شمایل‌نگاری در شبه‌قارهٔ هند

سیامک دل‌زنده *

چکیده

این مقاله به بررسی پیدایش و ویژگی‌های شمایل‌نگاری در دوره‌های گوناگون تاریخی هند و در میان فرهنگ‌های گوناگون شبه‌قاره می‌پردازد. از ظهور شمایل‌ها در قالب مجسمه‌های سنگی، و بعد انتقال آن به رسانه نقاشی؛ از شمایل‌های سلطنتی گورکانی تا تصویرگری کتاب‌های مذهبی هندو؛ و سپس در دوران جدید درون قالب‌های سیاسی، عرفانی و هنر مدرن و جدید. در هر یک از مکاتب مورد نظر سازمان دلالت‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای به طور خلاصه آورده شده و در یك یا دو نمونهٔ شاخص آن مکتب بحث شده است. از سوی دیگر این مقاله به طور ضمنی تحولات ساختار شکلی و نمادین شمایل‌های هندی را نیز روایت می‌کند. و نشان می‌دهد که چگونه شمایل‌سازی مدرن از ذخیرهٔ شمایل‌های تاریخی شبه‌قاره بهره می‌برد.

کلیدواژه‌ها: شمایل، بازنمایی نمادین، هاله، شمایل‌نگاری هندی، نقاشی ایرانی.

---

*. پژوهشگر هنر.

شمایل به معنی شکل، ظاهر و هیئت پدیداری موجودات است. شمایل‌نگاری در معنای عرفی و قدیم آن عبارت از تصویر کردن شکل و هیئت‌ظاهر و در معنای کلی، آفرینش هر نوع تصویر و بازنموده را شامل می‌شود. در فرهنگ مسیحی این معنی محدود به تصویر چهرهٔ مقدسین و اولیاء دین است. اما در دوران جدید، شمایل‌نگاری در معنای روش بررسی و شناخت تصاویر و مضامین تاریخ هنر به‌کار می‌رود (پاکباز، ص۳۳۳). اما، در تعریفی فراگیر و رایج، شمایل‌نگاری عبارت از تصویرکردن ساحت نمادین چهرهٔ شخصیت‌های مذهبی، اسطوره‌ای و یا ملی است. این نوع تصویرکردن ـ وجه تمثیلی و نمادین و نه بازنمایی عینی ـ در تاریخ شبه‌قاره به طور کامل با گوهر نقاشی در این سرزمین پیوند خورده و در واقع هستهٔ اصلی هنر هند را به شکلی می‌توان در شمایل‌نگاری جستجو کرد. می‌بایست بر این نکته تأکید شود که تفاوت شمایل‌نگاری با چهره‌پردازی در این است که شمایل اصولاً بازنمایی نمادین چهره است، اما از آنجا که تصویرگری خیالی و نگارگری نیز به همین وجه نمادین می‌پردازند، بنابراین می‌توان چنین برداشت کرد که بخش عمده‌ای از هنر تصویری و تجسمی هند در مجموعهٔ شمایل‌نگاری قرار می‌گیرد.

تصویرگری و هنر نقاشی در شبه‌قارهٔ هند سابقهٔ بسیار طولانی دارد. تعدد باورها و دین‌ها و گسترش و تفوق هریک در دوره‌های مختلف تاریخی، مکتب‌ها و گرایش‌های متنوعی را در هنر این سرزمین به وجود آورده است. اما مهم آن است که در هنرِ شبه‌قاره کمتر شاهد گسست‌های بنیادی در بیان تصویری هستیم و آنچه در هر دوره وجه غالب بیان تصویری را می‌سازد حاصل تلفیق با نظام‌های تصویری پیش از خود است (Pande, p.16-19).

شاید سخن از آغاز شمایل‌نگاری کمی دشوار باشد. شواهد موجود نشان می‌دهد که شمایل‌نگاری در هند ابتدا در قالب مجسمه‌های سنگی تمدن موهنجودارو شکل گرفت. سپس در مناطق شمالی و غربی شبه‌قاره تحت تأثیر فرهنگ هلنی ـ ایرانی تازه استقرار یافته در این مناطق قرار گرفت و از پس گسترش آیین بودا، در خدمت بیان تصویری این آیین درآمد (هالاید، ص۷). مجسمه‌های بودا در سراسر منطقهٔ شمالی هند و همینطور در شمال غرب، در ابعاد بسیار بزرگ و بسیار کوچک ساخته شدند، اما به تدریج نقاشی به کمک شمایل‌نگاری بودایی آمد تا بر غنای تصویری روایت‌های آیینی آن بیفزاید. نمونهٔ نقاشی‌های غارهای آجانتا در سده‌های پنجم تا هفتم میلادی نمایانگر گسترش

شمایل‌نگاری از فضای سه بعدی مجسمه‌ها به سطوح دو بعدی است. به این شکل با کمک رسانهٔ تازه امکان پرداختن به خط روایی داستان‌های مذهبی فراهم آمد. نقاشی‌هایی که سطح دیوارهٔ غارهای آجانتا را پوشانده‌اند، هریک به بُرِشی از روایت زندگی بودا پرداخته‌اند (Pande, p.25-27).

شمایل‌نگاری بودایی از یک سو تحت‌تأثیر نظام نقاشی‌های مانوی قرار داشت و از سوی دیگر در حرکت آیین بودا به سوی غرب، به‌ویژه به دلیل پذیرفته شدن در بلخ و تمامی سرزمین‌های کوشانیان، به شدت با فرهنگ ایرانی و آیین مزدایی در هم آمیخت (هالاید، ص۱۵). «مجاورت ایران با هند عقاید مذهبی و بالطبع هنر آن را نیز تحت تأثیر قرار داد. [...] آلفرد فوشه به تأثیری توجه کرده که مزداپرستی ایران بر بودائیت اعمال کرده و در نتیجهٔ آن بودائیت از هینایانا به ماهایانا تغییر شکل داده است. بدین ترتیب کل مفهوم بودا در مقام یک موجود انسانی تغییر یافته؛ از این زمان به بعد بودا به صورت یک ایزد در آمده است» (همو، ص۱۶؛ دورانت، ص۵۷۵). این نوع از شمایل‌نگاری بودا در دورهٔ کوشانی تکامل یافته و موجب گسترش گروه خدایان بودایی شامل بازنمایی‌های داستانی از وقایع زندگی بودا ساکیامونی و شمایل‌های متنوع بودیساتواها در نقش‌برجسته‌ها و طاقنماهای پرستشگاه‌های کوچک و بزرگ از بلخ و بامیان تا قندهار شده است. در پایتاوا و شوتوراک در جوار هندوکش، از شانه‌های بودا ساکیامونی و بودیساتواها شعاع‌های نوری زبانه می‌کشد. آنها حتی در بامیان در کسوت انسان‌های بسیار مهم نظیر بعضی شاهان ایران چهره نموده‌اند. این زبانه‌های آتش که در سنگ‌نبشته‌های یادبودی پایتاوا و شاتوراک به صورت هاله درآمده، یادآور دقیق احترام به آتشکده‌ها و نور در این منطقه است (هالاید، همان‌جا). در هرصورت شمایل‌نگاری بودایی چه در قالب مجسمه و چه به صورت نقاشی در دوره‌های مختلف از هنر مناطق همجوار تغذیه کرده و به طور خاص عناصر مشخصی را در دوره‌های مختلف از هنر هلنی ـ ایرانی، مانوی و ساسانی اقتباس کرده‌است.

در حدود قرن‌های دوازده و سیزده میلادی، در مناطق شرقی هند به‌ویژه ناحیهٔ بنگال نوعی از نقاشی بر روی ورقه‌های نخل به وجود آمد که بیشتر به موضوعات مربوط به بودیسم و آیین جین می‌پرداخت. بسیاری این نقاشی‌ها را، که بعدها تحت عنوان کلی پاتاچیترا[1]

1. Pata Chitra.

نام‌گذاری شدند، پیش‌درآمدی برای نگارگری هندی می‌دانند (Pande, p.32). اما ورود کاغذ به هند و گسترش استفاده از آن در حکومت‌های اسلامی به شکوفایی هرچه بیشتر نگارگری انجامید. عصر با شکوه نقاشی هند از سلطنت‌های دهلی، جونپور و دکن آغاز می‌شود و در دوران امپراتوری گورکانی به اوج خود می‌رسد (idem, p.47).

بودای نشسته، قندهار، سدهٔ دوم پیش از میلاد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شمایل‌های گورکانی

همزمان با بنیاد امپراتوری گورکانی در هند، پیوستگی و علاقهٔ شاهان این سلسله به فرهنگ ایرانی منجر به اقتباس همه‌جانبه از این فرهنگ در ساختار حکومتی و اجتماعی شبه‌قاره شد. در این میان گسترش ادبیات فارسی و ملازم با آن خط نستعلیق و نگارگری در کانون فعالیت‌های دستگاه فرهنگی گورکانی قرار گرفت. صرف‌نظر از همراهان اولیهٔ بابرشاه، دو موج گستردهٔ مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در سامان‌دهی به نظام تصویری جدید مؤثر بوده است. موج نخستِ مهاجرت در زمان پادشاهی همایون در هند و شاه طهماسب در ایران بود که به سبب توبهٔ نصوح شاه‌طهماسب (۹۳۹ق/ ۱۵۳۲م) و متعاقب آن بسته‌شدن نگارخانه‌های سلطنتی در تبریز و قزوین، شماری از نقاشان ایرانی راه هند در پیش گرفتند و

به استخدام دربار گورکانی در آمدند. از آن میان میرسیدعلی و عبدالصمد همراه خودِ همایون به دربار گورکانی رفته و ریاست کتابخانه و نقاشخانهٔ سلطنتی را به عهده گرفتند (نذیراحمد و...، ص۱۱۱-۱۱۳؛ نیز نک: سیدحسین‌زاده، ص۵۱۵-۵۱۷). و موج دوم که از پس موج اول به وجود آمده بود بیشتر حاصل مراودات گستردهٔ تجاری و روابط فرهنگی میان دو دربار بود که در دوران با شکوه پادشاهی اکبر در هند و شاه‌عباس در ایران پیدا شد. در همین زمان سلطنت‌های مستقل اسلامی در جنوب هند مانند دکن نیز با تجربه‌ای مشابه به تولید آثار نگارگری متأثر از دربارهای ایران و هند گورکانی روی آوردند (پاکباز، ص۹۵۲-۹۵۳).

