نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.243636.0

نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی

سمیرا رویان*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۲

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال چهارم، شماره ۱، پیاپی ۶
بهار و تابستان ۱۴۰۰

چکیده

ایران و هند سابقهٔ طولانی در تعاملات فرهنگی دارند، ولی مهاجرت تعداد زیادی از هنرمندان و نخبگان صفوی به دربار گورکانی در خلال قرن‌های دهم و یازدهم هجری، نقطهٔ عطفی در تاریخ این ارتباطات فرهنگی به شمار می‌رود. اهمیت این تعاملات فرهنگی در بهره‌گیری از زبان فارسی به‌عنوان زبان رسمی دربار گورکانی و انتقال کانون نوآوری‌های ادب فارسی از ایران صفوی به هند گورکانی به‌وضوح نمایان است. بر مبنای این پیشینهٔ موجود، هدف پژوهش حاضر آن است که با واکاوی ویژگی‌های سبکی و عناصر بصری آثار نگارگران ایرانی در دربار گورکانی و پیگیری سیر تحول سبک و نقش‌مایه‌ها در آثار این هنرمندان و پروژه‌های تحت نظارتشان، به تبیین جایگاه هریک از فرهنگ‌های دخیل و قابل رؤیت در این آثار بپردازد. بر این اساس نمونه‌های پژوهش با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی مورد مطالعه قرار گرفتند. در این رویکرد، نگارگری دربار گورکانی به‌عنوان «متن بینافرهنگی» و فرهنگ گورکانی به‌عنوان مرکز یا به‌عبارتی «خویشتن» در نظر گرفته شدند، درحالی‌که فرهنگ ایرانی و فرهنگ هندو «دیگری» محسوب گشتند.

نتیجه آنکه گورکانیان با آرمانی‌سازی فرهنگ فارسی که در آن زمان مقبولیت و جایگاه خاصی در جهان اسلام داشت، سعی داشتند بر تمایز خود با فرهنگ دیگری هندو تأکید کنند. این فرایند به جذب کامل فرهنگ فارسی و طرد کامل دیگری هندو در نگارگری گورکانی منجر نشد تا آنجا که به‌رغم غلبهٔ عناصر و ترکیب‌بندی‌های ایرانی، نگارگری گورکانی بسیار طبیعت‌گراتر از همتای پارسی‌اش می‌باشد. نگارگری گورکانی یک متن بینافرهنگی است که در آن فرهنگ ایرانی و به‌تبع آن فرهنگ مغولی (به‌واسطهٔ همزادپنداری خودش با فرهنگ ایرانی) در مرکز و فرهنگ هندو در حاشیه است، ولی این متن هویتش را از جابه‌جایی مداوم مرزهای مرکز و حاشیه می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها:
ارتباطات بینافرهنگی، نشانه‌شناسی فرهنگی، هنرمندان مهاجر، نگارگری، گورکانی، صفوی.

* استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران/ s.royan@modares.ac.ir

۱. مقدمه

فرهنگ اساساً بینافرهنگی است و جوامع، با انتخاب‌هایشان در نحوهٔ تعامل با جوامع و فرهنگ‌های دیگر است که هویت فرهنگی خود را متمایز می‌سازند. در واقع نحوهٔ تعامل خود و دیگری در ارتباطات بینافرهنگی، تعیین‌کنندهٔ چگونگی جذب و طرد عناصر بیگانه در یک فرهنگ است. رابطهٔ خود و دیگری فرهنگی می‌تواند در بازه‌ای از خودمحوری و طرد تمام‌عیار دیگری تا آرمانی‌سازی دیگری و نفی خود در نوسان باشد. این مهم در هنرهای صناعی جوامع پیشامدرن به‌وضوح نمایان است و یکی از اسناد مطالعهٔ پیشینهٔ تعاملات دو یا چند تمدن به شمار می‌رود. بر این اساس و با توجه به شواهد به‌جامانده، می‌توان پیشینهٔ تعاملات فرهنگی ایران و هند را تا دوران باستان پی گرفت، لیکن این تعاملات در دوران صفویان با مهاجرت گستردهٔ نخبگان و هنرمندان ایرانی به دربار گورکانی شکلی تازه به خود گرفت.

مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در قرن‌های دهم و یازدهم هجری قمری، از بسیاری جهات حائز اهمیتی ویژه است؛ برای مثال میزان مهاجرت‌ها در این دوره به‌گونه‌ای بود که مرکز ادبیات از ایران به هند منتقل شد. با این حال، به‌رغم مطالعات فراوانی که تاکنون دربارهٔ روابط سیاسی و تجاری و فرهنگی ایران و هند انجام پذیرفته، پژوهشی در ارتباط با جایگاه هریک از فرهنگ‌ها در شکل‌گیری یک فضای فرهنگی التقاطی و نحوهٔ مواجههٔ گورکانیان با فرهنگ ایرانی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی تحقق نیافته است. این فقدان، در کنار اهمیت ارتباطات بینافرهنگی آگاهانه که منجر به توسعهٔ فرهنگی می‌گردد ضرورت پژوهش حاضر را آشکار می‌سازد. لذا هدف پژوهش حاضر برشمردن تأثیرات نگارگری ایران بر نگارگری گورکانی نیست، بلکه می‌خواهد با استناد بر جذب و طرد مشخصه‌های هنر صفوی در صناعات هنری گورکانی به تبیین نوع ارتباطات بینافرهنگی گورکانیان و صفویان بپردازد. پرسش اصلی این است که نحوهٔ تأثیرپذیری هنر دربار گورکانی از هنرمندان مهاجر صفوی، چه چیزی را در ارتباط با رویکرد گورکانیان به ارتباطات فرهنگی با ایران صفوی نشان می‌دهد؟ بر این اساس، آثار نگارگران ایرانی در دربار گورکانی و همچنین پروژه‌های نگارگری که تحت هدایت آنان بودند، به‌عنوان جامعهٔ آماری پژوهش تعیین گردید. از این میان، نمونه‌هایی که به بهترین شکل نشان‌دهندهٔ تأثیرات نظام‌های تصویری فرهنگ‌های مورد نظر (گورکانی، ایرانی و هندو) هستند، به‌صورت انتخابی به‌عنوان الگوی رویکردهای بینافرهنگی مورد نظر در راستای هدف پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهند گرفت. این پژوهش در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی به‌شیوهٔ توصیفی‌تحلیلی می‌باشد. اسناد تصویری و مکتوب به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و تحلیل داده‌ها به روش استدلالی بر مبنای نظریهٔ نشانه‌شناسی ارتباطات بین‌فرهنگی فرزان سجودی است.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که روابط ایران و هند سابقه‌ای طولانی دارد، مطالعات زیادی نیز در این زمینه انجام پذیرفته است. بخش قابل توجهی از این منابع به روابط این دو قلمرو جغرافیایی در عصر صفویان و گورکانیان پرداخته‌اند. ریاض‌الاسلام (۱۳۷۳) در کتاب تاریخ روابط ایران و هند، بحث مفصلی دربارهٔ روابط هریک از پادشاهان صفوی با همتایان گورکانی‌شان به‌تفکیک ارائه داده است. وی با شرح تعاملات سیاسی و اقتصادی و لشکرکشی‌ها و حتی ذکر نامه‌ها و هدایایی که میان پادشاهان این دو منطقه تبادل شده، به شرح دلایل روابط دوستانه و خصمانهٔ میان دو کشور پرداخته است. مطالب ذکرشده و نتایج به‌دست‌آمده از کتاب ریاض‌الاسلام کماکان در سایر منابع با موضوع روابط صفویان و گورکانیان تکرار شده است. از میان پژوهش‌های این دسته می‌توان به مقالهٔ سرخیل (۱۳۸۶) با عنوان «روابط صفویان و گورکانیان هند» اشاره کرد که علاوه بر روابط سیاسی و اقتصادی، روابط فرهنگی را نیز در بخشی جداگانه مورد توجه قرار داده و نگاه اجمالی به روابط فرهنگی دو منطقه در حوزهٔ ادبیات، نقاشی و معماری داشته است. سرخیل با مطالعهٔ ارتباطات صفویان و گورکانیان، نتیجه گرفته است که این دو حکومت در بیشتر دوران اقتدارشان روابطی دوستانه داشتند و تنها اختلاف دو دولت بر سر مسئلهٔ قندهار بود که آن‌هم به اختلاف جدی منجر نشد. ظاهراً او دلیل تمایل گورکانیان به صفویان را کمک صفویان در به قدرت رسیدن گورکانیان می‌داند و اذعان داشته است که دربار گورکانیان هند همواره جایگاه هنرمندان ایرانی بوده است که برای رسیدن به شرایط بهتر جلای وطن کرده بودند و همین امر منجر به شکل‌گیری فرهنگ هندی-ایرانی شد (سرخیل ۱۳۸۶، ۱۵۱).

