نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۵، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹

خوانشی نشانه‌شناختی از یک رویای شاهانه

آذین حقایق[۱]، مهناز شایسته‌فر[۲]، فرزان سجودی[۳]**

[۱] دکترای هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۳] دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

(تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۷/۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۹/۲۱)

چکیده

در بین نقاشی‌های دربار گورکانیان در هند، تعداد زیادی نگاره‌های تک‌برگی از چهرهٔ پادشاه، خاندان سلطنتی، درباریان و پادشاهان و سفرای دیگر کشورها، برجای مانده است. در مقالهٔ پیش‌رو نگاره‌ای با عنوان «رویای جهانگیر» از نقاشی‌های دوران جهانگیر شاه گورکانی، انتخاب شده است. این نگاره که ملاقات خیالی شاه عباس اول و جهانگیر را به تصویر کشیده است پیام‌های متضادی از تمایل به دوستی و در همین حال میل به غلبه و برتری‌جویی را به مخاطب منتقل می‌کند. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ این پرسش است که: نقاشِ تصویر به دنبال پاسخگویی به کدام تمایلات جهانگیر شاه، به‌عنوان سفارش‌دهنده اثر بوده است؛ در این راستا با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به تحلیل محتوایی تصویر و خوانش دلالت‌های ضمنی این متن پرداخته شده است. در نهایت توانستیم از طریق مطالعات زمینه‌ای و تحلیل نشانه‌شناختی به دلالت‌های ضمنی و آنچه که متن از بیان مستقیم آن اجتناب کرده، دست پیدا کنیم. براساس نتایجی که از تحلیل این نگاره به دست آمد می‌توان گفت دست‌کم پس از ماجرای قندهار، دلیل ادعای دوستی و برادری جهانگیر با شاه عباس نیاز به یک متحد قدرتمند در منطقه و عدم توان مقابله با او بوده و نه خواستی حقیقی.

واژه‌های کلیدی

نقاشی گورکانی، شاه عباس اول، فتح قندهار، نشانه‌شناسی تصویر.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان "بازنمایی صفویان در وقایع نگاری تصویری گورکانیان و عثمانیان (۱۰۳۸-۹۳۰ هجری-قمری)" که به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۵۷۲۷۱۰، نمابر: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۲۸، E-mail: shayestm@modares.ac.

مقدمه

یکی از شاخه‌های مطرح و شناخته‌شده در نگارگری اسلامی، نگارگری دربار گورکانیان هند است. در دربار گورکانیان که با عنوان «مغولان هند» نیز شناخته می‌شوند؛ نخستین بار کارگاه هنری سلطنتی در زمان حکومت همایون و توسط استادانی که او از ایران همراه خود آورده بود، شکل گرفت. دیری نگذشت که اصول نقاشی هندو و تکنیک‌ها و موضوعات نقاشی اروپایی نیز در شیوهٔ کار نقاشان درباری رسوخ کرد. ثمرهٔ این سبک التقاطی شیوهٔ خاصی را به وجود آورد که به سبک جهانگیری شهرت یافت. این شیوه که عنوان خود را از حامیاش جهانگیر شاه گورکانی وام گرفته، در اسلوب بازنمایی به واقع‌گرایی گرایش داشت و در مضمون به ترسیم چهرهٔ خاندان سلطنتی، درباریان و افراد مشهور بیشتر از مصورسازی نسخه‌های ادبی، تمایل نشان می‌داد. در میان آثاری که از این سبک فاخر درباری برجای‌مانده نمونه‌هایی وجود دارد که برای ایرانیان بسیار حائز اهمیت است و آن نقاشی‌های‌یست از شاه عباس اول که به سفارش جهانگیرشاه ترسیم شده است. تصویری که در این نوشتار مورد بررسی قرار خواهد گرفت، نگاره‌ای است با عنوان رویای جهانگیر (جهانگیر شاه عباس را در آغوش می‌کشد)، که صحنه‌ای از ملاقات خیالی جهانگیر شاه و شاه عباس اول را به تصویر کشیده است. در این پژوهش برمبنای آشنایی تاریخی که از روابط سیاسی این دو سلسله و خصوصاً روابط میان این دو فرمانروای هم‌عصر، به دست خواهد آمد؛ قصد داریم با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به تحلیل محتوایی تصویر بپردازیم و پس از خوانش زبان بصری نگاره، به این پرسش که چرا نگارهٔ رویای جهانگیر منتقل‌کنندهٔ پیام دوگانهٔ دوستی و دشمنی است، پاسخ دهیم. در این زمینه پرسش‌های فرعی همچون موارد زیر قابل طرح هستند:

ترکیب‌بندی در این نگاره چه نقشی در نمایش روابط قدرت بازی می‌کند؟ نشانه‌ها چه روابطی را بین شخصیت‌ها در تصویر به نمایش می‌گذارند؟ چه دلالت‌های ضمنی در متن وجود دارد که با مضمون اصلی در تناقض است؟

پیشینه تحقیق

در بین شمار زیاد مطالعاتی که در ارتباط با نقاشی دربار مغولان هند انجام شده است چندین پژوهشگر به معرفی و بررسی نگارهٔ مورد نظر این مقاله پرداخته‌اند. اکثر آثار به معرفی ظاهری، بررسی سبکی و تلاش برای تاریخ‌گذاری نگاره خلاصه شده‌اند. نمونه‌های اندکی به تفسیر مضمون نگاره پرداخته‌اند؛ میلو بیچ (Beach,1981) در کتاب «تصویر سلطنتی: نقاشی در دربار مغولان»[1] به توصیف این نگاره پرداخته و زمان تصویرکردن نگاره را بین ۱۶۱۸- ۱۶۲۲ تخمین‌زده است. سوزان استرانگ(Stronge, 2013) در مقاله «استادان دوره گرد جهانگیر؛ در نقاشی هند»[2] این نقاشی را ۱۶۰۱۵ میلادی تاریخگذاری کرده زیرا معتقد چشمه نور تفریگاحی در اجمیر بوده که جهانگیر برای نوروز ۱۶۰۱۵ در آنجا اقامت داشته است. مهدی غروی (۱۳۴۹) پژوهشگر هندشناس در مقاله‌ای با عنوان «دوستی جاودانه روابط فرهنگی ایران و هند و جلوه‌های پر شکوه آن»، این نگاره را نشان دوستی و برادری میان این دو فرمانروا می‌داند. استوارت کری ولش (Welch,1978) پژوهشگر نقاشی ایران و هند در کتاب «نقاشی درباری مغولان هند»[3]، مضمون نقاشی را تفسیر کرده است. او معتقد است این نقاشی بعد از مناقشهٔ قندهار کشیده شده است و نشان از خشم جهانگیر نسبت به شاه عباس دارد. تمامی این تفسیرها بیشتر برمبنای رای و نظر شخصی نویسنده بوده و شیوه تحلیل دقیقی اتخاذ نشده است. بررسی حاضر سعی دارد بر مبنای روش تحلیل نشانه‌شناسی تصویر، تفسیر دقیقی از مضمون این نگاره ارائه دهد.

روش تحقیق

این پژوهش در ذیل تحقیقات کیفی قرار می‌گیرد و مبتنی‌بر روش توصیفی-تحلیلی است. جهت تحلیل تصاویر از روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر یاری گرفته خواهد شده. این روش‌شناسی که گونه‌ای خوانش انتقادی از متن تصویری است، قائل به قواعد نحوی برای تصاویر است و به شیوه‌ای ساختمند دستورالعملی برای خوانش تصویر در اختیار می‌گذارد. همچنین بر این باور تکیه داردکه بافت معنا را تعیین می‌کند؛ بدین ترتیب برای تشریح معنا به عوامل بیرون از متن، همچون بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و غیره رجوع می‌شود. در این پژوهش به شیوه‌ی کتابخانه‌ای نمونه‌هایی از نگارگری دربار جهانگیر شاه گورکانی، به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی تحقیق انتخاب شده‌اند و ما برای دسترسی به بافتی که این آثار را پدید آورده‌اند، می‌بایست از طریق مطالعات بینامتنی و بررسی تطبیقی نمونه‌های تصویری، با فرهنگ، وقایع تاریخی و نگرش‌های سیاسی همزمان این آثار آشنا شویم؛ و آن بخش از دانشی که نسبت به آثار، از دست داده‌ایم را بازیابیم.