حاصل آنکه دوران درخشان نگارگری در هند مرهون تأثیر نقاشی ایرانی و تلفیق با آن بوده‌است. در این میان آنچه اهمیت دارد ساختار نمادین زبان تصویری تازه و تأثیری است که این تلفیق بر شمایل‌نگاری گذاشته است. نمونهٔ بارز آن را به‌ویژه در شمایل شاهان و مقربان دربارهای گورکانی و دکن می‌بینیم. در این دوره ـ یعنی سده‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی/ ۱۰ و ۱۱ قمری، شمایل‌نگاری هندی سه موضوع عمده را مورد نظر دارد: تصویرگری روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای، شمایل‌های سلطنتی و شمایل‌های مذهبی و درویشان. چنین به نظر می‌رسد که در این دوره شمایل‌نگاری شاهان، چکیدهٔ تمامی مهارت‌های فنی و همچنین زبان تصویری نمادین را در خود خلاصه کرده است. در شمایلی که چترمن نگارگر هندی از شاه‌جهان کشیده او ایستاده بر سکویی بر فراز رودخانه‌ای بزرگ است و باغ‌ها و عمارتی آن‌سوی رود وجود دارد. شاهجهان در هیئتی که بزرگی آن در قیاس با دیگر اجزا نقاشی بسیار اغراق شده، با هالهٔ نوری طلایی بر گرد سرش ترسیم شده و لایه‌های رنگی چندی گرداگرد هاله از آن متصاعد می‌شوند و تقریباً کل آسمان را در بر می‌گیرند تا به آبی آسمان برسیم، آنجا که در میان ابرها چهار فرشتهٔ کوچک بالدار هدایایی به شاه پیشکش می‌کنند. در این نقاشی ساحت‌های قدسی و زمینی مانند بسیاری نگاره‌های نقاشی ایرانی به طور همزمان تصویر شده‌اند و هالهٔ نورانی شاه‌جهان در مرکز تصویر همچون فره ایزدی او را واسطهٔ فیض الهی بر روی زمین نمایش می‌دهد. ترکیب‌بندی تصویر و حضور فرشتگان هم به نوعی بر تأثیرات ترکیب‌بندی تصاویر معراج‌نامه‌های عصر تیموری تأکید می‌کند و هم تأثیر گراورهای مذهبی اروپایی را نشان می‌دهد (Koch, p.1-11).

از اجـزا و عناصـر اصـلی شـمایل‌های شـاهانهٔ گورکـانی می‌تـوان تخـت، سـایه‌بان، مگس‌پران و از همه مهمتر هالهٔ تقدس را نام بـرد (Verma, p.71-80). ایـن هالـه کـه احتمـالاً وام‌گرفته از فره‌ایزدی در فرهنـگ ایرانشـهری اسـت، تقریبـاً مشخصـهٔ اصـلی شـمایل‌های شاهان گورکانی است. نکتهٔ مهم آنکه این فره، زمانی در شـمایل شـاه ظـاهر می‌شـود کـه حتماً به مقام سلطنت رسیده باشد. به عنوان مثـال شـمایل جهـانگیرمیرزای جـوان فاقـد هاله و حال آنکه شمایل جهانگیر بر تخت شاهی فره‌منـد و دارای هالـه اسـت؛ در چنـدین نگارهٔ موجود از اورنگ‌زیبِ شاهزاده، او همواره بـدون هالـه تصـویر شـده، امـا اورنگ‌زیـبِ امپراتور بر تخت و با هاله، نقاشی شده است. حتی تصویر عمرشیخ پـدر بابرشـاه بـا اینکـه هرگز بر هند فرمانروایی نکرد با هاله و فره تصویر شده است (idem, p.170).

