University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

Print ISSN: 2008 - 5710
Online ISSN: 2538 - 5062

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

Signs of the Safavid school of Tabriz in the illustration of the Khamseh Nezami of Akbar Shah in India s ihhd uii mmmmss Smioseeeee Approach

Fattaneh Mahmoudi[1]✉ | Milad Shahanavaz[2]

1. Corresponding Author: Associate Professor of art and architecture faculty, university of Mazandaran, Mazandaran, Iran, Email: f.mahmoudi@umz.ac.ir
2. MA art research, university of Mazandaran, Mazandaran, Iran

Article history: Received 18 December 2017; Received in revised form 18 January 2021; Accepted 27 January 2021

Abstract

Sharing and exchange of cultural traditions between Iran and India reached its peak during the Gurkhani period. The main field of objectification of cultures should be sought in art and literature. The main area of find objectivity cultures should be sought in art and literature. This paper focuses upon one of the examples of this cultural connection, namely painting and the illustrated version of Khamseh Nezami, which was illustrated by the painters of the Iranian Hindu School during the Gurkhani period in India, and also deals with the effects of Tabriz school painting features on this version. Indeed, to this end, the question raised here is how the system of painting of the Safavid school of Tabriz was translated in Semiosphere as a sign of the Gurkhans of India? What is the effect of this translatability on the illustrations of the Khamseh Nezami versions illustrated during the reign of Akbar Shah? Being qualitative in nature, the present study adopts a descriptive approach to content analysis with the Semiosphere approach is a sign based on Yuri Lutman's views and the aim of the article is to read the influential signs of Safavid painting on Gurkhani Indian painting and how this effect is in illustrating the Khamseh Nezami paintings during the reign of Akbar Shah. In this context the results of the study indicate that the illustration of the Khamseh Nezami version in India, due to the migrations of Iranian painters to India, is influenced by the painting of the Tabriz Safavid School. The effects of these characteristics are clearly seen in most of the five military drawings, including composition, characterization, decorative motifs, forms, and textures.

Keywords: Tabriz Safavid Painting, Gurkhani Painting, Khamseh Nezami, SemioSepehr, Abdolsamad Shirazi

1. Introduction

The exchange of cultural traditions between Iran and India reached its peak during the Gurkani Period. Since cultures are mainly objectified in art and literature, this study investigates one of the examples of this cultural relation, i.e., the illustrated version of Khamsa of Nizami, illustrated by Iranian-Hindu-School painters during the Gurkani Period in India. It also deals with the effects of Tabriz-School painting features on this version. The research uses a descriptive-analytical method and takes Yuri Lotman's Semiosphere approach. The purpose of this study is to find the Safavid painting symbols affecting the Gurkani painting in India and their manifestation in illustrating the Khamsah of Nizami during the reign of Akbar Shah. The results showed that the Indian illustration of the Khamsah of Nizami is influenced by the paintings of Tabriz School during the Safavid Period due to the migration of Iranian painters to India. The effects of these features are clear in most of the paintings of the

Journal of Subcontinent Researches, Vol. 14, No.43, 2022, pp.229-248.
DOI: 10.22111/jsr.2022.33997.2074

© The Author(s). Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Khamsah of Nizami, including composition, characterization, decorative motifs, forms and textures. Accordingly, questions arise regarding the illustrations of the illustrated version of Khamsa of Nizami during the reign of Akbar Shah: 1) How was the symbolic system of Tabriz-School paintings translated into the Indian semiosphere during the reign of the Gurkanis. 2) What was the effect of this translatability on the paintings of the illustrated version of the Khamsah of Nizami during the reign of Akbar Shah?

2. Research Methodology

The present study has been conducted using a descriptive-analytical method and taking a semiosphere approach, as a subset of the "Cultural Semiotics of the Tartu-Moscow School", based on the views of Yuri Lotman. In this research, first the relations between the Safavids and Gurkanis have been studied, then the effect of Tabriz School of painting on Mongol Indian illustrations and the paintings of the Khamsah of Nizami illustrated in Akbar Shah's royal workshop have been studied taking a semiosphere approach. Therefore, Khamsah's paintings have been analyzed and read inside the text as components considered as cultural examples. After that, the characteristics taken and adopted from the foreign culture, i.e., the Safavid culture of Iran have been identified. The coexistence of the cultural components inside the text, i.e., the Gurkanis of India, as a cultural self and the components outside the text, i.e., the Safavid of Iran, as the other was studied. Finally, this coexistence and eclecticism in the inner space was also explained by the mechanism of translation, leading to the adoption or rejection of the text in the semiosphere and the emergence of a new symbol and text.

3. Discussion

One of the important factors in the continuation of the cultural relationship between the Gurkanis and the Safavids was "the great interest of the Gurkani kings in Iranian painting and calligraphy" (Souchak, 2009, p. 126). For them, the works of the Iranian artists were considered as the quality measurer of the works of art. Due to his stay in the Safavid court, Homayoun Shah became interested in Persian culture, art and literature and invited many artists to India, including "Mir Seyyed Ali", "Khajeh Abdul Samad Shirinqalam" (Gharavi, 2006, p. 39), and "Maulana Dust/Dust Divane" (Qazi Ahmad, 1973, p. 136). The peak of Gurkani School of painting was during the reign of Akbar Shah. With his support, more than one hundred Indian painters were trained under the supervision of the Iranian painters (Koosha, 2004, p. 43). In the early decades of his reign, he became interested in illustrated literary manuscripts and commanded that a large number of literary manuscripts from Arabic and Sanskrit be translated into Persian and illustrated by royal painters (Beach, 1992, p. 31). Another important factor in these relations was the role of Sufism and its spread in India. The reign of the Safavids and Gurkanis was the peak of Sufism (Ershad, 1986, p. 221). Babur, the founder of the Gurkani government in India, and Homayoun Shah had positive views towards Islamic sects, especially Shiism (Gulbadan Beygum, 2004, pp. 33-35). Akbar Shah also grew up in an atmosphere where Sufis and Shiites had power. His teachers such as "Mullah Pir Mohammad Khan" and "Mir Abdul Latif Qazvini" had Shiite tendencies (Jahani & Mahmoudi, 2012, p. 5). He had many mystical tendencies and respected "Khajeh Moinuddin Cheshti", the founder of the Cheshti Dynasty (Alami, 1877, p. 350). Due to his great interest in the mystical concepts of the books Masnavi Manavi, Kimia Saadat Ghazali, Golestan Saadi and books like this, he paid attention to poems and concepts of the Khamsa and commanded to make the illustrated version of the Khamsa of Nizami in Agra. He wanted this version to be completed by 1004 AH, at the fortieth year of his reign (Rogers, 2003, p. 74). In cultural semiotics, cognition is achieved through the study of two reciprocal cultures. These two cultural spheres are formed in opposition to each other and are distinguished from each other by a border which is the most important aspect of the semiosphere. Semiosphere is one of the most basic concepts of cultural semiotics. This sphere is a conditional space without which symbolism (process of meaning-making) is impossible. It is the concept of boundary that determines the position and functional structure of this space. This boundary has a dual mechanism that translates external texts into internal language and internal texts into external language (Kull & Kotov, 2011, p. 182). Accordingly, the art of painting as a cultural example and as a dividing line between the two spheres was a sign of the Gurkani School inside the sphere and the Safavid School outside the sphere. The symbolic system of painting was located in the center of the Indian semiosphere, derived from the cultural identity of the Gurkans. With the entry of the system of the Safavid painting symbols in the

Indian semiosphere, a dialogue was formed in which a part of that system created a Creole text in the processes of adoption, rejection translation or transformation. The semiosphere borders of Gurkanis and Safavids included cultural borders, Sufism and the art of painting.

4. Conclusion

After examining the relations between the Safavids and the Gurkhanis, the influence of Tabriz School of painting on the formation of the Gurkani School of painting in India was proved and the Khamsah of Nizami, with 41 illustrations, illustrated at that school was shown to be evidently affected by Tabriz School of painting. In answer to the research questions, it should be acknowledged that due to the migration of the Iranian artists and painters to India and the interest of Gurkani kings and princes in Persian language and literature, cultural components and symbols along with the characteristics of the Iranian painting have been reflected in the works of art and the paintings of the Gurkani Period, including the Khamsah of Nizami, illustrated in the royal workshop. The entry of the Iranian cultural symbols in paintings transferred to the semiosphere and paintings of India by artists showed their previous identity functions and components. After entering the system of Gurkani symbols, these symbols showed their cultural and artistic identity through the procedures of adoption or rejection in the Indian semiosphere. This is how the system of painting symbols of Tabriz School are translated into the semiosphere of the Gurkanis of India. This translatability can be clearly observed in most paintings, including composition and page layout, characterization and people's faces and clothing, as well as peoples' and horses' war clothing, geometric, Eslimi and Khatai ornaments, form and texture of rocks, processors of plants and trees, color palette of the drawings (used here with more contrast), engraved lines, the use of simultaneity factor in the illustrated narration of the events and the written columns as well as the use of Nastaliq calligraphy.

5. References

1. Alam, Nemat Esmael. (2003). ***Middle Eastern arts in the Islamic era***. Translated by Abbas Ali Tafazoli. Mashhad: Astan Quds Razavi Publications.
2. Allami, Abolfazl. (1877). ***Akbarnameh***, edited by Ahmad Ali and Abdur Rahim, Calcutta: Publication of Asiatic Society of Bengal.
3. Badayuni, Abd al-Qader. (2001). ***Muntakhab-al-Tawarikh***. Edited by Molavi Abdol-Hamid. Tehran: Anjoman asar va mafakher farhangi Publications.
4. Barkazai Khales, Sultan M. Khan. (2019). ***Tarikh Sultani (The History of Sultani)*** the History of the Governor of Lodian, Syrian, Goldzhayyans and Sadoozians. Edited by Atiq Arwand. Kabul: Amiri Publications.
5. Beach, Milo C. (1992). ***Mughal and Rajput Painting***, Part 1. Volume 3. Cambridge University Publications.
6. Brend, Barbara. (1995). ***The Emperor Akbar's Khamsa of Nizami***. British Library Publications.
7. Brown, Percy. (1924). ***Indian Painting under the Moghul***, Oxford University Publications.
8. Durant, Will., Durant, Ariel. (1999). ***The Story of Civilization***. Group of translators. Tehran: Elmi Farhangi Publications.
9. Ebadi, A. Alimardi, M. (2016). **A Survey of the Effective Factors behind the Promulgation of Deen-i iiiii ii i ii ttt t tt ttttt ttttt tt tt tttt t**. *Religious Research*. 3(6). 117-137.
10. Ershad, Farhang. (2000). ***The historical immigration of Iranians to India***. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
11. Fadaei, Nawab Nasrullah Mirza Khan. (1962). ***Invaders to India***. Tehran: Lithography Publications.
12. Fagheihi. Huseen. (2001). ***Persian language in the Indian subcontinent***. Persian language (6).
13. Gharavi, Mehdi. (2006). ***The magic of color***. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications.
14. Gulbadan Begum. (2004). ***Humayun-nama***. Tehran: Mahmoud Afshar Foundation Publications.
15. Hekmat, Ali-Asghar. (1958). ***Land of India***. University of Tehran Publications.
16. Hekmat, Ali-Asghar. (1958). ***Persian Inscriptions on Indian Monuments***. Tehran: Ibn sina Publications.