نقاشی دربار گورکانیان

در منابع تاریخی که از امپراطوری گورکانیان هند ذکری رفته است، آنها را بازماندگان خاندان تیمور و از نژاد ترک و مغول معرفی می‌کنند اما در زمینهٔ فرهنگ، اشباع‌شده از ذائقهٔ ایرانی می‌دانند. بابر مؤسس سلسلهٔ گورکانیان به شدت تحت تأثیر فرهنگ و هنری که در هرات دیده بود، قرار داشت. او حتی زبان فارسی را زبان رسمی دربارش قرار داد. اما در حقیقت این پسرش همایون بود که با پذیرش و حمایت از نقاشان ایرانی مکتب نقاشی مغولی هند را بنیان‌گذارد.

در دوران حکومت اکبر پسر همایون هنر گورکانی به سمت هنر هندی گرایش پیدا کرد. نقاشی دوران او تلفیقی بود از هنر نقاشان هندو، شیوهٔ استادان ایرانی و همچنین تکنیک‌های نقاشی اروپایی- که از مأموران پرتقالی که به دربار اکبر آمده بودند، آموختند.- نتیجه‌اش فرهنگ و هنر تلفیقی و حیرت‌آوری بود که در قرن ۱۶ میلادی/۱۰

قمری در دربار گورکانیان پدیدار شد(Barry & Anvar, 2013, 40).

حمایت از ادبا و هنرمندان سنت دربار گورکانیان بود. بابر، همایون و اکبر همگی سهمی در پرورش هنری داشتند که جهانگیر وارث آن بود. برای جهانگیر هنر و زندگی درهم آمیخته بود و اهمیت ویژه‌ای برای هنرمندان قائل بود. در توزوک جهانگیری که خود زندگینامهٔ اوست بارها از هنرمندان دربارش نام برده است؛ خصوصاً ابوالحسن و منصور دو هنرمند محبوبش:

«... در این تاریخ ابوالحسن مصور که به خطاب نادرالزمانی سرفراز است مجلس جلوس مرا در دیباچه جهانگیرنامه کشیده، به نظر درآورد. چون سزاوار تحسین و آفرین بود مورد الطاف بیکران گشت. بی‌اغراق کارش به عیار کامل رسیده و تصویر او از کار نامه‌ای روزگار است و درین عصر عدیل و نظیر ندارد و اگر امروز استاد عبدالحی و استاد بهزاد در صفحه روزگار می‌بودند انصاف کار او می‌دادند. .... مرا نسبت به او حقوق تربیت بسیار است و الحق نادره زمان خود شد و همچنین استاد منصور نقاش که به خطاب نادرالعصری ممتاز است در فن نقاشی یگانه عصر خود است و در عهد دولت پدر من و من، این دو تن ثالث خود ندارند» (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۶۶). همچنین در خاطرات خویش به ذوق و توانایی‌اش در تمیز آثار هنری می‌بالد (همان،۲۶۷).

نقاشی گورکانی در انتهای قرن دهم از شیوهٔ ایرانی استقال یافت نه تنها در سبک و شیوهٔ اجرا که در مضمون نیز به موضوعاتی غیر از متون ادب فارسی گرایش یافت. در دربار اکبر پرتره‌های درباریان گه‌گاه کشیده می‌شد؛ اما در دوران حکومت جهانگیر بود که این شیوهٔ هنری به اوج خودش رسید. جهانگیر علاقهٔ چندانی به تألیف کتاب نداشت و بیشتر ترجیح می‌داد چهره‌ی اشخاص و تصاویری از رویدادهای زمانش پرداخته شود. بنابر این هنرمندان به ثبت شکوه و جلال و ظاهر دربار وی پرداختند، شکارها، جنگ‌ها، فیل‌ها، زنان، فرماندهان و بردگان همگی موضوع نگاره‌های سلطنتی قرار گرفتند (کریون، ۱۳۸۸، ۳۰-۲۲۹) (تصویر۱). جهانگیر تصویر چهرهٔ افراد عالی رتبه، سپه‌سالارها و درباریانش را در آلبوم نگه می‌داشت. او علاقه‌مند بود که این آلبوم‌ها را نظاره کند و کیفیت و شباهت تصاویر را ارزیابی کند؛ و اغلب امضاء یا شرحی درحاشیه تصاویر اضافه می‌کرد(Islamic Painting, 1978, 40).

کتاب مهمی که در عصر جهانگیر تهیه شد و مصور گردید توزوک جهانگیری یا خاطرات امپراطور است که کاری بود شبیه به توزوک بابری و اکبرنامه. توزوک را خود جهانگیر می‌گفت و می‌نوشت البته برخی از قسمت‌های نخستین آنرا به دستور وی نوشتند، در پایان کار نیز از نوشتن دست کشید و کتاب را دیگران به پایان رسانیدند. در این کتاب‌ها وقایع مهم را نقاشی می‌کردند، این تصاویر در حقیقت یک مرقع یا آلبوم بود که پشت سرهم و در انتهای کتاب قرار می‌گرفت. جهانگیر دائماً با شاه عباس در ارتباط بود و حتی برای تکمیل کار همین مرقع بشنداس نقاش معروف دربار خود را به ایران فرستاد که چهره شاه عباس را بکشد و این تصاویر از شاه عباس اصیل‌ترین و بهترین تصاویری است که ما امروز از پادشاه بزرگ صفوی داریم (غروی،۱۳۵۳، ۵۶-۵۷).

جهانگیر خود در این باره چنین می‌گوید: «در وقتی که خان عالم را به عراق [ایران] می‌فرستادم؛ بشنداس نام، مصوری را که در شبیه‌کشی از یکتایان روزگار است، همراه داده بودم که شبیه شاه (عباس اول) و عمده‌های دولت ایشان را کشیده بیاورد؛ شبیه اکثری را کشیده بود. به نظر درآورد، خصوصاً شبیه شاه برادرم را بسیار بسیار خوب کشیده بود. چنانچه ما به هرکس از بنده‌های ایشان نمودم، عرض کردند که بسیار خوب کشیده بود. بشنداس مصور به عنایت فیل سرفراز شد» (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۴-۳۲۳).

کریم زاده تبریزی در شرحی که از آثار بشنداس می‌دهد از پنج تصویر مختلف رقم‌دار و بی‌رقم شاه عباس که توسط او کشیده شده نام می‌برد؛ همچنین از آثار متنوع بشنداس، یکی تصویر خان عالم است که صراحی زیبایی را که از سنگ یشم ساخته شده به شاه عباس تقدیم می‌کند[۴] (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳ـ۱۳۷۰، ۱۰۱-۱۰۲) . تصاویر نام‌برده‌شده در فهرست کریم‌زاده تبریزی، تنها تصاویر کشیده شده از شاه عباس، توسط بشنداس نیست. نمونه‌های دیگری هم در موزه‌های جهان موجود است که به بشنداس نسبت داده می‌شود. همچون تصویری که شاه عباس را همراه پرنده شکاری محبوبش به تصویر کشیده (تصویر۲).

