مؤلفه‌های گفتگومندی باختینی در زیورآلات معاصر هندوستان با نقش‌مایه جانوری

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۹۰-۱۷۴)

زهرا مهدی‌پور مقدم[۱]، شهریار شکرپور[۲]، طاهر رضازاده[۳]

۱- دانش‌آموخته دکتری هنرهای اسلامی، گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول)

۲- استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، گروه هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

۳- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، گروه هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، تهران، ایران

DOI: 10.22077/NIA.2023.6205.1709

چکیده

از زمان شکل‌گیری جوامع متمدن بشری، زیورآلات را نه‌تنها نشانگر تمایل بشر اولیه به زینت‌دادن خود؛ بلکه به‌عنوان یکی از کهن‌ترین عناصر فرهنگی هر تمدنی به شمار آورده‌اند. در این بین، شبه‌قاره هند به‌عنوان کشوری مملو از سنگ‌های گران‌بها، از گذشته تاکنون مرکز ارتباطات تجاری زیورآلات بوده که همواره ریشه در باورها و مناسبات فرهنگی جامعهٔ متکثر هند داشته است. درواقع، آن‌ها با قدمتی بیش از ۵۰۰۰ سال بخشی از یک تمدن کهن، فراتر از تزیین بدن به شمار آمده‌اند که با اشکال و نقش‌مایه‌هایی، در حکم رسانه‌ای از سنت، هویت تاریخی، فرهنگ غنی و تغییراتی که در ادوار مختلف تمدن هند ایجاد شده است، صحبت می‌کنند؛ بنابراین ما در این پژوهش بر آن هستیم تا با استناد به رویکرد گفتگومندی باختین به‌عنوان روشی برای مطالعهٔ زیورآلات به‌مثابهٔ اثر هنری، به این بپردازیم که گفتگومندی چگونه در تولید زیورآلات معاصر هند بروز پیدا کرده است؟ هدف، ارائهٔ روشی برای درک جهان متن، تصویری منسجم از ارتباطات فرهنگی در محتوای آثار و پی‌بردن به فرایند شکل‌گیری زیورآلات معاصر با نقش‌مایه جانوری بوده است؛ زیرا به عقیدهٔ باختین، گفتگومندی، یک روش خاصِ نگریستن به جهان است که می‌تواند برای خوانش آثار، به بافتار و متونی که از فرهنگِ دیگری سرچشمه گرفته‌اند، بپردازد؛ یعنی توجه به عناصر درون‌متنی و نیز ارتباط میان عناصر متن با خارج از آن. یافته‌ها، به روش توصیفی تحلیل محتوا انجام گرفته‌اند که بیان می‌کنند آنچه در تألیف زیورآلات به هنرمند هندی تعلق داشته، فقط مادهٔ اولیه در شکل‌گیری آن‌ها بوده؛ اما وی هرگز در خلق آثارش مستقل نبوده است؛ بلکه برای عینیت‌یافتن صورت و تکمیل محتوای زیورآلات، به گفتگو با فرهنگِ «دیگری» پرداخته که در دورهٔ معاصر به‌عنوان بن‌مایه‌هایی یادآور برای مخاطب یا مخاطبان آتی، در شکل زیورآلات با نقش‌مایه جانوری تجسم یافته‌اند. درواقع، زیورآلات معاصر هند هنگامی که با زمینه مرتبط شدند، توانستند موجودیت بیابند؛ یعنی گفتگو با فرهنگِ «دیگری» و مهم‌تر از همه فرهنگ هندو اسلامی در کنار سایر فرهنگ‌ها این امکان را برای هنرمند ایجاد کرد که، او فرهنگ هند را به خاطر آورد و برای مخاطب نیز تداعی شود. به‌گونه‌ای که حتی اگر مخاطب، نام هنرمند آن‌ها را نداند؛ درنهایت، به‌عنوان زیورآلات هندوستان شناخته می‌شود.

واژه‌های کلیدی: گفتگومندی، فرهنگِ دیگری، زیورآلات، هندوستان، باختین.

1- Email: z.mehdypour@tabriziau.ac.ir

2- Email: Sh.shokrpor@tabriziau.ac.ir

3- Email: t-rezazadeh@srbiau.ac.ir

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری زهرا مهدی‌پور مقدم با عنوان «گفتگومندی ترافرهنگی در زیورآلات معاصر هندوستان (۲۰۲۰-۱۹۹۹ میلادی)» به راهنمایی آقای دکتر شهریار شکرپور در دانشگاه هنر اسلامی تبریز می‌باشد.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۸ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۷/۲۲)

مقدمه

به‌طور کلی پیوستگی هنر و زندگی در طول تاریخ بشریت در نقاط مختلف جهان مطرح بوده است و همواره، از اواخر دوران پارینه‌سنگی میانه تاکنون، تمایلی که اصولاً انسان به زیباترکردن خود و اطرافش داشته، به‌صورت زیورآلات تبلور یافته (غیبی، ۱۸:۱۳۹۸) و از کهن‌ترین عناصر مدنیت نیز به شمار آمده است. زیورآلات هندوستان، با قدمتی بیش از ۵۰۰۰ سال، به‌عنوان بخشی از یک تمدن باستانی، فراتر از زینت بدن دانسته شده‌اند؛ زیرا آن‌ها از گذشته تاکنون جز لاینفک زندگی مردمان شبه قاره بوده که به‌عنوان نمادی فرخنده و مقدس، نشان‌دهندهٔ هویت فردی و وضعیت اجتماعی پوشندگان آن‌ها، تا به امروز نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند. درواقع، آنچه بیش از همه در زیورآلات هند جلوه‌گری می‌کند، حضور بن‌مایه‌هایی بوده است که سبب شده‌اند تا زیورآلات، با اشکال و نقش‌مایه‌هایی، به‌عنوان رسانه‌ای در ادوار مختلف این سرزمین، از سنت، هویت تاریخی، فرهنگ غنی این کشور و تغییراتی که در ادوار مختلف تمدن شبه قاره ایجاد شده است، صحبت کنند (شکرپور و مهدی‌پورمقدم،۸:۱۴۰۱)؛ به‌گونه‌ای که جنبه‌های بسیاری از فرهنگ مردمان آن سرزمین به‌واسطهٔ حضور این بن‌مایه‌ها در زیورآلات، به مخاطب خود منتقل شده است.

حال در این پژوهش، بر مبنای مفاهیم رویکرد «گفتگومندی»[۱] که توسط میخائیل میخائیلوویچ باختین[۲] (۱۹۷۵ـ ۱۹۸۹)؛ یکی از برجسته‌ترین اندیشمندان روسی عرصه ادبیات در قرن بیستم، مطرح شد، به فرایند تألیف و شکل‌گیری زیورآلات معاصر با نقش‌مایه‌های جانوری بومی هند پرداخته می‌شود. هدف، ارائهٔ روشی برای درک جهان متن، تصویری منسجم از ارتباطات فرهنگی در محتوای آثار و پی‌بردن به فرایند شکل‌گیری زیورآلات بوده است؛ زیرا به عقیدهٔ باختین، گفتگومندی، یک روش خاصِ نگریستن به جهان است که، می‌تواند برای خوانش آثار، به بافتار و متونی که از فرهنگِ دیگری سرچشمه گرفته‌اند، بپردازد؛ بنابراین در تحلیل آثار، این پرسش مطرح می‌شود که گفتگومندی چگونه در تولید زیورآلات معاصر هند با نقش‌مایه جانوری بروز پیدا کرده است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر که به روش توصیفی- تحلیل محتوا، با رویکرد گفتگومندی باختین، گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و فضای مجازی انجام گرفته، به ارائهٔ روشی برای مطالعهٔ شکل‌گیری ماهیت زیورآلات معاصر؛ یکی از هنرهای صناعی هندوستان، با نقش‌مایه‌های جانوری پرداخته است. با توجه به حجم بسیار آثار در دورهٔ معاصر شبه‌قاره، برای انتخاب زیورآلات و نمونه‌های مورد مطالعاتی، بر مبنای راهبردهای نمونه‌گیری هدفمند سعی شده است آثاری با نقش‌مایهٔ جانوری و پرندگان بومی هندوستان و در بازهٔ زمانی ۲۰۲۰ـ۲۰۱۵ م. گزینش و بررسی شوند که در این بین تعداد ۹ نمونه از زیورآلات طلا در ۶ مجموعه، به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل می‌شوند.

پیشینه پژوهش

در این حوزه به دلیل ویژگی بینارشته‌ای، با دو گروه پژوهش مواجه هستیم؛ گروه اول، پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ زیورآلات معاصر هندوستان و گروه دوم، شامل منابع و مآخذی است که به رویکرد نظری تحقیق و کاربست رویکرد در تحلیل آثار هنری تعلق دارد که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: برانسون[۳] (۱۳۹۱) در کتاب خود با عنوان زیورآلات هندی، تنها به متریال، شیوهٔ ساخت و کارگاه‌های آن از سال ۱۹۷۰ـ۱۸۷۰ م. پرداخته است. خلید[۴] (۲۰۱۵) در مقاله‌ای با عنوان "Gems and jewels of India (Socio political study within historical context)" به بررسی زیورآلات هند، تکنیک ساخت و نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری آن پرداخته است. ساچیداناندم[۵] (۲۰۱۹) در مقالهٔ "A review on craftmanship and diversity in Indian jewellery" به دسته‌بندی انواع زیورآلات هند براساس مواد و متریال توجه کرده است. تودوروف[۶] (۱۳۹۸) در کتاب منطق گفتگویی میخائیل باختین، به موضوعات اساسی مورد مطالعه باختین پرداخته است که از نظر وی، هر صدای منفرد تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از همسرایان، خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند.

رستمی و علی‌محمدی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «گفتگومندی در نقد هنری معاصر» با توجه به آرای باختین در این زمینه، نشان می‌دهند که مهم‌ترین نمودهای کیفیت نقد گفتگومندانه معاصر، عدم قطعیت معنای نقد و افزایش نقش تعاملی مخاطب در هنر است. آروین (۱۳۹۷) در رسالهٔ دکترای خود با عنوان «مطالعه تطبیقی فیلم و رمان جنگ در ایران از منظر حضور "دیگری" با تکیه بر آرای باختین» به جست‌وجوی حضور یا عدم حضور دیگری در رمان‌ها و فیلم‌های جنگ در ایران پرداخته است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که فیلم‌ها، برای شکل‌گیری منطق گفتگویی، امکان ضعیف‌تری را فراهم کرده‌اند. در مقابل، نقش «دیگری» در رمان‌ها، به‌شکل پررنگ‌تری دیده شده است. پنجه‌باشی (۱۳۹۹) در مقالهٔ خود با عنوان «بازتعریف گفتگومندی در آثار اسماعیل جلایر در دوره قاجار با آرای میخائیل باختین» تحول جایگاه گفتگوی تک‌گویه و چندگویه در آثار نقاشی جلایر را مورد تحلیل قرار داده است. نتایج یافته‌ها نشان می‌دهد که گفتگوها در عین گفتگو، بیشتر بر تک‌گویه تأکید دارند و نقاشی و گفتگوگرایی در آثار جلایر بر مبنای شرایط زمانی هنر دوران قاجار است. کاشی‌زاده و دیگران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان زنانه در رمان کولی کنار آتش اثر منیرو روانی‌پور با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین» بیان می‌کنند که نویسنده با استفاده از شگردهای مختلف، ازجمله دوصدایگی و چندزبانی، یک اثر گفتگومند و چندآوا را آفریده است.