17. Jahani, Roshanak, Mahmoudi, Abolfazl. (2012). **Akbar peace at the end of the first Islamic Millennium**. *Journal of Religious Studies*, 12, 1-31.
18. Jalali Naini, Seyyed Mohammad Reza. (1997). ***India at a Glance***, Tehran: Shirazeh Publications.
19. Kefayat, Kosha. (2004). **Migration of Iranian artists to India in the Safavid period**. *Mirror of Heritage (Ayene-ye Miras)*, 26, 32-57.
20. Kerry Welch, Stuart and Yahya Zokka. (1995). ***Miniatures of the Iranian and Indian School***, translated by Zahra Ahmadi and Mohammad Reza Nasiri, Tehran, Yasavoli Publications.
21. Kull, K and Kotov, K. (2011). **Semiosphere Is the Relational Biosphere**, ***Towards a Semiotic Biology***, 179-194, 2011.
22. Ljungberg, C. (2003). **Meeting the Cultural Other: Semiotic Approaches to Intercultural Communication**. *Studies in Communication Sciences*, 3(2), 50-77.
23. Ljungberg, C. (2003). **Meeting the Cultural Other: Semiotic Approaches to Intercultural Communication**, Studies in Communication Sciences, 3(2), 50-77.
24. Losty, J.P., Roy, Malini. (2013). (Eds), ***Mughal India: Art, Culture and Empire***, British Library Publications.
25. Lotman, Y. B, A. Uspenskij. (2017). ***On the Mechanism in the semiotics of culture*.** Translated by: Farzan Sojoudi. 2nd edition. Tehran: Elm Publications.
26. Lotman, Y. (2005). ***On the Semiosphere*,** Sign System Studies, 33(1): 205–229.
27. Lotman, Yury. (2017). ***On the semiosphere***. Translated by: Farzan Sojoudi, 2st edition. Tehran: Elm Publications.
28. Nafisi, Nushin. (1964). **History of Asian Paintings and Its Effects (India)**. *Art and people*. 19, 35-45.
29. Nehru, Jawaher-Lal. (2004). ***Glimpses of world history***. Translated by Ahmad Tafazzoli. Tehran: Amir kabir Publications.
30. Pezashk, Manouchehr. (2001). ***Akbar Shah; Great Islamic Encyclopedia***, Volume 9, under the supervision of Kazem Mousavi Borujerdi, Tehran: Great Islamic Encyclopedia Center Publications.
31. Pourjafar, Mohammad Reza., Farzaneh FarrokhFar. (2007). **Comparative study of painting of Tabriz school and Gorkani school of India**, *Journal of Fine Art Architecture and Urbanism (Honare-Ziba:Memari va Shahrsazi)*, University of Tehran, 35, 124-115.
32. Qazi Ahmad Qomi. (1974). ***Golestan Honar***, edited by Ahmad Soheili Khansari. Tehran: Banian Farhang Iran Publications.
33. Randviir, A. (2007). **On spaciality in Tartu-Moscow cultural semiotics: The semiotic subject**, *Sign Systems Studies*, 35(1): 137–159.
34. Rojers, M.J. (2003). ***Mughal miniatures***, translated by Jamileh Hashem Zadeh. Tehran: Dolatmand Publications.
35. Romello, Hasn beyg. (1996). ***Ahsan au-l Tvarikh***. Edited by Abdul Hussein Nawai. Tehran: Babak Publications.
36. Sadeghi naghd alioliya, F. Emami, N. (2018). **Akbarshah Gvrkany's Approach to Persian Poetry and Farsi Poets in the Indian Subcontinent** (Based on Ghazali Mashhadi, Feizi Fayyazi,Orfi Shirazi, Nazari Nishabouri and Qasem Kahi). *Journal of Subcontinent Researches*, 10(35), 79-98.
37. Semenenko, Aleksei. (2017). ***The Texture of Culture***. Translator: Hossein Sarfaraz. Tehran: Elmi Farhangi Publications.
38. Senson, Goran. (2019). ***the concept of text in cultural semiotics***, translated by: Farzan Sojuodi, in the book Collection of articles on cultural semiotics, the group of translators under the efforts of Farzan Sojuodi, Tehran: Nashre- Elam Publications.
39. Shahabei, Ali Asghar. (2013). ***Literary relations between Iran and India***. Tehran: Central Printing Publications.

40. Siori, Rojer. (2013). ***Iran in the Safavid era***, translated by Cambiz Azizi, Tehran: Nahr-e-Markaz Publications.
41. Smith, V. (1917). ***Akbar the Great Mogul 1542-1605***, Oxford at the Clarendon Publications.
42. Soucek, Priscilla. (1987). ***Persian Artists in Mughal India: In fluences and Transformations***, ***Marana's***, Vol. 4, Brill Article stable Publications.
43. Titley, Norah. M. (1983). ***Persian Miniature Painting, and its Influence on the Art of Turkey and India***, University of Texas Publications.
44. Torop, p. (2002). **Introduction: Re – reading of Cultural Semiotics**, *Sign Systems Studies*, 30(2), 395-404.
45. Torop, P. (2002). **Translation as translating as culture**, *Sign Systems Studies*, 30(2), 593–605.
46. Torop, p. (2016). ***Cultural semiotics and culture***, translated by Farzan Sojuodi. Tehran: Nashre Elam Publications.
47. Turkman, Iskander Beig. (2002). ***Tarikh Alam-arai Abbasi***, vol. 1, under the supervision of Iraj Afshar, Tehran: Amir Kabir Publications.

Cite this article Mahmoudi, Fattaneh., Shahanavaz, Milad. (2022). Signs of the Safavid school of Tabriz in the illustration of the Khamseh Nezami of Akbar Shah in India with Yuri Lutman's Semiosphere Approach. *Journal of Subcontinent Researches*, 14(43), 229-248. DOI: 10.22111/jsr.2022.33997.2074

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات شبه قاره

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۱۰
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۶۲

دانشگاه سیستان و بلوچستان

Homepage: https://jsr.usb.ac.ir/

نشانه‌های مکتب تبریز صفوی در مصورسازی خمسهٔ نظامی اکبرشاه در هند با رویکرد سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان

فتانه محمودی[۱] ✉ | میلاد شهانواز[۲]

دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، ایمیل: F.mahmoudi@umz.ac.ir

دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران، مازندران، ایران

چکیده

اشتراک و تبادل سنت‌های فرهنگی بین ایران و هند در دورهٔ گورکانی به اوج خود می‌رسد. حوزهٔ اصلی عینیت‌یافتن فرهنگ‌ها را می‌بایست در هنر و ادبیات جست‌وجو کرد. این پژوهش به مطالعهٔ یکی از مصادیق این ارتباط فرهنگی، یعنی نگارگری و ذیل آن نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی که در دورهٔ گورکانی هند توسط نگارگران مکتب هندوایرانی مصور شده و همچنین به تأثیرات ویژگی‌های نگارگری مکتب تبریز بر این نسخه، می‌پردازد. سؤالاتی که مطرح می‌شود این است که: نظام نشانه‌ای نگارگری مکتب تبریز صفوی چگونه در سپهرنشانه‌ای گورکانیان هند ترجمه شده است؟ تأثیر این ترجمه‌پذیری بر نگاره‌های نسخهٔ خمسهٔ نظامی مصورشده در دورهٔ اکبر شاه چگونه است؟ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد سپهرنشانه‌ای بر پایهٔ آرای یوری لوتمان بوده و هدف مقاله، خوانش نشانه‌های تأثیرگذار نگارگری صفوی بر نگارگری گورکانی هند و چگونگی این تأثیر در مصورسازی نگاره‌های خمسهٔ نظامی در دورهٔ سلطنت اکبرشاه است. نتایج پژوهش نشان داد که مصورسازی نسخهٔ خمسهٔ نظامی در هند، به‌واسطهٔ مهاجرت نگارگران ایرانی به هند، متأثر از نگارگری مکتب تبریز صفوی است. تأثیرات این ویژگی‌ها در اکثر نگاره‌های خمسهٔ نظامی ازجمله ترکیب‌بندی، شخصیت‌پردازی، نقوش تزئینی، فرم‌ها و بافت‌ها به‌وضوح دیده می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: نگارگری تبریز صفوی، نگارگری گورکانی، خمسهٔ نظامی، سپهرنشانه‌ای، عبدالصمد شیرازی

۱- مقدمه

استادان نگارگری ایرانی را می‌توان پیشگام و تأثیرگذار بر نقاشی مغول به‌حساب آورد؛ برای نمونه، سرپرستی کارگاه نقاشی تازه‌تأسیس امپراتور گورکانی را در ابتدا میر سید علی و سپس خواجه عبدالصمد شیرازی برعهده داشتند. شاید بتوان گفت یکی از «بارزترین تأثیرات سبک نقاشی صفوی بر گورکانی، جنبهٔ منظره‌پردازی نقاشی ایرانی بوده است. از دیگر تأثیرات هنرمندان ایرانی، انتقال بعضی از مظاهر سبک نقاشی چینی، مانند مهارت لازم برای ساخت کاغذ و ذوق تزئین آن بود که هر دو در زمان تیموریان به ایران واردشده بود و از این طریق در سبک نقاشی گورکانی جذب‌شده که این تأثیر کاملاً مشخص

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۴۳، ۱۴۰۱، صص ۲۲۹-۲۴۸.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۹ تاریخ ویرایش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۴

استناد: محمودی، فتانه؛ شهانواز، میلاد. (۱۴۰۱). نشانه‌های مکتب تبریز صفوی در مصورسازی خمسهٔ نظامی اکبرشاه در هند با رویکرد سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان. *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۴(۴۳)، ۲۲۹-۲۴۸.

DOI: 10.22111/jsr.2022.33997.2074

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© نویسندگان.