تصویر ۱- جهانگیر شاه سر ملک عنبر را نشانه گرفته است، عمل ابوالحسن.
مأخذ: (https://www.freersackler.si.edu/object/F1948.19a)

تصویر۲- شاه عباس و باز، عمل بشنداس.
مأخذ: (https://www.freersackler.si.edu/object/F1948.17)

روابط سیاسی صفویه و گورکانیان و مسئلۀ قندهار

روابط سیاسی پادشاهان صفوی با امپراطوران مغول هند (که در ایران با عنوان گورکانیان شناخته می‌شوند)، از زمان شاه اسماعیل اول صفوی آغاز می‌شود. شاه اسماعیل اول، رقیب قدرتمند خان ازبک بود و به همین جهت بابر گورکانی از در دوستی و اتحاد با او درآمد و در جنگ با شیبک ازبک از قزلباشان یاری می‌جست. پس از وی پسرش همایون نیز همچنان با دولت صفوی روابط دوستانه داشت، و یکبار هم به سبب اختلافی که با برادران خود پیدا کرد، ناچار به ایران آمد و به دربار شاه طهماسب اول پناهنده شد (فلسفی، ۱۳۷۱، ۱۳۷۳). همایون چندی میهمان شاه ایران بود؛ پس از آن شهریار صفوی یکی از پسران خود را با جمعی از سرداران بزرگ قزلباش و دوازده هزار سوار همراه وی کرد، تا به هندوستان بازگردد. همایون شاه نیز در برابر مهربانی‌های او وعده کرد که چون بار دیگر بر سلطنت مستقر شد، ولایت و قلعۀ قندهار را به دولت ایران تسلیم کند. اما این وعده را تا پایان عمر خویش وفا نکرد (همان،۱۳۹۴). بعد از مرگ همایون در سال ۹۶۲ ه.ق، پسرش اکبر به علت آنکه شاه طهماسب لشکر به ولایت قندهار کشیده و آن ولایت را که از سال ۹۴۳ ه.ق در تصرف هند بود، گرفت؛ مناسبات دوستانۀ خود را با ایران قطع کرد. پس از آن نیز به علت آشفتگی اوضاع ایران در زمان شاه اسماعیل دوم و شاه محمد خدابنده، تجدید دوستی میسر نشد (همان، ۱۳۷۴).

در آغاز پادشاهی شاه عباس بزرگ، هنگامی که خراسان هنوز میدان تاخت‌وتاز ازبکان بود، دو تن از شاهزادگان صفوی که بر قندهار و ولایت کنار هیرمند حکومت داشتند، چون خود را در برابر حمله‌های احتمالی پادشاه ازبک ناتوان می‌دیدند، ناچار به جلال الدین محمد اکبر، امپراطور هند پناهنده شدند، و قندهار را با ولایت تابع آن تقدیم وی کردند، و از این تاریخ ۱۰۰۰ه.ق بار دیگر قندهار در تصرف امپراطوری مغول هند درآمد (همان، ۱۳۹۵) و (ریاض‌الاسلام، ۱۳۷۳، ۱۰۲-۱۰۰). شاه عباس اول از آغاز پادشاهی خود مصمم شد که روابط دوستانۀ ایران و هند را تجدید کند، چندین ایلچی هم بین دربار صفوی و گورکانی رد و بدل شد. شاه، نخستین بار در سال ۱۰۱۸ ه.ق یکی از سرداران بزرگ قزلباش را به سفارت روانۀ هندوستان کرد. با او هدایای بسیار همراه نامه‌ای محبت‌آمیز برای شاه سلیم (ملقب به نورالدین محمد جهانگیر) جهت عرض تسلیت مرگ پدرش وتبریک جلوس او بر تخت فرستاد (فلسفی،۱۳۷۱، ۱۳۷۷و ۱۳۸۱) و (ریاض‌الاسلام، ۱۳۷۳، ۱۱۶).

جهانگیر سفیر ایران را با یکی از سفیران عالی‌قدر خویش، میرزا برخوردار خان ملقب به خان عالم، به ایران بازگردانید. هیئت سفارت این سفیر در کمال شکوه با هدایای فراوان به سال ۱۰۲۷ ه.ق در قزوین به درگاه صفوی رسید. این سفیر چنان مورد توجه و لطف شاه عباس قرار گرفت که پس از مدت کوتاهی او را «جان عالم» نامید (ولایتی،۱۳۷۴، ۱۸۴) و (فلسفی،۱۳۷۱،۱۳۸۱-۱۳۸۲). در سال ۱۰۲۹ه.ق پس از اقامتی طولانی، خان عالم و بشنداس به هند بازگشتند. شاه عباس چه در زمان حیات اکبر و چه در زمان حکمرانی جهانگیر پسرش بارها در قالب نامه یا پیغام به موضوع قندهار اشاره کرده و در خواست بازگرداندنش را به خاک ایران داشت. شاه عباس چون دریافت که قندهار را به دوستی نمی‌توان بدست آورد، در بهار سال ۱۰۳۱ ه.ق به خراسان رفت و از آنجا به بهانۀ سیروشکار، عزم قندهار کرد (فلسفی، ۱۳۷۱، ۱۳۹۶-۱۴۰۰). اسکندربیک منشی در مورد این سفر شرح مفصلی نوشته و به دلایل حمله به قندهار اشاره کرده است. در عالم آرای عباسی آمده است که شاه عباس از «فراه» برای عبدالعزیز خان حاکم قندهار نامه می‌نویسد که ما برای سیروش کار به آن حدود می‌آییم. اما عبدالعزیز خان عریضه فرستاد و «اظهار نموده بودند که حضرت شاه از این اراده منصرف گشته از همانجا بازگردند؛ که اگر پیشتر تشریف آورند ما را در راه و رسم نوکری به جز مخالفت و قلعه‌داری و جنگ و جدال چاره‌ای نیست.» اسکندر بیک همین پیغام را سبب آغاز جنگ و جدال می‌داند (اسکندربیک منشی، ۱۳۷۷، ۶۸۳-۶۸۴).

جهانگیر در خاطراتش در این باره چنین می‌نویسد: « چون لامکرر استماع افتاد که دارای ایران از خراسان به عزم تسخیر قندهار شتافته اگر چه این حرف برنسبت‌های سابق و حال بغایت بعید می‌نمود و از حساب دور بود، که این قسم پادشاه بزرگ چنین سبکی و بی‌حوصلگی به‌کار برد...» (جهانگیرگورکانی، ۱۳۵۹، ۳۹۱). در زمان حملۀ به قندهار به سبب اختلافی که میان شاهزاده خرم و نورجهان بیگم سوگلی شاه پیش آمد؛ شاهزاده بر پدرش شورش کرد. شاه سلیم ناچار به تنبیه و سرکوب شاهزاده یاغی همت گماشت و از لشکرکشی به قندهار و ایران چشم پوشید. در نهایت در روز سه‌شنبه یازدهم شعبان سال ۱۰۳۱ ه.ق قندهار فتح شد. سپس شاه عباس دستور ساخت دو کلید را داد، بریکی نام قندهار و بر دیگری نام ایران را حک کردند و به همراه نامه‌ای محبت‌آمیز برای جهانگیر شاه فرستاد.

در نامه این بیت را نیز جهت او می‌نویسد:

میان ما و تو رسم جفا نخواهد بود بجز طریقۀ مهر و وفانخواهد بود

جهانگیر در جواب، نامه‌ای برای شاه عباس می‌فرستد که در آن از این عمل ایشان ابراز ناراحتی کرده و می‌گوید: «... ظاهراً رسم اتحاد و یگانگی فرمان فرمایان جهان این نبود که در عین استحکام نسبت اخوت و دوستی، که قسم بسر یکدیگر می‌خورده باشند، و باکمال مؤالفت روحانی و مصادقت که فی‌مابین به جان مضایقه نباشد تا به ملک و مال چه رسد، به این روش به سیر و شکار آیند. صد حیف از محبت بیش از قیاس ما...» (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۳۹۹ و ۳۹۷).

در توزوک، او بعد از ذکر کامل متن این دو نامه سخنانی تملق‌آمیز در باب شاه عباس بیان می‌کند و او را «برادر کامکار عالی مقدار» می‌خواند (جهانگیرگورکانی،۱۳۵۹، ۴۰۰). ریاض‌الاسلام محقق تاریخ روابط ایران و هند معتقد است؛ موقعیت جهانگیر نسبت به شاه عباس اول از هر جهت ضعیف بود به همین جهت تلاش می‌کرد رابطۀ خود را با شاه بهبود بخشد. وی جداً بر دوستی خود پا بر جا بود؛ به همین دلیل از حملۀ شاه به قندهار حقیقتاً و عمیقاً مبهوت گردید. نامۀ اعتراض او به شاه علیرغم لحن آن، نالۀ مردی ضعیف است. اما نامۀ بعدی او تقریباً متمایل به چاپلوسی است. با همۀ اینها، وی در خلال این دوران هرگونه کوششی را که می‌توانست جهت استرداد قندهار به

عمل آورد، اگرچه در این کار احساس امید نمی‌کرد[۵] (ریاض‌الاسلام، ۱۳۷۳، ۲۷۴-۲۷۳)

نگاره‌ی منحصربفردی از این دوران برجامانده که آن را می‌توان نمود بصری این داستان دانست. ولش در کتاب *نقاشی درباری مغولان هند* به این نقاشی تاریخی اشاره می‌کند: جهانگیر خشمگین از صفویه به سبب فتح قندهار، رویایی دید که در آن شاه عباس را در آغوش کشیده بود و سبب خوشحالی او شد (Welch, 1978, 81) (تصویر۳).

معرفی نگارهٔ رویای جهانگیر

نگاره‌ای که اینک در گالری فریر در واشنگتن، نگهداری می‌شود؛ تشکیل شده از یک متن اصلی، که صحنه‌ای خیالی از در آغوش کشیده‌شدن شاه عباس توسط جهانگیر را روایت می‌کند و یک حاشیه‌ی پرکار از نقش گل و مرغ. براساس امضاهای درون اثر، نقاشی درون حاشیه امضاء «عمل مریدزاده باخلاص نادرالزمان، ابن آقا رضا» دارد؛ می‌دانیم این وصف ابوالحسن نقاش محبوب جهانگیر است، که پیشتر به او اشاره شد. حاشیه توسط «محمد صادق در سنه ه.ق۱۱۶۰» کشیده شده؛ یعنی بیش از یک قرن پس از نقاشی ابوالحسن به آن الحاق شده است.

این متن تلفیقی از تصویر و نوشتار است. نقاش توضیحاتی را به تصویر اضافه کرده است. از قبیل اینکه این نقاشی مضمون خوابیست که حضرت(جهانگیرشاه) در چشمهٔ نور مشاهده نموده و برای او بیان کرده؛ و اینکه تأکید دارد که او برای ترسیم تصویر شاه عباس از کسانی که او را ملاقات کرده‌اند تحقیق کرده و این تصویر بسیار به او مانند است. اشاره‌ای دارد که چون نوروز نزدیک بوده نقاشی از روی تعجیل ساخته شده، در آخر هم نام خویش را با لقب نادرالزمان ذکر کرده است. در سمت چپ بالای تصویر نوشته شده حضرت این بیت را بزبان معجز بیان فرموده. در بالای سر و مرکز هالهٔ نور خورشید مانندی که دور سر دو فرمانروا را فرا گرفته، نوشته شده است:

شاه ما در خواب آمد پس مرا خوشوقت کرد
دشمن خواب منست آنکس که از خوابم ربود

این بیت را جهانگیر خود سروده است. او طبع شعر داشته و در لابلای «توزوک» بارها ابیاتی را از سروده‌های خویش نقل کرده است. لازم به ذکر است که این تنها نقاشی از یک دیدار خیالی نیست، که جهانگیر به نقاشان دربارش سفارش داده. نمونه‌های دیگری نیز موجود است؛ به‌طور مثال:

مجلس دیدار (خیالی) شیخ سعدی از جهانگیر و تقدیم نسخه‌ای از کلیات خود به وی در حضور جمعی از شاعران و بزرگان، کره زمینی در زیر پای جهانگیر تصویر شده است. این قطعه در گالری هنری والترز نگهداری می‌شود (دایرةالمعارف اسلامی، ج ۵، ذیل مدخل اَبوالْحسنِ نادِرُالزَمان: ۵۰۳) و یا مجلس ملاقات جهانگیر با سلطان عثمانی و پادشاه انگلستان. در این تصویر جهانگیر بر روی تختی نشسته که روی یک ساعت شنی بزرگ قرار گرفته است. و دو فرمانروای نام برده به همراه یک نقاش و یک درویش مقابل او ایستاده‌اند. دو فرشته در پایین ساعت این عبارت را حک می‌کنند «شاها بقای عمر تو بادا هزار سال» (Beach, 1992, 100) (تصویر۴).

نگارهٔ دیگری نیز موجود است که ملاقات خیالی جهانگیر و شاه عباس را به تصویر کشیده، دو پادشاه بر روی تخت نشسته‌اند و گفتگو می‌کنند. خان عالم در کنار شاه عباس ایستاده و در سمت چپ‌تصویر آصف‌خان سپه‌سالار جهانگیر و برادر نورجهان ایستاده است. در بالای سرشان هم اجداد جهانگیر از تیمور تا اکبر نام برده شده است. دو قطعه اخیر که از عالی‌ترین نمونه‌های نقاشی جهانگیری به شمار می‌آیند، امروزه در گالری فریر واشنگتن نگهداری می‌شوند.

در بین متون تاریخی، تصویر امپراطور در جهانگیرنامه، نسبت به شیوه‌ای که اکبر در اکبرنامه بازنمایی شده‌است، تغییر محسوسی کرد،

تصویر۳- رویای جهانگیر، عمل نادرالزمان ابن آقا رضا. مأخذ: (https://www.freersackler.si.edu/object/F1945.9a)

در اکبرنامه، امپراطور تنها یک نفر در میان جمع درباریان است؛ اما هیچ صحنه پر جنب و جوشی در جهانگیر نامه وجود ندارد. تمام نگاره‌ها جهانگیر را در کنترل کامل قدرت تازه تاسیس نشان می‌دهد. چهره او در صحنه، بی‌عاطفه و منزوی تصویر شده است. گویا هیچ چالشی در حکومت او وجود ندارد، و در نتیجه، او اغلب در حالی که مخاطبان در برابرش ایستاده‌اند و یا ملاقات با فردی مقدس نشان داده می‌شود. سرزندگی و انرژی اکبر در مواجهه با هستی را از دست داده است (Beach, 1992, 99-100). در اصطلاح نشانه‌شناختی تصاویر اکبرنامه قالب روایی دارند اما برای تصاویری که جهانگیر را بازنمایی می‌کنند، اغلب قالب مفهومی و استعاری انتخاب شده است. ترکیب‌بندی این مجالس، ترکیب شگفت‌آوری از عناصر واقع‌گرایانه و نمادین است. این نقاشی‌ها علیرغم شیوهٔ به نسبه واقعگرایانه‌ای که در قیاس با نقاشی‌های ایرانی به‌کار گرفته‌اند، اما چندان با حقایق زمانهٔ خود در ارتباط نبوده‌اند، و بیشتر روایات خیالی و رویا گونه‌ای را به تصویر می‌کشیده‌اند. عناصر نمادینی چون، قرار گرفتن کره زمین زیر پای شاه و ترکیب نمادین دو حیوان شیر و گوسفند که با آرامش در کنار هم آرمیده‌اند از عناصر اصلی نقاشی‌های عصر جهانگیر و جانشین‌اش شاه جهان، بوده است.

نقش هنر مسیحی در نمادپردازی سلطنتی دربار گورکانیان

غیر از نقاشی ایرانی، نقاشی مذهبی اروپایی عامل خارجی دیگری بود که در تکامل نقاشی گورکانی نقش داشت، علی‌الخصوص الهام بخش ایشان در نمادپردازی بود. در سال میلادی۹۸۶/۱۵۷۸ قمری اکبر از گوآ، مستعمرهٔ پرتغال خواست تا هیئتی از پدران یسوعی را به فاتح‌پورسیکری اعزام کند. آنها نیز به امید آنکه امپراطور به آیین مسیح درآید، انجیل‌هایی مصور و تصاویری مذهبی را به‌عنوان پیش‌کش نزد او آوردند. این هدایا آنچنان اکبر را مجذوب کرد که بی‌درنگ به نقاشان خود دستور داد از اصول به‌کاررفته در این تصاویر در کارهای خود استفاده کنند. در نتیجه رئالیسم اروپایی نیز به سبک در حال تکوین گورکانی افزوده شد؛ و حتی در برخی از نگاره‌ها مضامین مسیحی نیز وارد کار شد (کریون، ۱۳۸۸، ۲۲۵-۲۲۴).