با مطالعهٔ پژوهش‌های فوق‌الذکر مشخص شد که تاکنون به‌منظور تحلیل و مطالعهٔ زیورآلات معاصر هند، به‌مثابهٔ اثر هنری، بر مبنای مفاهیم رویکرد گفتگومندی باختین، پژوهشی انجام نگرفته است. همچنین با توجه به اینکه نظریات باختین بیشتر در حوزهٔ ادبی بوده، اغلب پژوهش‌های غیرادبیِ انجام‌شده در این زمینه، ازجمله تحلیل آثار هنری با توجه به این رویکرد نیز صرفاً حول محور یک مفهوم؛ «چندصدایی» و «دیگری» شکل گرفته‌اند.

مبانی نظری

گفتگومندی که از کلمهٔ دیالوگ[۷] به معنی گفتگو، مکالمه، مکالمه‌گرایی و منطق مکالمه آمده، چتری است که فعالیت‌های میخائیل باختین را زیر پوشش خود می‌آورد. درواقع، این نظریهٔ وی بیش از همه، در تقابل با دو مکتب مهم زبان‌شناسی ساختارگرایی سوسور[۸] و نیز صورت‌گرایان[۹] شکل گرفت. باختین برخلاف ساختارگرایان بیان می‌کند که معنا درون یک مکالمه با «دیگری» و متأثر از زمینه‌ای که گفتگو در آن شکل گرفته، ایجاد می‌شود؛ به دیگر سخن، همانند پساساختارگرایان، بر این باور بوده که تمام مصادیق گفتار را بایستی در یک بستر اجتماعی- فرهنگی در نظر گرفت (Selden,1993:127)؛ یعنی هم به عناصر درون‌متنی توجه داشته و هم به ارتباط میان عناصر متن با خارج از آن. همچنین برخلاف صورت‌گرایان، باختین بر آن بوده که نه محتوا را نادیده گیرد و نه صورت اثر را؛ بلکه بر ضرورت یافتن پیوندی میان صورت و محتوا، بر توجه همزمان به آن دو و برقراری تعادل کامل میان آن‌ها پافشاری می‌کند (پوینده،۱۴۰۰:۵۷)؛ درنتیجه به عقیدهٔ باختین گفتگو که «به هر دو جهان برون و درون متن وابسته است» (Haladyn,2014:46)؛ یک فرایند حقیقت‌آفرین بوده است. «حقیقت، نه در ذهن یک فرد ایجاد می‌شود و نه می‌توان آن را به‌تنهایی یافت، بلکه... در فرایند تعامل گفتگو متولد می‌شود» (Bakhtin,1984a:110). گفتگومندی، فراتر از یک ارتباط صرف، ایدهٔ کلیدی از روابط اجتماعی به شمار می‌آید که «اگر اجتماعی نباشد، واقعیتی وجود ندارد» (Jung,1990:87)؛ بنابراین معنا که واقعیت گفتگو است چیزی نیست مگر پاسخ. درواقع، بیان؛ یعنی ساختن معنا و معنا فقط با وساطت نشانه اتفاق می‌افتد که از نظر باختین، نشانه، رخدادی است اجتماعی و هدفمند که همیشه از بافتار در اختیار مؤلف قرار می‌گیرد؛ زیرا یک گفتگو هرگز نمی‌تواند انتزاعی باشد؛ «این ضمیر خودآگاهِ فردی نیست که ساختار جهان‌بینی را می‌سازد» (باختین،۱۳۹۹:۱۵)؛ بلکه گفتگو باید بین دو یا چند نفر در زمینه‌ای خاص اتفاق بیفتد: گوینده و شنونده، خالق و مخاطب، هنرمند و تماشاگر (Bakhtin,1984b:293). در گفتگومندی، «هیچ گفته‌ای را در مجموعه نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد» (تودوروف،۱۳۹۸:۵۴). اگرچه هر گفتار (متن)، مؤلفی دارد که ما صدایش را در خود گفتار می‌شنویم؛ اما هیچ کلامی نیست که بر زبان آوریم و سخن دیگران در آن حاضر نباشد.

«هر صدای منفرد تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از همسرایان، خود را به گوش دیگران برساند و این مجموعه از صداهایی تشکیل می‌شود که از قبل حضور داشته‌اند» (تودوروف، ۱۳۹۸: ۸)؛ یعنی «دیگریِ» برگرفته از بافتار، چه انسان باشد و چه شئ، همواره صدایی دارد که شنیده می‌شود و مخاطب نیز به‌عنوان یک شرکت‌کنندهٔ دیگر در گفتگو، علاوه بر صدای مؤلف، در لایه‌های نهانی متن، می‌تواند صداهای دیگری را نیز دریابد؛ پس ماهیت نظریهٔ گفتگومندی باختین که بیانگر ارتباط میان مؤلف، متن و مخاطب، در زمینه‌ای خاص و در شرایط زمانی و مکانیِ مشخص، است، مستلزم شناخت مفاهیم اساسی آن است که عبارت‌اند از:

گفتار: تنها در بافتارهای اجتماعی و فرهنگی جان می‌گیرد که شامل انواع مستقیم، غیرمستقیم، شبه‌مستقیم، خودمختارِ بیرونی و قانع‌کنندهٔ درونی است. نوع اول و دوم به‌ترتیب بیانگر نقل قول مستقیم و غیرمستقیم است؛ اما باختین، نوع سوم را کلامی می‌داند که «گفتار درونیِ شخصیت بوده و نویسنده، آن را نقل می‌کند» (باختین،۱۳۹۶:۷۹۳). نوع بعدی آن؛ گفتار خودمختار بیرونی به گذشته‌های دور پیوند خورده است. گفتاری که پیش از این در گذشته شناخته شده و آن را یا باید به تمامی پذیرفت و یا نفی کرد؛ زیرا این گفتار بازنمایی نمی‌شود؛ بلکه انتقال داده می‌شود؛ اما گفتار قانع‌کنندهٔ درونی؛ زاییدهٔ گسترهٔ تماس با زمان حالِ پایان‌نیافته است که از سوی ما به رسمیت شناخته می‌شود و طی روند الحاق تدریجی خود کاملاً با گفتارهای خودمان در هم می‌آمیزد و نتیجه به‌گونه‌ای می‌شود که گفتار، نیمی از آنِ ما و نیمی غیرِخودی خواهد شد (باختین، ۱۳۹۹: ۲۱۳-۲۰۷).

نیروهای مرکزگرا[10]/ مرکزگریز[11]: به عقیدهٔ باختین، هنگام استفاده از زبان، دو نیروی مرکزگرا که فقط در تک‌گفتاری دخیل هستند و نیروی مرکزگریز که امور را به سمت تعدد سوق می‌دهند، شرکت دارند و درنهایت، برهم‌کنش آن‌ها منجر به برتری نیروی مرکزگریز، فرار از یکی‌شدن و، بروز گفتگومندی می‌شود.

دیگری[12]: باختین با رد نظر دکارت[13] مبنی بر اینکه «من می‌اندیشم، پس هستم»، بیان می‌کند: «تو هستی، من هستم» (انصاری،۱۳۸۴:۱۷۸)؛ به‌تعبیر دیگر، برای گسترش شناخت و ادراک خود باید با دیگری وارد گفتگو شد و نگاه او را به نگاه خود اضافه کرد. «تنها نگاه غیر این احساس را به من می‌دهد که از تمامیت و جامعیت برخوردارم» (تودوروف،۱۳۹۸:۱۴۹).

چندصدایی[14]: ویژگی گفتگومندی است؛ به‌معنای توزیع مساوی صداها و تأکید بر صداهای گوناگون در یک متن؛ به‌گونه‌ای که تمام صداها حق حضور داشته باشند و یکی بر دیگران مسلط نباشد (نامورمطلق،۱۳۹۴: ۶۹ـ۶۸). درواقع، نزدیک‌ترین مفهوم‌پردازی ممکن از نقطه‌ای است که نیروهای مرکزگرا و مرکزگریز با یکدیگر برخورد می‌کنند (باختین،۱۳۹۶:۷۸۵)؛ یعنی محل تجسم‌یافتن نیروهای مرکزگریز؛ درنتیجه از نظر باختین، «چندصدایی گفتگویی را ایجاد می‌کند بر مبنای گفتار متقاعدکنندهٔ درونی» (Bakhtin,1981:345).

پیوستار زمانی‌ـ مکانی: یا به اصطلاح کرونوتوپ[15] به‌عنوان ابزاری اساسی برای بررسی ارتباط میان اثر و زمینه به کار می‌رود. از آنجا که هنرمند و مخاطبان ممکن است در زمان‌ـ مکان‌های متفاوتی قرار گرفته باشند؛ بنابراین، کرونوتوپ؛ محل تلاقی علائم زمانی و مکانی در یک واحد محسوس و ملموس است که انسجام یک اثر هنری‌ـ ادبی را در رابطه با واقعیتی حقیقی رقم می‌زند. باختین ارتباط کرونوتوپی را میزانی برای ارتباط فرامتنی اثر دانسته است؛ زیرا اثر با مکان و زمانی که به آن تعلق دارد، از محدودهٔ شخصی خارج می‌شود (نامورمطلق،۱۳۹۴:۸۶).

بیرون‌بودگی[16]، بیرونه‌گی و یا برون‌بودگی: به‌عنوان عاملی برای درک «دیگری» و گسترش دیدگاه خود، می‌تواند بیانگر این مفهوم باشد: جلوهٔ بیرونی انسان که خود او نمی‌تواند تمامیت آن را مشاهده کند یا به اندیشه درآورد و عکسی هم نیست که به او در این کار کمک کند؛ به‌گونه‌ای که «جلوهٔ بیرونی ما را فقط دیگری می‌تواند براساس بیرون‌بودگیِ خود و بدین سبب که دیگری است، ضبط و درک کند» (پوینده،۱۴۰۰:۱۲۴)؛ به‌عبارت دیگر، از نظر باختین، معنا و مفهوم یک متن به بهترین وجه از طریق بیرون‌بودگی دریافت می‌شود (Petrilli,1992:98).

پاسخ‌پذیری: یا پاسخ‌گویی، در اساس واژه‌ای باختینی بوده است برای توصیف فرایند جواب و پاسخ متقابل که میان دو فرد یا میان زندگی و هنر رخ می‌دهد (هینز،۱۴۰۰: ۵۱ و ۶۷). درواقع، همان‌طور که هنرمند به متون گذشته پاسخ

می‌دهد، مخاطب نیز وظیفه دارد به اثر پاسخ دهد و به این طریق درگیر فرایند گفتگو می‌شوند.