بود.» (Soucek, 1987: 167). از ویژگی‌های دیگر سبک‌شناختی مکتب نگارگری گورکانی در هند تا دوران جهانگیر، توجه به طبیعت است. همچنین انتخاب عبدالصمد و به‌ویژه میر سید علی توسط همایون به‌دلیل تمایلات طبیعت‌گرایانهٔ آن‌ها بود که این مسئله با علایق پادشاهان بابری نیز مطابقت داشت (پورجعفر و فرخ‌فر، ۱۳۸۷: ۱۱٦). از دیگر خصوصیات نگارگری ایرانی که در نقاشی گورکانی دیده می‌شود، توجه به ریزه‌کاری زیاد، ترکیب‌بندی‌های تزئینی و خطوط بسیار نازک است. هنرمندان دربار گورکانی نه‌فقط تکنیک، بلکه موضوع‌های ایرانی را نیز اقتباس کردند (نفیسی، ۱۳٤۳: ۳۵). یکی از شاخص‌ترین موضوعاتی که به‌طورکامل موردپذیرش شاهان گورکانی واقع شد، تصاویر مربوط به اشعار عارفانهٔ ایرانی بود. ازجملهٔ این آثارِ خطیِ مزین به نقاشی، می‌توان به دفترهای اشعار امیرخسرو دهلوی، دیوان امیرشاهی، دیوان حافظ، خمسهٔ نظامی، خمسهٔ امیرخسرو و انوار سهیلی اشاره داشت؛ البته نقاشی‌های برخی نسخ خطی بوستان و گلستان سعدی را نیز می‌توان جزو این گروه دسته‌بندی کرد (ترکمان، ۱۳۸۲: ٦۸). مکتب نقاشی گورکانی در هند، تداوم و انتقال شیوه‌های کمال‌یافتهٔ تیموریان و مکاتب اولیهٔ صفویان بود. در مصورکردن نسخه‌های خطی مانند بابرنامه، همهٔ جزئیات طرح، رنگ و شیوهٔ پرداخت کلی ایرانی باقی ماند (علام، ۱۳۸۲: ۱۹۱). به عقیدهٔ بسیاری از صاحب‌نظران بدون اکبرشاه، امپراتوری گورکانی و هنر آن به‌راحتی قابل‌تشخیص نبود (کری ولش، ۱۳۷۳: ۷).

در این پژوهش تقابل بین حکومت‌های ایران صفوی و هند گورکانی به‌مثابه دو نظام نشانه‌ای متقابل بیرون و درون که فرهنگ به‌عنوان مرز جداکنندهٔ آن‌هاست، با روش نشانه‌شناسی فرهنگی و استفاده از الگوی سپهرنشانه‌ای برای خوانش مؤلفه‌های تأثیرگذار در خمسهٔ نظامی مصور شده در دورهٔ اکبرشاه مورداستفاده قرار می‌گیرد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در مواجهه با خمسهٔ نظامی، پرسش‌هایی که مطرح می‌شوند این است که نظام نشانه‌ای نگارگری مکتب تبریز صفوی چگونه در سپهرنشانه‌ای هند در دورهٔ پادشاهی گورکانیان ترجمه شده است؟ تأثیر این ترجمه‌پذیری بر نگاره‌های نسخهٔ خمسهٔ نظامی مصور شده در دورهٔ اکبر شاه به چه صورت بوده است؟ براین‌اساس خمسهٔ نظامی که به‌عنوان نمونهٔ موردی انتخاب‌شده، به‌مثابه عنصر و مؤلفهٔ فرهنگی که از طریق مهاجرت نگارگران ایرانی، از مرز نشانه‌ای هند عبور کرده و در مصورسازی آن نقش داشته‌اند، موردمطالعه و خوانش قرار گرفته است.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از این پژوهش، خوانش تأثیرگذاری نظام نشانه‌ای نگارگری مکتب تبریز صفوی در سپهرنشانه‌ای هند در دورهٔ پادشاهی گورکانیان هند و یافتن تأثیر این نظام بر نگاره‌های خمسهٔ نظامی مصور شده در دورهٔ اکبرشاه است. ضرورت انجام پژوهش در این است که پژوهش‌های پیشین بیشتر با نگاهی توصیفی به مضامین تصویری نگارگری گورکانی پرداخته‌اند و هیچ‌یک به تحقیق دربارهٔ مصورسازی خمسه در هند متأثر از نگارگری ایران نپرداخته‌اند؛ بنابراین این پژوهش با رویکرد سپهرنشانه‌ای که زیرمجموعهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی است، انجام شده است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی با رویکرد سپهرنشانه‌ای که زیرمجموعه‌ای از «نشانه‌شناسی فرهنگی مکتب تارتو مسکو»، براساس آرای یوری لوتمان است، انجام شده است. در این پژوهش ابتدا به روابط میان صفویان و گورکانیان پرداخته شده است، پس‌ازآن، تأثیر نگارگری مکتب تبریز صفوی بر نگارگری مغول هند و سپس تصاویر خمسهٔ نظامی مصور شده در کارگاه سلطنتی اکبرشاه از منظر رویکرد سپهرنشانه‌ای موردپژوهش قرار گرفته است؛ ازاین‌رو نگاره‌های خمسه به‌مثابه

مؤلفه‌هایی که مصادیق فرهنگی محسوب می‌شوند، مورد تحلیل و خوانش درون‌متنی قرار گرفته‌اند. درادامه، آن شاخصه‌هایی را که از فرهنگ بیرون، یعنی ایران صفوی به‌عنوان دیگری اخذ و جذب کرده، مشخص می‌شود و همچنین، هم‌نشینی مؤلفه‌های فرهنگ داخل متن، یعنی گورکانیان هند که به‌عنوان خودِ فرهنگی و مؤلفه‌های خارج متن، یعنی ایران صفوی به‌عنوان دیگری فرهنگی مشخص می‌شوند. درنهایت این هم‌نشینی و التقاط در فضای درون به‌واسطهٔ سازوکار ترجمه که به جذب یا طرد در درون سپهرنشانه‌ای که به ظهور نشانگی و متنی جدید می‌انجامد نیز تبیین شده است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

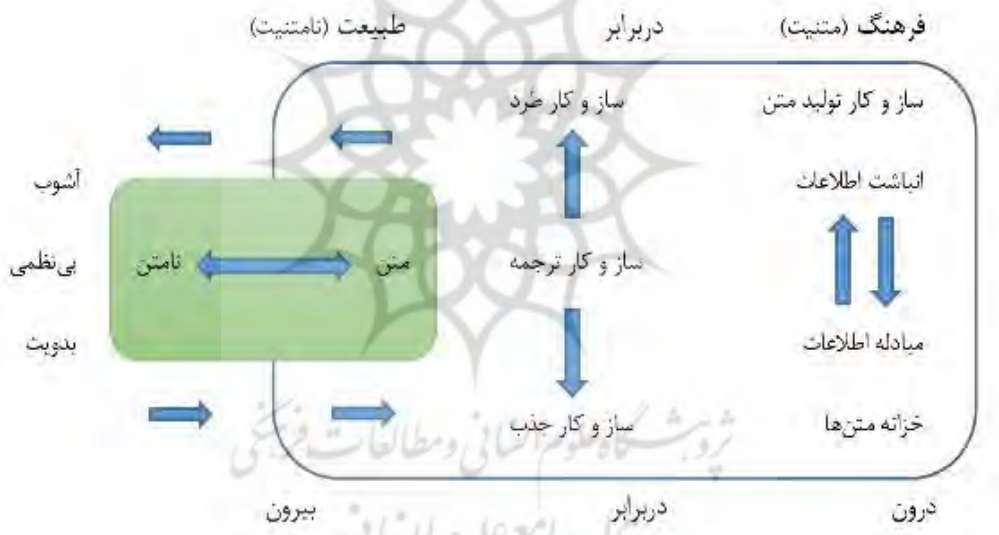
لوتمان (۱۳۹٦) در مقالهٔ «دربارهٔ سپهرنشانه‌ای» با ترجمهٔ کاکه خانی در کتاب نشانه‌شناسی فرهنگی، مفهوم سپهرنشانه‌ای را معرفی و تبیین می‌کند و سپهرنشانه‌ای را فضای نشانه‌ای می‌داند که در بیرون از آن نشانگی (فرایند معناسازی) یا وجود نشانه‌ها غیرممکن است. غروی (۱۳۸۵) در کتاب «جادوی رنگ؛ مقدمه‌ای بر روابط هنری ایران و هند در عصر پادشاهان صفوی ایران و امپراتوران بابری هندوستان» تاریخچه‌ای کوتاه از نگارگری در ایران و هند همراه با مقدمه‌ای بر روابط هنری ایران و امپراتوران گورکانی هند به‌دست می‌دهد. راجرز (۱۳۸۲) در کتاب «عصر نگارگری: مکتب مغول هند»، مروری بر زمینه و زمانهٔ شکل‌گیری امپراتوری مغول در هند دارد. جایگاه تاریخی که هنرمندان مغولی در آن به فعالیت می‌پرداختند و مواد شیوه‌های اجرایی برای خلق آثار هنری را نیز ارزیابی می‌کند. پژوهش حاضر در ادامهٔ پژوهش‌های انجام‌گرفته است، جنبهٔ نوآوری پژوهش حاضر در این است که ضمن مطالعهٔ تأثیرات هنر نگارگری ایران بر هند، به خوانش تأثیر مکتب نگارگری تبریز صفوی بر خمسهٔ نظامی مصور شده در دورهٔ اکبرشاه در هند با رویکرد سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان می‌پردازد.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱- سپهرنشانه‌ای

نشانه‌شناسی به مطالعهٔ کارکرد و رفتار نشانه‌ها در نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد و به‌دنبال چگونگی ساخته‌شدن معنا در متن است که آن متن را ترکیبی از نشانه‌ها می‌سازند. یوری لوتمان و اعضای مکتب تارتوی مسکو در سال ۱۹۷۳ میلادی نشانه‌شناسی را وارد حوزهٔ فرهنگ کردند. نشانه‌شناسی فرهنگی را تعریف و ارائه کردند و آن را دانش مطالعهٔ رابطه کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ دانستند و خاطرنشان کردند که نظام‌های نشانه‌ای فقط در ارتباط با یکدیگر و در تأثیر متقابل بر یکدیگر است که عمل می‌کنند (توروپ، ۱۳۹٦: ۲۷). نشانه‌شناسی فرهنگی جوهر فرهنگ را مورد مداقه قرار می‌دهد، یعنی به الگوهایی ذهنی و عینی توجه دارد که آن‌ها را برای درک فرهنگ خود و فرهنگ دیگران به‌کار می‌برد (لیونگبرگ، ۱۳۹٦: ۱۲٦). در تعریف مفهوم و واژهٔ فرهنگ ذیل نشانه‌شناسی فرهنگی، لوتمان و اوسپنسکی در مقاله‌ای با عنوان «در باب سازوکار نشانه‌شناختی فرهنگ» چنین بیان می‌کنند: شیوه‌های متفاوتی که در تعیین حدود متمایزکنندهٔ فرهنگ از نافرهنگ تأثیرگذار هستند، اساساً به یک‌چیز ختم می‌شوند، در بستر نافرهنگ این فرهنگ که هست، در حکم یک نظام نشانه‌ای پدیدار می‌شود (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹٦: ٤۲). نشانه‌شناسی فرهنگی در تفسیر فرهنگ به‌عنوان متن چنین عمل می‌کند که «هر فرهنگ خود را به‌مثابه نظم فرهنگی می‌داند، نظمی که در تقابل با فضای بیرون که برابر با آشوب و بی‌نظمی است، قرار می‌گیرد.» (Ljungberg, 2003: 64). سپهرنشانه‌ای که اساسی‌ترین مفهوم موردبحث از مباحث نشانه‌شناسی فرهنگی به‌شمار می‌رود، از رویکردهای مطالعاتی در نقد ادبی و هنری است که در نیمهٔ دوم قرن بیستم ارائه و تعریف شده است. سپهرنشانه‌ای نخستین‌بار در مقاله‌ای با عنوان «در باب سپهرنشانه‌ای» در سال ۱۹۸٤ میلادی به‌عنوان اساس نظام‌های نشانه‌ای انتشار یافت. لوتمان به پیوستار خاصی اشاره می‌کند (سمننکو، ۱۳۹٦: ۱۲۹) که در آن مفهوم سپهرنشانه‌ای به‌عنوان یک پیوستار نشانه‌شناسی مشخص تعریف می‌شود که با مدل‌های نشانه‌شناسی چندوجهی، طیفی از سطوح سلسله‌مراتبی را به‌عنوان