اِباکُچ، در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر مبلغان آئین مسیحی بر بازنمایی نمادین امپراطوران گورکانی» به نقش کتاب‌های مقدس مصوری که از طریق مبلغان مسیحی وارد دربار اکبر شد اشاره می‌کند (Koch, 2001, 1). در صفحهٔ نخست کتاب مقدسی که با حمایت فیلیپ دوم پادشاه اسپانیا تهیه شده بود، جزئیاتی وجود دارد که برای ما حائز اهمیت است. تصویر چهار حیوان- گاو نر، شیر، گوسفند و گرگ- که در پیش‌زمینه به صورت نمادین صلح را به تصویر کشیده‌اند، نشان دادن نمادین صلح در میان حیوانات تحت حکومت منجی (مسیح) به‌عنوان پیش‌بینی اشعیای نبی؛ تصویریست که از متن کتاب مقدس الهام گرفته شده است. در این متن به خصوص تصویر کردن حیوانات در این حالت اشاره دارد به اتحاد ملت‌ها در آئین مسیحیت. می‌توان حدس زد که گورکانیان مشکلی برای درک پیام این بازنمایی سمبلیک نداشتند. نقاشی‌کردن حیوانات برای مصور کردن متونی که قصد انتقال پیام‌های اخلاقی را دارند در نقاشی اسلامی و گورکانی سنت شناخته‌شده‌ای بود. پیش از این در دربار گورکانی چنین مضامینی در آثاری همچون انوار سهیلی و کلیله و دمنه مصور شده بود. سپس تأثیر این ایده، [پیش از نقاشی] در متنی که خواند میر با عنوان قانون همایونی نوشت مشاهده می‌شود. در این متن استعاراتی شبیه به کتاب مقدس استفاده شده (ibid, 3-2). البته دلالت مشابه دیگری هم در نقاشی‌های ایرانی و گورکانی از ترکیب‌بندی صلح‌آمیز حیوانات در پایِ تخت حضرت سلیمان، درخاطر ایشان وجود داشت. به نظر می‌رسد که نقاشی‌های کتاب مقدس به‌عنوان مشوقی برای گورکانیان عمل کرد تا این شیوهٔ بیان تصویری را، با استعاره.های ادبی که در سنت خودشان وجود داشت؛ مرتبط کنند. سپس در دوران حکومت جهانگیر، از میان چهار حیوان ذکر شده، شیر در کنار گوسفند گاهی هم بز، به نماد مورد علاقهٔ گورکانیان برای تضمین صلح تبدیل شد. در نمونه.های زیادی نیز، کرهٔ زمین زیر پای شاه سلیم قرار گرفت که بی‌ارتباط با لقب او جهانگیر نیست (ibid, 5).

تحلیل نگارهٔ رویای جهانگیر بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

در کتاب خوانش تصاویر[۶]، کرس و فونلیون، روش خود در بررسی تصاویر را تحت عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر معرفی می‌کنند. نویسندگان دراین کتاب جنبه‌ها و کارکردهای اجتماعی نشانه‌ها را بررسی می‌کنند و موضوع گفتمان‌های غیرکلامی چون نقاشی، عکاسی، فیلم و غیره را مطرح می‌کنند (Krres & Vanleeuwen, 2006, 1). آنها در تشریح ساختار تصاویر، سه فرانقش برای تصویر قائل می‌شوند: ۱- معنای بازنمودی، ۲- معنای تعاملی و ۳- معنای ترکیبی. در بخش معنای بازنمودی بر الگوهای نحو تصویر تأکید می‌شود. در فرانقش دوم به چگونگی برقراری تعامل میان بیننده و عناصر شرکت‌کننده در

تصویر ۴- ملاقات جهانگیر با سلطان عثمانی و پادشاه انگلستان و درویش، عمل بچیتر.
مأخذ: (https://www.freersackler.si.edu/object/F1942.15a)

تصویر پرداخته می‌شود. و در آخر، معنای ترکیبی چگونگی یکی‌شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار را طرح می‌کند. در این شیوه هدف بررسی مفهوم نمادین تک‌موتیف‌ها نیست بلکه معنایی که از کل ساختار منتقل می‌شود مورد نظر است.

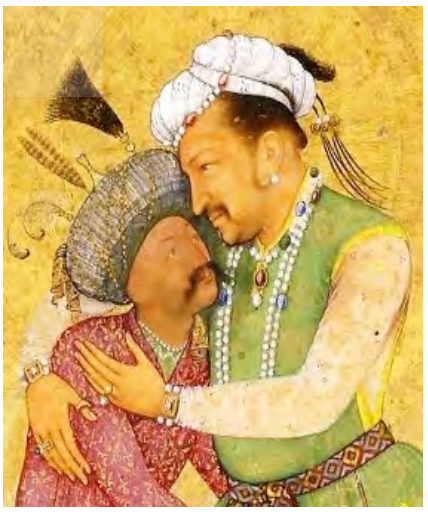
در بخش معنای بازنمودی کرس و فونلیون الگوهای نحو بصری را برحسب کارکردشان در روابط مشارکت‌کنندگان در تصویر شرح می‌دهند. دو الگو وجود دارد:۱- الگوی روایی و ۲- الگوی مفهومی. الگوی روایی بیان‌کنندهٔ انجام کاری یا رویدادی است، و بواسطهٔ حضور بُردار تشخیص داده می‌شود، بُردار غالباً یک خط قطری است که مشارکت‌کنندگان در تصویر را با یکدیگر متصل می‌کند. تصاویرفاقد بردارکنشی الگوی مفهومی دارند (Jewitt & Oyama, 2001, 140-143). آنها اغلب مکان‌ها، چیزها و اشخاص را، طبقه‌بندی، تعریف و تحلیل می‌کنند. گروه‌بندی از ویژگی‌های الگوی مفهومی است. افراد، مکان‌ها و چیزها بنابر اشتراکاتشان به گروه‌ها و طبقات متفاوت، تعلق می‌گیرند. در الگوی مفهومی، مفهوم یا هویت مشارکت‌کنندگان در تصویر را ساختار نمادین تعریف می‌کند. در این ساختار، هویت یک شرکت‌کننده توسط شرکت‌کنندهٔ دیگر تعیین می‌شود. کیفیات نمادین در بازنمایی برجسته‌سازی می‌شوند. برجسته‌سازی یعنی برخی علائم می‌توانند چشم را بیشتر از سایرین جذب کنند؛ بطور مثال عناصر تصویر بواسطهٔ سایز، موقعیت، رنگ و کاربرد نور، افراد نیز بوسیلهٔ اشارات، حرکات و قیافه‌شان شاخص می‌شوند (Jewitt & Oyama, 2001, 143-144). اکنون باز می‌گردیم به نگارهٔ رویای جهانگیر و با شیوهٔ ذکرشده آن را بررسی می‌کنیم.

در این نقاشی از هر دو الگوی روایی و مفهومی استفاده شده است. در اولین نگاه متوجه می‌شویم که تصویر به دو قاب نامرئی مجزا تقسیم شده؛ قابی که دو فرمانروا درون آن قرار گرفته‌اند و قابی در پائین تصویر که دو حیوان شیر و گوسفند و کرهٔ زمین درونش جای گرفته. به ویژه هویت مشارکت‌کنندگان در قاب پائینی که در صورتی نمادین به تصویر کشیده شده‌اند از طریق مشارکت‌کنندگان در قاب بالا قابل تعریف است.

درون این قاب‌ها از الگوی روایی استفاده شده است. در بالای تصویر نقاش اشاره مختصری داشته به اینکه، نقاشی تصویرگر خوابی است که جهانگیر شاه دیده و برای او روایت کرده است. کنشی که در قالب در آغوش کشیدن در میان آن دو درگرفته نیز بیانگر ارتباط میان ایشان است. کنشگر فعال این ارتباط جهانگیرشاه است، با جثه‌ای درشت‌تر با حالتی فاعلی شاه عباس را در آغوش کشیده و او در قالب کنش‌پذیر موضوع عمل جهانگیر قرار گرفته است. به غیر از جثه بزرگ‌تر عوامل تصویری دیگری نیز در این متن به برجسته‌کردن جهانگیر کمک کرده است، اگرچه که هالهٔ طلایی رنگ بزرگی که بخش عمده‌ای از این تصویر را به خود اختصاص داده دور سر هردو فرمانروا را گرفته است اما این سر جهانگیر است که در مرکز هاله قرار دارد، این هالهٔ نور که به لقب دیگر او یعنی «نورالدین» نیز اشاره دارد در اصل به او تعلق دارد و شاه عباس در جوار اوست که ازین موهبت برخوردار شده همچنین اختلاف رنگ دستار سفیدرنگی که جهانگیر بر سر دارد با زمینه، به این برجسته‌سازی کمک کرده است. در چهرهٔ شاه عباس که با پوششی بسیار ساده‌تر از جهانگیر به تصویر کشیده شده نگاهی مشتاق و مجذوب دیده می‌شود که به چشمان جهانگیر خیره شده، اما این نگاه از سوی جهانگیر بی‌پاسخ گذاشته شده و جهانگیر با نگاهی متفکر به دوردست خیره شده (تصویر۱-۳).

در قاب دوم عناصر نمادینی به‌کار رفته که در دلالت‌های معنایی تصویر نقش مهمی بر عهده دارند. نخست دو حیوان شیر نر و گوسفند که در حالتی نامعمول در صلح و آرامش در کنار یکدیگر آرمیده‌اند و البته کرهٔ زمینی که زیر پای ایشان قرار گرفته است. گوسفند را می‌توان استعاره از صفویه و شیر نر را استعاره از گورکانیان گرفت. (تصویر۲-۳)

سجودی در کتاب نشانه‌شناسی کاربردی در ذیل بحث نشانه‌شناسی لایه‌ای در بررسی مفهوم استعاره چنین می‌گوید: هرچند استعاره مبتنی‌بر غلبه‌ی قطب استعاری و محور جانشینی است و بنیاد آن اصل همارزی و تشابه است اما در تحلیل متن، دریافتِ استعاره به مثابه‌ی یک منش معنایی شکل‌دهنده به گفتمان، بدون ارجاع به روابط هم‌نشینی و یا به عبارت دیگر لایه‌های تشکیل‌دهنده‌ی متن



تصویر ۱-۳- بخشی از تصویر رویای جهانگیر.

تصویر ۲-۳ - بخشی از تصویر رویای جهانگیر.

ممکن نخواهد بود (سجودی،۱۳۹۰، ۲۵۵). تنها به سبب روابط هم‌نشینی، تصویر شاه عباس با گوسفندی که زیر پایش قرار گرفته و این گوسفند نیز بر روی کرهٔ زمینی دراز کشیده که نقشهٔ تقریبی ایران زیر بدن او قرار گرفته، زمینهٔ دریافت گوسفند به‌عنوان استعاره‌ای از سلسلهٔ صفویه و کشور ایران فراهم می‌شود. چنانچه این همنشینی وجود نداشت هرگز به‌عنوان استعاره‌ای از سرزمین ایران یا صفویه دریافت نمی‌شد زیرا وجه مشابهتی میان این دو وجود ندارد. و این روابط هم‌نشینی در این تصویر است که، رابطه‌ی استعاری را به وجود می‌آورد.

عنصر دیگری که در تعیین معنای این دو استعاره نقش دارد کرهٔ زمینی است که برروی آن قرار دارند. در نقاشی سبک جهانگیری این تنها مرتبه‌ای نیست که از کرهٔ زمین در نمادپردازی استفاده شده نمونه‌های دیگری نیز موجود است. اما با توجه به بافت مورد نظر، کارکردی که در معناسازی دارد متفاوت است. در مورد کرهٔ زمینی که در برخی از نقاشی‌ها زیر پای جهانگیر یا حتی در دست او تصویر می‌شود غالباً تعبیر به نمادی از لقب این فرمانروا می‌شود، همانطور که ذکر شد نام اصلی او سلیم بود و نورالدین محمد جهانگیر لقبش؛ اما در مورد این نگارهٔ به خصوص به دلیل قرار گرفتن دو فرمانروا برروی آن این مفهوم کمرنگ می‌شود و دال بر مفهوم دیگری می‌شود. در مورد نقاشی‌های ترسیم شده چه در دورهٔ جهانگیر و چه در زمان پسرش شاه جهان، دلالت نمادین این نقشمایه به لقب ایشان تعبیر قابل پذیرشی است. اما دراین تصویر تفاوتی که دیده می‌شود ترسیم نسبتاً دقیق نقشهٔ سرزمینه است به همراه ذکر نام آنها. به نظر می‌رسد نقش این کره در تصویر، اشاره به حدود جغرافیایی و مرزهای دو کشور است.

اکنون به فرانقش دوم می‌پردازیم؛ در بخش معنای تعاملی به چگونگی برقراری ارتباط میان مشارکت‌کنندگان درون تصویر و مخاطب پرداخته می‌شود. و اینکه تولیدکنندهٔ متن به مخاطب چه می‌گوید و چگونه تعامل برقرار می‌شود؟ در هنگام این تعامل غالباً تولیدکنندهٔ متن غایب است، دو چیز است که ارتباط میان تولیدکننده و مخاطب را برقرار می‌سازد: خود تصویر و دانش مخاطب از منابع ارتباطی، یعنی یک آگاهی از شیوهٔ روابط و عمل اجتماعی که در تصویر رمزگذاری شده (Krres & Vanleeuwen, 2006, 115).

تذکر این نکته ضروری است که مقصود از تولیدکننده، آن نهاد اجتماعی است که متن از دل آن برخاسته و مؤلف هم بخشی از آن است. اندیشهٔ مؤلف متن که در اینجا نقاش است محصول قرار گرفتن در شبکهٔ بینامتنی مناسبات اجتماعی است و رها از چالش‌های بیناگفتمانی عمل نمی‌کند. و در حقیقت برای آشنایی با همین گفتمان‌ها بود که بخشی از این نوشتار به مطالعات تاریخی اختصاص داده شد.

سه عامل در درک معنای تعاملی نقش کلیدی بازی می‌کنند: فاصله، تماس و زاویه دید. در فصل چهارم کتاب، نویسندگان بحث مبسوطی در باب زاویهٔ دید ارائه می‌دهند؛ اینکه چطور بوسیلهٔ تغییر زاویهٔ دید می‌توان حقیقت را تغییر داد؛ تا به‌عنوان مخاطب با اشخاصی که نفوذ زیادی بر زندگی ما دارند- مانند سیاستمداران- احساس نزدیکی کنیم. یا چطور نسبت به اشخاصی که در حقیقت خود عضوی از آنها هستیم، احساس فاصله کنیم (Jewitt & Oyama ,2001, 135).

این نگاره از نوع تصاویری است که مخاطب را مستقیماً مورد خطاب قرار نمی‌دهد. زاویهٔ دید نیم‌رخ و سه‌رخ انتخاب شده و دو فرمانروا از نمای دور و در حالت تمام قد تصویر شده‌اند. در تصاویری که کنشگران درون تصویر نگاه مستقیم به خارج از تصویر، ندارند و بیننده را به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار نمی‌دهند؛ مانعی بین آنها به وجود می‌آید و حس عدم تمایل به ارتباط منتقل می‌شود. دراینگونه تصاویر مخاطب بایستی خیال کند که کنشگران درون تصویر نمی‌دانند که دیده می‌شوند. در واقع این گونه تصاویر اطلاعاتی را به بیننده عرضه می‌کنند که با شیوهٔ ارتباط غیر مستقیم مؤثرتر منتقل می‌شود (Krres & Vanleeuwen, 2006, 120).

این نقاشی به فضای فرهنگی تعلق دارد که تمام تلاشش برای متمایز نشان‌دادن پادشاه با سایرین و مسلم و طبیعی جلوه‌دادن برتری اوست. اساساً همین تمایز است که به حق حاکمیت او بر مردم مشروعیت می‌بخشد. زاویهٔ دید نیم‌رخ با نگاهی که به افق دوردست دوخته شده یک ماهیت اسطوره‌ای، قدرتمند و دور از دسترس را به نمایش می‌گذارد. او بیننده را لایق تعامل و گفتگوی مستقیم با خود نمی‌داند و به ماورا نگاه می‌کند. هر چه زاویهٔ دید به سمت مخاطب برگردد، شخص قابل دسترس‌تر به نظر می‌رسد. در مورد شاه عباس می‌بینیم که زوایای بیشتری از چهرهٔ او قابل رویت است و او نه به دوردست که به چهرهٔ جهانگیر خیره شده و همین امر نیز باعث جلب بیشتر توجه بیننده به جهانگیر می‌شود. به‌طور کل، در نگارگری ایرانی و هندی نگاه مستقیم به بیننده مرسوم نبوده. به ویژه در مورد فرمانروایان و افراد عالی رتبهٔ دربار از به‌کارگیری نگاه مستقیم به مخاطب پرهیز می‌شده. در این نقاشی حتی در ترسیم شیر نر هم این اصل رعایت شده است.

در آخرین فرانقش، معنای ترکیبی، چگونگی یکی‌شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار طرح می‌شود. در فرانقش سوم، معناهای بازنمودی و تعاملی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. حال یکبار دیگر به متن باز می‌گردیم؛ و با توجه به جزئیاتی که از طریق نشانه‌شناسی تصویر به دست آوردیم، به دنبال تناقضات و شکافه‌ای درون متن می‌گردیم. از ترکیب دانشی که از سطوح معنای بازنمودی و تعاملی در این تصویر به دست آوردیم می‌توان گفت علیرغم ادعای دوستی و برادری میان جهانگیر و شاه عباس و دول مرتبط به آن دو، و موضوع تصویر که ابراز دوستی از طریق در آغوش‌کشیدن یکدیگر است، متن پیام دیگری را بازگو می‌کند و آن برتری و تسلط جهانگیر بر شاه عباس است. وقتی به تک‌بیتی که دراین متن آمده رجوع می‌کنیم نیز با معنایی متضادروبه‌رو می‌شویم در مصرع اول آمده «شاه ما در خواب آمد پس مرا خوش وقت کرد» اما در مصرع دوم گفته شده «دشمن خواب منست آنکس که از خوابم ربود» در مصرع اول «شاه ما» و در مصرع دوم «دشمن» هر دو به شاه عباس اشاره دارند. دشمنی و نفاق با همسایه و متحد قدرتمندی که به تازگی هم به بخشی از خاک ایشان حمله کرده است موضعی‌ایست که از نظر سیاسی

به نفع جهانگیر نیست و در ظاهر امر واپس رانده می‌شود اما این میل فروخورده از خلال تناقضات و شکافه‌ای این متن قابل مشاهده است. با این همه، به عقیدهٔ نگارندگان پیام اصلی این نقاشی در قابی که حیوانات درونش قرار گرفته‌اند بیان می‌شود نه انسان‌ها. شرایط قرارگیری حیوانات بر روی نقشه- سر شیر، گوسفند را از خاک قندهار به عقب رانده و وارد خاک ایران شده- تمایل به عقب راندن ایشان از خاک قندهار و حتی پیش روی تا مناطق مرکزی ایران را بیان می‌کند و میل به داشتن چنین موقعیتی را اغنا می‌کند (تصویر۲-۳). در این نگاره نشانه‌های نامتناسب و متناقض با ایدهٔ ظاهری متن-ادعای صلح و دوستی در عین تمایل به برتری‌جویی و سلطه- دیده می‌شود.

نتیجه

با توجه به آشنایی تاریخی که با روابط گورکانیان و صفویان پیدا کردیم، دیدیم که از ابتدای تشکیل این سلسله روابط دوستانه‌ای میان هند و ایران برقرار شد. اتحاد میان این دو کشور خطر ازبکان که دشمن مشترکشان بود را محدود می‌کرد. گورکانیان، به فرهنگ و هنر ایران تعلق خاطر داشتند تا حدی که زبان فارسی را زبان رسمی دربار خود قرار دادند و از حضور نگارگران و شاعران ایرانی در دربار خویش استقبال می‌کردند با همهٔ اینها، منطقهٔ سرحدی قندهار عاملی بود که گه‌گاه موجب تیرگی روابط دو دولت می‌شد؛ تا اینکه در سال ۱۰۳۱ه.ق شاه عباس اول علیرغم دوستی میان او و جهانگیر، به قندهار حمله و آنجا را فتح کرد. نگارهٔ رویای جهانگیر که پس از این اتفاق تصویر شده است، نشانه‌هایی در خود دارد که در عین ادعای صلح و برادری تمایل به سلطه و برتری هند بر ایران را بُروز می‌دهد. در این نوشتار با استفاده از الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به آنالیز ترکیب‌بندی تصویر پرداختیم و دلالت‌های معنایی متناقضی را یافتیم که در درک تفکر ناخودآگاه متن به ما یاری رساند. نهاد اجتماعی که تولیدکنندهٔ این متن بوده است؛ انتخاب القابی همچون نورالدین جهانگیر برای فرمانروا، استفاده از تصویرسازی و نمادپردازی بصری همچون ترسیم هالهٔ نور دور سر پادشاه و ترسیم تصاویر خیالی از ملاقات پادشاه با فرمانروایان کشورهای دیگر که به حضور او رسیده‌اند، همگی را در خدمت ایدئولوژی حاکم جهت طبیعی و بدیهی جلوه دادن قدرت و برتری او بر سایرین به‌کار می‌گیرد. سراسر این متن پر از نشانه‌های ایدئولوژیک بود، از به‌کارگیری پوشش فاخر برای جهانگیر تا هالهٔ نوری که دو فرشته در دورسر او نگاه داشته‌اند، زاویهٔ دید نیمرخ که به او ویژگی دور از دسترس بودن را می‌دهد و قرار دادن حیوانی قدرتمند همچون شیر نر در مقابل گوسفند، تمامی این نشانه‌ها در راستای برجسته‌سازی و نشان دادن جهانگیر در جایگاهی نابرابر با شاه عباس به‌کار گرفته شده است. در این نگاره نقشمایه‌هایی که در نمونه‌های دیگر، نمادهایی با معنایی ثابت شناخته می‌شوند، کارکرد استعاری متفاوتی می‌یابند ، که تنها در روابط هم‌نشینی موجود در این تصویر معنا پیدا می‌کند. به‌طور مثال آرمیدن گوسفند در کنار شیر دیگر نماد صلح نیست زیرا شیر نر که استعاره از جهانگیر و سلسلهٔ گورکانی است در نقش‌های که روی آن خوابیده وارد خاک ایران شده و گوسفند یا همان استعارهٔ صفویه را به عقب رانده. درآخر بر اساس معنایی که از تحلیل این نگاره به‌دست آمد می‌توان گفت دست کم پس از ماجرای قندهار، دلیل ادعای دوستی و برادری جهانگیر با شاه عباس نیاز به یک متحد قدرتمند در منطقه و عدم توان مقابله با او، بوده و نه خواستی حقیقی.

پی‌نوشت‌ها

1. Imperial Image: Painting for the Mughal Court.
2. Jahangir's Itinerant Masters; in Indian Painting.
3. Imperial Mughal Painting.

۴. در سال ۱۰۴۲ ه.ق رضا عباسی نیز نگاره‌ای را به شیوه مکتب اصفهان از این ملاقات ترسیم کرد که امروز در کتابخانه عمومی موزه سنت پطرزبورگ نگهداری می‌شود.

۵. مطالعات تاریخی و اسناد و نامه‌هایی که برجا مانده نشان می‌دهد پس از این ماجرا اعتماد و دوستی جهانگیر به ایران و شاه عباس خدشه‌دار شده. در آغاز جهانگیر نسبت به ایجاد رابطه با همسایگان خود در آسیای مرکزی و عثمانیان بی‌تفاوت بود اما پس از تصرف قندهار توسط ایرانیان جهانگیر در صدد برآمد تا با ازبکان و عثمانیان روابط نزدیکتری ایجاد، و به عملیات مشترک بر ضد ایرانیان اقدام کند (ریاض‌الاسلام:۱۴۲-۱۳۹)؛ ولی این کوشش‌ها و به ویژه کوشش امام قلی‌خان ازبک که طی نامه‌ای (۱۶۲۴م/۱۰۳۳ق) به سلطان مراد چهارم عثمانی سعی کرد تا او را نیز بر ضد ایران با خود متحد کند و نامه‌هایی که سلطان عثمانی در ۱۰۳۵ق به امام قلی‌خان ازبک و جهانگیر نوشت که طی آن خواستار اتحاد ۳ قدرت در برابر ایران شده بود، سرانجام با در گذشت جهانگیر ناموفق ماند (همو،۱۴۴-۱۴۵). و (دایره‌المعارف اسلامی، جلد ۱۹، ذیل مدخل جهانگیر شاه، صص ۴۴).

6. Reading Images, the Grammar of Visual Design.

فهرست منابع

اسکندربیک منشی (۱۳۷۷)، *تاریخ عالم آرای عباسی*، تصحیح دکتر محمد اسماعیل رضوانی، انتشاراتی دنیای کتاب، جلد ۱و۲، تهران.

جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد (۱۳۵۹)، *جهانگیرنامه*: توزوک جهانگیری، تصحیح محمد هاشم، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

ریاض‌الاسلام(۱۳۷۳)، *تاریخ روابط ایران و هند*(در دورهٔ صفویه و افشاریه)، ترجمهٔ محمد باقر آرام و عباس‌قلی غفاری فرد، چاپ اول، چاپخانهٔ سپهر، تهران.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، علم،تهران.

غروی، مهدی (اسفند۱۳۵۳)، جادوی رنگ (۵)، *هنر و مردم*، شمارهٔ ۱۴۹، صص ۴۸-۵۹.

غروی، مهدی (شهریور۱۳۴۹)، دوستی جاودانه روابط فرهنگی ایران و هند و جلوه های پر شکوه آن، *هنر و مردم*، شماره ۹۵، صص ۱۵-۶.

فلسفی، نصرالله (۱۳۷۱)، *زندگی شاه عباس اول*، جلد ۵، انتشارات علمی، تهران.

کریم‌زاده تبریزی، محمد علی (۱۳۷۰-۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم*

ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، لندن.

کریون، روی سی (۱۳۸۸)، *تاریخ مختصر هنر هند*، مترجمان: فرزان سجودی و کاوه سجودی، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.

ولایتی، علی‌اکبر (۱۳۷۴)، *تاریخ روابط ایران در عهد شاه عباس اول صفوی*، دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی، تهران.

Beach, Milo.C, (1992), *Mughal and Rajput Painting (The New Cambridge History of India)*, Cambridge University Press, Cambridge.

Beach, Milo.C, (1981), *Imperial Image: Painting for the Mughal Court*, Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington.

Barry,Michael & Anvar,Leili,(2013),*The canticle of the birds*: illustrated through persian and estern Islamic art, Translated from the Persian by Afkham Darbandi and Dick Davis, The British Museum, London.

Carey Jewitt& Rumiko Oyama, (2001),*Handbook of visual analysis*, Edited by Theo Van Leeuwenand CareyJewitt, British library, London. Chapter 7, visual meaning: social semiotic approach, pp. 134-156.

Gunter Krres& Theo Van Leeuwen,(2006), *Reading images- the grammar of visual design*, Taylor and Francis e-library, 2nded.

Islamic painting, (autumn 1978), *published by Metropolitan Museum* of Art Bulletin collaborating with JSTOR to digitize.

Koch, Ebba, (2001), *Mughal art and Imperial ideology (collected essays)*, Oxford University Press, New Delhi. "The influence of the Jesuit missions on symbolic representations of the Mughal Emperors", pp. 1-12.

Stronge, Susan, (2013), *Jahangir's Itinerant Masters*; in Indian Painting, , History and Interpretations; Essays in Honour of B.N. Goswamy, ed.M. Edited by Sharma and P. Kaimal, Mapin Publishing, Ahmedabad, pp.125-135.

Welch, Stuart. Cary, (1978), *Imperial Mughal painting*, George Braziller, New York.

دایره‌المعارف اسلامی، جلد۱۹ ، ذیل مدخل جهانگیرشاه.
http://www.cgie.org.ir/fa/publication/entryview/3363

دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، جلد۵، ذیل مدخل ابوالحسن نادرالزمان.
https://www.cgie.org.ir/fa/publication/entryview/5459

فریر و ساکلر گالری در واشنگتن.
https://www.freersackler.si.edu/object/F1945.9a

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Semiotic Reading of a Royal Dream*

Azin Haghayegh[1], Mahnaz Shayesteh Far[2], Farzan Sojoodi[3]**

[1] Ph.D in Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran,Iran.
[2]Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran,Iran.
[3]Associate Professor, Faculty of Dramatic Art, Art University of Tehran, Tehran,Iran.
(Received 29 Sep 2018, Accepted 12 Dec 2018)

In the Imperial Mughal painting, there are many monographs of the portraits of the king, royal family, courtiers, and kings and ambassadors from other countries. The political relations between the Safavids and the Mughal are often accompanied by friendly engagement. The influence of these relationships in the Mughal's art can be found from the inspiring of Iranian painting techniques to illustration the Persian literature and the depiction of the portrait of the Safavid kings and ambassadors. This article studies a painting named Jahangir's Dream by a painter in Mughal court in India, and attempts to find out some contemporary meanings of this text by applying the symptomatic approach and visual semiotics methodology. Also, by using some comparative and contextual information that has been grasped by some contemporary verbal and visual texts with this painting, we could get into the unconscious layer of this text and what the text has denied saying them explicitly because of ideological repressions. This painting that was drawn after the siege of Qandahar by the Abbas I king of Iran. Composition of this image is a metaphoric structure such as more paintings that was drawn by the Jahangir's order, in spite of narrative structure that was common during his father Akbar's reign. For analyzing this image, social visual semiotics was selected as the method of research; and according to three metafunction which descript in this method we have done .Results from analyzing the Jahangir's Dream with have been shown that there are some Ideological signs with metaphoric functions in this painting. Have been found contradictory semantic implications that helped us understand the unconscious thought of the text. In this visual text has been tried to illustrate Jahangir as a superior ruler versus Abbas. At the first look deference between their garments attracts the audience attentions. The whit turban of him with contrast by gold halos round his head salience him. Jahangir as the active agent of the sense embracing Abbas, staring at a distant horizon and Left unanswered the eager eyes of Abbas. We could classify participants of this image in tow group, first of two is composed of Jahangir and Abbas and the second composed of lion and ship that lying on a globe with a detailed map. The lion under the Jahangir's foot that in this text Because of Companion Interpret as the metaphor of Mughal's territory push back the ship - metaphor of Safavid's territory- from Qandahar and even more so inside center of Iran .In conclusion, can be said which enmity and hypocrisy with a powerful neighbor and ally who recently attacked a part of their territory is a political position that is not politically in favor of Jahangir and seems to be repressed, but this desperate desire through contradictions and gaps this text is visible. The reason of Jahangir's claim of a friendly relationship between himself and Shah Abbas I, leastwise after Qandahar's story, could be his need of a strong confederate in the region, and his lack of enough power to resist against it, not his true will.

Keywords
Mughal's Painting, Shah Abbas I, Qandahar, Visual Semiotics.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, titled: "Representation of the Safavids in the visual chronology of the Mughals and Ottomans (1030-930 AH)" under the supervision of the second author and the advice of the third author at the Tarbiat Modares University.

** Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3572710, Fax:(+98-21) 82883728, E-mail: shayestm@modares.ac