فرجام‌ناپذیری، نافرجامی: درواقع باختین باور داشت که هیچ‌چیز قطعی هنوز در جهان رخ نداده است. او جهان را آزاد و رها می‌دید؛ جایی که در آن همه‌چیز همواره در آینده باقی می‌ماند (هینز به نقل از باختین،۱۴۰۰:۱۵۳). از منظر او فرایند خلاقانهٔ هنرمند، فرجام‌ناپذیر است؛ زیرا، یک اثر همواره در معرض تغییر و دگرگونی قرار دارد (هینز،۱۴۰۰: ۱۵۴ـ ۱۵۳)؛ بنابراین، در گفتگومندی «هیچ سخن اول و آخری در کار نیست، زمینه‌های مکالمه حد و مرزی ندارند، آن‌ها تا عمق گذشته و تا دوردست آینده کشیده می‌شوند...، هر لحظه در حال نوشدن در مکالمه‌ای دیگرند و حیاتی تازه خواهند یافت» (هولکوییست،۱۳۹۵: ۷۳ـ۷۲).

توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

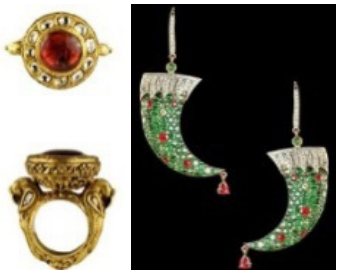
زیورآلات هند با جایگاهی فراتر از تزئین بدن، همواره به‌واسطهٔ حضور نقش‌مایه‌هایش، در ادوار مختلف تاریخی مورد توجه بوده است؛ نقش‌مایه‌هایی که ریشه در باورها و اعتقادات جامعهٔ ترا[۱۷]فرهنگی هند دارند و به‌نوعی در زیورآلات معاصر این سرزمین کهن نیز همچون گذشته، خودنمایی می‌کنند؛ بنابراین جهت بررسی نمونه‌های مطالعاتی، نخست به‌طور اختصار به معرفی آن‌ها می‌پردازیم که به شرح زیر است: تصویر ۱؛ آویز گردن‌بند طلا از مجموعه آثار سال ۲۰۱۷ خانم سونیتا شخاوات[۱۸] را نشان می‌دهد که علاوه بر نقش جانوری طاووس در طرفین، از نقش‌مایه‌ای به نام پنجهٔ ببر نیز استفاده شده است. تصویر۲؛ یک جفت گوشواره با نقش‌مایه طاووس متعلق به سال ۲۰۱۷ است که هنرمند آن، خانم آشا کمال مودی[۱۹]، یکی از طراحان زیورآلات در دهلی به شمار می‌آید. زیورآلات تصویر ۳؛ از مجموعه آثار خانم فَرَح‌خان‌علی[۲۰] در بازهٔ زمانی ۲۰۱۹ـ۲۰۱۵ بوده که در طراحی و ساخت آن‌ها به نقش‌مایه جانوری توجه شده است. تصویر ۴؛ از مجموعه زیورآلات سال ۲۰۲۰ آقای هانوت سینگ[۲۱] به شمار آمده که کاربرد نقش‌مایه جانوری در آن‌ها قابل رؤیت است.

تصویر ۱: زیور طلا؛ آویز گردن‌بند با نقش‌مایه جانوری، ۲۰۱۷ (صفحه اینستاگرام Sunita_Shekhawat_Jaipur).

تصویر۲: زیور طلا؛ گوشواره با نقش‌مایه جانوری، ۲۰۱۷ (صفحه اینستاگرام Art Karat).

تصویر۳: زیورآلات طلا؛ از سمت راست به‌ترتیب الف. گردن‌بند با نقش‌مایه طاووس، ب. انگشتر با نقش‌مایه پرنده و پ. دستبند با فرم مار، ۲۰۱۹ـ ۲۰۱۵ (https:www//farahkhanworld.com).

تصویر ۵؛ یک جفت گوشواره از مجموعه آثار سال ۲۰۲۰ آقای ساجیل‌شاه[۲۲] را نشان می‌دهد که مطابق تصویر با نقش‌مایه پرنده؛ طاووس، شکل گرفته است و تصویر ۶ از آثار مجموعهٔ «Nimai»[۲۳] سال ۲۰۱۶ به شمار آمده که نقش‌مایهٔ جانوری؛ ماهی، به‌عنوان آویز این زیور در بخش میانی و درون نقش‌مایهٔ هلال ماه[۲۴] خودنمایی می‌کند.



تصویر ۴: زیورآلات طلا؛ از سمت راست به ترتیب الف. گوشواره پنجه ببر و ب. انگشتر با نقش‌مایه پرنده، ۲۰۲۰ (http://www.hanutsingh.com).

تصویر ۵: زیور طلا؛ گوشواره با نقش‌مایه طاووس، ۲۰۲۰ (صفحه اینستاگرام Sajjante Jewels).

تصویر ۶: زیور طلا؛ گوشواره میناکاری با نقش‌مایه ماهی و هلال ماه، ۲۰۱۶ (صفحه اینستاگرام Nimai).

بنابراین در این تصاویر، شاهد حضور نقش‌مایه‌های جانوری بومی هند؛ طاووس، پنجهٔ ببر، درنا، مار، طوطی و ماهی در زیورآلات بودیم که به‌منظور تحلیل گفتگومندی در این آثار، به جایگاه هر یک از این نقوش در فرهنگ سنتی و بومی هند نیز پرداخته می‌شود.

۱. طاووس: به‌عنوان پرندهٔ بومی هندوستان شناخته شده است و برخی پژوهشگران بر این عقیده‌اند که از آنجا به ایران و خاور دور راه یافته است (قاسمیان دستجردی و نعمتی،۱۴۰۰:۵۶). در آیین بودایی، از مظاهر بودا و یا مَرکب ایشان به شمار می‌رود؛ همچنین در هنر هندویی نیز به‌عنوان مَرکب برخی از ایزدان و ایزدبانوان نقش شده است (ذکرگو،۱۳۹۳:۸۸).

۲. پنجهٔ ببر: از زمان باستان، صنعتگران هند، زیورآلات پنجه ببر را می‌ساختند تا قدرت ببر را به فرزندان پسر خود انتقال دهند (Yothers & Gangadharan,2020:267) و بر این عقیده بوده‌اند که ببر از صاحب آن در برابر حملات حیوانات وحشی محافظت می‌کند؛ از این‌رو آن را همواره به گردن فرزند پسر خود می‌آویختند (R. Chandra,1979).

۳. دُرنا: این پرنده در زبان سانسکریت با واژه «ساراسا»[۲۵] شناخته شده و از جمله نقش‌مایه‌هایی است که در شمایل‌های هندی به کار رفته و همواره، آن را مظهر هوشیاری و احتیاط دانسته‌اند (ذکرگو،۱۳۹۳:۹۶).

۴. مار: واژه «ناگا» یا «ناگ» در زبان‌های رایج هندی به مفهوم عمومی مار بیان شده است. به‌طور کلی، این واژه در زبان سانسکریت و در آیین هندویی به‌نوعی از رب‌النوع‌های مرتبط با زمین و آب و طبیعت اطلاق شده که در هیبت مارهای غول‌پیکر ظاهر می‌شوند. ناگا مذکر و معادل «شاه‌مار» بوده و ناگاهای مؤنث را ناگینی؛ «ماربانو»، «ماردخت» و یا «ملکه مار» نامند و ازجمله مفاهیم نمادین آن را بی‌کرانگی، حافظ آب و حیات، نگهبانی و واسطهٔ انتقال یک دورهٔ اساطیری به دورهٔ بعد (ذکرگو،۱۳۹۱: ۵۰ـ۴۲) دانسته‌اند.

۵. طوطی: یا شوکا[۲۶] مَرکبِ ایزد کاما[۲۷] است و گاهی ارابهٔ این ایزد را نیز می‌کشد. این پرندهٔ نمادین اغلب به ایزدبانوانی چون دوی[۲۸]، گاوری[۲۹] و... منتسب است (ذکرگو،۱۳۹۳:۹۴).

۶. ماهی: به‌طور کلی، در جهان‌شناسی هندویی، از میان چهار عنصر هستی (آب، آتش، خاک و باد)، آب از همه رمزآلودتر بوده است و هنگامی که سخن از آفرینش «حیات» پیش می‌آید، شأنش به‌مراتب والاتر از آن سه عنصر دیگر است؛ بنابراین نام عام جانوران آبی در زبان سانسکریت «Jalacarin/ JalacArin» بوده است (ذکرگو،۱۳۹۴ب: ۹ و ۴۷) که طیف وسیعی از جانوران ازجمله ماهی (ماتسیا[۳۰]) را در بر می‌گیرد. در روایات دینی آیین هندویی نیز آمده که ظهور ویشنو[۳۱] به شکل ماهی، ماجرای نجات حیات از نابودی دانسته شده است (همان، ۱۳۹۴الف: ۱۰۵). همچنین، آن را سمبل برکت و فراوانی در خانه دانسته‌اند (دادور و منصوری،۱۳۹۰:۱۹۹).

تحلیل گفتگومندی در زیورآلات معاصر

پیش‌تر بیان شد که گفتگومندی یک فرایند حقیقت‌آفرین بوده است؛ اما «هیچ‌چیز و هیچ‌کس نمی‌تواند در حالت انفرادی به حقیقت دست یابد» (linell,2008:25). درواقع «هر صدای منفرد تنها می‌تواند از طریق آمیختن با مجموعهٔ پیچیده‌ای از همسرایان... خود را به گوش دیگران برساند» (تودوروف،۱۳۹۸:۸)؛ بنابراین جهت شناخت این همسرایان در شکل‌گیری زیورآلات معاصر هند با نقش‌مایه جانوری، به بررسی و تحلیل آن‌ها بر مبنای مفاهیم اساسی رویکرد گفتگومندی باختین پرداخته می‌شود که می‌تواند در درک جهان متن (زیورآلات) در زمان حال نقش بسزایی ایفا کند.

با توجه به نظریهٔ باختین، در وهلهٔ نخست، اطلاق اثر هنری به این زیورآلات زمانی امکان‌پذیر است که آثار، در فرایند کنش و واکنش میان هنرآفرین و هنرپذیر انجام شود؛ به‌دیگر سخن، خلق زیورآلات با استفاده از مواد خام، نقش‌مایهٔ جانوری و عناصر دیگر توسط هنرمندان هندی درنهایت به تألیف زیورآلاتی بس متفاوت از گذشته منتهی شده که با مقولهٔ «تکمیلِ» زیورآلات توسط مخاطب در ارتباط بوده است؛ زیرا از یک‌سو، تألیف آن‌ها به‌عنوان اشیایی برای زینت و آراستن مخاطب اهمیت داشته و از سوی دیگر، بیانگر معنا و مفهوم بالقوه‌ای است که در شکل‌گیری آن‌ها بی‌تأثیر نبوده است. درواقع زیورآلات تصاویر ۱ تا ۶ در این پژوهش، نمونه‌ای از کنش هنرمندان هندی در جهان به شمار می‌آیند. حتی اگر فرض بر این است که نام هنرمند آن‌ها نامعلوم باشد؛ با توجه به واکنش مخاطب نسبت به این کنش، می‌توان عنوان اثر هنری را بر آن‌ها نهاد. قابل ذکر است که در اینجا، انتخاب ماده اولیه و نقش‌مایه‌های جانوری در تألیف آثار توسط هنرمند انجام شده است. هنرمندان از نقش‌مایه‌ها، مواد اولیه‌ای همانند فلز طلا و سنگ‌های گران‌بها به‌وفور استفاده کرده‌اند که همهٔ این موارد دلالت بر تألیف زیورآلات و درنتیجه کنش هنرمندان هندی در این جهان دارد. قابل ذکر است که کنشِ تألیف، ویژگی بارز زیبایی‌شناختی باختین بوده است؛ یعنی همان توجه وی به مقولهٔ «هنر برای زندگی» و نه «هنر برای هنر». وی معتقد است «هنر و زندگی باید به یکدیگر پاسخ بگویند... یکی از مهم‌ترین نقاط اتصال هنر و زندگی، عمل یا کنش انسان است» (هینز، ۱۴۰۰:۲۵). می‌توان اظهار کرد که در این مجموعه زیورآلات، عمل هنرمندان در تألیف آثاری متناسب با فرهنگ جامعهٔ هند؛ برای زینت، آراستن و موارد مشابه، به‌وضوح قابل رؤیت بوده و در این کنشِ زیبایی‌شناختی، هنرمندان آنچه را که از فرهنگ و جامعه به دست آمده است، در آرشیتکتونیک[۳۲] (سازمان‌گری معنا) خاصی بازآرایی کرده‌اند؛ بنابراین جهت شناخت این کنش، می‌بایست به نقش مفاهیمی که به این مجموعه زیورآلات موجودیت بخشیده است، پی برد تا بتوان به شناخت جامعی از آرشیتکتونیک در زیورآلات دست یافت.

با توجه به کاربرد بن‌مایه‌ها و مؤلفه‌های جانوری در تألیف این آثار می‌توان گفت، در کلیت زیورآلات معاصر هند، با دو نظام قانون‌مندِ به هم وابسته؛ یعنی محتوا و صورت، مواجه هستیم که موجب ارزش‌مندی هر یک از مؤلفه‌های بنیادین در این رخداد هنری شده‌اند. مطابق نمونه‌های مورد بررسی، در اینجا نقش‌مایه‌های جانوری و سایر مؤلفه‌ها در کنار یکدیگر منجر به عینیت‌یافتن صورت زیورآلات شده است که در نتیجه به‌صورت آویز گردن‌بند، گوشواره، دستبند و انگشتر در تصاویر ۱ تا ۶ دیده می‌شوند؛ بنابراین می‌توان گفت که صورت زیورآلات در این تصاویر توسط هنرمند و به مدد مواد خام و نقش‌مایه‌هایی شکل مادی به خود گرفته است؛ اما آنچه در این بین مورد توجه بوده، همانا محتوایی است که موجب شکل‌گیری این صورت شده؛ زیرا «محتوا یکی از مؤلفه‌های سازندهٔ واجب‌الوجود است و فرمِ هنری درواقع هم‌بستهٔ محتواست؛ اگر این همبستگی شکل نگیرد، فرمِ هنری قطعاً بی‌معنا خواهد بود» (باختین، ۱۴۰۰:۴۸۱)؛ بنابراین، لازمهٔ پی‌بردن به این محتوا، توجه به انواع گفتار و در راستای آن، چندصدایی، در مجموعه زیورآلات با نقش‌مایه جانوری است.

در رابطه با انواع گفتار قابل ذکر است که به‌طور کلی در اینجا با گفتارهای زیر مواجه هستیم: ۱.گفتار مستقیم؛ یعنی بیان هنرمند (صدای هنرمند) و ۲. گفتار غیرمستقیم که اشاره به گفتار «دیگریِ» متأثر از بافتار اجتماعی- فرهنگی دارد که توسط هنرمند و درواقع از زبان هنرمند بیان شده است. همچنین، استفاده بسیار از فلز طلا[۳۳] در نمونه‌ها، به همراه نقش‌مایه جانوری پنجهٔ ببر و طاووس در تصویر ۱؛ استفادهٔ بسیار از مروارید[۳۴] در تصویر۲؛ نقش‌مایه‌های طاووس، درنا و مار به همراه الماس[۳۵] و مهره‌هایی[۳۶] از سنگ در تصویر ۳؛ فرم پنجهٔ ببر، طوطی و کاربرد الماس در تصویر ۴؛ تکرار نقش‌مایه طاووس در کنار الماس در تصویر ۵ و در پایان، نقش‌مایه ماهی، هلال ماه، الماس و مهره در تصویر۶ گویای گفتاری است مربوط به گذشته‌های دور و فرهنگ هند که اکنون توسط هنرمند در تألیف آثار، فقط انتقال داده شده‌اند؛ به‌عبارتی آن‌ها به‌گونه‌ای در متن جای گرفته‌اند که می‌بایست این عناصر را به‌تمامی پذیرفت و یا نفی کرد؛ زیرا آن‌ها، گفتار خودمختار بیرونی‌اند که پیش از این در گذشته شناخته شده و اکنون، فقط توسط هنرمند شبیه‌سازی شده‌اند. همچنین بیان شد که نوع دیگر گفتار؛ «قانع‌کنندهٔ درونی»، همچون گفتار «شبه‌مستقیم»، از مهم‌ترین عناصر شکل‌گیری گفتگومندی بوده است و در اینجا نیز کاملاً با گفتارهای هنرمند در هم آمیخته و نتیجه به‌گونه‌ای شده که گفتار، نیمی از آنِ هنرمند و نیمی غیر خودی بوده است

که البته شناخت آن مستلزم پی‌بردن به صداهای «دیگری» است که به موازات صدای هنرمند در شکل‌گیری آثار نقش مؤثری ایفا کرده‌اند.

در رابطـه با بررسـی چندصـدایی، می‌توان گفت حضـور سنگ‌های زمرد با طیف رنگ‌های سبز در چشم و گردن طاووس (تصویر ۱)، محبوبیت این سنگ را در زمانهٔ حضور مغولان هند یادآوری می‌کند؛ زیرا از نظر آنان، رنگ سبز زمرد با سنت اسلامی هماهنگی ژرفی داشته است. درواقع، مغولان عقیده داشتند کسی که زمرد می‌پوشد، ایمان دارد که از لطف خداوند برخوردار خواهد شد (Bala Krishnan,2001:182). در اینجا، در کنار سنگ زمرد، سنگ یاقوت سرخ نیز در تاج این پرنده به کار رفته که اگرچه استفاده از این سنگ در عهد باستان هند کاربرد داشته و در فرهنگ هندیان بسیار مورد احترام بوده است؛ اما در دورهٔ مغولان و به پیروی از تیموریان، برای یاقوت به‌ویژه رنگ قرمز تیرهٔ آن ارزش زیادی قائل بودند (Carvalho,2010:44). در تصویر ۲، علاوه بر تراش منظم مرواریدها به تأسی از فرهنگ بریتانیا در هند،[۳۷] می‌توان گفت قرارگیری و نصب آن‌ها تا حدودی به شیوه و سیاق مغولان،[۳۸] شکل گرفته است. همچنین در بخش پایین این زیور، آویزهایی از سنگ یاقوت کبود قابل مشاهده است که رنگ آبی آن به‌عنوان رنگ سلطنتی، همواره مورد توجه در زیورآلات ویکتوریایی بوده و به‌ندرت در زیورآلات هند و میناکاری‌های آن دیده شده است (Barnard,2008:93).

در تصویر ۳ الف؛ گردن‌بندی با نقش‌مایه طاووس در مرکز، به همراه الماس‌های بسیار ظریف با تراش متقارنِ سبک زیورآلات دورهٔ استعمار دیده می‌شود. رنگ آبی برای الماس و یا سنگ یاقوت کبود که در زیورآلات ویکتوریایی یکی از رنگ‌های سلطنتی بوده، در اینجا نیز توسط هنرمند به کار گرفته شده است. لازم به ذکر است که رنگ آبی در صورتِ تیرگی، می‌تواند بیانگر رنگ سلطنتی زیورآلات ویکتوریایی در دورهٔ استعمار هند باشد و در غیر این صورت، یادآور طیف رنگ‌های میناکاری مغول متأثر از فرهنگ ایرانی خواهد بود (روانشادی،۱۳۹۷:۴۷). همچنین، نقش‌مایه گیاهی برگ به شکل آویز و به رنگ آبی نیز مشاهده می‌شود. درواقع، نقوشی همچون برگ، بیانگر این امر است که چگونه هنر یونانی به‌آرامی در زیورآلات عهد باستان هند نفوذ کرده است (R. Chandra,1979). علاوه بر این، فرم برگ یکی از طرح‌های بسیار محبوب متأثر از فرهنگ رومی (Bala Krishnan & Kumar,2001:83) نیز به شمار آمده که در عهد باستان هند کاربرد داشته است. تصویر ۳ ب؛ انگشتری به فرم پرنده، با گردنی مملو از الماس‌های ظریف و یکدست که بر پایه‌هایی به سبک زیورآلات غربی با پنجهٔ باز[۳۹] قرار گرفته‌اند که تک‌مرواریدی درشت‌اندازه به تأسی از سبک مغولان،[۴۰] را در میان خود دارد. علاوه بر ظرافت الماس‌هایی به رنگ سفید و صورتی، استفاده از رنگ آبی تیره برای چشم این پرنده نیز به پیروی از فرهنگ استعمار ساخته شده است. همچنین، حضور مرواریدی بزرگ در میانهٔ کار که به‌نوعی موجب جلب نظر مخاطب می‌شود، می‌تواند بیانگر تأثیرپذیری از تک‌مرواریدهایی باشد که در عصر مغولان بسیار کاربرد داشته است. در تصویر ۳ پ؛ خلاقیت هنرمند در ترکیب‌بندی میان سنگ‌های زمرد، یاقوت سرخ و الماس در ایجاد زیوری مطابق با حرکت مارگونه قابل رؤیت است؛ یعنی هماهنگی عناصر فرهنگ بومی هند و فرهنگ‌های «دیگری»؛ اما در اینجا نیز سنگ زمرد و یاقوت سرخ مطابق نمونه‌های پیش، نفوذ فرهنگ مغولی را نشان می‌دهند. همچنین در کنار آن‌ها، الماس‌های ظریف و متقارن بر پایه‌هایی دندانه‌وار، تأثیر فرهنگ غربی را بیان می‌کنند.

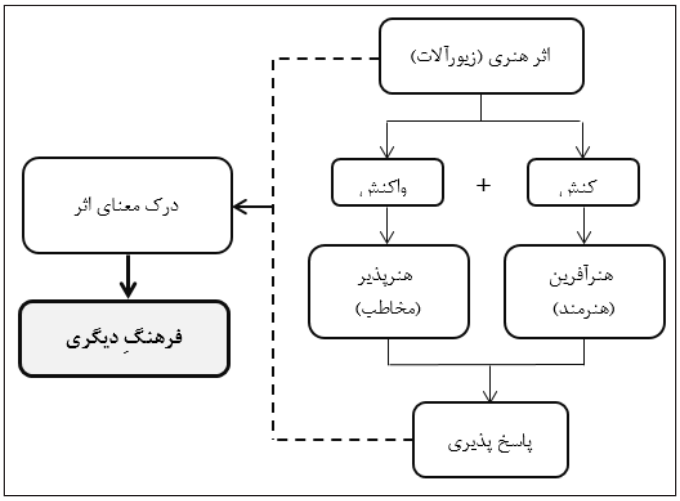
تصویر ۴ الف؛ در این گوشواره، به‌وضوح ترکیب فرهنگ بومی هند با حضور نقش‌مایه پنجهٔ ببر، و فرهنگ عصر مغول با توجه به رنگ سبز زمرد، بیش از پیش به چشم می‌آید. در کنار آن الماس‌هایی با ظرافت بسیار و به رنگ قرمز نیز به کار برده شده که قابل ذکر است. رنگ قرمز، یکی از رنگ‌های غالب در زیورآلات و نیز میناکاری دورهٔ مغولان (Stronge, et al,1988:94) شناخته شده است و در انتها، آویز کوچکی از سنگ یاقوت سرخ با تراش منظم و پایه‌ای دندانه‌وار، تأثیر فرهنگ استعمار را بازگو می‌کند. و تصویر ۴ ب؛ انگشتر یاقوت سرخی همانند خورشید را نشان می‌دهد. پیشتر بیان شد این سنگ، هم در عهد باستان هند و نیز در زمانهٔ مغولان بسیار کاربرد داشته است. الماس‌هایی دورتادور یاقوت قرار دارند که می‌توان گفت قرارگیری این سنگ‌ها بر روی طلا، به سبک و سیاق گذشته به‌ویژه کوندان مغول انجام شده است. در اینجا نیز همانند نمونه‌های برجای‌مانده از عصر مغول، بر گرداگرد پایهٔ این زیور، نقش‌مایه گیاهی و در دو سوی آن، نقش‌مایه طوطی خودنمایی می‌کنند. ناگفته نماند بال‌های این پرندهٔ بومی با الماس به همان سبک نگین انگشتر (کوندان) پُر

شده است که این الماس‌ها به فرم بته[۴۱]؛ نقش‌مایه‌ای برگرفته از فرهنگ عصر صفوی (ملکی و دیگران،۱۳۹۹) تمایل دارند. تصویر ۵؛ گوشواره‌ای از طلای سفید با نقش‌مایه طاووس، انباشته از الماس‌های ظریف و تراش‌خورده به سبک زیورآلات دورهٔ استعمار را نشان می‌دهد. همچنین در کنار تأثیر فرهنگ غربی، مهره‌هایی به رنگ سبز که یادآور اهمیت و توجه مغولان به این رنگ بوده است نیز حضور دارد. در لابه‌لای این مهره‌ها، نقش‌مایه‌های گیاهی مملو از الماس به کار گرفته شده است. درنهایت، تصویر ۶؛ گوشواره‌ای با نقش‌مایه ماهی؛ از عناصر باستانی هند که به سبک کوندان- میناکاری[۴۲] زیورآلات عهد مغول ساخته شده است. در کنار آن الماس‌هایی تراش‌خورده و متقارن در بالا و پایین این زیور و نیز درون نقش‌مایه ماهی قابل رؤیت است. همچنین استفاده از دو رنگ قرمز و سبز در این زیور گویای حضور فرهنگ مغول بوده است (روانشادی،۱۳۹۷:۴۷).

در کل، حضور صداهای فرهنگِ «مغولی»، «بریتانیا»، «یونانی- رومی» و «ایرانی»؛ یعنی همان مؤلفه‌ها و عناصر فرهنگِ «دیگری»، در قالب صدایی بوده هم‌راستا با صدای هنرمند. قابل ذکر است که در این مجموعه زیورآلات، هنرمند صرفاً از دیگری سخن نگفته است. درواقع، ترکیب‌بندی و کنار هم قرارگیری نقش‌مایه‌های جانوری بومی هند و عناصر فرهنگ‌های دیگر، نشانگر گفتگوی هنرمند با دیگری بوده؛ نه از دیگری. فرهنگ هندو- اسلامی، استعمار، یونانی-رومی و ایرانی به‌عنوان فرهنگ‌های «دیگری» در نمونه‌های مطالعاتی، درواقع به‌مثابهٔ گفتاری بوده که در متن این زیورآلات حضوری نامرئی داشته؛ اما همواره صدای این فرهنگ‌ها با نشانه‌های خاص آن فرهنگ، در کنار صدای هنرمند قابل شنیدن است.

در اینجا هنرمند با استفاده از مواد اولیه، عناصر و نقش‌مایه‌های جانوری، به زیورآلات صورت و عینیت بخشیده و توانسته است رابطهٔ پاسخ‌گرانه‌ای را در این تألیف پی‌ریزی کند. درواقع، به‌واسطهٔ شکل مادی آثار که پتانسیل ارتباط برقرارکردن را دارد، این رابطه منجر به برقراری ارتباط با مخاطب خود نیز شده است. ناگفته نماند، یکی از پیامدهای منطقی این رابطهٔ پاسخ‌پذیریِ تألیف و تکمیل زیورآلات توسط هنرمند و مخاطب، شناخت رابطهٔ هم‌سخنانهٔ هنرمند با «دیگری» بوده است؛ یعنی ارتباط میان عناصر و مؤلفه‌های اثرگذار در شکل‌گیری این مجموعه زیورآلات، با بافتار و به‌طور کلی، هنری که به زندگی پاسخگو است، مطرح شده است؛ به‌عبارت دیگر، یک عنصرِ دیگری مطابق نمودار ۱ وجود داشته و به میان آمده که پاسخگو در رابطهٔ پاسخ‌پذیری هنرمند و مخاطب بوده که درنهایت منجر به شکل‌گیری و موجودیت‌یافتن زیورآلات معاصر با بن‌مایه‌های مذکور شده است؛ زیرا باختین، خود معتقد است؛ پیوند درونی بن‌مایه‌های سازندهٔ یک اثر هنری را تنها، وحدت پاسخگویی تضمین می‌کند (باختین،۱۴۰۰:۷۴). «از آن‌رو که ما به‌تنهایی و در حکم آگاهی‌هایی منفرد، وجود نداریم، کار خلاقانهٔ ما همیشه نسبت به دیگران پاسخگوست» (هینز،۱۴۰۰: ۶۸ و ۷۹). همان‌طور که هنرمند به متون گذشته پاسخ می‌دهد، مخاطب نیز وظیفه دارد به اثر پاسخ دهد و به این طریق درگیر فرایند گفتگو می‌شوند.

نمودار ۱: نسبت پاسخ‌پذیری و زیورآلات (نگارندگان،۱۴۰۱)



در نتیجه، پاسخ‌پذیری و یا اینکه چگونه هنرمندان معاصر هندوستان دست به آفرینش زیورآلاتی با این اشکال و عناصر زده‌اند و چگونه مخاطب در عصر حاضر و یا در زمان آتی، معنای آن‌ها را دریافت و تفسیر می‌کند، براساس گفتگوی هنرمند با واقعیتی متأثر از برون‌متن و با توجه به بیرون‌بودگیِ «دیگری» ضبط و درک شده است. درواقع انتخاب نقش‌مایه‌های جانوریِ بومی هند، در کنار عناصر متعلق به سایر فرهنگ‌ها؛ بیانگر این مطلب است که هنرمندان با تداعی‌کردن مؤلفه‌هایی در تألیف زیورآلات، درگیر مکالمه با عاملی برون‌متن به‌عنوان «دیگری» بودند که پیشتر نیز در زیورآلات هند حضور داشته‌اند؛ به‌دیگر سخن، این «کنشِ دیدن، به‌خاطرآوردن و تداعی‌کردن» (هینز،۹۳:۱۴۰۰) در زیورآلات معاصر هند به‌واسطهٔ حضور بن‌مایه‌هایی که هنرمند در تألیف آثار خود به کار گرفته، ایجاد شده؛ یعنی به دستِ «دیگری» و در فرایند پاسخ‌پذیری شکل یافته است.

در اینجا هنرمند به مدد مکالمه با «دیگری»، موفق به تألیف این مجموعه زیورآلات با نقش‌مایه جانوری شده است که حتی اگر مخاطب، به اسامی هنرمندان آن، در مقام هنرمند هندی، شناختی نداشته باشد؛ درنهایت، به‌عنوان زیورآلات هندوستان به همگان معرفی خواهد شد. درواقع مهم‌ترین پیامد حضور فرهنگِ «دیگری» در این حقیقت نهفته است که آن‌ها با حضورشان از برون به درون زیورآلات، این امکان را برای هنرمند ایجاد کرده‌اند که او فرهنگ خود را به خاطر آورد و مخاطب نیز بتواند با فرهنگ بومی هند ارتباط برقرار کند. «دیگری قادر است قصهٔ حیات مرا [فرهنگ هنرمند] روایت کند و من [هنرمندِ زیورآلات] در هم‌نوایی درونی کامل با او به سر خواهم برد» (باختین،۱۴۰۰: ۲۹۲ـ۲۹۱)؛ بنابراین می‌توان گفت، زیورآلات معاصر هند موجودیت نمی‌یافتند اگر به دست «دیگری» و به‌واسطهٔ مؤلفه‌های فرهنگ دیگر شکل نمی‌گرفتند. «دیگری» که متعلق به مکان‌ـ زمانی در گذشته بوده؛ عناصری که حضور آن‌ها در زیورآلات ادوار پیشین هند نیز دریافت شده و اکنون در دورهٔ معاصر توسط هنرمند، بازنمایی شده و درنتیجه پاسخگو در رابطهٔ کنش و واکنش هنرمند معاصر با مخاطب و یا مخاطبان آتی و درنهایت اثرگذار در عینیت‌یافتن صورت زیورآلات شده است. همچنین، در تحلیل آثار بر مبنای مفاهیم رویکرد گفتگومندی، قابل ذکر است این زیورآلات با مکان و زمانی که به آن تعلق داشته‌اند، از محدودهٔ شخصی و خودِ هنرمندِ معاصر خارج شده‌اند. هنرمندان در این آثار، بدون مؤلفه‌ها و بن‌مایه‌هایی در حکمِ «دیگریِ» برخاسته از بافتار، توانایی ارتباط‌برقرارکردن و پاسخ‌گویی با مخاطبان خود در جهان و درنهایت تألیف این مجموعه زیورآلات را نداشته‌اند. مادامی که هنرمندان از منظر خویشتن به زیورآلات بپردازند، قادر نخواهند بود در ظرف زمان و مکانی که مقوله‌های ناب فیزیکی نیستند؛ بلکه، واجد جسمانیت هستند، به آفرینش اثر خود ادامه دهند؛ زیرا هنرمند از منظر خویش، «حضور ارزش‌محورانه‌ای در این زمان و مکان نخواهد داشت، من [هنرمند] در این زمان و مکان ساخته نشده‌ام، شکل نگرفته‌ام و تعین نیافته‌ام» (باختین،۳۴۲:۱۴۰۰)؛ بنابراین، نقش‌مایه‌های جانوری به همراه مواد خام و عناصر فرهنگ دیگری که هنرمند به مدد آن‌ها به تألیف آثار خود پرداخته، بیانگر این مطلب بوده که زمان متراکم شده، جسمانیت یافته و هنرمندانه در آثار معاصر قابل رؤیت شده است و مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، از خود واکنش نشان داده و شکل اجتماعی به خود گرفته است؛ به‌عبارت دقیق‌تر، «جغرافیا دور و نزدیک و اینجا و آنجا نمی‌شناسد... ؛ به همین ترتیب، تاریخ نیز گذشته و حال و آینده را نمی‌شناسد» (باختین،۳۹:۱۴۰۰).

می‌توان گفت که زیورآلات معاصر در پژوهش حاضر، شامل یک ریتم کرونوتوپی بوده است مابین گذشته، آینده و به‌واسطهٔ زمان حال (معاصر) که هنرمند با به‌کارگیری مؤلفه‌هایی از آنِ زمان گذشته، هم‌راستا با صدای فرهنگ دیگری، به آثار خود در زمانِ معاصر، صورت مادی بخشیده است و اکنون ما به‌عنوان مخاطب، در زمان و مکانِ خود به تمامی این آثار نگریسته‌ایم که به ظاهر در دورهٔ معاصر با نام و امضای هنرمندان هندی ثبت شده‌اند؛ اما ساختارِ شکل‌دهندهٔ آن‌ها مربوط به بافتاری بوده است برگرفته از زمان و مکانی در گذشته؛ بنابراین، می‌توان تمامی مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌دهنده به این مجموعه زیورآلات را به‌عنوان بن‌مایه‌های کرونوتوپی در نظر گرفت که بین «دیگری» در زمان گذشته، هنرمند معاصر و مخاطب و یا مخاطبان آتی در گردش هستند؛ یعنی آنجا که هنرمندان، نقش‌مایه‌های بومی هند را هم‌راستا با مؤلفه‌های فرهنگ

دیگری به کار برده‌اند، خود، گویای این مهم بوده که جلوه‌های معنا در زیورآلات به‌شکلی نهفته و به‌صورت بالقوه وجود دارد؛ بنابراین کشف آن جلوه‌ها با توجه به این بن‌مایه‌های کرونوتوپی مابین گذشته، حال و آینده امکان‌پذیر شده است؛ به‌دیگر سخن، با توجه به رابطهٔ درونی و پیوند میان صورت و محتوا. هنرمندِ زیورآلات، هرگز از همان ابتدا در مقام هنرمند و مؤلف اثر قرار نداشته؛ یعنی از آغاز قادر به بیان بن‌مایه‌های اثر خود نبوده است؛ چراکه اگر او در مقام مؤلفِ مطلق، تنها به‌صورتِ اثر می‌پرداخت، بدون در نظرگرفتن محتوای زیورآلات، نتیجه چیزی جز یک اثر پوچ و تهی با ظاهری غیر قابل باور از جانب مخاطب که عملاً فاقد بارِ فرهنگی بود، نمی‌شد. از آنچه گفته شد نتیجه می‌گیریم که زیورآلات معاصر هند، با درهم‌تنیدگی هماهنگش با پس‌زمینه و بافتار، توانسته است شکل و نمود مادی پیدا کند؛ به‌عبارت دیگر، تنها به وساطت یک آگاهی واقع در بیرون؛ اما قابل دریافت از درون اثر عینیت یافته است. البته با توجه به اینکه، زیورآلات در حکم آثار هنری که همواره مخاطبانی دارد در معرض تغییر و دگرگونی نیز قرار می‌گیرد؛ می‌توان گفت صورت و محتوای زیورآلات همچنان در فرایند تولید است و هیچ لحظهٔ منفردی در کار نیست که ساکن شود یا از تکاپو بایستد؛ بنابراین فرجام‌ناپذیری در تمامی این نمونه‌ها به‌وضوح قابل ادراک است؛ زیرا این هنرمندان، اولین و آخرین کسانی نبوده‌اند که به نقش‌مایه‌های جانوری و سایر عناصر وارداتی در زیورآلات هندوستان پرداخته‌اند؛ «مادامی که، انسان‌ها وجود دارند، حقیقت غایی‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد و اثر هنری پایان نمی‌پذیرد» (مکاریک،۱۳۸۴:۱۰۱).

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل زیورآلات، می‌توان دریافت هنرمندان این آثار، از ابتدا در جایگاه مؤلف اثر خود نبوده‌اند؛ بلکه به مدد عناصری توانسته‌اند جهان اثر خود را از درون، ارزش‌گذاری کنند و بدین طریق، محتوای زیورآلات را تکمیل و صورت آن‌ها را به‌واسطهٔ این محتوا، عینیت بخشند. درواقع، هنرمند در این مسیر، ابتدا جایگاه مؤلف‌بودن خود را از دست داده و به‌عنوان مخاطب و یک شرکت‌کنندهٔ دوم سعی داشته تا با چشمان دیگری؛ به‌عنوان شرکت‌کنندهٔ اول، به اثر خود بنگرد و پس از تکمیل افق دیدِ خود با مازادِ دید دیگری، دوباره به جایگاه هنرمندبودنِ خود بازگشته است و اکنون با دیگری که در این سطح، اشاره به مخاطب؛ شرکت‌کنندهٔ سوم دارد، توانسته ارتباط برقرار کند. همچنین، می‌توان دریافت از میان فرهنگ‌های «دیگری» اثرگذار بر تألیف آثار، مؤلفه‌های فرهنگِ مغولی در کنار فرهنگ غربی، بیشترین حضور و تأثیر را در شکل‌گیری زیورآلات با نقش‌مایه جانوری بومی هند داشته‌اند. به نظر می‌رسد که برخلاف سبک زندگی و طرز فکر جدید در نتیجهٔ تأثیرات مدرنیته و فرهنگ غربی در هندوستان، هنرمندان معاصر همچنان، از عناصر فرهنگ تلفیقی مغول (هندو_ اسلامی) در تألیف آثار خود استفاده می‌کنند. عناصری که پیشتر در زیورآلات عصر مغولان نیز کاربرد داشته و اکنون به‌عنوان بن‌مایه‌هایی یادآور برای مخاطب، در کنار سایر مؤلفه‌ها منجر به شکل‌گیری زیورآلات شده‌اند؛ به‌بیان دیگر، امروزه نیز فرهنگ اسلامی در هند، ترکیبی هماهنگ و موزون میان فرهنگ مسلمانان و فرهنگ هندوئیزم ایجاد کرده است.

بنابراین، هنرمند به مدد گفتگو با فرهنگ‌ها؛ در حکم یک واقعیت اجتماعی، موفق به تألیف زیورآلاتی با نقش‌مایه جانوری شده است که حتی اگر مخاطب، نام هنرمند آن‌ها را نداند، در نهایت، به‌عنوان زیورآلات هندوستان به همگان شناسانده می‌شود؛ زیرا باختین بر این عقیده بوده که هنر به خاطر می‌آورد و تداعی می‌کند؛ بنابراین این کنشِ هنرمند به مدد فرهنگِ «دیگری»، موجب واکنش مخاطب، پاسخ‌پذیری و درنهایت شکل‌گیری صورت آثار با نقش‌مایه جانوری، به‌عنوان زیورآلاتی هندی شده است. درواقع، هنرمند توانایی مشاهدهٔ آنچه که دیگری می‌بیند را نداشته و درنتیجه قادر به روایتِ کامل فرهنگ بومی هند؛ فرهنگی زنده و باورپذیر برای مخاطب، در شکل‌گیری این آثار نبوده است؛ به‌دیگر سخن، این بن‌مایه‌های جانوری فرهنگ بومی هند در مرز بین فرهنگ‌های دیگر و به‌طور کلی رویدادی اجتماعی در زیورآلات موجودیت یافته و از آگاهیِ ذهنی و منفرد هنرمند حاصل نشده است؛ بنابراین، آن‌گونه که باختین، خود معتقد است، گفتار هنگامی که با واقعیت اجتماعی و فرهنگی (زمینه) مرتبط شود، می‌تواند شکل و ریشه بگیرد و از غنای بیشتری برخوردار می‌شود. ذکر این نکته نیز ضروری است که هنرمند هرگز قادر نبوده فرهنگ

دیگری را از درون آثار خود پدید آورد؛ زیرا چنین فرهنگ ساختگی‌ای، به هیچ وجه از جانب مخاطب، باورپذیر، زنده و کنشگر نخواهد بود؛ درنتیجه، مهم‌ترین پیامد گفتگومندی با فرهنگِ «دیگری»، در این حقیقت نهفته است که آن‌ها با ورودشان به درون زیورآلات، این امکان را برای هنرمند ایجاد کرده‌اند که او فرهنگ خود را به خاطر آورد و مخاطب نیز بتواند با فرهنگ بومی هند ارتباط برقرار کند؛ یعنی تصویری که هنرمند از فرهنگ خودش به‌منزلهٔ من داشته، به همراه تصویری از نگاهِ فرهنگِ دیگری، بر هم منطبق شده و درنتیجه، اثری یکپارچه به وجود آورده است؛ بنابراین شکل‌گیری آثاری سه‌بُعدی با نقش‌مایه‌های جانوری و سایر مؤلفه‌ها، هم‌راستا با صدای هنرمند، گویای رابطه‌ای گفتگومندانه در زیورآلات معاصر هندوستان بوده است که هنرمند برای نشان‌دادن کرونوتوپ‌های متوالی؛ یعنی لحظاتی خاص در زمان تاریخی و مکان اجتماعی، به زیورآلات معاصر، صورت بخشیده است.

در پایان ممکن است این پرسش مطرح شود که چه زمانی مفهوم زیورآلات هند پایان می‌یابد؟ و آیا هرگز می‌تواند حقیقتاً قطعیت یابد؟ گفتیم که در گفتگومندی، قانونِ زمان- مکان حاکم است؛ بنابراین معنای هر اثر را می‌توان از ارتباط میان هنرمند، متأثر از بافتار و مخاطبی که با توجه به شرایط زمانی- مکانیِ خود به آن نگاه می‌کند، تعیین کرد. آنجا که هنرمندان در این زیورآلات درگیر مکالمه‌ای با گذشته بودند و ما به‌عنوان مخاطب، در زمان و مکانِ خود به این آثار نگریسته‌ایم، گویای این مطلب است که زیورآلات با نقش‌مایه‌های جانوری بومیِ فرهنگ هند، به ظاهر در دوران معاصر توسط هنرمندان هندی ایجاد شده؛ اما در باطن خود، به‌طور کامل متعلق به هنرمند نخواهد بود؛ زیرا از آنجا که گفتگو در زیورآلات و متأثر از بافتار، یک پدیدهٔ اجتماعی- فرهنگی است، نمی‌تواند و نباید در ذات خود، به پایان برسد؛ درنتیجه زمینه‌های گفتگو؛ یعنی همان معنای نهفته در آثار بدون محدودیت است و آن‌ها به عمیق‌ترین گذشته و دورترین آینده گسترش می‌یابند و برای تداعی‌کردن و به‌خاطرآوردن، همواره نیازمند «دیگری» خواهند بود که بیرون از متن وجود دارد. درواقع، حقیقت مطلقی وجود نداشته و آنچه در گفتگومندی مورد توجه بوده، بیشتر در فرایند شکل‌گیری زیورآلات نهفته است تا در نتیجهٔ آن؛ یعنی گفتگومندی بیشتر در جست‌وجو بوده تا یافتن؛ بنابراین حقیقت همیشه قابل بحث است و هیچ پاسخ نهایی و قطعی‌ای به یک اثر نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ چراکه این هنرمندان، اولین و آخرین کسانی نبوده‌اند که سکوت جهان را شکسته و به آفرینش‌گری زیورآلات و ارتباط با مخاطب خود و درواقع پاسخ به جهان دست یافته‌اند. تمامی ثبات و قطعیت معناشناختی زیورآلات، در این بافت غیرقطعی از دست می‌رود و معنا و مفهوم موضوع هنری به موازات پیش‌رفتن به سوی آینده، جدید شده و بسط پیدا می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

1- Dialogism
2- Mikhail Mikhailovich Bakhtin
3- Oscar T Branson
4- Kanwal Khalid
5 Aishwariya Sachidhanandham
6- Tzvetan Todorov
7- Dialogue
8- Ferdinand de Saussure
9- Formalism
10- Centripetal
11- Centrifugal
12- The other
13- Rene Descartes
14- Polyphonie
15- Chronotopes
16- Outsideness

۱۷- پیشوند فارسی ترا، به معنی از این‌سو به آن‌سو یا از محلی به محل دیگر است؛ به‌گونه‌ای که اهل علم نیز آن را در چندین واژه از جمله ترافرهنگی، ترا قاره‌ای و... به کار برده‌اند (طباطبایی،۱۳۹۴:۲۳۹).

۱۸- سونیتا شخاوات از جمله زنان طراح زیورآلات هند که فعالیت خود را از ۲۵ سال پیش در جیپور و بعدها در دهلی نو آغاز کرد و در آثارش، رویکرد نوینی به سبک کوندان- میناکاری داشته است. درواقع، همان‌گونه که خود معتقد

است: «طراحی زیورآلات برای من صرفاً یک بوم نقاشی یا اثر هنری نیست که برای لذت و زینت به کار رود؛ بلکه رسانه‌ای است برای داستان‌سرایی من» (صفحه اینستاگرام Sunita_ Shekhawat_Jaipur).

۱۹- Art Karat؛ نام تجاری مجموعه آثار خانم آشا کمال مودی؛ یکی از شناخته‌شده‌ترین طراحان زیورآلات در دهلی بوده که در طول فعالیت خود از سال ۲۰۰۰، برای بیش از ده‌ها فیلم پُرفروش بالیوود، طراحی زیورآلات انجام داده است. همچنین وی چندین بار موفق به دریافت جایزهٔ «بهترین طراح» از سوی شورای مربوط به زیورآلات هند شده است (Vivek,۲۰۱۹).

۲۰- خانم فَرَح‌خان‌علی یکی دیگر از موفق‌ترین و محبوب‌ترین طراحان زیورآلات در شهر بمبئی، با نام تجاری Farah Khan Fine Jewellery و یا FarahKhanworld از سال ۲۰۰۴، شروع به فعالیت کرده که آثارش، همواره مورد توجه ستارگان سینمای بالیوود و نیز افراد بلندپایه در هند قرار گرفته است؛ همچنین او در این سال‌ها به سبب طرح‌های نوآورانه، مجلل و با بالاترین کیفیت، جوایز و افتخارات متعددی نیز کسب کرده است. درواقع، می‌توان گفت، برخی از آثار او، قطعات محدودی بوده که به‌ندرت تکرار می‌شوند. لازم به ذکر است که اصل و نَسَب خانوادگی وی، ریشه در ایران داشته است؛ زیرا اجداد او، جزء آن دسته از ایرانیانی بوده‌اند که در قرن هشتم به هند آمده و در شهر بمبئی ساکن شده‌اند (صفحه اینستاگرام Farah Khan World).

۲۱- آقای هانوت سینگ، ازجمله زیورسازان هندی بوده است که از سال ۲۰۱۰، نه‌تنها در دهلی؛ بلکه در نیویورک نیز در زمینهٔ طراحی و ساخت زیورآلات فعالیت خود را آغاز کرده بود. درواقع با توجه به اینکه او از خانواده‌ای سلطنتی و پدربزرگ او یکی از مهاراجه‌های هندی بود که با کارتیه همکاری داشته؛ این امر سبب شد به‌سرعت بر اعتبار و جایگاه این طراح زیورآلات افزوده شود. و آثارش به‌ویژه گوشواره‌های آویز وی، بسیار مورد توجه در داخل و خارج از هند قرار بگیرد (http://www.hanutsingh.com).

۲۲- فعالیت آقای ساجیل‌شاه، از سال ۲۰۱۰ در بمبئی و با نام تجاری Sajjante آغاز شد. این نام تجاری در هند به‌عنوان «خانهٔ جواهر (زیور) Sajjante» نیز شهرت دارد. گفته شده است که سالانه فقط ۵۰ قطعه زیور توسط این شرکت ساخته می‌شود که حتی ساخت برخی از زیورآلات دست‌ساز او یک‌سال نیز به طول می‌انجامد (صفحه اینستاگرام Sajjante Jewels)

۲۳- زیورآلات خانم پوجا در دهلی با نام تجاری Nimai، در حدود سال‌های ۲۰۱۰/ ۲۰۱۳ آثار خود را در معرض فروش قرار داد. درواقع، توجه به طراحی و ساخت زیورآلاتی ساده، او را به یکی از طراحان برجستهٔ زیورآلات در هند تبدیل کرده است (صفحه اینستاگرام Nimai).

۲۴- ماه یکی از نقش‌مایه‌های سماوی در هند باستان بوده که خاستگاه حاصل‌خیزی به شمار آمده است (دادور و منصوری،۱۳۹۰:۱۷۹).

25- Sarasa

26- Shuka

۲۷- Kama. نام ایزد عشق و لذت و کامرانی است. این واژه معمولاً به گرایشات شهوانی اطلاق می‌شود؛ اما در معنای عام‌تر، تمایلاتی چون عشق به زیبایی و لذت و بهره‌مندی از مواهب زندگی را نیز در بر دارد (ذکرگو،۱۳۹۳:۱۰۱).

۲۸- Devi. نام مؤنث ایزد دواست که به‌عنوان اسم عام برای عموم ایزدبانوان و ایزدان مؤنث آیین دینی هند به کار می‌رود (ذکرگو،۱۳۹۴الف:۳۶۳) که به آن شکتی (Shakti) نیز می‌گویند. Deva. دوا/ سورا که به معنای عام، به ایزد مورد نیایش اطلاق می‌شود. در متون هندی تعداد آن‌ها متغیر است و برای هر یک از سه جهان (آسمان، فضای میانه و زمین) آمده است (ذکرگو،۱۳۹۴الف:۳۶۳).

۲۹- Gauri. نام دیگر ایزدبانو پارواتی (همسر دوم و محبوب شیوا؛ خدای نابودکننده) بوده است (ذکرگو،۱۳۹۳:۱۰۰).

30- Matsya

۳۱- Visnu. از خدایان اصلی ریگ‌ودا و مهم‌ترین رکن در تثلیث هندویی به‌عنوان خدای نگهدارنده و محافظ کائنات به شمار می‌آید که با مفهوم احاطه‌کردن و مسلط‌بودن مرتبط است. ویشنو نیروی اتصال اجزای عالم است؛ به‌گونه‌ای که، هر یک از اجزای هستی بدون وجود دیگری قابل ادراک؛ بلکه قابل نیل به مرتبهٔ وجود نیست؛ به‌عبارت دیگر مادهٔ حیات،

زمان و نور همه از برکات این اتصال هستند و این‌ها نوری از انوار ویشنو به شمار می‌آیند (ذکرگو،۱۳۹۴الف:۷۲ و ۳۸۹).

32- Architectonic

۳۳- از عهد باستان، زیورآلات را از این فلز مقدس می‌ساختند و در ریگ‌ودا نیز آن را تمثیلی از طلوع خورشید دانسته‌اند (Birdwood,1880,Vol. 2:159). همچنین برای زیورآلات آیینی و مذهبی، بسیار مقدس و فرخنده تلقی شده که دارای قدرت تزکیه و نمادی از سلامتی، ثروت و لکشمی (الهه هندو و همسر ویشنو) بوده است (Kaur,2012: 4,7).

۳۴- به‌طور کلی نزد هندیان از عهد باستان، گردن‌بندهای چندرشته‌ای مروارید، محبوب و قابل توجه بوده است (Nigam,1999:10-12).

۳۵- هندوستان تا اوایل سدهٔ هجدهم، تنها کشور در جهان بوده که در آن بلورهای الماس یافت شده است.

۳۶- نزد ساکنان تمدن دره سند فلزات، سنگ‌ها و به‌ویژه مُهره‌ها بسیار محبوب بودند؛ به‌گونه‌ای که، بیشترین تولید زیورآلات مهره‌ای عهد باستان را متعلق به این دوره دانسته‌اند (Rani & Singh,2013: 87).

۳۷- پیش از حضور بریتانیا در هند، به‌ویژه در عصر مغول، تراش سنگ، نامنظم و بدون تقارن بود که به آن «تراشِ مغولی» می‌گفتند (Ali Sayed,2015:70). سنگ‌هایی با ابعاد بزرگ و نامنظم، در زمانهٔ حضور بریتانیا، به‌تدریج جای خود را به سنگ‌های صیقلی، تراش‌خوردهٔ کوچک‌اندازه و متقارن داده است (Bhushan,1964:82).

۳۸- در این سبک که «کوندان» نامیده شده، سطح رویی طلا را با سنگ‌های گران‌بها زینت می‌دادند و درون کار را با میناکاری می‌پوشاندند. درواقع، طلای خالص بسیار آسیب‌پذیر بوده است؛ بنابراین برای افزایش مقاومت طلا در هنگام تماس با پوست بدن، سطح داخلی طلا را با میناکاری پوشش می‌دادند (Ali Sayed,2015:61- 62).

۳۹- شیوهٔ ساخت پایه‌ها برای قراردادن سنگ‌های گران‌بها را گویند که کاملاً اروپایی است (Stronge et al,1988:96). درواقع، فرمی با دندانه‌ها و یا پنجهٔ باز برای سنگ و نگین زیورآلات، تا قبل از ظهور بریتانیا در هند ناشناخته بوده است (Bhushan,1964:125).

۴۰- تک‌مروارید بر روی عمامه مردان مغول؛ متأثر از فرهنگ ایرانی (Nigam,1999:44-45) و نیز گوشواره‌های مردان دربار مغول است که معمولاً یک مروارید به شکل ساده در گوش خود قرار می‌دادند (شیمل،۱۳۸۶:۲۱۵).

۴۱- نقش‌مایه بته، تا پیش از سدهٔ نهم هجری قمری در هند یافت نشده بود (احمدی‌پیام،۱۳۸۷:۱۹۲). قابل ذکر است که در عصر مغولان هند و هم‌دوره با صفویه در ایران، کارگاه‌های بافندگی به ترغیب اکبرشاه، پارچه‌هایی تولید می‌کردند (فریه،۱۳۷۴:۱۶۸) که در این بین، هنرمندان هندی برخی از نقش‌مایه‌های ایرانی را از ایرانیان و نیز هنرمندان ایرانی که در دربار اکبرشاه حضور داشتند، اقتباس کرده‌اند (ملکی و دیگران،۱۳۹۹).

۴۲- اگرچه میناکاری پیش از عصر مغولان در هند رواج داشته (Ali Sayed,2015:60)؛ اما بدون تردید نقطهٔ اوج این هنر در هند، عصر مغولان بوده است؛ به‌طور کلی، در دورهٔ مغول، توجه به ساخت زیورآلات و میناکاری به دلیل علاقهٔ پادشاهان این دوره در استفاده از انواع زیورآلات، بیش از پیش رواج داشته است (روانشادی،۱۳۹۷:۱).

منابع

- احمدی‌پیام، رضوان (۱۳۸۷). «ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشگاه شاهد تهران.
- انصاری، منصور (۱۳۸۴). *دموکراسی گفتگویی*. تهران: مرکز.
- باختین، میخائیل میخائیلوویچ (۱۳۹۶). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*. مترجم: رؤیا پورآذر. تهران: نی.
_____ (۱۳۹۹). *زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان*. مترجم: کتایون شهپرراد. تهران: کتاب آبان.
_____ (۱۴۰۰). *هنر و پاسخگویی: نخستین جستارهای فلسفی*. مترجم: سعید صلحجو. تهران: نیلوفر.
- پوینده، محمدجعفر (۱۴۰۰). *سودای مکالمه، خنده و آزادی: میخائیل باختین و تودوروف، یاکوبسن، کریستوا، گلدمن، ایوتادیه*. تهران: چشمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. مترجم: داریوش کریمی. تهران: مرکز.

- دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۹۰). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: کلهر و دانشگاه الزهرا.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۹۱). *نمادشناسی هنر شرق (۲): مار در هنرهای بودایی و هندویی*. تهران: متن.
_____ (۱۳۹۳). *نمادشناسی هند شرق (۳): پرنده‌های اساطیری در هنرهای بودایی و هندویی*. تهران: متن.
_____ (۱۳۹۴الف). *اسطوره‌شناسی و هنر هند*. تهران: متن.
_____ (۱۳۹۴ب). *نمادشناسی هنر شرق (۴): ایزدان آب و آبزیان اساطیری*. تهران: متن.
- روانشادی، آذین (۱۳۹۷). «مطالعه تطبیقی جواهرات میناکاری گورکانیان هند و قاجار و کاربست آن در طراحی و ساخت زیورآلات معاصر». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی*. دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- شکرپور، شهریار؛ مهدی‌پورمقدم، زهرا (۱۴۰۱). «تحلیل زیورآلات معاصر هند با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین (مطالعه موردی: زیورآلات سال ۲۰۲۰ م.)». *کیمیای هنر*. سال یازدهم، شماره ۴۳، صص. ۲۲ـ۷.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۶). *در قلمروی خانان مغول*. مترجم: فرامرز نجد سمیعی. تهران: امیرکبیر.
- طباطبایی، علاءالدین (۱۳۹۴). «پیشوندهای زبان فارسی امروز (۲)». *نامه فرهنگستان*. شماره ۵۶، صص. ۲۴۳ـ۲۳۱.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۸). *۳۵۰۰۰ سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی*. تهران: هیرمند.
- فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایران*. مترجم: پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
- قاسمیان دستجردی، پروانه؛ نعمتی، فاطمه (۱۴۰۰). «مطالعه تطبیقی نقش طاووس در منسوجات ایران و هند: مطالعه موردی دو قطعه پارچه از ایران و هند». *دانش هنرهای تجسمی*. دوره ششم ، شماره ۷، صص. ۶۱ـ۴۹.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- ملکی، مژگان؛ داودی، ابوالفضل؛ احمدزاده، محمدرضا (۱۳۹۹). «مطالعه تطبیقی معنی نمادین نقش بته‌جقه در فرهنگ ایرانیان و هندوستان از (۶۰۰ ق. م. تا عصر حاضر) و نمود آن در هنر طراحی مد». در *اولین جشنواره ملی پارچه فجر*. یزد. تعداد صفحات. ۱۳.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- هولکوییست، مایکل (۱۳۹۵). *مکالمه‌گرایی: میخائیل باختین و جهانش*. مترجم: مهدی امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
- هینز، دبورا جی. (۱۴۰۰). *باختین در قابی دیگر*. مترجم: ستاره نوتاج. تهران: متن.
- Ali Sayed, Nafisa. (2015). Mughal jewellery; A sneak peek of jewellery under Mughals. India: partridge.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. (1981). The dialogic imagination: four essays.Trans: Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin and London: Univ of Texas press.
_____.(1984a).ProblemsofDostoevsky'spoetics. Trans: Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota press.
_____. (1984b). Rabelais and his world. Trans: H. Isowolsky. Cambridge MA: MIT press.
- Bala Krishnan, Usha Ramamrutham. (2001). Jewels of the Nizams. New Delhi: department of culture, goverment of India.
- Bala Krishnan, Usha Ramamrutham. Kumar, Meera Sushil. (2001). Indian jewellery, Dance of the peacock. India: India book house limited.
- Barnard, Nick. (2008). Indian jewellery; The V&A collection. New Delhi: Timeless books.
- Bhushan, Jamila Brij. (1964). Indian jewellery, ornamentsanddecorativedesign.D.B.taraporevala sons.
- Birdwood, George Christopher Molesworth. (1880). The industrial arts of India. Vol. 2. London: Chapman & hall.

- Vivek. (2019). The best 10 jewellery designers in India. (https://www.augrav.com/blog/the-best-10-jewellery-designers-in-india-jewellery-inspirations). (1400/ 6/ 8).
- Yothers, Wendy. Gangadharan, Resmi. (2020). Narration on ethnic jewellery of Kerala- focusing on design. inspiration and morphology of motifs, Vol.6(No.6), Pp. 267- 274.
- Instagram: Nimai (1400/ 10/ 20).
- Instagram: Art Karat (1400/ 10/ 20).
- Instagram: Farahkhanworld (1400/ 10/ 27).
- https://farahkhanworld.com (1400/ 10/ 27).
- Instagram: sunita_shekhawat_jaipur (1400/ 10/ 28).
- Instagram: Sajjante Jewels (1400/ 11/ 1).
- http://www.hanutsingh.com (1400/ 12/ 7).
-Carvalho, Pedro Moura,. (2010). Gems and jewels of Mughal India. London: The nour foundation.
- Chandra, Rai Govind. (1979). Indo- Greek jewellery. New Delhi: Abhinar publications, https://paperhub.ir/ (1400/ 10/ 25).
- Haladyn, Miriam Jordan. (2014). Dialogic materialism: Bakhtin, embodiment and moving image art. New York: peter lang Inc.
- Jung, Hwa Yol. (1990). Mikhail Bakhtin's body politic: a phenomenological dialogics. Man and world, Vol. 23(No.85), Pp. 85- 99.
- Kaur, Prabhijot. (2012). Women and jewelry- the traditional and religious dimensions of ornamentation. research gate, Pp. 2- 15.
- Linell, Per. (2008). Essential of dialogism, Sweden. Department of communication studies linkoping University.
- Nigam, M L. (1999). Indian jewellery. New Delhi: Roli books.
- Petrilli, Susan. (1992). The detotalizing method, human sciences and the dialogic of values in Mikhail Bakhtin. social semiotics, Vol.2, No.2, Pp. 98- 112.
- Rani, Punam, Singh, Vivek. (2013). Traditional to contemporary Indian jewellery: a review. GRA (Global research analysis), Vol.2(No.1), Pp. 87- 88.
- Selden, Raman. (1993). A readers guide to contemporary literary theory. London: Biddles Ltd.
- Stronge, Susan. Smith, Nima. Harle, James C. (1988). A golden treasury: Jewellery from the Indian subcontinent. New York: Rizzoli international publications in association with the Victoria and Albert museum and Grantha corporation.

Components of Bakhtinian Dialogism in Contemporary Indian Jewellery with Animal Motif

Zahra Mehdipour Moghaddam[1], Shahryar Shokrpour[2], Taher Rezazadeh[3]

1- Ph.D. Graduate in Islamic Arts, Department of Islamic Arts, Faculty of craft Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)

2- Assistant Professor, Department of Islamic Arts, Faculty of craft Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

3- Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University Science and Research Branch, Tehran, Iran.

DOI: 10.22077/NIA.2023.6205.1709

Abstract

The jewelry As a medium not only reflects the the status of wealth,but also is presented as one of the cultural-civilization examples of any society.India, a country that has always been the center of trade communication for jewelry, that as regardless of the beauty aspect, it has a symbolic value based on the beliefs and cultural relations of the pluralistic society of India.Thus, with an ancient age, Indian jewelry, has always been considered beyond body ornament that is speaks with its concepts as a medium of historical identity and rich culture.In the present research, in which we attempt to refer to Bakhtin's dialogism approach as a method to study ornaments, as a work of art, and to consider how dialogism has emerged in the production of contemporary Indian jewelry?The goal is to provide a method to understand the context of the text, a coherent picture of transcultural dialogism, and to understand the process of the formation of jewelry. Because according to Bakhtin's method, dialogism as a special way of looking at the world, can deal with the contextualism and the texts that originated from another culture for reading the works. It means, it considers both the intra-textual elements and the relationship between the elements of the text and outside of the text. The findings have been carried out by the descriptive-content analysis method, which state that what belonged to the artist in the creation of ornaments was only the primary material in their formation, which means that he was never been independent in creating his works. However, in order to objectify the appearance and complete the content of the ornaments, he talks with the culture of "other". These elements have been previously used in the jewelry of the India, and now they have been depicted in the form of ornaments as reminding theme for the audience or future audiences.Therefore, when the jewelry is connected with the context, it can come into existence. Dialogism with the culture of "other" and above all, the Hindu-Islamic beside other cultures in jewelry has made it possible for the artist to remember the Indian culture and evoke it for the audience; because the artist from his own perspective, he will not be able to continue creating his work in historical time and social place.

Key words: dialogism, the other culture, jewelry, Indian, Bakhtin.

1- Email: z.mehdypour@tabriziau.ac.ir

2- Email: Sh.shokrpor@tabriziau.ac.ir

3- Email: t-rezazadeh@srbiau.ac.ir

(**Date Received:** 2023/03/09 - **Date Accepted:** 2023/10/14)