فضای نشانه‌شناختی در نظر می‌گیرد که فضای نشانه‌ای بیرون از مرزهای آن با نشانه‌های درون سپهر متفاوت هستند و فضای نشانه‌ای خارج از آن نمی‌تواند وجود داشته باشد (Lotman, 2005: 208). سپهر فضای مشروطی است که بدون آن نشانگی ناممکن است، اما درعین‌حال مفهوم سپهرنشانه‌ای به‌طور ضمنی مفهوم بینانشانگی را در خود دارد. مهم‌ترین وجه آن، مفهوم مرز است که جایگاه و ساختار کارکردی این فضا را مشخص می‌کنند (تروپ، ۱۳۹۶: ۳-۳۲). مفهوم سپهرنشانه‌ای نزد لوتمان شامل «متن»، «فضا» و «فرهنگ» است که همراه با تعامل زبانی و ترجمهٔ درون‌متنی کاربرد دارد (Randviir, 2007: 142). این مفاهیم در جای خود دارای اهمیت بسیاری هستند، اما مفهوم فرهنگ بیشترین اهمیت را دارد. «فرهنگ به‌عنوان سلسله‌مراتب نظام‌های نشانه‌ای که مجموع متن‌ها و کارکردهای آن‌ها یا سازوکار به‌وجودآورندهٔ این متن‌ها است» (Torop, 2002a: 400). هر فرهنگ خود را به‌مثابه نظم فرهنگی می‌داند که در تقابل با فضای بیرونی که مترادف با آشوب و بی‌نظمی است، قرار می‌گیرد (Ljungberg, 2003: 64). میان هستهٔ سپهرنشانه‌ای و فضای بیرون که غیرنشانه‌ای است، مرزی وجود دارد که با اِعمال فیلترهایی عمل ترجمهٔ متن را به زبان طرف دیگر انجام می‌دهد. سطوح سپهرنشانه‌ای با گروهی از سپهرهای نشانه‌ای در ارتباط متقابل هستند که هم‌زمان هم در حال گفت‌وگو و هم در فضای گفت‌وگو شرکت دارند (لوتمان، ۱۳۹۶: ۲۲۲). آنچه برای درک درهم‌تنیدگی این روابط لازم است، مطالعه و فهم فضای فرهنگی موجود در آن است. برای درک متن در این فضا، باید آن وضعیتی را درک کرد که گفت‌وگو ایجاد می‌کند (Torop, 2002b: 600).



نمودار ۱. الگوی مکتب تارتو، (مأخذ: سنسون، ۱۳۹۰: ۷۶)

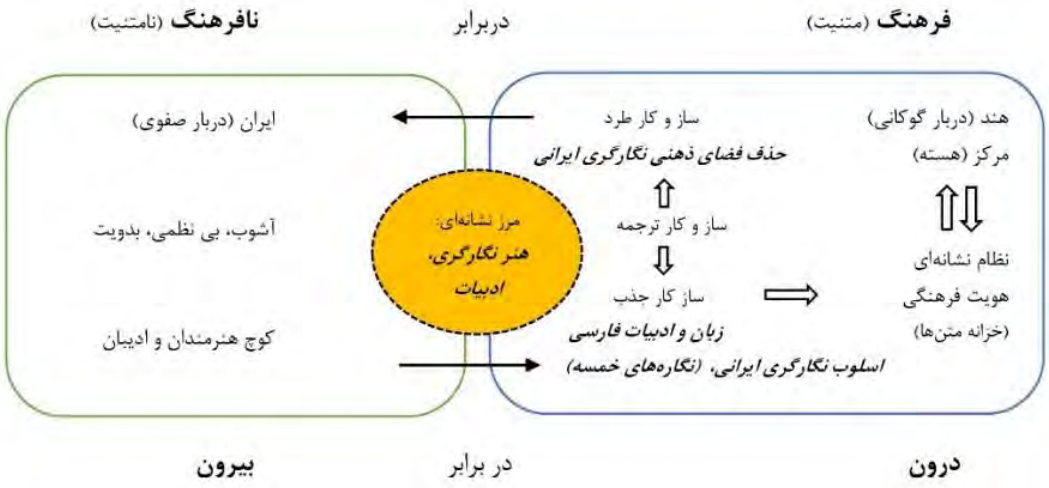
۳- نسخه‌های خطی خمسهٔ نظامی گورکانیان هند

یکی از مهم‌ترین نسخ مصور تولیدشده در مکتب نگارگری هند و ایرانی برای اکبرشاه خمسهٔ نظامی است. این نسخه در چهلمین سال سلطنت اکبرشاه ۱۰۰۲ ه.ق/ ۱۵۹۵ م در لاهور توسط کاتب سلطنتی عبدالرحیم عنبرین قلم اجراشده (غروی، ۱۳۸۵: ۵۸) که تاریخ اجرا و نام کاتب آن در صفحهٔ انجامه ثبت شده است. این نسخه در دو قسمت و دو مکان نگهداری می‌شود، بخش اصلی این نسخه در موزهٔ لندن به شمارهٔ Or. MS 12208 نگهداری می‌شود، دارای ۳۲۵ برگ است و بر کاغذ مهره‌کشی‌شده به رنگ اکر اجرا شده است. ۳۶ نگارهٔ تمام‌صفحه دارد که یکی از صفحات آن به‌صورت دو صفحه روبه‌روی هم است. قسمت دیگر در موزهٔ والترز بالتیمور آمریکا نگهداری می‌شود که پنج تصویر دارد که یکی از صفحات آن نیز به‌صورت دو صفحه روبه‌روی هم مصور شده است (Brend, 1995: 8). تصاویر موزهٔ والترز توسط درمداس، سنولا، نانها،

شیوداس و بام گجراتی مصور شده‌اند. نسخه در ابعاد ۳٤ × ۲۱/۵ و سطح نوشتاری ۱۹/۵ × ۱۰/۵ سانتی‌متر و صفحات تمام‌متن بدون نگاره در ٤ ستون و ۲۱ سطر به قلم نستعلیق نوشته شده است. در تمامی صفحات متون اشعار در داخل قاب مستطیل‌شکل در کادرهایی قرار دارند. نگاره‌ها نیز دارای قاب‌های مستطیلی با خطوط ساده و نوارهای رنگی هستند که در خارج از آن‌ها و پس‌زمینهٔ نسخه از تشعییر پرکار با نقوشی از گیاهان، پرندگان، حیوانات و عناصر گیاهی و منظره پر شده است. به‌غیراز نگاره‌های درون نسخه، چهار صفحهٔ تزئینی با نقوش انتزاعی گیاهان و حیوانات در ابتدا و انتهای نسخه وجود دارند. این چهار صفحه که نوعی جلدنگاره هستند، با تکنیک نقاشی زیرلاکی به رنگ‌های طلایی و قهوه‌ای مصور شده‌اند (راجرز، ۱۳۸۲: ۷٤). در دو تصویر از صفحات جلد، نقوش گرفت و گیر و حیواناتی چون: شیر، گور، سیمرغ و اژدها؛ دو تصویر دیگر صحنه‌هایی از شکار است که یکی از آن‌ها حضور اکبر در شکارگاه را نشان می‌دهد. هر چهار صحنه در یک قاب با دو حاشیهٔ کناری با نقوش اسلیمی محصور شده‌اند که شباهت بسیاری به نقوش اسلیمی نگارگری ایرانی دارند (Losty & Roy, 2013: 49). نگاره‌های نسخه اکثراً به‌دست هنرمندان هندو مصور شده که نام هر نگارگر به‌صورت پانویس در زیر هر نگاره نوشته شده است؛ اما مدیر هنری، هنرمند اصلی و مسئول انجام کار خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم است. او حتی نگارهٔ شکار خسروپرویز را به‌تنهایی اجرا کرده است. مطابق با سنت کار گروهی در کارگاه سلطنتی، بعضی از نگاره‌ها را چند هنرمند اجرا کرده‌اند. به‌طورمعمول طرح و ترکیب‌بندی کلی اثر توسط یک فرد که معمولاً سرپرست کارگاه بود، رنگ‌آمیزی توسط فردی دیگر و سپس نفر سومی قلم‌گیری و پرداخت چهره‌ها را برعهده داشت انجام می‌شده است (Titley, 1983: 193). هنگامی‌که این نسخه به کتابخانهٔ جهانگیر می‌رسد، به‌طور غیرمعمول او دستور می‌دهد که یک نگاره از چهرهٔ وی به نسخه اضافه شود و نقاشی به‌نام دولت از چهرهٔ پادشاه جدید پرتره‌ای می‌سازد. سبک نگاره‌ها جدا از منشأ اصلی خود که ریشه در سنت نگارگری ایرانی دارند، توأمان بازتابی از مؤلفه‌های هنر هندی و هنر غربی را نشان می‌دهند (Brend, 1995: 9-12). بااینکه مناظر غالباً مانند نقاشی‌های اروپایی طبیعت‌گرایانه هستند، اما بسیاری از حیوانات به تصویر کشیده‌شده، جانوران اسطوره‌ای هستند که اغلب در نگارگری ایرانی دیده می‌شوند و دیگر اینکه آرایه‌های گیاهی نیز گونه‌های گیاهی بومی هند را نشان می‌دهند که با طبیعت‌گرایی قابل‌توجهی به تصویر درآمده‌اند (Losty & Roy, 2013: 49).

۳-۱- ترسیم مرزهای فضای نشانه‌ای صفویان-گورکانیان و سازوکار جذب

در نشانه‌شناسی فرهنگی به‌واسطهٔ مطالعهٔ دو فرهنگ متقابل است که شناخت حاصل می‌شود. این دو فضای فرهنگی در تقابل باهم شکل می‌گیرند و به‌وسیلهٔ یک مرز که مهم‌ترین وجه سپهرنشانه‌ای است، از یکدیگر متمایز می‌شوند. این مرز یک سازوکار دوگانه دارد که متن‌های بیرونی را به زبان درون و متن‌های درونی را به زبان بیرون ترجمه می‌کند (kull & kotov, 2011: 182). ترجمهٔ اطلاعات بین این مرزها، بازی بین ساختارها و زیرساخت‌های متفاوت، هجوم یکپارچهٔ نشانه‌ای این یا آن ساختار به درون قلمرو بیگانه موجب به‌وجودآمدن معنا و شکل‌گیری اطلاعات جدید می‌شود (توروپ، ۱۳۹٦: ۳۳). این‌چنین با درنظرگرفتن هنر نگارگری به‌عنوان مصداق فرهنگی و به‌مثابه مرز جداکنندهٔ دو فضای نشانه‌ای حکومت گورکانی هند به‌عنوان فضای درون و حکومت صفوی به‌عنوان فضای بیرون، تحلیل این پژوهش از منظر سپهرنشانه‌ای انجام خواهد شد. هر سپهرنشانه‌ای در داخل خود دارای چندین مرز بامعنای نشانه‌شناختی مشخص است. «تقسیم‌بندی میان مرکز و پیرامون، قانون سازمان درونی سپهرنشانه‌ای است و نظام‌های نشانه‌ای غالب در مرکز (هسته) قرار دارند» (لوتمان، ۱۳۹٦: ۲۳۷).



نمودار ۲. نمود تقابل سپهرنشانه‌ای گورکانیان و صفویان مطابق با الگوی مکتب تارتو، (مأخذ: نگارندگان)

نظام نشانه‌ای هنر نگارگری در مرکز سپهرنشانه‌ای هند قرار دارد که از هویت فرهنگی گورکانیان اخذ شده است. با ورود نظام نشانه‌ای نگارگری صفوی به فضای سپهر نشانه‌ای هند، گفت‌وگویی شکل می‌گیرد که دراین‌بین بخشی از آن نظام در فرایند جذب و طرد یا ترجمه و تبدیل، متنی کرئولی را به‌وجود خواهد آورد. مرزهای سپهرنشانه‌ای گورکانیان و صفویان، شامل مرزهای فرهنگی، مذهب تصوف (عرفان) و هنر نگارگری، موردنظر پژوهش حاضر است که به‌طور جداگانه موردمطالعه قرار می‌گیرند.

۳-۱-۱- مرزهای فرهنگی

روابط دربار صفوی و گورکانی، پیوندی خاص، اعم از روابط سیاسی، اقتصادی و به‌ویژه روابط فرهنگی را نشان می‌دهد. آغاز ارتباطات سیاسی میان صفویان و گورکانیان را می‌توان همکاری بابر و شاه‌اسماعیل در جریان نبرد با ازبکان در چندین نوبت و پیروزی بر شیبک‌خان ازبک و به تسلط درآوردن ماوراءالنهر دانست. شاه‌اسماعیل، خانزاده بیگم خواهر بابر را که شیبک‌خان اسیر کرده، به عقد خود درآورده بود را آزاد می‌سازد (روملو، ۱۳۷۵: ۱۶۱؛ ۱۱). این همکاری در جریان فتح «حصار» و «بدخشان» (ترکمان، ۱۳۸۲، ج ۱: ٤٠) و پس‌ازآن در دیگر نبردها ادامه یافت تا اینکه شاه‌اسماعیل در سال ۹۳۰ ه.ق/ ۱۵۲٤ م درگذشت (سیوری، ۱۳۹۱: ٤٧). بابر در سال ۹۳۲ ه.ق/ ۱۵۲٦ م دهلی را فتح کرد و بدین‌ترتیب امپراتوری گورکانیان هند را بنیان نهاد (جلالی نائینی، ۱۳۷۵: ۵۳). پس از او، همایون پسرش پادشاه دهلی شد. وی به مدت ده سال در دهلی و آگرا حکمرانی کرد، اما کشمکش‌های بین او و برادرانش سبب ضعف فرمانروایی او شد و پس‌ازآن نیز شیرشاه سوری در سال ۹٤٦ ه.ق/ ۱۵۳۹ م او را شکست داد (بارکزایی، ۱۳۹٦: ۷-٦٦). او از آگرا گریخت و چون از توطئهٔ برادرش عسکری میرزا حاکم قندهار آگاهی یافت، به ایران پناهنده شد (روملو، ۱۳۷۵: ۳۹۸). همایون مدتی را در ایران گذراند و با کمک شاه‌طهماسب به همراه نیروهای قزلباش رهسپار قندهار شد. وی با کمک نیروهای ایرانی، قندهار را تصرف کرد (بدائونی،۱۳۸۰، ج ۱: ۳۰٦). مدتی بعد کابل را تصرف کرد و به هند لشکر کشید و توانست امپراتوری ازدست‌رفته را بازپس گیرد (ترکمان، ۱۳۸۲: ۱۰۰). همایون در ۹٦۳ ه.ق/ ۱۵۵٦ م درگذشت و پسرش اکبر، جانشین وی شد. مدتی پس از به سلطنت رسیدن اکبرشاه و قدرت‌گرفتن گورکانیان در هند، شاه‌عباس صفوی نیز در پی اتحاد با اکبر شاه و ضدیت با شیبانیان ازبک برآمد. او پس از رسیدن به سلطنت، در سال ۹۹۹ ه.ق/ ۱۵۹۱ م هیئتی سیاسی را به ریاست یادگار سلطان روملو به دربار اکبرشاه فرستاد و از وی برای سرکوب ازبکان یاری خواست (ترکمان، ۱۳۸۲، ج ۲: ٤۳۰)؛ اما از این دعوت نتیجه‌ای حاصل نشد و شاه‌عباس دوباره در سال ۱۰۰٦ ه.ق/ ۱۵۹۸ م. منوچهر بیگ ایشیک آقاسی به‌عنوان سفیر ایران به همراه هدایایی برای اکبرشاه به دربار

هند فرستاد و در نامه‌ای از تصمیم خود برای تسلط بر خراسان و دفع ازبکان خبر داد (همان، ج ۲: ۵۴۳). یک سال بعد شاه‌عباس هرات را فتح کرد و این خبر را به دربار اکبرشاه فرستاد. اشتراکات فرهنگی به‌صورت غیرمستقیم بر روابط خارجی مابین این دو سرزمین تأثیر بسیار داشت. با تثبیت قدرت امپراتوری گورکانی، روابط ایران و هند وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود که مهم‌ترین آن مهاجرت هنرمندان ایرانی و تأثیرگذاری در به‌وجودآمدن مکتب هنری هندوایرانی در نقاشی و معماری بوده است (حکمت، ۱۳۳۷: ۸۶). فشارهای اقتصادی و سیاسی دورهٔ صفویه و استقبال شاهزادگان و درباریان باعث می‌شد که جمع کثیری از دانشمندان، شعرا و هنرمندان به هند مهاجرت کنند، همچنین حضور وزرا و سرداران ایرانی در دربار گورکانی عامل دیگری بود که راه ورود آنان را به هند هموارتر می‌ساخت (شهابی، ۱۳۱۶: ۷۴). عامل دیگر در استمرار این اشتراک این بود که در دوران حکمرانی اکبرشاه به سال ۹۹۰ ه.ق/ ۱۵۸۲ م راجه تادرمال دستور می‌دهد در سراسر شبه‌قاره هند، زبان فارسی برای استفاده در امور دیوانی جانشین زبان هندی شود (غروی، ۱۳۸۵: ۲۷). همچنین اکبرشاه نخستین پادشاه گورکانی بود که به تقلید از دربار ایران، منصب ملک‌الشعرا را بنیان نهاد و غزالی مشهدی نخستین شاعری بود که آن را به‌دست آورد (حکمت، ۱۳۳۷: ۸۹).

۳-۱-۲- مرزهای مذهبی: ترویج تصوف و عرفان در هند

فرهنگ ارشاد در باب ارتباط عامل تصوف با گستردگی شعر فارسی در سرزمین هند می‌نویسد: یکی دیگر از عوامل مهمی که در منابع کمتر بدان پرداخته‌شده، نقش عامل تصوف و گستردگی آن در سرزمین هند بوده که شاعران را شیفتهٔ خلوت درویشان هندی می‌کرده است. دوران سلطنت صفویان و گورکانیان اوج دورهٔ رونق تصوف است. خاصه آنکه با ظهور صفویان در ایران، تصوف به‌واسطهٔ عدم‌حمایت و گاه مخالفت حکومت با مشکلات عدیده‌ای روبه‌رو بود؛ بنابراین هند برای صوفیان بهترین مأمن و پناهگاه بود (ارشاد، ۱۳۷۹: ۲۲۱). «بزرگان، عرفا و دانشمندان که اغلب دارای ذوق و قریحهٔ شعری بودند، در این دوره به‌واسطهٔ افزایش نقش عالمان دینی نقششان کمرنگ شد و مجالی برای نشر افکار و آثار خود نیافتند؛ اما برعکس کشور هند را ازهرجهت هموار و موانع را اندک می‌یافتند؛ به‌همین‌دلیل بی‌درنگ رخت عزیمت به آن ناحیه کشیدند.» (شهابی، ۱۳۱۶: ۳۷). حضور و نفوذ صوفیان ایرانی در شبه‌قاره هند نیز در این دوره، نه‌تنها باعث ترویج عرفان و ادب فارسی در این سرزمین شد، بلکه موجبات رواج موسیقی ایرانی را در هند فراهم کرد. بابر بنیان‌گذار حکومت گورکانیان هند و همایون‌شاه، جانشین وی در برابر فرقه‌های اسلامی، به‌ویژه تشیع از خود تسامح و دوستی نشان می‌دادند (گلبدن بیگم، ۱۳۸۳: ۳۳-۳۵) تا جایی که به‌دلیل حمایت شاه‌طهماسب صفوی از همایون و نیز حضور شیعیان در دستگاه حکومتی از طرف برادران خود متهم به شیعی‌گری شده بود (فدائی، ۱۳۴۱: ۲۴۰). اکبر از سنین نوجوانی در هند بوده و تحت‌تأثیر ادیان هندی قرار داشت. تأثیرات این دوره بر او چنان است که نویسندگانی همچون اسمیت، او را فردی «نیمه‌هندو» می‌دانند (Smith, 1917: 10). معاشرت او با عارفان صوفیه نیز هنگام حکمرانی در دربار کابل و آشنایی او با مفهوم عرفانی نیل به لقاءالله که پاکی قلب و روح را نسبت‌به اتکا و پیروی از دستورالعمل‌های خشک و ظاهرگرایانِ دین دارای اولویت می‌داند، در شکل‌گیری دیدگاه‌های وی نقش عمده‌ای داشتند (عبادی و علیمردی، ۱۳۹۴: ۱۲۱). اکبر در فضایی رشد کرد که در آن صوفیه و شیعیان پایگاه محکمی داشتند. اساتیدی همچون «ملا پیرمحمدخان» و «میرعبدالطیف قزوینی» که از کودکی تحت تربیت آن‌ها رشد کرد، گرایش‌های شیعی داشتند (جهانی و محمودی، ۱۳۹۱: ۵). اکبرشاه گرایش‌های عرفانی بسیاری داشت، او برای «خواجه معین‌الدین چشتی» بنیان‌گذار سلسلهٔ چشتیه احترام بسیاری قائل بود (علامی، ۱۸۷۷: ۳۵۰). حتی آورده‌اند که جریان انتقال پایتخت از دهلی به فاتح‌پور سیکری به‌واسطهٔ آن گرایش و حضور «شیخ سلیم چشتی» پیر وقت چشتیه در آنجا بوده است (نهرو، ج ۱، ۱۳۸۳: ۶۰۶). اکبر در وضع قانون‌ها و اندیشه‌ها از همهٔ ادیان بهره برد. او بسیاری از دستورهای اخلاقی و عملی آیینش (دین الهی) را از عرفان و تصوف اسلامی گرفت (پزشک، ۱۳۷۹: ۳۸۰۲). دورهٔ حکمرانی اکبرشاه در تاریخ هند، دورهٔ

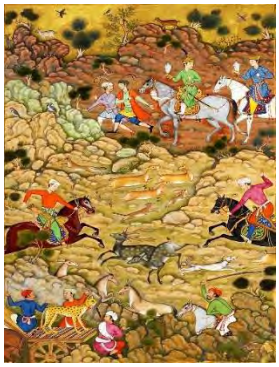
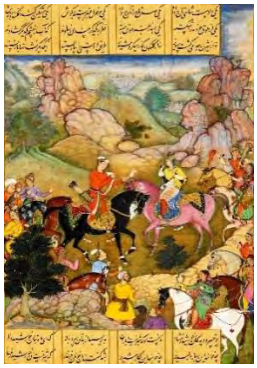
اوج شکوفایی علوم مختلف و به‌ویژه هنر و ادبیات بود (پزشک، ۱۳۷۹: ۷۰۹). اکبر علاقهٔ فراوانی به مفاهیم عرفانی مستتر در کتبی چون مثنوی معنوی، کیمیای سعادت غزالی، گلستان سعدی و کتاب‌هایی ازاین‌دست داشت (علامی، ۱۸۷۷: ٤-۱۰۲). او حافظه‌ای بسیار قوی داشت و نه‌تنها اشعار فارسی از حفظ بود، بلکه خود نیز گاه اشعاری می‌سرود (صادقی و امامی، ۱۳۹۷: ۸٤) بررسی اشعار او نشان می‌دهد که وی با آثار شاعرانی چون مولانا، عطار و حافظ آشنایی کامل داشته است (فقیهی، ۱۳۸۰: ۱۷۱). به‌رغم اینکه گفته‌اند او فردی بی‌سواد بوده، اما شعر می‌سرود، به تاریخ اشراف داشته و اهل ادبیات، عرفان و فلسفه بود (دورانت، ج ۱، ۱۳۷۸: ۳٦۳)؛ به‌دلیل‌همین علاقه بوده که دستور می‌دهد کتاب‌هایی را از زبان‌های سانسکریت، عربی و لاتین به زبان فارسی ترجمه و مصور و مذهب نمایند. اکبر در دوران جوانی ازطریق معلمان ایرانی با اشعار فارسی و مفاهیم والای عرفانی موجود در آن‌ها آشنایی پیدا کرده بود (عبادی و علیمردی، ۱۳۹٤: ۱۳۲). به‌واسطهٔ همین آشنایی و علاقه به عرفان بود که به اشعار و مفاهیم خمسهٔ نظامی توجه نشان می‌دهد و دستور می‌دهد از خمسه دفتر مصوری برای او در چهلمین سال سلطنت وی در ۱۰۰٤ هـ ق/ ۱۵۹۵ م در آگرا اجرا کنند (راجرز، ۱۳۸۲: ۷٤).

۳-۱-۳- مرزهای هنر نگارگری

یکی دیگر از عوامل مهم استمرار رابطهٔ فرهنگی بین گورکانیان و صفویان، «علاقهٔ بسیار پادشاهان گورکانی به نگارگری و خوشنویسی ایرانی بوده است» (سوچک، ۱۳۸٤: ۱۲٦). در نزد آن‌ها آثار هنرمندان ایرانی میزان سنجش کیفی آثار هنری به‌حساب می‌آمد. جریانات نبردها و شکست همایون از شیرشاه سوری در سال ۹٤٦ ه.ق/ ۱۵۳۹ م باعث می‌شود که پس از چندی سرگردانی او به ایران پناهنده شود. در زمان اقامتش در دربار شاه‌طهماسب به فرهنگ، هنر و ادبیات فارسی علاقه پیدا می‌کند و هنگامی‌که سلطنت خود را به کمک صفویان بازمی‌یابد، هنرمندان و ادیبان بسیاری را که در دربار صفوی با آن‌ها آشنا شده بود، به هند دعوت می‌کند، از آن جمله می‌توان به «میر سید علی»، «خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم» (غروی، ۱۳۸۵: ۳۹)؛ و «مولانا دوست/ دوست دیوانه» (قاضی احمد، ۱۳۵۲: ۱۳٦) اشاره کرد. علت این مهاجرت‌ها را می‌توان روی‌گردانی شاه‌طهماسب از هنرمندان به‌واسطهٔ تغییر بینش دینی و نیز فشارهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی آن دوره دانست (کوشا، ۱۳۸۳: ۳۵). هنرمندان نقاش ایرانی علاوه‌بر انتقال هنر مکتب تبریز صفوی به هند، از دستاوردهای مکتب‌های محلی و گورکانی نیز تأثیر پذیرفتند، نقاشی‌های خواجه عبدالصمد هنگام اقامت در کابل به‌روشنی گویای این امر است (کری ولش، ۱۳۷۳: ٦). اگرچه این همایون بود که با علاقه و حمایت خود از هنرمندان، مکتب هندوایرانی را بنیان نهاد و می‌توان نگارهٔ «شاهزادگان سرای تیمور» را اولین نقاشی این مکتب که توسط خواجه عبدالصمد اجرا شده دانست (راجرز، ۱۳۸۲: ٤۹)؛ اما نقطهٔ شکوفایی این مکتب به نسبت تولیدات هنری را باید در زمان پادشاهی اکبر دانست. با حمایت وی، بیش از یک‌صد نقاش هندی زیرنظر نگارگران ایرانی تحت آموزش قرار می‌گیرند (کوشا، ۱۳۸۳: ٤۳). او به سیاق کارگاه‌های نگارگری ایران، کارگاهی را دایر می‌کند که بنا بر روایت ابوالفضل علامی، در صدر هنرمندان آن میر سید علی و خواجه عبدالصمد قرار داشتند و اکبرشاه توسط داروغگان که نظارت کارگاه را برعهده داشتند، به‌صورت هفتگی بر روند پیشرفت کارها نظارت داشت (علامی، ۱۸۷۷: ۱۱۷). تسلط هنرمندان و زمینه‌های نفوذ نگارگری ایرانی در دربار گورکانی به حدی بوده که پرسی براون آن را شاخه‌ای از نقاشی صفوی می‌داند (Brown, 1924: 56). اکبرشاه در دهه‌های آغازین حکومتش به نسخه‌های مصور ادبی علاقه‌مند می‌شود و دستور می‌دهد تعداد زیادی نسخ ادبی از زبان‌های عربی و سانسکریت به فارسی ترجمه شود و نقاشان سلطنتی آن‌ها را مصور کنند (Beach, 1992: 31).

٤- یافته‌های پژوهش

جدول ۱. نگاره‌های خمسهٔ نظامی

		
تصویر ۱- رفتن خسرو به نخجیرگاه	تصویر ۲- داستان پیرزن با سلطان سنجر	تصویر ۳- دیدار خسرو و شیرین

مأخذ: www.bl.uk, Or. MS 12208

٤-١- نگارهٔ رفتن خسرو به نخجیرگاه (تصویر ۱)

تصویر ۱ از دفتر خسرو و شیرین با عنوان رفتن خسرو به نخجیرگاه توسط «خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم» مصور شده است. او که به‌عنوان رئیس نقاشخانهٔ سلطنتی اکبرشاه انتخاب شده بود، مسئول نظارت بر اجرای این نسخه به‌صورت مستقیم بوده است. نگاره از حیث ترکیب‌بندی، رنگ‌ها، جزییات نقوش تزئینی، پردازهایی با جزئیات زیاد در عناصر، قلم‌گیری‌های مشخص و حساب‌شده، بافت و فرم صخره‌ها، عناصر طبیعی، آرایه‌های گیاهی و حیوانات، همگی یادآور آثار نگارگری مکتب تبریز بوده و تنها مؤلفه‌هایی که به‌واسطهٔ سلایق هندی تغییریافته فرم پیکرهای طبیعت‌پردازانهٔ انسان‌ها است. ازآنجاکه این نگاره در نظام نشانه‌ای هنر هند دورهٔ گورکانی توسط خواجه عبدالصمد هنرمندی که در مکتب نگارگری تبریز فعال بوده، مصور شده، از مؤلفه‌های هویتی نظام نشانه‌ای نگارگری مکتب تبریز برخوردار است. نمایش تعداد زیاد پیکره‌ها در نگاره‌ها و نگرش واقع‌گرایانه و طبیعت‌پردازی در بیشتر آثار از ویژگی‌های نگارگری هندی است که بر نگارگری صفوی تفوق داشته و نمود بیشتری در نگاره‌های موردمطالعه داشته است. سپهرنشانه‌ای هند، ویژگی هنری نگارگری ایرانی در خود پذیرفته و آن را در نظام نشانه‌شناختی خود ترجمه کرده است. در سازوکار ترجمه، ویژگی‌های نگاره‌های تبریز صفوی جذب نگارگری هند دربار گورکانی قرار گرفته است.

٤-٢- نگارهٔ داستان پیرزن با سلطان سنجر (تصویر ۲)

مأخذ: https://www.pinterest.com/pin/728598045942359208

داستان گفت‌وگوی پیرزن و سلطان سنجر از دفتر مخزن‌الاسرار است. این نگاره توسط «لعل» یکی از نگارگران کارگاه سلطنتی مصور شده است. نحوهٔ مواجههٔ پیرزن با سلطان سوار بر اسب و قرارگیری ملازمان سلطان در ترکیب‌بندی درست به‌مانند تصویرسازی همین داستان در خمسهٔ نظامی شاه‌طهماسبی است. بافت صخره‌ها و کوه‌ها تا میانهٔ تصویر، نقوش اسلیمی به‌کاررفته در لباس‌های افراد و سازوبرگ اسب‌ها و سایبان سلطان، تا حدودی رنگ‌های مورداستفاده مؤلفه‌های هستند که در نگارهٔ خمسهٔ طهماسبی دیده می‌شود و با مؤلفه‌های نظام نشانه‌ای مکتب تبریز همخوانی دارند. فرم‌های طبیعت‌گرای نگاره همچون پیکرهای انسان‌ها، درختان، گل‌ها و آرایه‌های گیاهی که برخی یادآور گونه‌های بومی هند هستند، ساختمان‌ها و معماری ابنیهٔ شهری که در افق دوردست مشاهده می‌شوند، کوه‌های دوردست در افق و رنگ و بافت آسمان ملهم از سلیقهٔ هندی هستند. پذیرفتن نشانه‌ها و مؤلفه‌های نگارگری ایرانی در نظام نشانه‌ای نگارگری هند و افزودن نشانه‌های هندی به آن باعث به‌وجودآمدن متن تصویری به‌ظاهر یکدست شده است. سازوکار ترجمهٔ این اثر بیشتر بر طرد نشانه‌های ایرانی تأکید داشته و ماهیت نشانگی با روحیهٔ هندی در سپهرنشانه‌ای خود ایجاد کرده است.

٤-٣- نگارهٔ دیدار خسرو و شیرین (تصویر ٣)

«نانها» نقاش دیگر کارگاه سلطنتی دیدار خسرو و شیرین در شکارگاه مصور ساخته است. در این نگاره نیز ترکیب‌بندی و اثر به‌طورکلی بازتاب روحیهٔ ایرانی است. خسرو و شیرین در مرکز کادر، سوار بر اسب قرار دارند و ملازمانشان از پی آنان در اثر منتشر شده‌اند. خسرو و همراهانش به شکل افراد ایرانی درمقابل شیرین به همراه ملازمان با چهره‌های هندی مصور شده‌اند. نقوش تزئینی اسلیمی، تپه‌ها و صخره‌های سر به آسمان ساییده، بافت و پرداز درختان پس‌زمینه، بخشی از رنگ‌های نگاره، ساختار جداول و قلم نستعلیق از ویژگی‌های نشانه‌های ایرانی نگاره هستند. درمقابل وجود رنگ‌های زرد و بنفش، سیاه، سبز و صورتی پرمایه، فرم درختان پیش‌زمینه، اندام‌های انسانی به‌صورت طبیعت‌گرا، ابنیهٔ افق دوردست و بافت آسمان از ویژگی‌های نشانه‌های هندی نگاره هستند. نگارگر برای اینکه ماهیت نشانگی درونی به اثر خویش ببخشد، صحنهٔ مشهور دیدار خسرو و شیرین در کنار چشمه را تغییر داده و دیدار آن‌ها را در شکارگاه ترتیب داده و حتی انگشت‌به‌دهان گزیدن خسرو از دیدار شیرین را در اینجا تغییر داده و این عمل را برای شیرین تصویر کرده است. با مصورکردن شیرین و ملازمانش در صورت‌های هندی و استفاده از پالت رنگی هندی، این‌چنین ترجمه و تفسیر خود از نشانه‌های خارجی و مؤلفه‌های فرهنگی داستان نظامی و عناصر نگارگری واردشده به داخل سپهرنشانه‌ای هند را نشان می‌دهد.

٤-٤- نگارهٔ سفرکردن اسکندر از حد جنوب به مشرق (تصویر ٤)

داستان رسیدن اسکندر به عرض جنوب و ده سرپرستان در خمسهٔ نظامی که در این نسخه با عنوان سفرکردن اسکندر از حد جنوب به مشرق و به شهر کبک بهشت آورده شده توسط «لعل» تصویرسازی شده است. در اینجا نیز نگاره با ترکیب‌بندی متمرکز و اسپیرال مانند و استفاده از رنگ‌های گرم از پالت رنگی نگارگری ایرانی و هندی ملهم است. استفاده از عامل هم‌زمانی در مصورسازی روایت رویدادها از مشخصه‌های نگارگری ایرانی بوده که در مکتب‌های تیموری و تبریز صفوی به‌دفعات تکرار شده است. در این نگاره اکثر افراد و چهره‌ها ایرانی بوده و فقط چهره زنی که با اسکندر در حال گفتگو است و یکی از افراد میان نگاره هندی است. حالت نشستن اسکندر بر تخت و سایبان بالای سر او، نقوش هندسی و اسلیمی و استفاده از جدول‌های که در آن از خط نستعلیق برای نوشتن اشعار داستان بکار رفته همگی مایه ایرانی دارند. ساختمان و بنای باغ که افراد در آن حضور دارند، درختان و گل‌های باغ که به‌صورت طبیعت پردازانه انجام‌شده‌اند همگی مؤلفه‌های هندی هستند. اگرچه این نگاره تداعی‌کننده فضای باغ‌های نگاره‌های خمسه طهماسبی باروحیه ایرانی است اما فضای نشانگی در جزییات بیشتر نشان‌دهنده نشانه‌ها و فرهنگ هندی است. در اینجا نشانه‌های نگارگری مکتب تبریز از مرز نشانه‌ای عبور کرده و در خلال سازوکار ترجمه به فضای درون سپهر هند وارد شده است.

جدول ۲. نگاره‌های خمسهٔ نظامی

تصویر ٤- سفرکردن اسکندر از حد جنوب به مشرق	**تصویر ٥- رفتن به هندوستان و فتح آن توسط اسکندر**	**تصویر ٦- عتاب مجنون با نوفل**

مأخذ: (همان)

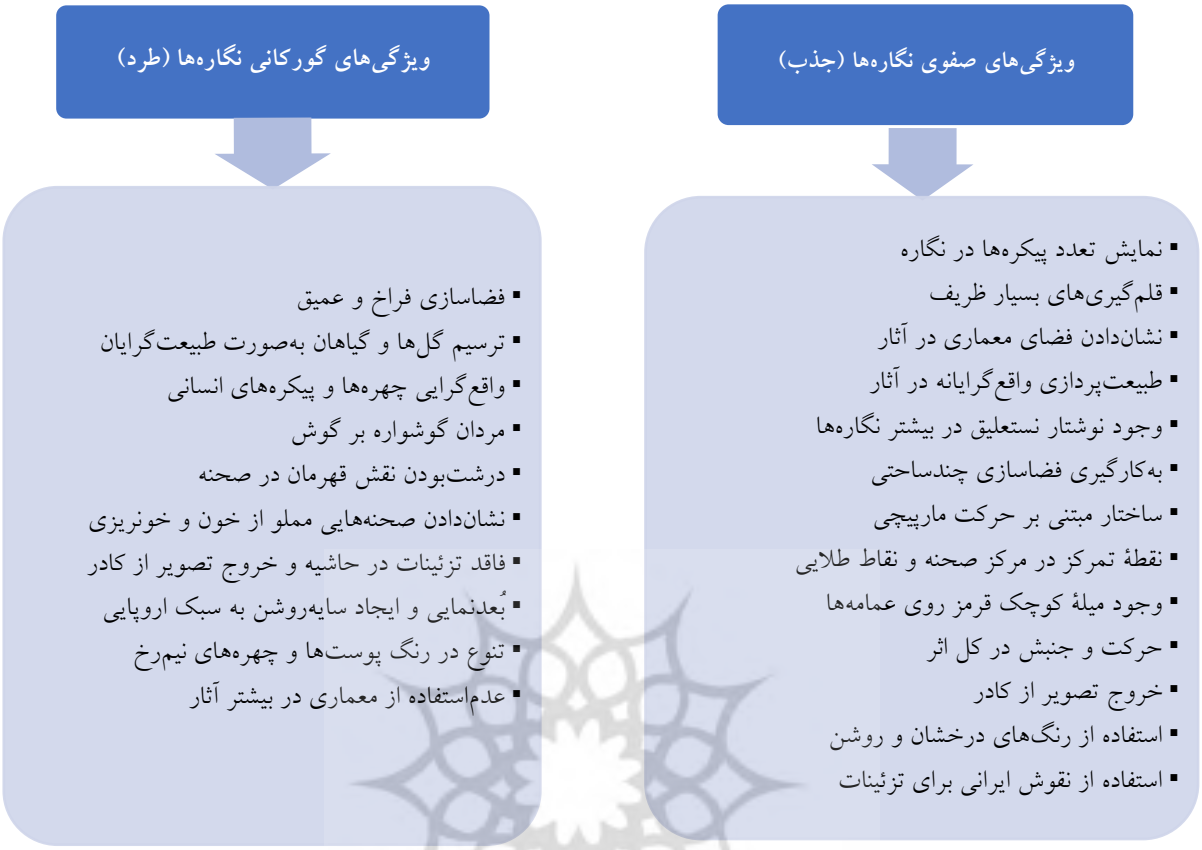
٤-٥- نگارهٔ رفتن به هندوستان و فتح آن توسط اسکندر (تصویر ٥)

نگارهٔ رفتن اسکندر به هندوستان و فتح آن را «درمداس» یکی دیگر از نقاشان کارگاه سلطنتی مصور ساخته است. موضوع اصلی نگاره، رسیدن اسکندر به هند است که در مرکز چادری نشسته و افرادی با چهره‌های هندی و ایرانی برای او هدایایی آورده‌اند. نگاره، ترکیبی متمرکز، دایره‌وار و اسپیرال‌گونه دارد و با جزئیات بسیار مصور شده است. سایبان‌ها، عامل هم‌زمانی روایت، نقوش پرکار اسلیمی و ختایی، سکو و تخت شاهی و رنگ‌ها که در اینجا بسیار شفاف هستند، ایرانی‌مانند است. به همراه فیگورهای حجیم و طبیعت‌پردازانه، رنگ‌های هندی ممزوج شده‌اند. در اینجا هنرمند هندی بیشتر درصدد ترجمهٔ فضای نشانگی مکتب نگارگری تبریز بوده تا طرد آن بدین‌صورت که نشانه‌هایی چون پوشاک، نقوش، رنگ‌ها و دیگر عناصر را از فضای بیرون گرفته و ضمیمهٔ نشانه‌های هندی کرده است. هنرمند ایرانی که با عبور از مرز سپهرنشانه‌ای در برابر سازوکار ترجمهٔ نظام نشانه‌ای فضای درون جذب آن شده و از این طریق یک نظام نشانه‌ای جدید در درون سپهرنشانه‌ای ایجاد کرده است. این نظام نشانه‌ای جدید هنوز مؤلفه‌های هویتی نظام نشانه‌شناختی پیشین خود یعنی سپهرنشانه‌ای صفوی را در درون خود حفظ کرده است.

٤-٦- نگارهٔ عتاب مجنون با نوفل (تصویر ٦)

نگارهٔ عتاب‌کردن مجنون با نوفل را «نانها» مصور ساخته است. در داستان لیلی و مجنون شخصیتی به‌نام نوفل لیلی را برای مجنون خواستگاری می‌کند و درمقابل آزردن‌های قبیلهٔ لیلی نسبت‌به مجنون به او کمک می‌کند. او حتی به طرفداری از مجنون جنگ‌هایی با قبیلهٔ لیلی دارد. در این تصویر، مجنون در مرکز جنگی در برابر قبیلهٔ لیلی قرار دارد. ترتیب و ترکیب قرارگیری اجزا، سازوبرگ جنگی افراد، زره‌های آن‌ها، تن‌پوش اسب‌ها، نقوش اسلیمی، رنگ‌ها و صخره‌های سر به آسمان کشیده و تمرکز بر نبرد افراد باهم که یادآور صحنه‌های نبرد در نگاره‌های مکتب‌های تیموری و نسخ شاهنامه و خمسهٔ طهماسبی از مکتب تبریز صفوی هستند. درخت مرکز تصویر و دیگر آرایه‌های گیاهی به همراه کوه‌ها و ساختمان‌های در افق و آسمان بافت و رنگی هندی دارند.