به نظر می‌رسد شمایل شاهانه همراه با هالهٔ مقدس، از دورهٔ جهانگیر فراگیر شـده و از آن پس سلاطین گورکانی عمدتاً با هاله تصویر می‌شده‌اند. در اینکه می‌تـوان ایـن هالـه را نشانگر حضور گونه‌ای اندیشهٔ ایرانشهری در زیرساخت نظام تصویری گورکانی تلقـی کـرد شکی نیست، اما باید دانست که در همان‌زمان در نگارگری ایرانی، شمایل شـاهانه اصـولاً بدون هاله تصویر می‌شده و شاید به همین دلیل است کـه در نقاشـی‌های دورهٔ اکبرشـاه ـ که زیرنظر نگارگران ایرانی ترسیم می‌شده‌اند ـ چندان نشانی از هاله نیست. از سوی دیگر این احتمـال وجـود دارد کـه حضـور فراگیـر هالـه در شـمایل‌هـای شـاهانه حاصـل نـوعی تأثیرپذیری اروپـایی نیـز باشـد. مبلغـین مسـیحی در زمـان پادشـاهی جهـانگیر بـه دربـار گورکانی رفت و آمد داشته‌اند و همزمان با آن برخی مبادلات تجاری با کمپانی تازه‌تأسیس هند شرقی انگلیس و همینطور تجار هلندی و پرتغالی آغاز شده بود. برخی از این مُبَلغ‌ها درگزارش‌های خود اشاراتی به علاقهٔ جهانگیر به نقاشی‌های اروپایی و به خصوص شمایل «مادر و کودك» داشته‌اند (Koch, p.11). همچنین ایـن هالـه‌ها شـباهت غیرقابـل‌انکـاری ـ به‌ویژه از نظر تنوع رنـگ ـ بـا هالـه‌های نقاشـی مـانوی دارنـد کـه می‌توانـد حاصـل تـداوم سنت‌های قدیمی موجود در شبه‌قاره و ایران نیز باشد (پورمند، ص۶۴). نظام شمایلی عصـر جهانگیر در عهد شاه‌جهان به کمال می‌رسد و تا بیش از یک‌سـده بعـد از آن نیـز در قالـب سنت نقاشی گورکانی ادامه می‌یابد.

ویژگی دیگر شمایل‌های شاهانهٔ گورکانی، استفاده از تصویر حیوانات تمثیلـی در ایـن

شمایل‌هاست، به‌ویژه تمثیل بره و شیر که معمولاً در زیرپای شاه تصویر می‌شده‌اند. به باور ابا هوخ، پس از ورود مبلغین مسیحی به دربار گورکانی، نظام تمثیلی نقاشی هند گورکانی از گراوورهای اروپایی در حاشیهٔ انجیل‌های چاپی اهدایی تأثیراتی گرفته‌است. او با دقت چند مثال از تصاویر دو انجیلی که توسط ژزوئیت‌ها به اکبرشاه اهدا شده آورده و چنین شرح می دهد که به دلیل وجود پیشزمینهٔ قبلی در استفاده از تصویر حیوانات نمادین در نقاشی‌های مکتب گورکانی، اقتباس از نمونه‌های اروپایی به‌ویژه تمثیل شیر و بره که دلالت بر صلح و آرامش در پناه پادشاه مقتدر می‌کند، به سهولت صورت گرفته است. ابا هوخ با مقایسهٔ قسمتی از انجیل که از آرامش میان شیر و گاو و بره و گرگ در کنار هم صحبت می‌کند با بخشی از نوشتهٔ خواندمیر در وصف امنیت و صلح حاصل از پادشاهی بابر شباهت‌های موجود و لازم برای این اقتباس را نشان می‌دهد و بر آن تأکید می‌کند (Koch, p.4-5)؛ خواندمیر در حبیب‌السیر می‌نویسد: «در پناه حمایت و امن پادشاهی‌اش آهو به آسودگی در آغوش پلنگ خفته، ماهی در کنار تمساح می‌آرامد، کبوتر یارِ باز شده، پرستوها در جوار عقاب پرواز کرده [...] و آهو در کنار شیر نر بی‌هراس می‌خرامد». در واقع در این میان تصویر بره تنها عنصر تازه‌ای است که پیش از آن در نقاشی گورکانی و ایرانی موجود نبوده است.

شاهجهان، اثر چترمن، ۱۶۲۸م

اکبرشاه، اثر گوردهن، ۱۶۳۰م

شمایل‌نگاری راجپوت‌ها

از پس ضعف گورکانیان و رشد مکتب‌های هنری با گرایش‌های هندو، از اهمیت هاله در تصویرگری به تدریج کاسته می‌شود، حضور آن اگرچه در تصاویر چهره‌های ماهارانا (فرمانروا)های مِوار همیشگی است، اما همهٔ مکتب‌های راجستانی در تصویر شاهانه به یکسان از هاله استفاده نمی‌کنند. در نقاشی روایت‌های مذهبی هم با اینکه کریشنا و ویشنو بسیاری مواقع با تاج تصویر می‌شوند اما دیگر هالهٔ زرین یا هالهٔ رنگی پیرامون سر آنها به چشم نمی‌خورد (Topsfield, p.13-17).

با کاهش قدرت شاهان گورکانی و اضمحلال تدریجی امپراتوری آنان، راجپوت‌های مبارز فرصت یافتند تا به قدرت خود در منطقهٔ راجستان بیفزایند و با حمایت از هنرمندان در سده‌های هجده و نوزده میلادی مکاتب هنری تازه‌ای در منطقهٔ راجستان به وجود آورند. مکتب‌های بوندی، کیشانگر، جاییپور، مَروار و مِوار علی‌رغم همهٔ تأثیراتی که از نگارگری گورکانی گرفته‌اند اما موضوع بسیاری از نگاره‌های آنها روایت‌های کتاب‌های مقدس هندو از جمله مهاباراتا و باگاوادگیتا بوده است. زبان تصویری مشابهی هم در شمال و در دامنه‌های پایین هیمالایا در استان هیماچال پرادش در نقاشی‌های پاهاری (منسوب به این منطقه) و به‌ویژه مکتب کانگره[1] شکل گرفته که موضوع بیشتر آنها نیز قصه‌های باگاواتا پورانا و گیتا گووینداا است (Pande, p.39). شمایل‌های کریشنا و روایت‌های مرتبط با افسانهٔ زندگانی او موضوع بیشتر شمایل‌نگاری‌های این دوره را می‌سازد. در برخی از این روایت‌ها جنبه‌های تغزلی و عاشقانه بر سایر وجوه غلبه داشته و مثلاً در برخی از نقاشی‌های بسیار زیبای مکتب پاهاری بخش‌های مختلفی از داستان عشق رادا و کریشنا را می‌بینیم، که به طور همزمان در یک قاب تصویر شده‌اند. همچنین شمایل‌های گوناگون شیوا و بُرِش‌هایی از قصه‌های عاشقانهٔ شیوا و پارواتی در نقاشی‌های راجستانی تصویر شده است. در همین زمان تکچهره‌هایی هم از راجپوت‌ها یا همان امیران و فرمانروایان ولایات مختلف در راجستان و منطقهٔ پاهاری نقاشی شده که به نوعی بازتولید بخشی از نظام تصویری شمایل‌نگاری گورکانی است با این تفاوت که ضمن حفظ

1. Kangra.

وضعیت نیم‌رخ چهره‌ها، در کنار حذف هاله، برخی اجزاء نمادین و اشیاء مادی که آنها را نمایندگی می‌کرده‌اند نیز تا حدی جا به جا شده است. به عنوان مثال بیشتر راجه‌ها با سپر و شمشیر و جواهرات خاص خود، گاهی گُلی در دست و بعضی‌وقت‌ها در حال کشیدن قلیان نمایش داده شده‌اند. در واقع می‌توان گفت در شمایل‌هایی که از راجه‌های کشمیر، پنجاب و راجستان نقاشی‌شده آن وجه نمادین شهریاری به تصویر مادی‌تر یک سالار نظامی و امیر تغییر ماهیت داده است.

رادا و کریشنا، پاهاری، قرن ۱۹

شیوا و پاروواتی، ۱۷۴۵

در این دوره علاوه بر استفادهٔ محدودتر از هاله، رویکرد استفاده از حیوانات تمثیلی نیز کاملاً تغییر کرده و از حالت تمثیل‌های خارج از متن به نمادهای حیوانی پیوسته به روایت‌های مذهبی هندو تغییر یافته است. بدین‌ترتیب، تصویر حیواناتی مانند مار، طاووس، فیل، گاو، میمون و پرندگانی مثل طاووس، درنا و مرغابی جایگزین تمثیل‌های رایج شمایل‌های گورکانی مانند بره و شیر یا آهو و اژدها، و کبوتر شده‌اند (Dehejia, p.167, 197, 207; Pande, p.55).

شمایل‌نگاری به سبک کمپانی

با استقرار کمپانی هند شرقی بریتانیا در شبه‌قارهٔ هند، از حدود سال‌های آغازین سدهٔ هجدهم میلادی شمار کارمندان و وابستگان کمپانی هند شرقی افزایش یافت و

بسیاری از انگلستان به هند نقل مکان کردند. به تدریج ساکنان تازه به سفارش نقاشی‌هایی از مناظر، مردم و تصاویر گونانون از زندگی در هندوستان پرداختند. موضوع این سفارش‌ها که عمدتاً به نقاشان بومی عرضه می‌شد، تا حدی متفاوت از موضوع‌های رایج نقاشی در هند بود و به تدریج در طول قرن نوزدهم میلادی، با گسترش نفوذ امپراتوری بریتانیا تا شمال هند و تشکیل «بریتیش راج» که در واقع بیشتر مناطق هندوستان را به طور کامل به امپراتوری بریتانیا الحاق می‌کرد، بدنهٔ عظیمی از آثار سفارشی شکل گرفت که بعدتر به «سبک کمپانی» معروف شد. این شیوه که در نقاط گوناگون هند پدیدار شد، متناسب با سابقهٔ فرهنگی هر شهر ویژگی‌های متمایزی پیدا کرد (ورنویت، ص۲۰۱-۲۰۴). اما آنچه همهٔ آنها را زیر یک چتر جمع می‌کند، نخست، عامل سفارش‌دهندهٔ بریتانیایی و دیگری تفاوت موضوعی آنها با مکتب‌های سنتی نقاشی هندی است. شمایل‌های تصویر شده در برخی از این آثار تأکید زیادی بر گرایش‌های مردم‌شناسانه و بوم‌شناسانه دارد و علی‌رغم ارائهٔ تصویری نسبتاً دقیق از مردمان هند، فاقد آن ساحت نمادینی است که در شمایل‌نگاری مکتب‌های گوناگون شبه‌قاره می‌بینیم. تنها آنجا که تمایلات اورینتالیستی (شرق‌شناسانه) در آثار غالب می‌شود، گونه‌ای از شمایل‌نگاری نمادین شکل می‌گیرد. البته این نوع از نقاشی در «سبک کمپانی» نادر است چرا که نقاشان این آثار همگی هندی بوده و طبعاً ناتوان از بازنمایی تمام و کمال روح اورینتالیستی سفارش‌دهندگان خود درون این آثار هستند. با این همه تأکید خاص بر برخی عجایب معماری، یا افراط در نمایش فیل و گاو در کنار خرابه‌های باستانی به برخی از این آثار وجهه‌ای اورینتالیستی داده است. این مسئله را می‌توان در موضوع و کیفیت نقاشی‌هایی که در یک آلبوم خاص گرد آمده‌اند بهتر درک کرد. به عنوان مثال در آلبومی که برای فرانسیس راودن[1] فرماندار بنگال در سال‌های ۱۸۱۳ تا ۱۸۲۳ میلادی تهیه شده، تأکید بر جنبه‌های سفرنامه‌ای و شرق‌شناسانه در بیشتر نقاشی‌ها به چشم می‌خورد به گونه‌ای که بیش از آنکه بتوان ویژگی‌های نقاشی‌های این آلبوم را به مکتب یا هنرمندی خاص نسبت داد، می‌توان آن را حاصل نوع نگاه آقای فرماندار در

1. Francis Rawdon.

سفرش به شمال هند دانست. نمونهٔ دیگر از این دست، شمایلی خیالی از ارجمندبانو، ممتاز محل، همسر شاه‌جهان است که در ۱۸۲۰م در دهلی و بر روی عاج تصویر شده‌است. در واقعیت هیچ شمایلی که چهرهٔ ممتاز محل را در زمان خودش تصویر کرده‌باشد وجود ندارد. اما زمزمهٔ عظمت تاج‌محل و افسانه‌های مرتبط با آن بسیاری از اروپاییان را مشتاق دیدن تصویری از ممتاز محل می‌کرد. در برابر این تقاضا بود که هزاران شمایل مختلف از ارجمندبانو توسط هنرمندان هندی نقاشی شد.

ارجمندبانو، ۱۸۲۰

چشم‌اندازی در بنگال، ۱۸۲۳

شمایل‌نگاری شیعی

جمعیت قابل‌توجهی از مسلمانان هند را شیعیان تشکیل می‌دهند. از حدود سده‌های چهارده میلادی تا قرن نوزدهم چندین سلسله از حمکرانان شیعه در مناطق مختلف هند حکومت کرده‌اند. خاندان‌های بهمنی و عادل‌شاهی در مناطقی از دکن فرمانروایی داشته‌اند و خاندان شرقی و نواب‌های لکهنو در شمال هند، و حکومت نواب‌های بنگال و مرشدآباد در شرق و شمال‌شرق. بسیاری از آثار هنری شبه‌قاره تحت حاکمیت این حکمرانان شیعه به وجود آمده که در دسته‌بندی مجزایی قرار نمی‌گیرند. ویژگی متمایز شمایل‌نگاری شیعه آنجا پدیدار می‌شود که موضوع آن در ارتباط با آیین‌های سوگواری محرم و امامان شیعه است. شهر لکهنو در شمال هند یکی از مراکز اصلی تجمع شیعیان هند است که به‌ویژه در ماه محرم شاهد برگزاری آیین‌های سوگواری عاشوراست. در این شهر بناهای باشکوهی به‌نام «امام باره» برای برگزاری این مراسم

ساخته‌اند. در آنجا اشیاء و لوازم مرتبط با آیین‌های عاشورا نگهداری می‌شود. همچنین تعدادی شمایل از امامان شیعه در لکهنو در قرن نوزدهم تصویر شده که به شدت وامدار نظام تصویری شمایل‌نگاری گورکانی است. در دو نمونه از این تصاویر که در مجموعهٔ خلیلی موجود است چهرهٔ حضرت علی(ع) با هالهٔ مقدس و بر تخت شاهی تصویر شده و شمایل حضرت عباس، سوار بر اسب با هالهٔ رنگی و زرین ـ شبیه به تصویر سواره‌ای از شاهجهان ـ نقاشی شده که علم بر دست در دشت کربلا می‌تازد (ورنویت، ص۷۰).

شمایل حضرت عباس، لکهنو، قرن نوزدهم

پرتال جامع علوم انسانی

شمایل‌نگاری مدرن

شمایل‌های هندی عصر مدرن عمدتاً گردِ دو هسته که به دو ساحت گوناگون تعلق دارند ساخته شده‌اند: یکی شمایل‌های ملی و دیگری شمایل‌های روحانی. هر دو حوزه در حافظهٔ تصویری سدهٔ بیستم میلادی جایگاه ویژه‌ای یافته‌اند و در مقیاس بین‌المللی در ساخت اسطوره‌های جهان معاصر تأثیرگذار بوده‌اند.

شمایل‌های سیاسی هند، با استفاده از عکس یا تصویر شخصیت‌های ملی مانند گاندی یا جواهرلعل‌نهرو درون ترکیب‌بندی خاصی که پروپاگاندای سیاسی آن را تعیین

می‌کند ساخته می‌شوند. به عنوان مثال در تصویری که به مناسبت روز استقلال هند در یک تقویم سال ۱۹۷۰ به چاپ رسیده، بازتولید شمایل‌گونهٔ تصویر «لعل قلعه» یا قلعهٔ سرخ شاه‌جهان، با کمک تصویر سخنرانی نخست‌وزیر نهرو برای ملت هند از بالای قلعه و بعد افزودن تصویر شهیدگونهٔ شیواجی، حاکم ماراتا[1]، و تصویر رانا پراتاپ[2]، فرمانروای راجپوت، که هر دو در برابر سلطهٔ گورکانیان مقاومت دلیرانه‌ای کرده‌بودند و نیز عکس سوباس چاندرا بوسه[3]، فرماندهٔ ارتش ملی هند که در جنگ جهانی دوم علیه نیروهای انگلیسی وارد عمل شد، در کنار سایهٔ هواپیماهایی که بر بالای آسمان «لعل قلعه» پرواز می‌کنند، زبان تصویری تازه‌ای را که بر مبنای پروپاگاندای دولتی ساخته شده در خدمت شمایل‌نگاری ملی و مدرن به‌کار می‌گیرد (Chatterjee, p.287-288). نظام تصویری مشابهی نیز بر روی تمبرهای یادبود پُستی تجربهٔ شمایل‌نگاری مدرن را در خود پرورده است: تمبرهای یادبود تاگور، نهرو، گاندی و دیگران از این دسته‌اند.

از سوی دیگر، در نیمهٔ دوم قرن بیستم، با تحت‌تأثیر قرارگرفتن ذائقهٔ عمومی در اروپای غربی و آمریکای شمالی در برابر عجایب هند در کنار آنچه «خلاء معنوی غرب» خوانده شده، هند و جاذبه‌های عرفانی‌اش در مقیاسی وسیع مورد توجه قرار گرفتند. حاصل آن، گرایش نسلی از جوانان غربی به مکاتب عرفانی هند است که منجر به خلق نوع تازه‌ای از شمایل‌نگاری مدرن شد که بر پایهٔ تصویر سادهٔ یک رهبر روحانی (گورو) در میان نشانه‌های محدودی که تنها بر ساحت عرفانی و مرتاض‌گونهٔ او تأکید می‌کنند ساخته می‌شود. عکس‌های رنگی و ساده‌ای که از ماهاریشی ماهِش یوگی ـ رهبر معنوی «بیتل‌ها» و بسیاری دیگر در غرب ـ یا از باکتی‌ودانتا سوآمی پرابوپادا[4] ـ بنیانگذار آیین هاری کریشنا در آمریکا و اروپا ـ در میان حلقه‌های گل در حال مراقبه یا موعظه تهیه شده نمونه‌های چشمگیر شمایل‌های روحانی مدرن سدهٔ بیستم هستند. این نوع از شمایل‌نگاری اصولاً در رابطه با «غرب» تعریف می‌شود و بر مبنای تفوق معنویت شرق بر مادی‌گرایی غربی بنا شده‌است. پیش از همهٔ اینها، در سال ۱۸۹۳م سوآمی بی‌بکانانداً[5]

1. Shivaji, the Maratha ruler.
2. Rana Pratap.
3. Subhas Chandra Bose.
4. Bhaktivedanta Swami Prabhupada.
5. Swami Vivekananda.

با شرکت در کنگرهٔ بین‌المللی ادیان در شیکاگو مورد توجه شخصیت‌های فرهنگی و دانشگاهی قرار گرفت و موضوع عکاسی شماری از عکاسان خبری آن سال‌ها در آمریکا و متعاقب آن در هند شد. شاید نخستین نمونه از شمایل‌های مدرن هند را در عکس‌های سوآمی بی‌بکانانداو پس از او در عکس‌های رابیندرانات تاگور بتوان جستجو کرد. این عکس‌ها بعدها به منبع رایجی برای تهیه انواع تصاویر از آثار هنری مدرن گرفته تا تمبرها و پوسترهای یادمانی بدل شدند. در لیتوگرافی رنگی که در ۱۹۴۲م (سال‌ها پس از درگذشت سوآمی بی‌بکانانداو) توسط هـ . گنگولی[1] اجرا شده، شمایل آرام و بزرگ سوآمی بی‌بکانانداو را در جامه‌ای نارنجی و دستاری زرد می‌بینیم که در برابر آسمان‌خراش‌های شیکاگو دست به سینه و در آرامش تمام ایستاده است (Pinney, p.266).

برگی از یک تقویم، چاپ ۱۹۷۰

سوآمی بی‌بکانانداو، لیتوگراف ۱۹۴۲

شمایل‌نگاری و هنر جدید

«هنر جدید» درون مرزهای سیاسی تازهٔ شبه‌قاره شکل‌های جدیدی از شمایل‌نگاری را تجربه می‌کند که شاید در بسیاری موارد جنبه‌های شمایل‌شکنانهٔ آن برجسته‌تر باشند. آنجا که عمران قریشی، هنرمند پاکستانی، تصویر چندریشه‌ای و ترکیبی خود را، با ریش

1. H. Ganguly.

انبوه و تی‌شرت و شلوارک و کیف خریدی که سطح آن خوشنویسی و با اسلیمی تزئین شده، درون همان زبان تصویری نگارگری گورکانی قرار می‌دهد، نظام نمادین و به‌ویژه هالهٔ تقدس شمایل‌های گورکانی را به چالش می‌کشد. حتی اگر بپذیریم که این تصویری از ساحت نمادین چهرهٔ هنرمند امروزی است، باید توجه داشت که به همان‌اندازه که شمایل‌نگار است شمایل‌شکن نیز هست (قندچی، ص۱۸-۲۵). سونیل گوپتا هنرمند زادهٔ دهلی‌نو سلف‌پرتره‌های عکاسی خود را بر نظام نقاشی‌های برجسته‌ترین مکتب نقاشی انگلیسی که در دوران اوج قدرت استعماری بریتانیا شکل‌گرفت، یعنی مکتب نقاشی «پیشارافائلی»، منطبق می‌کند. او بیش از آنکه قصد داشته باشد شمایل هنرمند چندریشه‌ای و «جهانی‌شده» معاصر را تصویر کند، نمایش اوج شکوه امپراتوری استعمار را شمایل‌شکنی می‌کند (Singh, p.16-24). در مجموع می‌توان گفت شمایل‌نگاری و شمایل‌شکنی دو وجه همزاد «هنر جدید» در شبه‌قاره هستند که درون ساختار اقتباسی هنرجدید بازتولید و سپس در نظام بازار جهانی هنر، مستحیل می‌شوند. این استحالهٔ جهانی را در آثار شازیه سکندر، هنرمند متولد لاهور، نیز می‌توان مشاهده کرد. او با تلفیق نظام‌های تمثیلی هندو و اسلامی، هویت چندگانهٔ زن هنرمند مسلمانی را که در امتداد مرزهای ناپایدار فرهنگی، تجربهٔ هنری خود را بر جستجوی شمایل غایب زن در شبه‌قاره شالوده می‌کند، جستجو می‌کند. شمایلی که تنها در زمان محدود اجرای یک پرفورمانس یا نمایش یک ویدیوی کوتاه ظاهر شده، از هویت خود پرسش می‌کند و باز دوباره در پشت پردهٔ هویت‌های تحمیلی پنهان می‌شود (Daftari, p.14).

منابع

پاکباز، روئین، دائرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۹۰.

پورمند، حسنعلی و ایلناز رهبر، «بازخوانی رابطهٔ نور و رنگ طلایی در آرا و هنر مانوی»، کتاب ماه هنر، شم۱۷۹، مرداد ۱۳۹۲.

دورانت، ویلیام جیمز، مشرق‌زمین گاهوارهٔ تمدن، ترجمهٔ احمدآرام، ع. پاشایی و امیرحسین آریانپور، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۶۷.

سیدحسین‌زاده، هدی، «اکبرنامه»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه‌قاره، ج۱، فرهنگستان زبان و

ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۴.
قندچی، لیلا، «نگاهی به آثار هنرمند پاکستانی: عمران قریشی»، گلستانه، شم۱۲۵، تیر ۱۳۹۲.
نذیر احمد و محمدجواد شمس، «آقارضا»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی در شبه‌قاره، ج۱، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۴.
ورنویت، استفان و ناصر خلیلی، گرایش به غرب (در هنر قاجار، عثمانی و هند)، ترجمهٔ پیام بهتاش، نشر کارنگ، تهران، ۱۳۸۳.
هالاید، مادلین و هرمان گوتس، هنر هند و ایرانی ـ هند و اسلامی، ترجمه یعقوب آژند، مولی، تهران، ۱۳۹۱.

Catterjee, Pratha, "the Circulation of National Images", *Traces of India, Photography. Architecture and the Politics of Repre Sentation* (1850-1900), Maria Antonella Pelizzari, Montral, 2003.

Daftari, Fereshteh, "Islamic or Not," *Without Boundary*, The Museum of Modern Art, New York: 2006.

Dehejia, Harsha, *The Flute and the Lotus: Romantic Moments in Indian Poetry and Painting*, Mapin Publishing Pvt. Ltd., Ahmedabad, 2002.

Koch, Ebba, *Mughal Art and Imperial Ideology*, Oxford University Press, New Delhi, 2001

Pande, Alka, *Masterpieces of Indian Art*,Lustre Press; Roli Books, Roli & Janssen, New Delhi, 2007.

Pelizzari, Maria Antonella, *Traces of India: Photography, Architecture and the Politics of Representation, 1850-1900*, New Haven & London; Canadian Centre for Architecture, Montreal, 2003:

Pinney, Christopher, "Some Indian, Views of India: The Ethics of Representation", *Traces of India, Photography. Architecture and the Politics of Repre Sentation* (1850-1900), Maria Antonella Pelizzari, Montral, 2003.

Singh, Radhika, "The New Pre-Raphaelites," *Exposure*, vol. 41:(I), 2008, p.16-24.

Topsfield, Andrew, *The City Palace Museum Udaipur, Painting of Mewar Court Life*, Mapin Publishing Pvt. Ltd, Ahmedabad, 1990.

Verma, Som Prakash, *Art and Material Culture in the Paintings of Akbar's Court*, Vikas Publishing House Pvt Ltd, 1978.