علاوه بر منابع فوق، مطالعات فراوانی دربارهٔ مهاجرت هنرمندان صفوی به هندوستان و تأثیراتی که تحت‌تأثیر آنان در هنرهای صناعی و ادبی هند گورکانی ایجاد شد، انجام پذیرفته است. برای مثال، کوشا (۱۳۸۳) در مقالهٔ «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی» به دلایل مختلف بی‌توجهی دربار صفوی به هنرمندان و اقبال این هنرمندان در مهاجرت به هند پرداخته است. با این حال، کوشا بر این باور است

که تنها اقبال هنرمندان ایرانی نبود که برای فرار از شرایط نامساعدی که پادشاهان صفوی برایشان ایجاد نمودند دارالامانی یافتند، بلکه سلاطین گورکانی نیز از اینکه افراد مستعدی را در اختیار بگیرند که آمادهٔ اجرای دستورات آن‌ها باشند بسیار بهره بردند (ص۴۷). عزیز (۱۹۷۶) در "Safavid Poets and India" و بسناس (۱۳۹۶) در «نقش شاعران شیعهٔ عصر صفوی در انتقال فرهنگ و تمدن ایرانی به شبه‌قارهٔ هند» به معرفی شعرای ایرانی دربار گورکانی پرداخته و نشان داده‌اند این مهاجرت‌ها منجر به شکل‌گیری مرکز ادب فارسی در خارج از وطن اصلی آن گردید. خلیل‌زاده مقدم و صادق‌پور فیروزآباد (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی» به این نتیجه رسیده‌اند که تأثیر نگارگری صفوی بر هنرهای گورکانی هند، به‌ویژه نگارگری و پارچه‌بافی، موجب شد در منسوجات صفوی و گورکانی، نقوش تصویری مشترکی را مشاهده کنیم و دلیل این تأثیرگذاری را مهاجرت هنرمندان صفوی به هند، اشتراکات زبانی و فرهنگی، و وجود راه‌های تجاری میان دو منطقه می‌دانند (ص۳۶).

فهرست این دسته از مطالعات را می‌توان دربارهٔ ادبیات، معماری، خوش‌نویسی و هنرهای دیگر ادامه داد، لیکن در این مجال به ذکر نمونه‌هایی در حوزهٔ نگارگری که مدنظر پژوهش حاضر است اکتفا می‌شود. فروزانی و میرشاهی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تأثیر و تأثر نگارگری ایرانی، غربی و هندی در امپراتوری مغولان کبیر هند»، سیر تاریخی این تحولات را با بررسی نمونه‌ها دنبال نموده و با مطالعهٔ نمونه‌های شاخص تأثیرات هر دسته را مشخص کرده‌اند. پژوهشگران دلیل این تأثیرپذیری را درک هنری بالای پادشاهان گورکانی و شرایط تاریخی خاص آن دوره (مهاجرت هنرمندان ایران و ورود اروپاییان به هند) دانسته‌اند؛ به‌عقیدهٔ آنان، دربار گورکانی هر دو فرهنگ را پذیرا بوده است. علیزاده نیز در مقالهٔ «تأثیر نگارگری واقع‌گرایانهٔ ایران دورهٔ صفوی بر نگارگری طبیعت‌گرایانهٔ دورهٔ گورکانی هند» با ذکر شرحی از نقاشان ایرانی در دربار گورکانی و بررسی ویژگی‌های نگارگری ایرانی و نگارگری گورکانی به این نتیجه رسیده است که پیشرفت سبك مغولی بسیار سریع اتفاق افتاد، اما به‌تنهایی صورت نگرفت و به‌رغم تأثیر جریانات خارجی، سبك مغول به‌عنوان يك هنر مجزا و ارگانیزه توسعه پیدا کرد؛ زیرا عناصر خارجی به‌شکل خلاقانه‌ای در هنر اصلی آن‌ها جذب شده بود. لذا این مکتب متأثر از سه سبك ایرانی دورهٔ صفوی در مرحلهٔ ابتدایی، سبك محلی راجپوت و سپس در ادامهٔ آن اروپایی بود. خادمی ندوشن و بابامرادی (۱۳۸۶) تأثیر هنر نگارگری ایران بر هند را با تأکید بر نقاشی مغولان هند مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ به‌عقیدهٔ نویسندگان سفر همایون پادشاه گورکانی به ایران نقطهٔ عطف پیدایش سبک نقاشی گورکانی است، لیکن به‌رغم تأثیرپذیری هنر نگارگری هند از هنرمندان مهاجر ایران در دربار گورکانی، تأثیرات بعدی از آن مکاتب نقاشی بومی هند و با ورود انگلیسی‌ها و پرتقالی‌ها، تحت‌تأثیر هنر اروپا قرار گرفت. خلاصه آنکه پژوهش‌های این دسته ضمن معرفی هنر گورکانی و هنرمندان ایرانی در دربار گورکانیان غالباً به دسته‌بندی تأثیرات هنر صفوی بر هنر یا به‌طور خاص نگارگری مغولان هند پرداخته‌اند که تأکید بر ویژگی‌های فرمی آثار دارند. نتایج این پژوهش‌ها نقطهٔ آغاز پژوهش حاضر خواهد بود، لیکن آنچه باعث تمایز این پژوهش می‌گردد رویکرد نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی است که تأکید را نه بر خود آثار بلکه بر فضای اندیشه‌ای قرار می‌دهد که چگونگی تأثیرپذیری یک فرهنگ از صناعات فرهنگ دیگری را مشخص می‌کند.

۲. نشانه‌شناسی روابط بینافرهنگی

بر اساس آرای نشانه‌شناسان، هرآنچه نشانه دانسته شود می‌تواند مورد مطالعات نشانه‌شناسانه قرار گیرد. از این منظر، واژه‌ها، تصاویر، صداها، ایما و اشارات و ژست‌ها می‌توانند نشانه باشند (چندلر ۱۳۸۶، ۲)، اما پرسش این است که آیا ارتباطات بینافرهنگی هم می‌تواند نشانه باشد. سجودی در «ارتباطات بینافرهنگی: رویکردی نشانه‌شناختی»، فرهنگ را یک دستگاه پیچیدهٔ نشانه‌ای معرفی‌می‌کند، یک نظام پیچیدهٔ دلالت که از طریق رمزگان‌های اصلی و ثانویهٔ درونه‌شده‌اش، گستره‌های معنایی را می‌آفریند و امکان مبادلهٔ معنا را فراهم می‌کند (سجودی ۱۳۸۸، ۱۲۹). وی همچنین حوزه‌هایی چون گفتمان کلامی، ادبیات، هنر، معماری، زبان بدن، آیین‌ها، فعالیت‌های آیینی مذهبی، پوشاک و غیره را حوزه‌های تحقق عینی و فیزیکی رفتارهای فرهنگی می‌داند (همان، ۱۳۰). بدین ترتیب نه‌تنها فرهنگ را می‌توان نشانه یا به‌عبارت دقیق‌تر یک نظام نشانه‌ای پیچیده و چندلایه در نظر گرفت، بلکه می‌توان این نظام را در نقاط عینیت و تحقق یافتنش تحلیل کرد. از آنجا که هر نظامِ نشانه‌ای بر تمایز استوار است و هر نشانه به‌واسطهٔ تمایزش از دیگر نشانه‌ها شناخته می‌شود؛ لذا فرهنگ به‌مثابهٔ نشانه نیز در تمایزش با دیگر فرهنگ‌ها شناخته می‌شود. اما نقطهٔ تمایز یک فرهنگ با دیگر فرهنگ‌ها سیال و دائماً در نوسان است، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت مرکز می‌تواند به حاشیه و حاشیه به مرکز بدل شود. منظور از کاربرد مرکز و حاشیه در اینجا تأکید بر نظام تمایزاتی است که همیشه با نوعی ارزش‌گذاری همراه است؛

برای مثال می‌توان گفت که وقتی مشخصه‌های بارز یک فرهنگ در یک متن بینافرهنگی برجسته شود، آن فرهنگ در مرکز قرار گرفته است و در نتیجه نشانه‌های حضور دیگر فرهنگ‌های دخیل در متن را به حاشیه می‌راند ولی از بین نمی‌برد، زیرا وجودش نیازمند آن دیگری است.