جدول ۳. جذب و طرد عناصر نشانه‌شناختی مکتب تبریز در نگاره‌های خمسهٔ اکبرشاهی



۵- نتیجه

نتایج پس از بررسی روابط و مناسبات فرهنگی مابین صفویان و گورکانیان، تأثیرگذاری مکتب نگارگری تبریز بر شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانی در هند را نشان می‌دهد. نسخهٔ خمسهٔ نظامی یکی از نسخی است که در آن مکتب مصور شده و دارای ٤١ نگاره است و آشکارا متأثر از نگارگری مکتب نگارگری تبریز صفوی است. در پاسخ به سؤال‌های پژوهش، باید اذعان داشت که در وهلهٔ اول به‌واسطهٔ مهاجرت هنرمندان و نگارگران به هند و دیگر علاقه‌مندی پادشاهان و شاهزادگان گورکانی به زبان و ادبیات فارسی، مؤلفه‌ها و نشانه‌های فرهنگی به همراه ویژگی‌های نگارگری ایرانی در آثار هنری و نگارگری دورهٔ گورکانی ازجمله نگارگری خمسهٔ نظامی که در کارگاه سلطنتی مصورسازی‌شده، انعکاس پیدا کرده است. ورود نشانه‌های فرهنگی ایرانی متجلی در آثار نگارگری که از طریق هنرمندان به فضای سپهر فرهنگی و نگارگری هند انتقال‌یافته همچنان کارکردهای هویتی و مؤلفه‌های پیشین خود را نشان می‌دهند. این نشانه‌ها پس از ورود به نظام نشانه‌ای گورکانیان به‌واسطهٔ سازوکار ترجمه و ازطریق رویه‌های جذب و طرد در این نظام نشانه‌ای همچنان هویت فرهنگی و هنری خود را می‌نمایانند. از این طریق است که نظام نشانه‌ای نگارگری مکتب تبریز صفوی در سپهرنشانه‌ای گورکانیان هند ترجمه‌شده می‌شود. این ترجمه‌پذیری در اکثر نگاره‌های خمسهٔ نظامی ازجمله ترکیب‌بندی و آرایش صفحه، شخصیت‌پردازی و چهرهٔ افراد، البسه و سازوبرگ جنگی افراد و اسب‌ها، نقوش تزئینی هندسی، اسلیمی و ختایی، فرم و بافت صخره‌ها، پرداز

بوته‌ها و درختان، پالت رنگی نگاره‌ها که در اینجا با کنتراست بیشتر به‌کار رفته‌اند، قلم‌گیری خطوط، استفاده از عامل هم‌زمانی در مصورسازی روایت رویدادها و ستون‌های نوشتاری و استفاده از خط نستعلیق به‌وضوح دیده می‌شوند.

٦- منابع

۱. ارشاد، فرهنگ. (۱۳۷۹). *مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. بارکزایی، سلطان محمدخان. (۱۳۹٦). *تاریخ سلطانی (تاریخ حکومت‌داری لودیان، سوریان، غلجاییان و سدوزاییان)*، به تصحیح عتیق اروند، کابل: انتشارات امیری.

۳. بدائونی، عبدالقادر. (۱۳۸۰). *منتخب التواریخ*، جلد ۱، به تصحیح مولوی احمدعلی صاحب (با مقدمه و اضافات توفیق هـ. سبحانی)، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

٤. پزشک، منوچهر. (۱۳۷۹). *اکبرشاه*؛ دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۹، زیر نظر کاظم موسوی بروجردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۵. پورجعفر، محمدرضا؛ فرزانه فرخ‌فر. (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند، *نشریهٔ معماری و شهرسازی هنر زیبا، دانشگاه تهران*، ۳۵، ۱۲٤-۱۱۵.

٦. ترکمان، اسکندر بیگ. (۱۳۸۲). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، جلد ۱، زیر نظر ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

۷. توروپ، پیتر. (۱۳۹٦). *نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ*، ترجمهٔ فرزان سجودی، کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، گروه مترجمان به کوشش فرزان سجودی. تهران: نشر علم.

۸. جلالی نائینی، سید محمدرضا. (۱۳۷۵). *هند در یک نگاه*، تهران: انتشارات شیرازه.

۹. جهانی، روشنک؛ ابوالفضل، محمودی. (۱۳۹۱). صلح کل اکبری در پایان هزاره اول اسلامی، *دوفصلنامهٔ علمی پژوهشی پژوهشنامهٔ ادیان*، ٦(۱۲).

۱۰. حکمت، علی‌اصغر. (۱۳۳۷). *سرزمین هند*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱. حکمت، علی‌اصغر؛ عباد، اقل. (۱۳۳۷). *نقش پارسی بر احجار هند (فهرستی از کتیبه‌ها و خطوط فارسی بر لوح سنگ‌های هندوستان)*، تهران: به اهتمام کتابخانه ابن‌سینا، چاپ تابان.

۱۲. دورانت، ویل. (۱۳۷۸). *تاریخ تمدن*، گروه مترجمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۳. راجرز، جی.ام. (۱۳۸۲). *عصر نگارگری مکتب مغول هند*، جمیله هاشم‌نژاد، تهران: دولتمند.

۱٤. روملو، حسن بیگ. (۱۳۷۵). *احسن التواریخ*، تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: بابک.

۱۵. سمننکو، الکسی. (۱۳۹٦). *تاروپود فرهنگ درآمدی بر نظریه نشانه شناختی یوری لوتمان*. مترجم: حسین سرفراز، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱٦. سنسون، گوران. (۱۳۹۰). *مفهوم متن در نشانه‌شناسی فرهنگی*، ترجمه: فرزان سجدی، در کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی، گروه مترجمان به کوشش فرزان سجودی، نشرعلم، تهران.

۱۷. سوچک، پریسیلا. (۱۳۸٤). هنرمندان ایرانی در هند گورکانی، ترجمهٔ عباس آقاجانی، *نشریهٔ گلستان هنر فرهنگستان هنر*، ۲.

۱۸. سیوری، راجر. (۱۳۹۱). *ایران عصر صفوی*، مترجم: کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.

۱۹. شهابی، علی‌اصغر. (۱۳۱٦). *روابط ادبی ایران و هند*، تهران، چاپخانه و کتاب‌فروشی مرکزی.

۲۰. صادقی نقد علی علیا، فاطمه؛ امامی، نصرالله. (۱۳۹۷). رویکرد اکبر شاه گورکانی به شعر فارسی و شاعران فارسی سُرای شبه‌قاره هند، *مطالعات شبه‌قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان*، ۱۰(۳۵)، ۷۹-۹۸.

۲۱. عبادی، احمدرضا؛ علیمردی، محمدمهدی. (۱۳۹٤). دلایل مطرح‌شدن «دین الهی» از سوی اکبر شاه گورکانی در هند، تهران: *نشریهٔ پژوهش‌های ادیانی دانشگاه ادیان و مذاهب*، ۳، ۱۳۷-۱۱۷.

۲۲. علام، نعمت اسماعیل. (۱۳۸۲). *هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی*، ترجمهٔ عباسعلی تفضلی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اول.

۲۳. علامی، ابوالفضل. (۱۸۷۷). *اکبرنامه*، به کوشش احمدعلی و عبدالرحیم، کلکته: نشر انجمن آسیایی بنگال.

۲٤. غروی، مهدی. (۱۳۸۵). *جادوی رنگ*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.

۲۵. فدائی، نواب نصرالله میرزا خان. (۱۳٤۱). *ترک‌تازان هند*، تهران.

۲٦. فقیهی، حسین. (۱۳۸۰). زبان فارسی در شبه‌قاره هند، *نامهٔ پارسی*، ٦، تهران.

۲۷. قاضی احمد قمی. (۱۳۵۲). *گلستان هنر*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: انتشارات بنیان فرهنگ ایران.

۲۸. کری ولش، استوارت و یحیی ذکاء. (۱۳۷۳). *مینیاتورهای مکتب ایران و هند*، ترجمهٔ زهرا احمدی و محمدرضا نصیری، تهران، انتشارات یساولی.

۲۹. کفایت، کوشا. (۱۳۸۳). مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی، *مجلهٔ آینه میراث*، ۲٦، ۵۷-۳۲.

۳۰. گلبدن بیگم. (۱۳۸۳). *گلبدن‌نامه؛ همایون‌نامه*، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

۳۱. لوتمان، یوری. (۱۳۹٦). *دربارهٔ سپهر نشانه‌ای*، ترجمهٔ فرناز کاکه خانی، *کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*، گروه مترجمان به کوشش فرزان سجودی. تهران: نشر علم.

۳۲. لوتمان، یوری، اوسپنسکی، بی.ای. (۱۳۹٦). در باب سازوکار در نشانه‌شناسی فرهنگ، ترجمهٔ فرزان سجودی، *کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*، گروه مترجمان به کوشش فرزان سجودی. تهران: نشر علم.

۳۳. لیونگبرگ، کریستینا. (۱۳۹٦). *مواجهه با دیگری فرهنگی*، ترجمهٔ تینا امراللهی، *کتاب مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فرهنگی*، گروه مترجمان به کوشش فرزان سجودی. تهران: نشر علم.

۳٤. نفیسی، نوشین دخت. (۱۳٤۳). *تاریخ نقاشی‌های آسیا و جلوه‌های آن (هندوستان)*، هنر و مردم نشریهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۹، ۳۵-٤۵، ۱۳٤۳.

۳۵. نهرو، جواهر لعل. (۱۳۸۳). *نگاهی به تاریخ جهان*، ترجمهٔ احمد تفضلی، تهران: مؤسسهٔ انتشارت امیرکبیر.

36. Beach, Milo C. (1992). *Mughal and Rajput Painting*, Part 1. Volume 3. Cambridge University Publications.

37. Brend, Barbara. (1995). *The Emperor Akbar's Khamsa of Niẓami*. British Library Publications.

38. Brown, Percy. (1924). *Indian Painting under the Moghul*, Oxford University Publications.

39. Kull, K and Kotov, K. (2011). Semiosphere Is the Relational Biosphere, *Towards a Semiotic Biology*, 179-194.

40. Ljungberg, C. (2003). Meeting the Cultural Other: Semiotic Approaches to Intercultural Communication, *Studies in Communication Sciences*, 3(2), 50-77.
41. Losty, J. P., & Roy, Malini. (2013). (Eds), *Mughal India: Art, Culture and Empire*, British Library.
42. Randviir, A. (2007). On spaciality in Tartu-Moscow cultural semiotics: The semiotic subject, *Sign Systems Studies*, 35(1): 137–159.
43. Smith, V. (1917). *Akbar the Great Mogul 1542-1605*, Oxford at the Clarendon press.
44. Soucek, Priscilla. (1987). *Persian Artists in Mughal India: In fluences and Transformations, Marana's* Vol. 4, published by: Brill Article stable.
45. Titley, Norah. M. (1983). *Persian Miniature Painting, and its Influence on the Art of Turkey and India*, University of Texas Press.
46. Torop, p. (2002a). Introduction: Re – reading of Cultural Semiotics, *Sign Systems Studies*, 30(2), 395-404.
47. Torop, P. (2002b). Translation as translating as culture, *Sign Systems Studies*, 30(2), 593–605.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی