی شعله گرفته شده است (یاحقی، ۱۳۷۵، ۳۱)، معمولاً در تصویرگری‌های هندو به رنگ سرخ یا قرمز نمایش داده می‌شود. این ارتباط آن‌چنان قوی است که در متون مقدس همچون «مندک اوپانیشاد» از مجموعه‌ی اتهروودا، این رنگ به‌طور مستقیم به آتش نسبت داده شده است (جلالی نائینی، ۱۳۷۵،۳۹۵).

بحث و تحلیل

در نسخه فریر، بازنمایی بصری پیام‌آور قدسی مراسم قربانی با روایت‌های متنی *رامایانا* تفاوت‌هایی چشمگیر دارد. مهم‌ترین تغییر، رنگ پوست اوست که برخلاف نسخه جیپور (سیاه) و حمیدابانو (روشن)، در این نسخه نارنجی به تصویر کشیده شده است. همچنین، ظرف طلایی حاوی شیر و برنج با جزئیاتی متفاوت و بدون دقت کافی ترسیم شده است. افزون بر این، تعداد ملکه‌ها در نگاره فریر چهار نفر نمایش داده شده‌اند، درحالی‌که متون اصلی از سه ملکه یاد می‌کنند (جدول ۲).

در پاسخ به این پرسش پژوهش که چه عواملی در شکل‌گیری و تغییر (استحاله آیکونوگرافیک) عناصر بصری در نگاره‌های دوران مغولی-ایرانی تأثیرگذار بوده‌اند؟ می‌توان گفت، تحولات آیکونوگرافیک در نگاره‌های مغولی-ایرانی، به‌ویژه در نسخه *رامایانای* فریر، حاصل تعامل میان سنت‌های بصری هندی و درک هنرمندان مسلمان از این مفاهیم بود. سه عامل کلیدی در این تغییرات نقش داشتند: میزان تسلط بر مضامین هندویی، نمادگرایی رنگ و سبک فردی هنرمند.

در نگاره پیام‌آور قدسی مراسم قربانی، رنگ پوست این شخصیت که در متن اصلی سیاه توصیف شده، به نارنجی (زعفرانی) تغییر یافته است. این انتخاب می‌تواند نشان‌دهنده تأثیر ناخودآگاه نقاش (ندیم) از نمادگرایی رنگ در آیین هندو باشد، رنگی که نماد آتش، پاکی و خرد محسوب می‌شود. این تغییر را می‌توان نه ناشی از ناآگاهی هنرمند، بلکه حاصل بازتفسیر مفاهیم قدسی هندویی در چارچوب زبان بصری نگارگری ایرانی-اسلامی و فضای چندفرهنگی دربار گورکانی دانست.

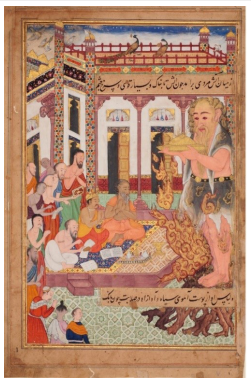
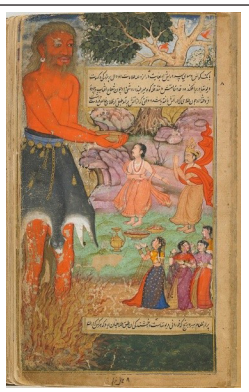
در مقایسه با دیگر نسخه‌های *رامایانا*، تفاوت‌های بصری نمایان است. در نسخه سلطنتی جیپور که تحت نظارت دربار اکبرشاه و با مشارکت هنرمندان هندو تصویرگری شد، پیام‌آور قدسی مراسم قربانی با وفاداری به متن اصلی و با ویژگی‌های سنتی خود، ازجمله رنگ پوست تیره و قامت بلند، بازنمای شده است؛ اما در نسخه حمیدابانو که توسط نقاشان مسلمان خلق شده، رنگ پوست این شخصیت به روشن تغییر یافته که احتمالاً ناشی از تأثیرات فرهنگی و مذهبی آنان بوده است.شایان توجه است که نسخه فریر که در کارگاه عبدالرحیم خان‌خانان تولید شد، بیشترین فاصله را از متن اصلی دارد. در این نسخه، نه‌تنها رنگ پوست تغییر کرده، بلکه برخی عناصر دیگر همچون تعداد ملکه‌ها و ویژگی‌های ظرف طلایی نیز دستخوش تغییر شده‌اند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهند که هنرمندان مسلمان، بسته به میزان آشنایی خود با مفاهیم هندویی و تحت تأثیر محیط فرهنگی

جدول ۲. *مقایسه پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در سه نسخه فریر، حمیدابانو و متن اصلی* (یافته‌های پژوهش)

ویژگی	متن اصلی و نسخه جیپور	نسخه حمیدابانو	نسخه فریر
رنگ پوست	سیاه	روشن	نارنجی (زعفرانی)
ظرف طلایی	ظرف حاوی شیر و برنج به‌دقت توصیف شده است	مشابه متن اصلی	جزئیات متفاوت است و رعایت نشده است
تعداد ملکه‌ها	سه ملکه	سه ملکه	چهار ملکه (اشتباه در بازنمایی)

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

جدول ۳. *مقایسه جزئیات آیکونوگرافیک سه نسخه رامایانا* (یافته‌های پژوهش)

نسخه	نگارگران	نگاره	ویژگی‌های آیکونوگرافیک
رامایانای جیپور	بساوان و حسین نقاش		قامت بسیار بلند، رنگ پوست تیره، چشمان سرخ، مو و محاسن زردرنگ، زیورآلات بسیار، تن‌پوش از پوست آهو
رامایانا حمیدابانو	حسین نقاش و نورمحمّد		قامت نسبتاً بلند، رنگ پوست روشن، چشمان سرخ، مو و محاسن زردرنگ، زیورآلات اندک، تن‌پوش از پوست آهو
رامایانا فریبر	ندیم		قامت بسیار بلند، رنگ پوست نارنجی (زعفرانی)، زیورآلات اندک، مو و محاسن خاکستری‌رنگ، تن‌پوش از پوست آهو

و حامیان هنری، تفاسیر متفاوتی از *رامایانا* ارائه داده‌اند. درحالی‌که نسخه جیپور نمایانگر بیشترین میزان وفاداری به متن اصلی است، نسخه‌های حمیدابانو و فریبر تحت تأثیر انتخاب‌های فردی هنرمندان و شرایط کارگاهی خاص خود، تغییرات آیکونوگرافیک بیشتری را تجربه کرده‌اند. برای مقایسه جزئیات آیکونوگرافیک سه نسخه *رامایانا* به جدول ۳ مراجعه کنید.

درحالی‌که در نسخه جیپور، وفاداری به متن اصلی وفاداری و آگاهی عمیق از مفاهیم اسطوره‌ای دیده می‌شود، در نسخه‌های حمیدابانو و فریبر، ویژگی‌های بصری «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» دستخوش استحاله و تغییر شده است. این تغییرات، به‌ویژه در نسخه فریبر، نه‌تنها ناشی از ناآشنایی هنرمندان مسلمان با اسطوره‌های هندو، بلکه برخاسته از تلاش آن‌ها برای بازتفسیر این نقش‌مایه در قالب نمادهای آشنا مانند رنگ زعفرانی بوده است. این رنگ که در فرهنگ هندویی مقدس شمرده می‌شود، ارتباط معنوی میان پیام‌آور قدسی و نمادهای خرد و خلوص را تداعی می‌کند.

در پاسخ به این سؤال که استحاله آیکونوگرافیک «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در نسخه فریبر چگونه بازتاب‌دهنده تعاملات بینافرهنگی و مذهبی هنرمندان مسلمان و هندو در دوران گورکانی است؟، این تغییرات چگونه به دیدگاه هنرمندان مسلمان درباره مضامین اسطوره‌ای هندویی ارتباط پیدا می‌کند؟ از منظر بینافرهنگی این استحاله را می‌توان نتیجه، تعاملات فرهنگی و مذهبی دربار گورکانی دانست که هنرمندان مسلمان را در معرض مضامین و باورهای هندویی قرار می‌داد. استحاله نقش‌مایه پیام‌آور قدسی مراسم قربانی نشان‌دهنده فرآیند تلفیق فرهنگی میان هنر اسلامی–ایرانی و هنر هندویی است. تغییر رنگ پوست از سیاه به نارنجی می‌تواند نمادی از تفسیر شخصی هنرمند مسلمان در مواجهه با مضامین

هندویی باشد. این تحول، اگرچه از نظر آیکونوگرافیک با متن اصلی *رامایانا* همخوان نیست، اما نشان‌دهنده تلاش ندیم برای ارتباط برقرار کردن با نمادهای فرهنگی محیط پیرامون خود است.

نتیجه‌گیری

بررسی نگاره‌ی «پیام‌آور قدسی مراسم قربانی» در سه نسخه فارسی *رامایانا* نشان داد که فرآیند مصورسازی این حماسه، عرصه تلاقی و گفت‌وگوی دو نظام فکری و تصویری متفاوت، یعنی هندو و ایرانی–اسلامی بوده است. مطالعه تطبیقی این نگاره در نسخه‌های جیپور، حمیدابانو و فریر آشکار ساخت که ترجمه و تصویرسازی *رامایانا*، فراتر از یک فعالیت هنری صرف، بازتاب نوعی «دیالوگ فرهنگی» میان جهان‌بینی ایرانی–اسلامی و سنت‌های اسطوره‌ای هندو است؛ دیالوگی که در پرتو سیاست‌های تسامح‌آمیز اکبرشاه و فضای چندقومیتی هند مغولی امکان‌پذیر شد.

در این بستر، نگارگران مسلمان با مضامینی روبرو شدند که از نظر دینی، فرهنگی و بصری برای آنان بی‌سابقه بود. مواجهه با این جهان نمادین تازه، نه‌تنها آنان را به تجربه و آزمودن عناصر بصری و نمادین تازه در کار خود واداشت، بلکه زمینه‌ساز نوعی «بازآفرینی تصویری» شد. هنرمند ایرانی در این مواجهه، به‌جای تقلید صرف از سنت‌های هندو، کوشید تا در قالبی گفت‌وگومحور، میان دو نظام معنایی اسلامی–ایرانی و هندو پیوندی خلاقانه برقرار کند.

استحاله رنگ در نگاره‌ی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی را می‌توان مصداقی روشن از این گفت‌وگو دانست؛ جایی که هنرمند مسلمان، با گزینش آگاهانه رنگ زعفرانی برای پوست پیام‌آور، تلاشی در جهت تلفیق و معنابخشی تازه به نقش‌مایه‌ی هندو انجام داده است. هنرمند مسلمان (ندیم) در بازنمایی بصری خود از یک مفهوم مقدس، اقدام به بازتفسیر این نقش‌مایه در قالب نمادهای آشنا (مانند رنگ زعفرانی که یادآور ارتباط معنوی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی و نمادهای خرد و خلوص است) می‌کند.

بر این اساس، استحاله آیکونوگرافیک در نسخه فریر را می‌توان نشانه‌ای از فرآیند درک و بازتفسیر مفاهیم قدسی در بستر چندفرهنگی دوره گورکانیان دانست. رنگ زعفرانی پوست پیام‌آور، به‌عنوان نقطه اوج این استحاله، استعاره‌ای از پیوند آتش، نور و قداست در هر دو سنت هندویی و اسلامی است؛ مفهومی که از سطح بازنمایی بصری فراتر می‌رود و به قلمرو معنا راه می‌یابد.

بدین‌ترتیب، اثر هنری، به ابزاری برای فهم متقابل، ترجمه بصری و همزیستی با فرهنگ ناآشنا تبدیل شده است. نگاره‌ی پیام‌آور قدسی مراسم قربانی در نسخه فریر، سندی تصویری از «تبادل نمادها» میان دو جهان معنایی ایران و هند دانست؛ فرایندی که در آن، مرزهای دینی و فرهنگی در قلمرو تصویر نرم شده است و زبان بصری، خود به پیام‌آور فهم متقابل و هم‌زیستی میان انسان‌ها بدل شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. عبدالرحیم خان‌خانان (۱۰۳۶–۹۶۴ ه.ق) از نسل ترکمانان قراقویونلو و ایرانی‌تبار بوده است. او سپه‌سالار، وزیر و کاردان اکبرشاه (۱۰۱۴–۹۴۹ ه.ق) و پسرش جهانگیر (۱۰۳۶–۹۷۶ ه.ق) بوده است. به خاطر خدمات گسترده خان‌خانان در ارتباط با زبان، ادبیات و فرهنگ فارسی، از او با نام هندستان ایران ساز یاد می‌شود (نهاوندی، ۱۹۲۴، ج. ۲، ۶۰۱).

2. Freer Gallery of Art. 3. Washington, D.C.

4. Rāmāyana. 5. Rāma.

6. Mahābhārata.

۷. purānas: آن دسته از افسانه‌های باستانی که میان مردم رواج داشته‌اند.

8. Valmiki.

۹. *آیین اکبری* نوشته ابوالفضل علامی یا مبارک، ادیب، تاریخ‌نگار و منشی اول و معتمد اکبرشاه است. این کتاب که به‌عنوان جلد چهارم *اکبرنامه* نیز شناخته می‌شود در تاریخ پادشاهی پنجاه‌ویک‌ساله‌ی اکبرشاه نوشته شده است (مبارک، ۱۵۹۶/۱۳۷۲، ۳۴).

10. National Museum New Delhi.

۱۱. Raja Bir Singh Dev Bundala نجیب زاده هندو که اولین نسخه خطی مصور باقیمانده از *رامایانا* با متن سنسکریت، دو دهه بعد از *رامایانای* سلطنتی اکبر یعنی حدود ۱۶۰۴ میلادی برای او تهیه شده‌است.

12. Jaipur Museum.

۱۳. *رامایانا* در اصل، هفت کاند یا بخش دارد؛ که نخستین آن، بال کاند به نحوه تصنیف کتاب و به شرح دوران کودکی راما می‌پردازد.(تولسیداس، ۱۸ و ۱۹)

14. Daśaratha. 15. Ayodhya.

16. Putreshti Yagya.

۱۷. Rishyasringa نام عارفی است که در متون مقدس هندو و بودایی از اواخر هزاره اول پیش از میلاد از او سخن رفته است. با توجه به حماسه‌های *رامایانا* و مهابهاراتا، او با شاخ آهو متولد شده است (Vattam, 1975, 625).

18. Kausalya. 19. Sumitra.

20. Kaikeyi. 21. Shatrughna.

22. Bharata.

23. Doha Ramayana or Hamida Banu Ramayana.

۲۴. نام هیچ‌کدام از دوازده هنرمند *رامایانای* فریر، در میان هفده هنرمند دربار اکبرشاه دیده نمی‌شود؛ ازاین‌رو به نظر می‌رسد خلق این اثر در آتلیه مستقلی از تصویرخانه شاهی به انجام رسیده است (Seyller, 1999, 10).

25. Ramacandra. 26. Mahadeva.

27. Shiva. 28. Sandhya.

References

Bada'uni, M. A. M., Hashempour Subhani, T., & Saheb, A. A. (2001). *Selection of histories* [Muntakhab al-tawarikh] (3 vols.). Association of Cultural Works and Elites. (In Persian)

Blurton, T. R. (2007). *Hindu Art*. The British museum press.

Bolkhari Ghehi, H. (2016). *The Wisdom of Indian Art* [Hekmat-e Honar-e Hend]. Sureh Mehr Publications. (In Persian)

Das, A.K. (2003). Notes on the Emperor Akbar's manuscript of the Persian Ramayana. In *International Ramayana seminar* (3rd ed). Swastik offset Printer.

Dehejia, V. (1994). *The Legend of Rama: Artistic Visions*. Marg Publications.

Farooqi, A. (1979). *Art of Indian and Persia*. B.R. Publishing Corporation.

Goldman, R. P. (1990). *The Ramayana of Valmiki: An Epic of Ancient India*. Princeton University Press.

Hajianfard, R. (2017). *Mughal Miniature Painting: An Analytical Study of The Translated-Illustrated Manuscripts of The Ramayana Rudsar in the Qajar Period* [Tahavolat-e tarikhi, ejtemai va eqtesadi-ye Rudsar dar dore-ye Qajar] [Doctoral dissertation, City University Malaysia]. Electronic Dissertations and Theses City University Malaysia (ETDs).

Hajianfard, R., & Zekrgoo, A. H. (2023a). Mughal Miniature Painting an

Analytical Study of the Akbar's Ramayana. *Kupas Seni*, *11*(2), 53–66. https://doi.org/10.37134/kupasseni.vol11.2.6.2023

Hajianfard, R., & Zekrgoo, A. H. (2023b). Bridging aesthetics and narrative in the Hamida Banu Ramayana: An exploration of style, technique, and composition. *Indic Heritage & Culture*, *2*(1), 2-52.

Jalali-Naini, M. R. (1996). *India at a Glance: Anthropology, Political History of India, History of Hinduism, and the Origin of the Universe* [Hend dar Yek Negah (Mardom-shenasi, Tarikh-e Siasi-ye Hendustan, Tarikh-e Mazhab-e Hendu, Peydayesh-e Jahan-e Hasti)]. Shirazeh Publications. (In Persian)

Krishnan, G. P. (Ed.) (2010). *Ramayana in focus (Visual and performing arts of Asia)*. Asian Civilisations Meuseum.

Mani, V. (1975). *Puranic encyclopaedia: A comprehensive dictionary with special reference to the epic and Puranic literature*. Motilal Banarsidass.

Mahfuzul-Haq, M. (1931). The Khan Khanan and his painters, illuminators and calligraphists. Islamic Culture: T*he Hyderabad Quarterly Review*, *5*(4), 621–630. https://criticalcollective.in/ArtHistoryDetail.aspx?Eid=568

Markel, S. (2010). Ramayana and related imagery in the Los Angeles County Museum of Art. In G. P. Krishnan (Ed.), *Ramayana in focus: Visual and performing arts of Asia* (pp. 82–90). Asian Civilisations Museum.

Modabber, S., Hashemi, G., & Tabatabaei, Z. (2020). A comparative study of the demon motif in the illustrations of the Freer Ramayana manuscript and its earlier and contemporary examples from an iconographic perspective [Barrasi-ye Tatbighi-ye Naghshmayeh-ye Div dar Negareh-haye Noskhe-ye Ramayanaye Freer va Nemuneh-haye Ghabl va Hamzaman ba an az Manzar-e Shemayel-negari]. *Journal of Subcontinent Studies, 12*(38), 235–260. https://doi.org/10.222111/jsr.2020.5246 (In Persian)

Mubarak, A. F. (1993). *Akbarnama* [Akbarnameh] (G. Tabatabaei Majd, Trans., 2nd ed.). Institute for Cultural Studies and Research. (Original work published 1596) (In Persian)

Nahavandi, A. B. (1924). *Ma'athir-i Rahimi* [Ma'aser-e Rahimi] (M. H. Husain, Ed., Vol. 3). Calcutta, India: Asiatic Society of Bengal. (in Persian

Panipati, M. M. (2009). *Ramayana* [Ramayana] (S. A. Ziaei & S. M. Y. Jafari, Trans.). (1st ed.). Khaneh-ye Farhang-e Jomhuri-ye Eslami-ye Iran. (Original work published 11 AH) (In Persian)

Radhakrishnan, S. (1999). *Indian philosophy*. Oxford University Press.

Safvi, R. (2013, October 3). *Persian Ramayanas*. Tehelka Blog. November 12, 2014, from http://blog.tehelka.com/persian-ramayanas

Sardar, M. (2017). The *Ramayana* and other tales of Rama. In M. Sardar, N. Poddar, Q. Adamjee, & A. Patel, *Epic tales from ancient India: Paintings from The San Diego Museum of Art* (pp. 53–75). The San Diego Museum of Art; Yale University Press.

Sarkar, A. (1999a). *Ravana as the tragic hero*. In Naragendra K.R. Singh (Ed), Encyclopedia of Hinduism (vol. 21, pp.1720-1732). Anmol.

Sehgal, S. (Ed.) (1991). Encyclopedia of Hinduism (Vols.1-5). Sarup & Sons.

Seyller, J. (1999). *Workshop and Patron in Mughal India: The Freer Rāmāyaṇa and Other Illustrated Manuscripts of 'Abd al-Raḥīm*. ArtibusAsiae.

Seyller, J. W., Sardar, M., & Truschke, A. (2020). *The Ramayana of Hamida Banu Begum, Queen Mother of Mughal India*. Silvana Editoriale.

Shayegan, D. (2015). *Religions and Philosophical Schools of India* [Adyan va Maktab-haye Falsai-ye Hend]. Amir Kabir Publications Institute. (In Persian)

Sharma, R.C (1999). Abduction of Sitā. In Nagendra K.R Singh (ed.), *Encylopedia of Hinduism* (vol.16, pp.1-5). Anmol.

Sheikh, G. (2012). Reading visuals: Timeless Voyages on the Epic Ocean. *Art Connect: An IFA Publication, 6*(1), 6–29.

Times of India. (n.d.). Why do Indian saints wear saffron colour? Science tells us. Retrieved from https://timesofindia.indiatimes.com/life-style/health-fitness/photo-stories/why-do-indian-saints-wear-saffron-colour-science-tells-us/photostory/63414644.cms

Topsfield, A. (Ed) (2004). *In the Realm of Gods and kings: Arts of India*. Philip Wilson Publishers.

Uddin, J. (2011, November 16–30). Emperor Akbar's Persian Ramayana and Khan-e-Khanan's copy. *The Milli Gazette*. http://www.milligazette.com/news/2653-emperor-akbars-persian-ramayana-and-khan-e-khanans-copy

Valmiki, & Tulsidas. (2000). *Ramayana: The Oldest Romantic Epic of India* [Ramayana: Kohan-tarin Matn-e Hamasi-ye Asheghaneh-ye Hend] (A. Senkeh & A. P. Kash, Trans.). Alast Farda Publications. (Original work published 2000) (In Persian)

Vanamali. (2014). *The complete life of Rama: Based on Valmiki's Ramayana and the earliest oral traditions*. Inner Traditions.

Vedic Management. (n.d.). *Moles and mentors: Utility of the saffron-clad in Vedic India*. Retrieved September 6, 2026, from https://vedic-management.com/moles-and-mentors-utility-of-the-saffron-clad-in-vedic-india

Verma, S. P. (1999). *Flora and Fauna in Mughal art*. Marg Publicaion.

Yahaghi, M. J. (1996). *A Dictionary of Myths and Narrative Allusions in Persian Literature* [Farhang-e Asatir va Esharat-e Dastani dar Adabiyat-e Farsi. Soroush Publications. (In Persian)

Zekrgoo, A. (1998). *The Secrets of Indian Mythology* (Vedic Gods) [Asrar-e Asatir-e Hend (Khodayan-e Vedaei)]. Fekr-e Rooz Publications. (In Persian)

بداؤنی، مولانا عبدالقادر بن ملوکشاه؛ هاشم‌پور سبحانی توفیق و صاحب، احمدعلی. (۱۳۸۰). *منتخب التواریخ* (ج. ۳). انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۵). حکمت هنر هند. انتشارات سوره مهر.

پانی‌پتی، مولا مسیح. (۲۰۰۹). *رامایان* (سید عبدالحمید ضیایی و سید محمد یونس جعفری، مترجمان). چاپ اول. خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران. (چاپ اثر اصلی ۱۱ ه.ق)

جلالی نائینی، محمدرضا. (۱۳۷۵). هند در یک نگاه *(مردم‌شناسی، تاریخ سیاسی هندوستان، تاریخ مذهب هندو، پیدایی جهان هستی)*. انتشارات شیرازه.

ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۷۷). *اسرار اساطیر هند (خدایان ودایی)*. انتشارات فکر روز.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۴). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

مبارک، شیخ ابوالفضل. (۱۳۷۲). *اکبرنامه* (ترجمه غلامرضا طباطبایی مجد، چاپ دوم). مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۱۵۹۶)

مدبر، ثمین؛ هاشمی، غلامرضا و طباطبایی، زهره. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی نقش‌مایه دیو در نگاره‌های نسخه *رامایانای* فریر و نمونه‌های قبل و هم‌زمان با آن از منظر شمایل‌نگاری. *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۲(۳۸)، ۲۳۵-۲۶۰. https://doi.org/10.222111/jsr.2020.5246

نهاوندی، عبدالباقی. (۱۹۲۴). *مآثر رحیمی* (محمد هدایت حسین، مصحح؛ جلد ۳). کلکته هند: انجمن آسیایی بنگال.

والمیکی و داس، تلسی. (۱۳۷۹). *رامایانا: کهن‌ترین متن حماسی عاشقانه‌ی هند* (ا. سنکهه و ا. پ. کاش، مترجمان). الست فردا. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. انتشارات سروش.