یک فرهنگ برای اثبات خود نیازمند تعیین مرزهای مشخص است و برای تعیین مرزها، نیازمند دیگری. این رابطه همانند رابطهٔ خود و دیگری در تعبیر فرویدی است؛ فروید سوژهٔ یکپارچه را به سوبژکتیویته‌ای سرشار از تمایزها و لایه‌ها تبدیل می‌کند و با تبیین نقش سوپرایگو به‌عنوان دیگری که به‌نحو فرهنگی درون سوبژکتیویته شکل می‌گیرد، مرزهای خود و دیگری را فرومی‌پاشد (رشیدیان ۱۳۹۳، ۳۳). بدین ترتیب، فرهنگ اساساً بینافرهنگی است، به‌گونه‌ای که دیگری را در آنِ واحد تأیید و طرد می‌نماید. فرهنگ‌ها در روابط بینافرهنگی شرکت می‌کنند، اما معمولاً از فرصت‌های برابر برای حضور و بیان‌خود در این روابط برخوردار نیستند (سجودی ۱۳۸۸، ۱۴۱). ازاین‌روست که در مطالعهٔ متون بینافرهنگی می‌توان چنین پرسش‌هایی را طرح کرد: دلالت‌های صریح و ضمنی متن چه نوع رابطه‌ای را میان دو فرهنگ نمایان می‌سازد؟ یا کدام فرهنگ در مرکز و کدام در حاشیه قرار دارد؟ رابطه با دیگری می‌تواند دوستانه یا خصمانه باشد، ولی همواره میل به متمایز ساختن وجود دارد، چراکه در غیر این صورت یکتایی فرهنگ‌ها از بین می‌رود. نکتهٔ قابل توجه اینجاست که حتی در صورت تمایل یک فرهنگ به شبیه‌سازی فرهنگ دیگری، همیشه فاصله‌ای باقی می‌ماند زیرا فرهنگ‌ها از رمزگان‌های متفاوتی استفاده می‌کنند و انتقال معنا میان دو نظام رمزگانی متفاوت بدون از دست رفتن بخشی از آن امکان‌پذیر نیست. بدین ترتیب به‌عقیدهٔ سجودی در ترجمهٔ بین‌فرهنگی سه رویکرد وجود دارد؛ وی رویکرد اول را «خود و نه دیگری» نامیده است که همان کارکرد ایدئولوژیکی فرهنگ است. در این رویکرد خود فرهنگی است و دیگری بدوی. رویکرد دوم را می‌توان «نه خود بلکه دیگری» نامید؛ رویکردی است که دیگری را آرمانی می‌کند و از منظر دیگری به خود می‌نگرد. اما رویکرد سوم را باید «رویکرد هم خود و هم دیگری» نامید. این رویکرد را می‌توان محرک پویایی فرهنگ‌ها دانست (همان، ۱۵۳ـ۱۵۶). این نوع روابط خود و دیگری فرهنگی از طریق فرایندهای طرد، جذب و گزینش‌هایی که در متون فرهنگی تحقق می‌یابند قابل شناسایی هستند. لذا با بررسی آثار نقاشان مهاجر ایرانی در دربار گورکانی، بر اساس مبانی ذکرشده می‌توان رویکرد گورکانیان به فرهنگ ایران را مورد مطالعه و شناخت قرار داد.

۳. روابط بینافرهنگی گورکانیان و صفویان

تمدن‌های ایران و هند از دیرباز روابط نزدیک و پیوندهای فرهنگی عمیقی با یکدیگر داشتند. مهاجرت آریایی‌ها به طرف پنجاب، هنوز هم یکی از منابع اصلی پیوند ایران و هند به شمار می‌رود (هالاید و گوتس ۱۳۷۶، ۵). هم‌زمان با حکومت صفویان در ایران، در قرن‌های دهم و یازدهم، امپراتوران مغول عملاً سراسر شمال هند و قسمت بیشتر دکن را به‌صورت کشور واحدی درآوردند و چنان امپراتوری باعظمتی تشکیل دادند که از عصر سلاطین سلسلهٔ گوپتای به‌بعد نظیر آن دیده نشده بود. آرتور لولین بشم در تاریخ هند باستان ضمن اشاره به تنوع فرهنگی هند در زمان گورکانیان، به شرایط سخت هندوها تحت حکومت‌های بیگانه اشاره کرده و اظهار داشته است که فقط در زمان اکبرشاه بود که سیاست رواداری دینی رعایت می‌شد و هندوها می‌توانستند صاحب مناصب عالی باشند... او معتقد است که اگر این سیاست در دوران جانشینان او نیز ادامه می‌یافت یقیناً تاریخ هند روی دیگری پیدا می‌کرد (بشم ۱۳۹۴، ۷۱۴). بدین ترتیب گورکانیان از دوران حکومت اکبرشاه به‌بعد، برخلاف تیموریان ایران که سعی در جذب فرهنگ کشور تحت حکومتشان داشتند، به اشکال ضمنی و آشکار به طرد فرهنگ هندو روی آورند. این در حالی است که نخبگان و هنرمندان ایرانی به‌راحتی می‌توانستند به مناصب عالی در دربار گورکانی دست یابند.

به هر حال، تمدن ایران در میان مردم مسلمان آسیایی آن روز شهرت زیادی داشت و مرزهای فرهنگی ایران به‌مراتب فراتر از مرزهای سیاسی‌اش رفته بود. در این میان هند مسلمان، از جمله دکن، از نظر فرهنگی به ایران بسیار نزدیک بود (ریاض‌الاسلام ۱۳۷۳، ۲۶۱). حکام دکنی تحت‌تأثیر پادشاهان تیموری خواهان وزرا، سربازان، هنرمندان و ادبایی بودند که در فرهنگ معتبر فارسی پرورش یافته بودند. تعداد ایرانیان در ایالات جنوبی هند به‌حدی رسید که نیکیتین[1] تاجر روسی در گزارش بازدید خود از پادشاهی بهمنی هند جنوبی در ۱۴۷۰م (۸۷۴ق) نوشته است: حکام و اشراف سرزمین هند همه خراسانی بودند (Eaton 2011, 2-9). تمایل گورکانیان به فرهنگ فارسی به‌حدی رسید که در زمان حکومت اکبرشاه، زبان فارسی به‌جای جغتای (زبان ترکی شرقی) زبان اصلی دربار شد (راجرز ۱۳۸۲، ۲). هند بهترین شاعران ایرانی، به‌جز محتشم و حکیم شفایی را به خود جذب کرد و جنبش خلاق در ادبیات فارسی از قزوین و اصفهان به لاهور و آگرا در هند منتقل شد (ولش ۱۳۸۵، ۲۸).

جذب زبان فارسی به‌عنوان زبان قدرت و زبان فرهنگ را می‌توان یکی از نشانه‌های صریح رویکرد گورکانیان به فرهنگ فارسی یا صفوی به حساب آورد. نمونه‌ای از این وضعیت را فانون (۱۹۶۷) در پوست سیاه، نقاب‌های سفید شرح می‌دهد. او معتقد است که به‌محض آنکه استعمارشده‌ها وادار شدند به زبان استعمارگر سخن بگویند، استعمارشده آگاهی جمعی فرانسوی را که به‌موجب آن، سیاهی با شر و گناه و سفیدی با پاکی و خیر و حق همانند می‌شود، می‌پذیرد یا وادار می‌شود بپذیرد (سجودی ۱۳۸۸، ۱۵۴). استفاده از زبان فارسی برای دربار گورکانی امری گزینشی بود، گزینشی که به‌واسطهٔ آن خودی و دیگری تعیین می‌گردد. حکام گورکانی که به دلایل مختلف (پیروی از سیاست‌های تیموریان، نقش صفویان در به سلطنت رسیدن همایون‌شاه، سابقهٔ ارتباطات تجاری و فرهنگی با ایران و سایر مواردی که در پیشینه به آن‌ها اشاره شد) تمایل زیادی به حفظ روابط دوستانه با ایران داشتند، به آرمانی‌سازی فرهنگ صفوی پرداخته و بدین وسیله هم خود را به این فرهنگ پیشرفته و پذیرفته‌شده شبیه نمودند و هم از آن دیگری فرهنگی هندو که غیرمسلمان و ازاین‌رو بدوی و نافرهنگ دانسته می‌شد متمایز ساختند. بدین ترتیب، طبق آنچه دربارهٔ نشانه‌شناسی روابط بینافرهنگی گفته شد و بر اساس اسناد مکتوب و نتایج مطالعات پژوهشگران، شکی در رویکرد تحسین‌آمیز گورکانیان به فرهنگ ایرانی باقی نمی‌ماند. لذا آنچه نیازمند پژوهش است، آن است که رویکرد گورکانیان به ارتباطات بینافرهنگی با ایران چگونه در متون فرهنگی دربار گورکانی نشان داده شده است، چه عناصری جذب و چه عناصری طرد شده‌اند، کدام فرهنگ در مرکز و کدام در حاشیه قرار گرفته است و به‌طور کلی مرز بین خود و دیگری کجا تعیین شده است.

۴. جایگاه نقاشان مهاجر صفوی در دربار گورکانی

یکی از گسترده‌ترین و در عین حال تأثیرگذارترین مهاجرت‌ها به‌سوی هند، مهاجرت نخبگان ایرانی شامل نقاشان، خطاطان، پزشکان، شاعران، مذهبان، صحافان و اندیشمندان در خلال نیمهٔ دوم قرن دهم هجری بود. این مهاجرت‌ها از سال ۹۵۷ق تا قرن یازدهم با مقیاس وسیع ادامه داشت. قاضی احمد و صادقی‌بیگ، از وقایع‌نگاران دورهٔ صفوی در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم، نام تعدادی از هنرمندان و صنعتگران را ذکر می‌کنند که از دستمزد پراکنده و نامنظم در ایران ناامید شده و به‌دنبال آینده و اقبالی بهتر ایران را ترک کردند (ولش ۱۳۸۵، ۲۶). ملک‌الشعرای بهار نیز به این موضوع اشاره کرده و می‌گوید در دورهٔ صفوی به دو علت، بسیاری از ارباب ذوق و کمال و شوق مهاجرت را بر ماندن رجحان نهادند و بیشتر آن‌ها به هند رخت کشیدند: یکی به‌دلیل رفتار حکام صفوی و دیگری به‌دلیل منفعت‌طلبی این افراد (بهار ۱۳۸۱، ج. ۳، ۱۱۷۰). اسکندر منشی در تاریخ عالم‌آرای عباسی به توبهٔ بزرگ شاه‌طهماسب اشاره کرده و این توبه را یکی از دلایل روی‌گردانی شاه از هنرهایی که قبلاً بسیار مورد توجه وی بودند دانسته است. با این حال، مؤلف تاریخ عالم‌آرای عباسی به دلایل دیگری نیز اشاره می‌کند که از آن جمله می‌توان به اشتغال شاه‌طهماسب به امور مملکت‌داری و رخ در نقاب خاک کشیدن هنرمندان مورد علاقهٔ شاه اشاره کرد (ترکمان ۱۳۵۰، ۱۷۴ــ۱۷۸). سودآور برخلاف سایر پژوهشگران معتقد است که سبب روی‌گردانی شاه از هنرمندان، توبهٔ بزرگ یا شخصیت مذهبی او نبوده بلکه احتمالاً ضعف بینایی شاه‌طهماسب سبب این امر شده است. نظریهٔ وی بر این استدلال استوار است که بر اساس منابع مذهب شیعه در عصر صفوی مشکلی با تصویرگری کتاب و نقاشی به‌طور کلی وجود نداشته؛ همچنین فقط نقاشی نبود که جایگاه خود در کارگاه سلطنتی را از دست داد، بلکه خوش‌نویسی که هنر محبوب فرهنگ اسلامی است، تذهیب و تشعیر و سایر هنرهایی از این دست نیز حمایت شاه را از دست دادند. سودآور می‌افزاید با توجه به نابینایی سلطان محمد خدابنده، فرزند ارشد شاه‌طهماسب، تولید نسخه‌ای از فال‌نامه با ابعاد و جزئیات بزرگ‌شده، عدم تمایل شاه به حضور در مراسم شکار و مواردی از این دست، می‌توان این فرض را معتبر شمرد (Soudavar 1999, 51-52). به هر حال، دلیل بی‌توجهی ناگهانی شاه‌طهماسب به هنرمندان هرچه که باشد، زمینهٔ فعالیت هنرمندان در دربار را متزلزل ساخت و آنان را به جست‌وجوی حامیان جدید واداشت. این اشارات گویای آن است که دربار گورکانی به‌خودی‌خود برای هنرمندان ایرانی جذابیت فرهنگی نداشته و شرایط نامساعد داخلی به این مهاجرت‌ها دامن زده است.

از طرفی، اشتیاق مغولان به هنر، به‌ویژه نقاشی و خطاطی ایرانی، به‌حدی بود که نقاشی بهزاد و خطاطی سلطان‌علی مشهدی را معیار والایی می‌دانستند که سایر آثار باید بر اساس آن‌ها سنجیده شوند (Alami 1939, 108-9). هنرهای وابسته به کتاب‌آرایی از نگارگری و خوش‌نویسی گرفته تا تذهیب و تشعیر و حتی تکنیک‌های تولید کاغذهای رنگی، صحافی و تجلید، همگی به‌همراه هنرمندان ایرانی وارد هند شدند. مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند، در زمان حکومت همایون و فرزندش اکبرشاه به اوج رسید و این هنرمندان مهاجر نقش تعیین‌کننده‌ای

در سبک نگارگری دربار مغولان ایفا کردند.[۲] مسافرت همایون پادشاه هندوستان به ایران در سال ۹۵۱ق نهضت جدیدی در هنر هند پدید آورد، زیرا وی از شاه‌طهماسب اجازه خواست تا گروهی از هنرمندان، خاصه نقاشان، را همراه خویش به هندوستان ببرد. شاه‌طهماسب موافقت کرد و او خواجه عبدالصمد شیرازی، استاد منصور معروف به میر مصور، میر سید علی تبریزی، مولانا فارسی، دوست مصور، درویش محمد، استاد یوسف، قاسم مذهب، فخر صحاف و استاد یونس زرگر را به هندوستان برد و برخی از هنرمندان دیگر نیز که شوق مسافرت هندوستان در دل داشتند به همت خویش بار سفر بسته و راهی آن دیار شدند (قمی ۱۳۸۳، ۴۱).

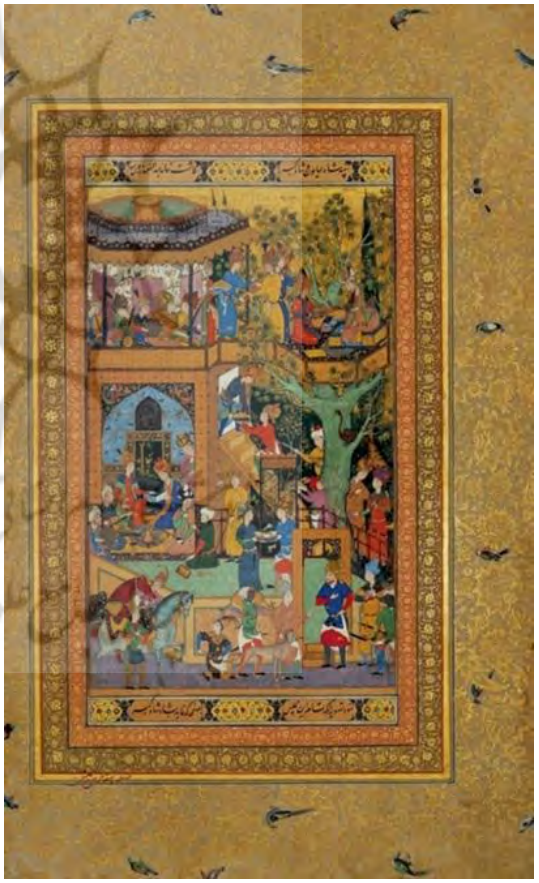
موقعیت هنرمندان مهاجر در دربار گورکانی، یکی از مؤلفه‌هایی است که می‌تواند نشان‌دهندهٔ مشخصه‌های ارتباطات بینافرهنگی باشد. نقاشان صفوی که به هند مهاجرت کردند، اگر پیش‌تر مهارت‌های لازم را کسب نموده بودند، می‌توانستند موقعیت درخشانی در دربار گورکانیان هند کسب کنند. البته وجود وزرا و سرداران بزرگ ایرانی چون نواب بیرام خان پسر سیف خان و پدر عبدالرحیم خان خانان، میرزا حسن‌الله پسر خواجه ابوالحسن مشهور به نواب ظفرخان احسن و حاج محمد قدسی، در امپراتوری مغول، کمک بزرگی به مهاجران ایرانی در راهیابی به طبقات بالای اجتماعی به شمار می‌آمد (شهابی ۱۳۱۶، ۸۰). بدین ترتیب در دورهٔ حکومت اکبرشاه کارگاه سلطنتی تحت سرپرستی دو هنرمند ایرانی (میر سید علی و عبدالصمد) که مسئولیت تربیت تعداد کثیری هنرمندان هندو و هندو-مسلمان را بر عهده داشتند، رسماً شروع به فعالیت کرد. همایون عبدالصمد را به لقب «شیرین‌قلم» مفتخر ساخت؛ او در عین حال که ناظر کارگاه سلطنتی بود شاگردانی را نیز تربیت کرد، از جمله بساوان[۳] و دسوانت[۴] که هر دو هندو بودند و در کنار پسران عبدالصمد، محمد شریف و بهزاد، نقش مهمی در نگارگری دربار مغول و توسعهٔ سبک وی داشتند (Soucek 1987, 170). میر سید علی نیز که از همایون لقب نادرالملک را دریافت کرده بود، پس از همایون در دربار اکبرشاه بسیار گرامی داشته می‌شد و به‌همراه برخی دیگر از هنرمندان از همراهان همیشگی شاه بود (همان‌جا). ابوالفضل، تاریخ‌نگار دربار اکبرشاه، در فهرست بهترین نقاشان دربار، رتبهٔ اول را به میر سید علی اختصاص داده و در آیین اکبری نوشته است: «در میان پیشگامان صراط مستقیم هنر، اولین نفر میر سید علی از تبریز است» .(Alami 1939, 114) میر سید علی که در تصویرسازیِ تعدادی از شاهکارهای کتاب آرایی ایران مشارکت داشت، در دربار مغول مسئولیت نظارت بر تصویرگری نسخهٔ حمزه‌نامه را بر عهده گرفت (ابوالحسنی و معصومی ۱۳۹۹، ۱۵). اگرچه که فهرست نگارگران ایرانی در دربار گورکانی به اینجا ختم نمی‌شود، از آنجا که سایر منابع به‌تفصیل دربارهٔ هنرمندان ایرانی مهاجر در هند گورکانی سخن رانده‌اند، به ذکر این موارد اکتفا می‌گردد. موقعیت هنرمندان مهاجر صفوی در دربار گورکانی، فرضیه‌ای را که در بخش پیش طرح شد تأیید می‌کند. پادشاهان گورکانی نه‌تنها به جمع‌آوری آثار هنرمندان برجستهٔ ایرانی علاقه و اشتیاق وافر داشتند و آن‌ها را به‌عنوان الگو و معیار اثر هنری فاخر می‌دانستند، بلکه با قرار دادن هنرمندان مهاجر ایرانی در رأس کارگاهی متشکل از سایر خرده‌فرهنگ‌ها، فرهنگ ایرانی را اصل و مرکز قرار دادند. همچنین اشاره به حضور هنرمندان هندو در کارگاه سلطنتی (بر اساس اسناد تاریخی) مهر تأییدی است بر خرده‌فرهنگی که به تمامی طرد نشده، هرچند با نفی زبان مادری‌اش بی‌صدا شده، ولی امکان آن را دارد که از طریق هنر هویت خود را بازیابد.

۵. بازنمود ارتباطات بینافرهنگی در آثار هنرمندان مهاجر ایرانی در دربار گورکانی

هنرمندان ایرانی علاوه بر عناصر نگارگری ایرانی، روش‌های تولید نقاشی را نیز به هند وارد کردند. برای مثال تهیهٔ پیش‌طرح یکی از روش‌هایی بود که در برخی از کارگاه‌های ایران به کار می‌رفت، این پیش‌طرح‌ها می‌توانستند الگوی هنرمندان دیگر قرار گیرند و باعث ترویج سبک یک هنرمند شوند (Binyon, Wilkinson, and Gray 1933, 98). یک روش دیگر سپردن وظیفهٔ طراحی ترکیب‌بندی به هنرمندان باتجربه‌تر و سایر کارهای یدی چون اضافه کردن رنگ به دستیارانشان بود. کتیبه‌های نسخ خطی مغولی نشان می‌دهند که چنین رویکردی در زمان امپراتوری اکبرشاه در هند کاملاً رواج یافته است (Losty 1982, 89-90). علاوه بر این، روش تولید کاغذهای رنگی و مزین نیز عمدتاً توسط هنرمندان مکتب هرات و مشهد به هند راه یافت. هرچند این روش‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیر هنرمندان ایرانی بر نگارگری و کتابت دربار گورکانی هستند و می‌توانند در دستهٔ ارتباطات «هم خود و هم دیگری» که منشأ پویایی فرهنگ است قرار گیرند، در اینجا با تکیه بر خود اثر به مطالعهٔ سهم فرهنگ‌ها و نوع ارتباطات بینافرهنگی در نگارگری دربار گورکانی پرداخته خواهد شد.

میر سید علی و عبدالصمد کانون جدید نگارگری را در دهلی ایجاد کردند و جدیدترین تحولات کتاب‌آرایی ایران را که در تبریز، قزوین و بخارا صورت گرفته بود در هند رواج دادند. میر سید علی فرزند استاد بزرگ میر مصور بود و هر دو چند سال با یکدیگر روی شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی کار

کرده بودند، میر سید علی پنج مجلس نقاشی نیز در خمسهٔ مشهور نظامی به سال‌های ۹۴۱ــ۹۴۵ق کشیده بود (ولش ۱۳۸۵، ۳۰). از نسخی که در این دوره تصویرگری شدند می‌توان به حمزه‌نامه، طوطی‌نامه، شاهنامه، اکبرنامه، عجایب المخلوقات و... اشاره کرد. بیشتر آثار ادبی ایران چون دیوان‌های حافظ، امیر نظام‌الدین حسن، انوری، امیر خسرو، بوستان و گلستان سعدی، بهارستان جامی و نفحات الانس نیز به‌دفعات در کارگاه سلطنتی مغول مصور می‌شدند (Prakash Verma 2009, 154). محوریت زبان و ادب فارسی و وابستگی نگارگری این‌دوران به ادبیات، منجر به رواج متون فرهنگی ایرانی‌اسلامی در دربار گورکانی گردید. تنها نسخهٔ خطی دورهٔ همایون که توسط نگارگران ایرانی تصویرسازی شد، نسخهٔ باشکوه حمزه‌نامه است که در زمان حکومت پسرش اکبرشاه به اتمام رسید. محققان معتقدند که نگاره‌های حمزه‌نامه در صفحات اولیه، بسیار شبیه به مکتب صفوی تبریز است (غروی ۱۳۴۸، ۳۳؛ برند ۱۳۸۳، ۱۲۸)، ولی به‌مرور زمان لباس‌های هندی، بت‌های هندو و صحنه‌های زندگی روستایی هند به نگاره‌های آن راه یافتند (Gotez 1964, 227). این نسخهٔ چهارده‌جلدی که احتمالاً بین سال‌های ۹۸۴ــ۹۷۹ق کار شده است، تحت نظارت مستقیم میر سید علی آغاز شد، ولی زمانی که او برای زیارت مکه هند را ترک کرد، همکار جوان‌ترش، عبدالصمد، نظارت بر ده جلد دیگر را بر عهده گرفت (بلر و بلوم ۱۳۸۸، ۷۵۱). از آنجا که کپی یا تقلید از ترکیب‌بندی‌های پیشین بخشی از آموزش نقاشان در ایران بوده است، بعید نیست که عبدالصمد به‌عنوان استاد کارگاه سلطنتی شاگردانش را تشویق می‌کرده که از ترکیب‌بندی‌های ایرانی تقلید کنند. نفوذ سنت‌های نقاشی ایرانی در نگاره‌های حمزه‌نامه، نقش و تأثیر این هنرمند در انجام چنین پروژهٔ عظیمی را نشان می‌دهد.



تصویر ۱: اکبر شاهزادهٔ جوان نقاشی خود را به پدرش همایون تقدیم می‌کند، عبدالصمد، ۹۶۳ (۱۵۵۵)، مرقع گلشن (شمارهٔ ۱۵۹) کتابخانهٔ کاخ گلستان

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E2%80%98Abd_alSamad._Akbar_Presents_a_Painting_to_His_Father_Humayun._Mughal,_probably_Kabul,_c._1550%E2%80%931556._Golestan_Palace_Library,_Tehran.jpg

تصویر ۲: حک کردن جمشید اشعاری را بر روی سنگ، عبدالصمد شیرازی، ۹۹۸ (۱۵۸۸)، واشنگتن، گالری هنر فریر

https://artsandculture.google.com/asset/jamshid-writing-on-a-rock-artist-abd-al-samad-shirin-qalam-calligrapher-faqir-mir-ali/iAFfhs7okTqOYg

وابستگی سبک عبدالصمد به مکتب نگارگری تبریز در نگارهٔ «اکبر جوان تصویری که خودش کشیده به پدرش تقدیم می‌کند» (تصویر ۱)، آشکار است. در این نگاره فضا به‌واسطهٔ عناصر ساختمانی به قسمت‌های مختلف تقسیم شده که یادآور ترکیب‌بندی‌های دورهٔ صفوی است. ردپای سبک تبریز در حالت پیکره‌ها و جزئیات فراوان معماری نیز مشخص است. در این مورد عبدالصمد یک ترکیب‌بندی مکتب تبریز را برگزیده و صحنه‌ای از دربار مغول را در آن جا داده است. بدین ترتیب هنرمند با نشان دادن پادشاه گورکانی به‌شیوه‌ای که متداول نقاشی ایرانی است، نشانه‌های دو فرهنگ را چنان در هم آمیخته است که به نظر می‌رسد قابل تفکیک از هم نباشند. پادشاه گورکانی هم حامی نگاره‌ای به سبک ایرانی است و هم خود درون آن جای گرفته است، درحالی‌که شاهزادهٔ گورکانی (اکبر) بشخصه نگاره‌ای را به انجام رسانده است. همهٔ عناصر این تصویر نشان‌دهندهٔ تمایل گورکانیان در یکی شدن با فرهنگ ایرانی و کسب مشروعیت فرهنگی به‌واسطهٔ آن است. عناصر ایرانی که در اولین مینیاتورهای گورکانی به چشم می‌خورند، عبارت‌اند از: صخره‌های اسفنجی، اژدها، ابرهای اسپیرالی، عناصر تزیینات ساختمانی، نمایش پیکره‌های انسانی، استفاده از درختان سرو و چنار، به‌همراه استفاده از خطوط خوش‌نویسی ظریف و رنگ‌های درخشان بودند (Ziauddin 2005, 334).

با این حال، در زمان حکومت اکبر هندوها به‌تدریج به دربار راه یافتند، تا جایی که در کارگاه-کتابخانهٔ اکبر، هنرمندان ایرانی و هندو در کنار هم به تهیهٔ نسخ و مرقعات مشغول بودند (شیمل ۱۳۸۳، ۳۲۶؛ ابوالحسنی و معصومی ۱۳۹۹، ۱۶). در نتیجه، نگاره‌های نسخ خطی و آلبوم‌ها نشان‌دهندهٔ تلفیق سبک نگارگری ایرانی با سبک نگارگری هندی هستند، البته با غلبهٔ ویژگی‌های سبک ایرانی. ظرافت و پرداخت جزئیات و خطوط کناره‌نما به سبک ایرانی با پالت رنگی هندی شامل سبزهای متنوع، قرمز و نارنجی درخشان در هم آمیختند (Chand 1936, 273). بدین ترتیب سبک عبدالصمد نیز در مواجهه با آثار هنرمندان هندو تغییراتی یافت؛ بهترین نمود بلوغ سبک او را در نگارهٔ «جمشید» می‌توان ملاحظه کرد (تصویر ۲). از نظر طرح کلی، منظره با گیاهان رقصان و تقسیمات فضایی کوچک از مکتب صفوی تبریز نشئت گرفته است، ولی در بررسی دقیق‌تر سبک عبدالصمد با سبک صفوی تبریز تفاوت‌هایی دارد. پیکره‌ها هنوز به‌خاطر خطوط محیطی و تضاد رنگ‌ها با پس‌زمینه یکدست هستند ولی درون خطوط جداکنندهٔ رنگ‌های تدریجی برای القای حجم و جنسیت به کار رفته‌اند؛ روشی که به‌ویژه در ارائهٔ جزئیات چهره مشخص است (Soucek 1987, 171-172). نمونه‌هایی دیگر از پدیدار شدن تدریجی عناصر تصویرگری هندویی در سبک نگارگری دربار گورکانی را در نگاره‌های حمزه‌نامه می‌توان دید. تصویر ۳، نگاره‌ای از حمزه‌نامه است که صحنهٔ مسجد را نشان می‌دهد؛ تقسیم‌بندی فضا در این نگاره به صحنه‌پردازی ایرانی که فضا را به چندین سطح تقسیم می‌کند و افراد را درون و بیرون ساختمان‌ها نشان می‌دهد، شباهت دارد. ترکیب‌بندی افراد در فضا و نشان دادن افراد در زندگی روزمره و حالات متنوع نیز از ویژگی‌های ایرانی این نگاره است. علیزاده واقع‌گرایی را یکی از خصلت‌های نگارگری عصر صفوی می‌داند که اتفاقاً سبب محبوبیت آنان نزد پادشاهان گورکانی شد؛ وی معتقد است هنرمندان صفوی به ترکیب‌بندی عناصر و موضوع اثرشان، توجه کامل داشتند و با وجود ریزه‌کاری‌های بسیار، آدم‌ها را تنها تصویر نمی‌کردند. آنان به نقاشی محیط زندگی و مسائل روزمره و هرآنچه به روش زندگی مربوط می‌شود، اشتیاق بسیار داشتند، به

تصویر ۳: صحنهٔ مسجد، حمزه‌نامه، ۱۵۶۴-۱۵۷۹، بریتیش لایبری (۱۹۲۳٬۰۱۱۵٬۰٫۳)
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1923-0115-0-3

همین دلیل، سراسر فضای صحنه را پر می‌کردند. همچنین آنان ترکیب‌بندی‌های چندسطحی می‌آفریدند که از پایین به بالا گسترده می‌شد و از جدول‌های دور تصویر به بیرون سرایت می‌کرد (علیزاده ۱۳۹۳، ۱۶). در قسمت بالای این نگاره فردی کمانش را به‌سمت پرنده‌ای نشانه رفته و دیگر افراد صحنه نیز در حالت‌های مختلف نشان داده شده‌اند. با این حال، فضای معماری، لباس‌ها و رنگ‌آمیزی هندی به نظر می‌رسد. نگارگری گورکانی به‌تدریج از نگارگری صفوی متمایز می‌شود و این تمایز با ورود نشانه‌های فرهنگ دیگری (هندو) که پیش‌تر تماماً طرد شده بود نمایان می‌گردد. بدین ترتیب رنگ در نگاره‌های دربار گورکانیان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های بازنمایانندهٔ تحقق‌ناپذیری ترجمان بینافرهنگی کامل است. دربارهٔ ریشهٔ رنگ‌آمیزی هندی در این نگاره‌ها حداقل دو علت را می‌توان برشمرد: یکی وابستگی نوع و کیفیت رنگ‌ها به مصالح موجود و قابل استفاده در جغرافیای خاص، و دیگری عینیت یافتن خرده‌فرهنگ هندو که احتمالاً رنگ‌آمیزی نگاره‌ها به آن‌ها سپرده می‌شد. در این دوره همچنان فرهنگ ایرانی در مرکز متن بینافرهنگی قرار دارد، لیکن دیگر با آن یکی پنداشته نمی‌شود. از منظر نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی، گورکانیان همچنان ستایش خود را به عناصر فرهنگی ایرانی حفظ نموده‌اند، لیکن به میزانی از خوباوری دست یافته و به‌سوی تعامل فرهنگی از نوع «هم خود و هم دیگری» گام برداشته‌اند.

تصویر ۴: پیروزی عظیم خان بر محمدحسین میرزا، اکبرنامه، حدود ۱۵۹۰، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن
https://collections.vam.ac.uk/item/O9442/qutb-ad-din-/khan-and-painting-lal

ازاین‌روست که در تصویرگری نسخ اکبرنامه، سبک نگارگری گورکانی به‌وضوح از سبک صفوی متمایز شده و تأثیر هر دو فرهنگ ایرانی و هندو دیده می‌شود. درحالی‌که حفظ غالب عمودی، ترکیب‌بندی کلی و هندسهٔ فضایی مسطح از ویژگی‌های نقاشی ایرانی بودند، هنرمندان هندی توجه زیادی به ناتورئالیسم و مشاهدهٔ دقیق پیرامون خود نشان می‌دادند. هندوها سابقهٔ طولانی در نگارگری داشتند و از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک نگارگری آنان می‌توان به طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) اشاره کرد (فروزانی و میرشاهی ۱۳۹۵، ۱۴۵). در یک نگاره از اکبرنامه که پیروزی عظیم خان بر محمدحسین میرزا در گجرات را نشان می‌دهد (تصویر ۴)، علاوه بر پالت رنگی هندی که در رنگ تپه‌ها و آسمان خودنمایی می‌کند، منظره‌نگاری نیز به‌وضوح بازنمایانندهٔ ناتورالیسمی است که با سبک صفوی متفاوت است. تمایل فرهنگ هندو به طبیعت‌گرایی حتی در برداشت‌های هنری از نقوش تزیینی و انتزاعی ایرانی نیز مشاهده می‌شود. نقوش تزیینی که در ایران تجریدی و انتزاعی‌اند، در هند با حجم‌پردازی و طبیعت‌گرایانه تصویر شده‌اند (شیرازی و طلایی ۱۳۹۱، ۹۴). در نگاره‌هایی از این دست نمی‌توان به‌راحتی تشخیص داد که نشانه‌های کدام فرهنگ در مرکز قرار گرفته‌اند؛ برای مثال حجم‌پردازی و عینیت‌گرایی در کنار استفاده از المان‌های بومی هندی به‌وضوح این نمونه را از نگارگری صفوی متمایز می‌کند و در عین حال با نگارگری هندی هم متفاوت است. می‌توان گفت در این مرحله است که ارتباطات بینافرهنگی گورکانیان با سایر فرهنگ‌ها به بلوغ و خودآگاهی دست یافت.

در طول حکومت جهانگیر (۱۶۰۵ـ۱۶۲۷م)، هنرمندان ایرانی دیگری نیز به دربار گورکانی پیوستند، ولی در این زمان اروپاییان نیز به دربار گورکانی راه یافته بودند و تعاملات بینافرهنگی گورکانیان متکثر و پیچیده‌تر شده بود. البته سبک نقاشی اروپایی از زمان همایون مورد توجه دربار گورکانی بوده و در زمان اکبرشاه کپی‌هایی از تصاویر نسخ مذهبی اروپایی انجام می‌شد، ولی در دورهٔ جهانگیرشاه بود که رئالیسم اروپایی بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت. نگارگران دربار جهانگیر تصاویر مذهبی اروپایی را نگارگری می‌کردند (پرایس ۱۳۴۷، ۱۸۳؛ کونل ۱۳۸۴، ۲۲۳؛ فروزانی و میرشاهی ۱۳۹۵، ۱۴۴ـ۱۴۵). با وجود این، شواهد نشان می‌دهد که در دربار جهانگیر توجه ویژه‌ای به فرهنگ ایرانی می‌شد و همچنان دربار گورکانی تمایل به قرابت فرهنگی ـ و البته رقابت!ـ با دربار صفوی داشته است. اگر آن‌گونه که روایت می‌شود جهانگیر به نگارگران دربارش دستور داده بود تا رؤیای در آغوش کشیدن شاه‌عباس صفوی را که در خواب دیده بود به سبک ایرانی نقاشی کنند (شیمل ۱۳۸۳، ۳۳۰)، تردیدی باقی

نمی‌ماند که پادشاه قصد داشته خود را با آن دیگری فرهنگی یکی کند. البته اگر دلالت صریح این تصویر (تصویر ۵) را که شاه جهان در آن بزرگ‌تر و باشکوه‌تر از شاه‌عباس پیر و لاغر تصویر شده، تمایل به یکی شدن با آن دیگری بدانیم، دلالت‌های ضمنی دیگر خود را به‌گونهٔ متمایزسازی و برتری‌جویی نشان می‌دهند. به هر حال، از هنرمندان ایرانی دربار جهانگیر می‌توان به آقا رضا و پسرش ابوالحسن اشاره کرد که جایگاه ویژه‌ای نزد شاه داشتند. ویژگی‌های ایرانی سبک آقا رضا در دو تصویرگری از انوار سهیلی که دابشلیم (حاکم هندی) را به تصویر می‌کشد کاملاً نمایان است. یکی از آن‌ها صحنه‌ای را نشان می‌دهد که او گنجی را که در غاری پنهان بوده پیدا می‌کند و صحنهٔ دیگر بالا رفتن حاکم از کوه سراندیب به‌دنبال روشنایی را نشان می‌دهد (Wilkinson 1929, pls.3-5). آقا رضا در طول فعالیتش در کارگاه سلطنتی مغول عناصری از منابع هندی و اروپایی را جذب کرد. زمان ورود او به هند نامعلوم است، ولی بی‌شک در زمان اقامتش در لاهور در سالی که پسرش ابوالحسن به دنیا آمد (۹۶۷ق) در دربار گورکانی مشغول به کار بوده است. از آنجا که یکی از وظایف آقا رضا کپی از چاپ‌های اروپایی بوده است، پیکره‌های اخذشده از ترکیب‌بندی‌های اروپایی در اولین آثار شناخته‌شدهٔ او مشاهده می‌شود. در یکی از حاشیه‌های مرقع گلشن که توسط آقا رضا در رمضان ۱۰۰۸ق تکمیل شده، پیکره‌هایی با جامه‌های اروپایی در مقابل پس‌زمینهٔ گیاهی متراکمی با روحیهٔ ایرانی تصویر شده است (تصویر ۷). در آثار آقا رضا و شاگردانش سبکی مرکب از عناصر ایرانی، هندی و اروپایی مشاهده می‌شود.

تصویر ۵: ابوالحسن، ملاقات جهانگیر با شاه‌عباس در خواب، از مرقع سن پطرزبورگ
/https://asia.si.edu/object/F1945.9a

تصویر ۶: ابوالحسن، ملاقات دابشلیم و بیدپای، از انوار سهیلی، حدود ۱۶۱۰-۱۶۱۴، بریتیش لایبریری
https://www.sciencephoto.com/media/551463/view/dabishlim-with-bidpay

به نظر می‌رسد ابوالحسن نیز مانند پدرش به سلیقهٔ شاه جهانگیر، نقاشی را با کپی از آثار اروپایی آغاز کرده است که اولین اثر شناخته‌شدهٔ او یک کپی از کار آلبرشت دورر است (حقیقت‌جو ۱۳۹۰، ۳۳). ابوالحسن خیلی زود مدارج ترقی را پیمود و و در دربار گورکانی بسیار مورد توجه قرار گرفت. جهانگیر شاه در توزوک جهانگیری در تمجید از ابوالحسن نوشته است:

در این زمان ابوالحسن مصور به لقب نادرالزمانی سرافراز گشت. مجلس جلوس مرا در دیباچهٔ جهانگیرنامه کشیده به نظر درآورد. چون سزاوار تحسین و آفرین بود مورد الطاف بیکران گشت. کارش به عیار رسیده و تصویر او از کارنامه‌های روزگار است. در این عصر نظیر و عدیل خود ندارد، اگر در این روز اوستاد عبدالحی و اوستاد بهزاد در صفحهٔ روزگار می‌بودند انصاف کار او می‌دادند. او را نسبت خانه‌زادی به این درگاه است، غایتاً او را هیچ آشنایی و مناسبت به کار پدرش نیست بلکه از یک عالم نمی‌توان گفت و مرا نسبت به او حقوق تربیت بسیار است. از صغر سن تا حال، خاطر همیشه متوجه تربیت او بوده تا کارش به این حد رسیده، الحق نادرهٔ زمان خود بوده (جهانگیر ۱۳۵۹، ۲۶۶).

به‌عنوان اولین تصویرگری نسخهٔ خطی، سفارش مهمی به ابوالحسن سپرده شد، وی صحنهٔ ملاقات دابشلیم با بیدپای را به تصویر کشیده است؛ ملاقاتی که اوج جست‌وجوی حاکم برای یافتن بصیرت بود (تصویر ۶) (Wilkinson 1929, pl.6). شخصیت‌سازی دابشلیم که شاهوار ولی فروتنانه در مقابل حکیم ایستاده است می‌توانسته نشان‌دهندهٔ شاهزاده سلیم باشد. این نگاره همچنین نشان می‌دهد که ابوالحسن چگونه سبک و ترکیب‌بندی پدرش را اتخاذ کرده و با انرژی جدید و مهارت فوق‌العاده‌اش آن را گسترش داد. ترکیب ابوالحسن از خطوط کناره‌نمای ایرانی با استفاده از رنگ به‌منظور القای فرم و حجم اصلاح و ادامهٔ همان سبک آقارضاست؛ هرچند موفقیت‌های پسر دستاوردهای پدرش را در سایه قرار داد. با توجه به مشخصه‌های تلفیقی آثار ابوالحسن و بر اساس مدحی که شاه جهانگیر از وی به عمل آورده، چنین به نظر می‌رسد که فرهنگ ایرانی همچنان به‌عنوان محور اصلی و نمایندهٔ خود دیگر گورکانی در متون فرهنگی حفظ شده است، فرهنگ هندو در حاشیه ولی حاضر است. رویکرد نگارگری گورکانی به سنت‌های نگارگری هند گزینشی است ولی عناصر بازنمایانندهٔ این فرهنگ به‌گونه‌ای در دل نگارگری گورکانی قرار می‌گیرد که در عین متمایز بودن با آن یکی می‌شود. به نظر می‌رسد که به‌رغم گرایش سلیقهٔ دربار به نقاشی اروپایی، این فرهنگ همچنان به‌عنوان فرهنگ بیگانه و با فاصله نگریسته می‌شود، نسبت به آن پذیراست ولی مرزهایش را با آن حفظ کرده است. دوران طلایی نگارگری گورکانی پس از جهانگیر به پایان رسید و هنرمندان ایرانی در دربارهای محلی پراکنده شدند. در این زمان عصر جدیدی از تاریخ هند رقم می‌خورد که مشخصهٔ آن غلبهٔ فرهنگی اروپاست.

تصویر ۷: آقا رضا ۱۰۰۸ (۱۶۰۰)، حاشیهٔ مرقع گلشن، کاخ گلستان (صفرزاده ۱۳۹۰، ۶۱۲)

۶. نتیجه

هدف اولیهٔ این پژوهش آن بود که با مطالعهٔ نگارگری دربار گورکانی به‌عنوان یک متن فرهنگی، کیفیت ارتباطات بینافرهنگی گورکانیان و صفویان را تعیین کند. بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی بینافرهنگی، رابطهٔ خود و دیگری فرهنگی می‌تواند بر سه محور کلی «خودمحوری و طرد دیگری»، «آرمانی‌سازی دیگری و نفی خود» و «تعامل پویا میان خود و دیگری» صورت پذیرد. بر این اساس فرهنگ‌ها به طرد، جذب یا گزینش عناصر فرهنگ بیگانه می‌پردازند. بدین منظور پیشینهٔ تعاملات ایران و هند به‌اختصار مورد بررسی قرار گرفت و مشخص شد که ارتباطات این دو منطقهٔ جغرافیایی سابقهٔ طولانی دارد ولی در دورهٔ صفویان به دلایل خاصی این رابطه وارد مرحلهٔ جدیدی شده است. گورکانیان با جایگزین کردن زبان فارسی به‌جای زبان ترکی جغتایی، تحول عظیمی در ارتباطات بینافرهنگی دو کشور ایجاد کردند، به‌گونه‌ای که نه‌تنها با آرمانی‌سازی فرهنگ فارسی، خود را از منظر دیگری نگریستند، بلکه مرزهای خود و دیگری را کاملاً متزلزل ساخته و به‌سوی شبیه‌سازی فرهنگی پیش رفتند.

نکتهٔ جالب توجه آن است که در میانهٔ پژوهش، حضور یک عامل دیگر نمایان شد که به هیچ وجه قابل چشم‌پوشی نبود؛ در واقع گورکانیان خود در سرزمین هندوستان بیگانه بودند و با گذر از ارتباطات بینافرهنگی و رجوع به متن فرهنگی (نگارگری) حضور فرهنگ هندو هر لحظه نمایان‌تر می‌شد. بدین ترتیب در نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی از خلال نگارگری هنرمندان مهاجر ایران در دربار گورکانی، حضور سه فرهنگ مشخص شد: ۱. فرهنگ مغولی گورکانی که حضورش در نگاره‌ها صرفاً موضوعی است، بدین معنا که نگاره صحنه‌ای مربوط به دربار گورکانی را نشان می‌دهد. ۲. فرهنگ ایرانی صفوی که آرمانی شده و در مرکز قرار گرفته است؛ ویژگی‌های نقاشی ایرانی در دربار گورکانی ملاک و معیار تعیین نگارگری خوب از بد است. ۳. فرهنگ هندو که در مناسبات رسمی قدرت کماکان کنار گذاشته شده بود ولی در هنر امکان بروز یافته و نمایان گردید. تجلی این فرهنگ در نگارگری گورکانی نشان‌دهندهٔ خودباوری فرهنگ هندو و گزینش‌گری آن در مقابل نشانه‌های فرهنگ ایرانی است. حضور فرهنگ هندو در نقاشی گورکانی در حاشیه ولی چنان مهم است که نگارگری گورکانی را از نگارگری صفوی متمایز می‌سازد. بدین ترتیب، گورکانیان با آرمانی‌سازی فرهنگ ایرانی و شبیه‌سازی خود به دیگری، قصد داشتند مرزهای هویت فرهنگی خود را در مقابل دیگری هندو که طرد و نفی می‌شد، مشخص سازند. البته این آرمان یکی شدن با فرهنگ آرمانی محقق نشد، چراکه ظرف جغرافیایی که در قالب فرهنگ هندو خود را نمایان ساخت، امکان ترجمهٔ دقیق نگارگری صفوی به نگارگری گورکانی را از بین برد. در نتیجه نگارگری در عصر طلایی هنر گورکانیان، ایرانی-هندی-گورکانی است و هویت خود را از جابه‌جایی مداوم مرزهای مرکز و حاشیه می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Afanasy Nikitin

۲. برای اطلاعات کامل و تحلیلی دربارهٔ نقاشی در دربار گرکانیان هند نک: Beach 2012; Beach and Welch 1978.

3. Basavan
4. Dasvant

منابع

۱. ابوالحسنی، زینب، و محسن معصومی. ۱۳۹۹. «حمزه‌نامه و شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانیان هند». رهپویه هنر ۳ (۳): ۱۳-۲۳.

۲. برند، باربارا. ۱۳۸۳. هنر اسلامی، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی

۳. بسناس، مهری. ۱۳۹۶. «نقش شاعران شیعهٔ عصر صفوی در انتقال فرهنگ و تمدن ایرانی در شبه‌قارهٔ هند (قرون ۹ و ۱۰ق/ ۱۶ و ۱۷م)». فصلنامه مطالعات معرفتی دانشگاه اسلامی ۲۱ (۷۱): ۲۵۱-۲۸۱.

۴. بشم، آرتور لولین. ۱۳۹۴. هند باستان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای و محمود مصاحب. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. بلر، شیلا، و جاناتان بلوم. ۱۳۸۸. هنر و معماری اسلامی (۲). ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: فرهنگستان هنر.

۶. بهار، محمدتقی. ۱۳۸۱. سبک‌شناسی: تاریخ تطور نثر فارسی. تهران: انتشارات زوار.

۷. پرایس، کرستین. ۱۳۴۷. تاریخ هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۸. ترکمان، اسکندربیک. ۱۳۵۰. تاریخ عالم‌آرای عباسی. چ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۹. جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد. ۱۳۵۹. جهانگیرنامه (توزوک جهانگیری). به‌کوشش محمد هاشم. بی‌جا: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۱۰. چندلر، دانیل، و فرزان سجودی. ۱۳۸۶. مبانی نشانه‌شناسی. تهران: نشر سوره.

۱۱. حقیقت‌جو، لیلا. ۱۳۹۰. «پژوهشی در آثار آقا رضا جهانگیری: نگارگر ایرانی دربار جهانگیرشاه بابری». نشریه هنرهای تجسمی، ش. ۴۸: ۲۹-۳۸.

۱۲. خادمی ندوشن، فرهنگ، و رسول بابامردای. ۱۳۸۶. «تأثیر نگارگری ایران بر شبه‌قاره با تأکید بر مکتب نقاشی مغولان هند». مدرس هنر ۲ (۲): ۲۹-۳۶.

۱۳. خلیل‌زاده مقدم، مریم، و ابوالفضل صادق‌پور فیروزآباد. ۱۳۹۱. «بررسی تطبیقی نقوش پارچه‌های صفوی و گورکانی». نگره ۷ (۲۱): ۲۱-۳۶.

۱۴. راجرز، جی. ام. ۱۳۸۲. عصر نگارگری: مکتب مغول هند. ترجمهٔ جمیله هاشم‌زاده. تهران: نشر دولتمند.

۱۵. رشیدیان، عبدالکریم. ۱۳۹۳. ایدهٔ پدیده‌شناسی. تهران: نشر نی.
۱۶. ریاض‌الاسلام. ۱۳۷۳. تاریخ روابط ایران و هند (در دورهٔ صفویه و افشاریه) ۹۱۶ـ۱۱۵۸ق (۱۵۱۰ـ۱۷۴۵م). ترجمهٔ محمدباقر آرام و عباسقلی غفاری‌فرد. تهران: انتشارت امیرکبیر.
۱۷. سرخیل، فاطمه. ۱۳۸۶. «روابط صفویان و گورکانیان هند». تاریخ اسلام ۸ (۳۰): ۱۳۳ـ۱۶۲.
۱۸. سجودی، فرزان. ۱۳۸۸. نشانه‌شناسی: نظریه و عمل. تهران: نشر علم.
۱۹. شهابی، علی‌اصغر. ۱۳۱۶. روابط ادبی ایران و هند. تهران: کتاب‌فروشی و چاپخانهٔ مرکزی.
۲۰. شیرازی، ماه‌منیر، و مینا طلایی. ۱۳۹۱. «ریشه‌یابی و تطبیق نقوش بازتاب‌یافتهٔ فرش صفوی در نگاره‌های گورکانیان هند». گلجام، ش. ۲۲: ۷۳ـ۹۵.
۲۱. شیمل، آنه ماری. ۱۳۸۳. در قلمرو خانات مغول. ترجمهٔ فرامرز نجد. تهران: نشر امیرکبیر.
۲۲. صفرزاده، نرگس. ۱۳۹۰. «سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن: بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول». پیام بهارستان، ش. ۱۳: ۶۰۳ـ۶۱۶.
۲۳. علیزاده، سیامک. ۱۳۹۳. «تأثیرنگارگری واقع‌گرایانهٔ ایران دورهٔ صفوی بر نگارگری طبیعت‌گرایانهٔ دورهٔ گورکانی هند». بهارستان، ش. ۱: ۱۵ـ۲۵.
۲۴. غروی، مهدی. ۱۳۴۸. «حمزه‌نامه بزرگ‌ترین کتاب مصور فارسی». مجلهٔ هنر و مردم، ش. ۸۵.
۲۵. فروزانی، ابوالقاسم، و سینا میرشاهی. ۱۳۹۵. «تأثیر و تأثر نگارگری ایرانی، غربی و هندی در امپراتوری مغولان کبیر هند». مطالعات تاریخی جهان اسلام ۴ (۸): ۱۳۹ـ۱۵۱.
۲۶. قمی، قاضی احمد. ۱۳۸۳. گلستان هنر. چ۱۴. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: انتشارات منوچهری.
۲۷. کوشا، کفایت. ۱۳۸۳. «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی». آینه میراث، ش. ۲۶: ۳۲ـ۵۷.
۲۸. کونل، ارنست. ۱۳۸۴. هنر اسلامی. ترجمهٔ هوشنگ زاهری. تهران: انتشارات طوس.
۲۹. ولش، آنتونی. ۱۳۸۵. نگارگری و حامیان صفوی. ترجمهٔ روح‌الله رجبی. تهران: فرهنگستان هنر.
۳۰. هالاید، مادلین، و هرمان گوتس. ۱۳۷۶. هنر هندو ایرانی-هندو اسلامی. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
31. Alami, AbulFazl. 1939. *The Ain-I Akbari. Trans: H. Blochman*. Ed: D.C. Calcatta: Phillot.
32. Ahmad, aziz. 1976. "Safavid Poets and India". *IRAN*, No. 14: 117-132.
33. Beach, Milo. 2012. *The Imperial Image: Painting for Mughal Court*. Mapin publishing.
34. Beach, M.C., Welch, S. C. 1978. *The Grand Mughal Imperial painting in India*. Mass. Sterling and Francis Clark Art Institute.
35. Binyon, L., Wilkinson, J. V. S., and Basil Gray.1933. *Persian Miniature Painting*. London: Oxford University Press.
36. Chand, Tara. 1936. *Influence of Islam on Indian Culture*. Allahabad: Indian Press.
37. Eaton, Richard M. 2011. A Social and Historical introduction to the Deccan:1323-1687". In *Sultans of the South: Arts of India Deccan Courts, 1323-1687*. Ed: Navind Nejat Haidar & Marika Sardar. New York: Met publication.
38. Fanon, F., Markmann, Ch. L. 1967. *Black skin, white masks*. New York: Grove Press.
39. Gotez, Herman. 1964. *Art of India: Five Thousand Years of Indian Art*. 2nd ed. New York: Crown Publishers Inc.
40. Losty, Jeremiah P. 1982. *The Art of the Book in India*. London: The British Library Publishing Division.
41. Prakash Verma, Som. 2009. *Interpreting Mughal painting : essays on art, society, and culture*. New Delhi: Oxford University Press.
42. Soucek, Priscilla P.1987. "Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformation". *Muqarnas*. Vol. 5. 166-181.
43. Soudavar, Abolala. 1999. "Between the Safavids and the Mughals: Art and Artists in Transition". *Iran* 37: 1, 49-66.
44. Wilkinson, J.V. S. 1929. *The lights of Canopus - Anvār i Suhailī*. New York: W.E. Rudge; London: Studio Ltd.
45. Ziauddin,Muhammad. 2005. *Role Of Persian at the Mughal Court: a Historical Study During 1526A.D. to 1707A.D.*

Thesis for the degree of doctor of philosophy in history, Supervisor: prof. Dr. Munir Ahmed Baloch. area study center for Middle East & Arab countries, University of Baluchistan. Quetta. Pakistan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی