Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

Journal of Islamic Crafts, 2024; 8 (2): 145-161

Journal of Islamic Crafts

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.8.2.355

Original Paper Open Access

Rereading the Components of Iranian-Islamic Culture in Contemporary Indian Jewelry Based on the Triple Pattern Approach of Bakhtin (Case Study: jewelry from 2019-2020)

Zahra Mehdipour Moghaddam[*1]

1. Assistant Professor, Department of Industrial Arts, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran

Received: 2024/09/29 Accepted: 2025/03/9

Abstract

Art is a window to culture and history, and the jewelry as a form of art, from ancient to present, that as regardless of the beauty aspect, it has a symbolic value based on the beliefs and cultural relations of any society. Thus, contemporary Indian jewelry, with its components, has always expressed the tradition, historical identity and rich culture. Communities with the simultaneous presence of different cultures in India has not diminished, but rather have evolved alongside its historical and cultural developments. In such a way, the presence of multiculturalism can also be seen in its jewelry. Therefore, in this study we aim to explore the triple pattern of artist-text-audience, from the basic concepts of Bakhtin's dialogism, while examining the components of Jewelry making, and their cultural relations in formation. The study considers how amidst the continuation of European culture, industrialization and communication with the West, has manifested in the production of Indian jewelry. The goal is to understand the extent to which Islamic cultural elements, have influence the formation of Contemporary jewelry of India. The findings were derived from a descriptive-content analysis method, which indicate that what has guided the creation of jewelry based on this model is a kind of connection between the speech of the artist and the speech of the cultural components as "other" in the text. Artist in the creation of ornaments was primarily the primary influenced by these cultural components. Thus, he has never been entirely independent in his creations. However to objectify the appearance and enrich the content of the ornaments, he engages with the culture of "other", which, prominently, incorporates the components of Islamic culture.

Keywords:

Contemporaryjewelry, India, The Triple Pattern, Other, Iranian-Islamic Culture, Bakhtin

* Corresponding Author: z.mehdipour@umz.ac.ir

©2024 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

Introduction

India, as a country rich in stones and precious gems, has always been a center for the trade of jewelry in every era, which is also considered complementary to their traditional clothing. In this regard, one of the distinctive features of Indian jewelry has been its components which consistently convey various aspects of the culture of its people to the audience through the presence of these elements. As a significant display across various eras of this land, it has been able to express the tradition, historical identity, and rich culture of this country, as well as the changes that have occurred in the civilization of the subcontinent (Shokrpour and Mehdipour Moghaddam, 2022, p. 8). Therefore, it can be asserted that the prominent and distinctive forms and themes of contemporary jewelry are also an intrinsic aspect of Indian culture and hold significance beyond mere adornment and superficial decoration.

Materials and Methods

The present research, which is qualitative and conducted using a descriptive-content analysis method, based on the triple pattern approach of Bakhtin, has gathered library and online information to study cultural relations, particularly the components of Iranian-Islamic culture, in the formation of contemporary jewelry in India. Therefore, in selecting the case study samples, an effort has been made to choose only jewelry belonging to Indian women, but with a form that is different from other cases, and made of gold and precious stones during the period of 2019-2020. As a result, a total of 7 samples of gold jewelry was selected and analyzed as the study framework, of which earrings are the most common type. The artifacts discovered from ancient times indicate that earrings were one of the most popular and important components of women's jewelry in India.

Results

In this regard, considering the importance of the presence of cultural components as the "Other" in the relationship between artist, text, and audience in Bakhtin's triple pattern, the types of this Other derived from the cultural context in contemporary jewelry are as follows: the first category; the culture of the Other that is overlooked in the text or is not visibly apparent and has generally received less attention. In fact, some examples, in their apparent meaning, may appear to belong to the artist, but in essence and implicit meaning, however, upon deeper examination one can discern the presence of elements from another culture, particularly Iranian-Islamic, which have been overlooked. Among them, the use of dark green and red color palettes for diamonds and the extensive use of plant motifs instead of animal motifs not only reflects the influences of ancient times but also reveals the impact of the Iranian-Islamic culture prevalent during the Mongol era. This Islamic culture was introduced to India through Iran and via the Persian language (Zekrgoo, 1993, p. 131); And now it has also influenced Hindu art and culture. Therefore, these components are not considered part of the creativity and innovation of the artist; rather, they reflect the presence of Iranian-Islamic culture that has entered the text from the outside and its context. The second category, which is visible alongside the artist's creativity and in conjunction with the ancient components of India, clearly shows the presence of these Iranian-Islamic elements in the formation of all contemporary jewelry. Among these elements is the emerald stone, inspired by the Mongolian aesthetics.

Discussion

In general, understanding cultural relationships and interactions depends on identifying the components through which artists shapes their work. This understanding allows us to explore the role of cultural elements in the formation of jewelry based on the triadic model of artist- artwork- audience. Therefore, considering the influential components in the formation of contemporary jewelry, it can be said that the dark emerald green, the red of rubies, bush forms, the regular and symmetrical cut of the stones, and bases with open claws for their placement have been more prevalent than other elements in jewelry design. Among these, the Iranian-Islamic cultural component has played the most significant role in the existence of these works. Based on Bakhtin's triadic model, and in line with the relationship between the artist, the text, and the audience, a type of connection is established between the discourse of the "self" (the artist) and the discourse of the "other," which includes cultural components within the text. It is worth mentioning that the artist cannot fully perceive their world; therefore, the existence of these other cultures is necessary to provide a complete picture of Indian culture. It can be said that the contemporary artist, aided by these elements and components, has presented a form of "seeing" that has led to a unique relationship between the "self" (the artist) and the culture of the "other," as a relationship that is distinctive in Bakhtin's perspective (Haynes, 2021, p. 16).

Conclusion

Considering that the artist is a product of their time and environment, they are unable to fully narrate the culture of India through jewelry, as a cultural medium, based solely on their individual mindset. This culture should also evoke memories and associations for the audience. Without the mediation of external cultural elements, the artist will not have the ability to complete their works and introduce them to their audience. Therefore, to achieve a desirable outcome, the artist relinquishes their position as the sole author to another

participant who enters the text from a cultural background, allowing the artist to approach a more complete narration of their homeland's culture in jewelry from the perspective of others. This reflects the responsive relationship between the artist and the audience, which is shaped by another factor in the Bakhtin's triadic model. Bakhtin considers this mediating factor to be the most significant element in evoking and recalling the culture of India for both the artist and the audience. It is worth noting that the geographical proximity and historical and cultural roots between Iran and India, which date back centuries, have facilitated this cultural interaction. These are familiar elements for Indians that have been abundantly used in their jewelry, especially during the Mughal era, the last period of Islamic rule in India. It may be said that, unlike in other Islamic lands, Islam never became the religion of the majority of the people in India. However, Islamic religion and culture, which entered through Iran, have also influenced Hindu art and culture; contemporary Indian jewelry, with its cultural components, serves as an example of this statement.

References

Haynes, D J. (2021). *Bakhtin in another frame* (S. Notaj, trans), Tehran: matn. [in Persian]

Shokrpour, Sh., Mehdipour Moghaddam, Z. (2022). Analysis of Contemporary Indian Jewelry with the Dialogism approach of Mikhail Bakhtin (Case study: Indian Jewelry in 2020). *Kimiya- ye- Honar*, 11(43): 7- 22. [in Persian]

Zekrgoo, A H. (1993). The effect of Iranian art in Indian culture. *Nameh Farhang*, 10, 11: 130- 137. [in Persian]

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۳؛ ۸ (۲): ۱۶۱-۱۴۵

هنرهای صناعی اسلامی

DOI: http://dx.doi.org/10.61882/jic.8.2.355

مقاله پژوهشی | دسترسی آزاد

بازخوانی مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی در زیورآلات معاصر شبه‌قارهٔ هند بر مبنای الگوی سه‌گانهٔ باختین (مطالعهٔ موردی: زیورآلات سال ۲۰۱۹- ۲۰۲۰ م)

زهرا مهدی‌پور مقدم[۱*]

۱. استادیار، گروه هنرهای صناعی، دانشکده میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۷/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۹

چکیده

زیورآلات به‌مثابه یک متن هنری، از گذشته تاکنون، صرف‌نظر از جنبهٔ زیبایی، دارای ارزش نمادینی بوده که ریشه در مناسبات فرهنگی هر اجتماعی داشته است. در این راستا، زیورآلات معاصر هندوستان به‌عنوان یک رسانه و با قدمتی کهن، توانسته بیانگر حضور و هم‌زیستی فرهنگ‌های مختلف در این سرزمین باشد؛ زیرا در طول تاریخ هندوستان، فرهنگ‌های گذشته حذف نشده، بلکه نوعی امتداد در بطن تحولات تاریخی- فرهنگی آن وجود داشته است؛ بنابراین، این پژوهش بر آن است تا با استناد به الگوی سه‌گانهٔ هنرمند- متن- مخاطب، از مفاهیم گفتگومندی باختینی، به مطالعهٔ نقش فرهنگ‌های متفاوت در شکل‌گیری زیورآلات بپردازد. با توجه به تداوم تأثیرات فرهنگ استعمار از قرن نوزدهم و شکاف ایجادشده میان هندوها و مسلمانان، پرسش اصلی این است که فرهنگ ایرانی- اسلامیِ عصر گورکانیان، چگونه در تولید زیورآلات معاصر هندوستان تجلی‌یافته است؟ هدف این پژوهش، درک روابط فرهنگی، به‌ویژه دستیابی به مهم‌ترین عناصر فرهنگی اثرگذار در شکل‌گیری زیورآلات معاصر هندوستان بوده است. یافته‌ها که به روش توصیفی-تحلیلی و از طریق تحلیل محتوا به‌دست‌آمده‌اند، نشان می‌دهند که آنچه بر اساس این الگو در شکل‌گیری زیورآلات معاصر نقش راهبردی داشته، نوعی ارتباط بین گفتارهای هنرمند و مؤلفه‌های فرهنگی به‌عنوان «دیگری» درونِ‌متن است. بر اساس نظریهٔ گفتگومندی باختین، حضور دیگری در متن، فرهنگِ خودِ هنرمند در اثر را می‌سازد؛ بنابراین، گفتار هنرمند، تنها گفتار مطلق در شکل‌گیری زیورآلات محسوب نشده، بلکه خلاقیت او هم‌راستا با حضور دیگری و به‌ویژه، مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی، در قالب گفتارهایی قابل‌مشاهده و از سوی مخاطبان نیز قابل دریافت بوده است. درواقع، برخلاف تغییر در سبک زندگی مردمان شبه‌قاره درنتیجهٔ تأثیرات فرهنگ غربی، شواهد نشان می‌دهد که هنرمندان معاصر در سال‌های ۲۰۱۹- ۲۰۲۰ م، عمدتاً از مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی بهره برده‌اند. این عناصر که پیشینه‌ای آشنا برای مخاطبان داشته و سابقاً در زیورآلات عصر گورکانی نیز به کار می‌رفته‌اند، به‌عنوان بخشی اساسی در خلق آثار این دوره ظاهرشده‌اند؛ بنابراین، جایگاه برون‌مرزی فرهنگِ ایرانی- اسلامی در حکمِ «دیگری» و یک شرکت‌کنندهٔ اول و نیز فرهنگی باورپذیر برای مخاطب، به هنرمند امکان داده است تا چندفرهنگی را در آثار خود متجلی سازد. در این زیورآلات، فرهنگ بومی هندوستان تنها فرهنگ اثرگذار نبوده و هنرمند به گفتگو با فرهنگی برخاسته از بافتار، به زیورآلات موجودیت بخشیده است.

واژگان کلیدی

زیورآلات معاصر، هندوستان، الگوی سه‌گانه، دیگری، فرهنگ ایرانی-اسلامی، باختین

*مسئول مکاتبات: z.mehdipour@umz.ac.ir

©2024 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

۱. مقدمه

به‌طورکلی، زیورآلات به‌عنوان جزء جدانشدنی از فرهنگ‌های جوامع در طول تاریخ، صرف‌نظر از جنبهٔ زیبایی، در حکم رسانه‌ای از بازنمون‌های فرهنگی و تمدنی محسوب شده که ریشه در باورها و مناسبات فرهنگی هر اجتماعی داشته است. در این میان، شبه‌قارهٔ هند به‌عنوان سرزمینی مملو از سنگ‌ها و گوهرهای گران‌بها، در هر عصر و دوره‌ای، همواره مرکز ارتباطات تجاری زیورآلاتی، با قدمتی بیش از ۵۰۰۰ سال (Bala Krishnan and Kumar, 2001, p. 12) بوده که این گوهرها همچنین مکمل لباس‌های سنتی مردم این منطقه به شمار می‌رفته‌اند. قابل‌ذکر است، یکی از ویژگی‌های متمایز زیورآلات هندوستان، مؤلفه‌هایی بوده که همواره جنبه‌های بسیاری از فرهنگ مردمان آن سرزمین، به‌واسطهٔ حضور این عناصر، به مخاطب خود منتقل‌شده است. همچنین این زیورآلات به‌عنوان نمایشگری بزرگ در ادوار مختلف این سرزمین، توانسته بیانگر سنت، هویت تاریخی، فرهنگ غنی این کشور و تغییراتی که در تمدن شبه‌قاره ایجادشده (شکرپور و مهدی‌پور مقدم، ۱۴۰۱، ص. ۸) باشد؛ بنابراین، می‌توان گفت اشکال برجسته و متمایز فرم و بن‌مایه‌های زیورآلات معاصر نیز جنبهٔ ذاتی فرهنگ هند هستند و اهمیتی فراتر از زینت و تزئین ظاهری دارند.

امروزه، آنچه در جامعه‌ای همانند هندوستان می‌تواند بیش از همه، توجه هر بیننده‌ای را به خود جلب کند، حضور هم‌زمان ادیان و فرهنگ‌های مختلف در آن سرزمین است. اصولاً فرهنگ‌های پیشین در این سرزمین حذف نشده‌اند، بلکه نوعی امتداد در بطن تحولات و تغییرات تاریخی– فرهنگی شبه‌قاره وجود داشته است (رحمانی، ۱۳۹۱، ص.۲۹۳). درواقع، همان‌گونه که هم‌زیستی مردمانی بافرهنگ‌های متفاوت در هندوستان موجب بروز چندفرهنگی در این سرزمین شده، می‌توان در زیورآلات معاصر آن نیز تلفیقی از این تعدد فرهنگ‌ها را مشاهده کرد. در این زمینه، کسب آگاهی و فهمی جامع از حضور این فرهنگ‌ها در شکل‌گیری زیورآلات معاصر هندوستان، مستلزم شناخت تمامی مؤلفه‌های فرهنگی است که هنرمند به یاری آن‌ها، به اثر خود موجودیت بخشیده است؛ بنابراین در این پژوهش، با استناد به الگوی سه‌گانهٔ هنرمند– متن– مخاطب، به‌عنوان یکی از مفاهیم اساسی رویکرد گفتگومندی (Dialogism) میخائیل میخائیلوویچ باختین[۱]، به تحلیل نقش فرهنگِ «دیگری» به‌ویژه فرهنگ ایرانی– اسلامی در شکل‌گیری زیورآلات معاصر پرداخته می‌شود. هدف از پرداختن به این موضوع، درک روابط فرهنگی و نیز دستیابی به اصلی‌ترین و مهم‌ترین عناصری بوده که در صورت‌بندی زیورآلات معاصر هندوستان نقش داشته‌اند. ناگفته نماند که «پس از ورود اسلام، تغییراتی در آثار هنری آن‌ها [هندیان] با توجه به تأثیرات دین اسلام به وجود آمد» (سیاری، ۱۳۹۶، ص. ۳۹) اما این فرآیند تعاملِ فرهنگی هندوان و مسلمانان، با حاکمیت استعماری بریتانیا به ناگاه متوقف شد (مجتبائی، ۱۳۸۹، ص. ۱۱)؛ زیرا یکی از سیاست‌های استعمار در این سرزمین، تحریک هندوها علیه مسلمانان و افزایش شکاف طبقاتی میان آن‌ها بوده است (Rahman, Ali and Kahn, 2018, p. 3)؛ بنابراین، این پژوهش بیش از همه در پی پاسخ به این پرسش است که با توجه به تداوم تأثیرات فرهنگ استعمار از قرن نوزدهم و شکاف ایجادشده میان هندوها و مسلمانان، فرهنگ ایرانی– اسلامیِ عصر گورکانیان، چگونه در تولید زیورآلات معاصر هندوستان تجلی‌یافته است.

۲. پیشینه تحقیق

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، باید اشاره کرد که به دلیل ماهیت بینارشته‌ای این موضوع، پژوهش‌های موجود در سه حوزه قابل دسته‌بندی هستند. گروه اول، پژوهش‌هایی در راستای زیورآلات معاصر هندوستان، گروه دوم در زمینهٔ الگوی سه‌گانهٔ باختین؛ ارتباط «خود» و «دیگری» و نقش آن در تحلیل و خوانش آثار و گروه سوم پژوهش‌های بررسی‌کنندهٔ تأثیر روابط فرهنگی بر فرهنگ و هنر هندویی هستند که در ادامه، به مهم‌ترین نمونه‌های هر گروه اشاره می‌شود:

«"Women and jewelry- The traditional and religious dimensions of ornamentation" عنوان مقاله‌ای که توسط Prabhijot Kaur (۲۰۱۲) نگارش شده و نویسنده به دلایل توجه زنان به زیورآلات، اهمیت و کاربرد فلزات در ساخت آن‌ها و نیز نقش نمادین زیورآلات در فرهنگ هندوها و مسلمانان پرداخته است. " Motifs in ornamention: special reference to Rajasthani Kundan- Meena jewellery (16th to 21th century)" عنوان رسالهٔ دکتری Dushyant Dave (۲۰۱۸) بوده که عوامل مؤثر در شکل‌گیری زیورآلات هند، نقش‌مایه‌ها، ابزار و تکنیک ساخت آن‌ها را مورد تحلیل و بررسی قرار داده است.

مقاله‌ای با عنوان «تقابل و تعامل «خود» و «دیگری» در رمان «مادرم دو بار گریست» از ابراهیم یونسی» توسط لطیف پور، دهقان و فرضی (۱۳۹۶) منتشرشده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که علی‌رغم غیرگفتگویی‌بودن کنش ارتباطی بین «خود» و «دیگری»، هم‌زیستی ناخواستهٔ این دو، زمینه‌ساز شکل‌گیری کنشی مبتنی بر گفت‌وگو و تعامل میان آن‌ها شده است.

"The ‘‘other’’ and the ‘‘other’’: Christian origins of Bakhtin’s dialogism" مقاله‌ای دیگر به قلم Postic (۲۰۱۵)

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

منتشرشده است که نویسنده در این پژوهش به تحلیل فرآیند شکل‌گیری نظریهٔ گفتگومندی باختین و دیگری پرداخته و بیان می‌کند که او با استفاده از مفاهیم «خود» و «دیگری» به مبارزه علیه تک‌صدایی و سلطه‌گری عصر خود پرداخته است.

مقاله‌ای با عنوان «روابط متقابل فرهنگ و تمدن ایران و هند و سهم اندیشه‌های عرفانی» از آریا (۱۳۷۹) به بررسی تأثیرات متقابل تفکرات عرفانی هند و ایران اسلامی پرداخته است. نویسنده در این پژوهش نشان می‌دهد که این روابط پس از عصر بابریان رو به سستی گرائیده است. در کتاب Indo- Greek jewellery نوشتهٔ Rai Govind Chandra (۱۹۷۹، چاپ اول) تأثیرات فرهنگ یونانی و نیز ایرانی در زیورآلات هندوستان در عهد باستان تحلیل‌شده است. همچنین در کتاب An era of darkness: the British empire in India اثر Tharoor[۱] (۲۰۱۶) به بررسی رکود اقتصادی و افول صنایع‌دستی هندوستان پس از دوران استعمار و پیامدهای صنعتی شدن این تمدن کهن از زمانهٔ حضور بریتانیا پرداخته‌شده است. بررسی پژوهش‌های موجود نشان می‌دهد که بیشتر مطالعات پیشین، معطوف به تحلیل سبک، فرم و شیوهٔ ساخت زیورآلات هندوستان بوده است. ازاین‌رو، می‌توان ادعا کرد تاکنون هیچ پژوهشی با رویکرد تحلیل روابط فرهنگی ایران و هند و تأثیرات فرهنگ ایرانی–اسلامی بر شکل‌گیری زیورآلات معاصر هند، بر اساس الگوی سه‌گانهٔ باختین انجام‌نشده است.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر که از نوع کیفی و با روش توصیفی– تحلیلی انجام‌شده است، با استناد به الگوی سه‌گانهٔ باختین در رویکرد گفتگومندی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فضای مجازی، به بررسی روابط فرهنگی و به‌ویژه نقش مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی– اسلامی در شکل‌گیری زیورآلات معاصر هندوستان پرداخته است. در گام نخست، حجم گسترده‌ای از زیورآلات گردآوری شد که بسیاری از آن‌ها دارای شباهت‌های قابل‌توجهی بودند. درواقع، برخی از طرح‌های خلق‌شده توسط هنرمندان در سال‌های خاص، در دوره‌های بعدی تکرار شده‌اند. بر این اساس و با توجه به معیارهای اشباع و تشابه زیورآلات، نمونه‌ها بر مبنای روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند. معیارهای انتخاب عبارت بودند از: زیورآلاتی متعلق به زنان هندی، اما با فرمی متفاوت‌تر نسبت به سایر موارد، و ساخته‌شده از فلز طلا[۲] و سنگ‌های گران‌بها و تولیدشده در بازهٔ زمانی ۲۰۱۹– ۲۰۲۰م. درنهایت، تعداد ۷ نمونه از زیورآلات طلا، به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل شدند که در این میان، زیورهای گوش بیشترین سهم را داشتند که این امر با توجه به شواهد تاریخی مبنی بر محبوبیت و اهمیت این نوع زیورآلات در فرهنگ هندوستان از دوران باستان تاکنون، قابل توجیه است.

٤. مبانی نظری

٤–۱. الگوی سه‌گانهٔ باختین: نویسنده– متن– خواننده (هنرمند– اثر هنری– مخاطب)

الگوی سه‌گانهٔ باختین به‌عنوان یکی از مفاهیم اساسی در رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین، از مدل‌هایی است که اغلب در تحلیل ادبیات، روایت، اثر هنری و به‌طورکلی هر متنی در حکم یک محتوای رسانه‌ای، مورد استفاده قرار می‌گیرد. هدف اصلی این الگو تحلیل و بررسی ارتباط بین مؤلفِ اثر، متن و مخاطب آن است. درواقع، ازنظر باختین حتی ساده‌ترین گفتار همچون یک نمایش کوچک عمل می‌کند. در این نمایش کم‌ترین تعداد نقش‌ها عبارت هستند از سه نقشِ هنرمند، متن و مخاطب. در این نمایش «سخن سناریوی یک واقعهٔ مشخص است. فهم زندهٔ معنای سخن در بازآفرینیِ این واقعه، در بازآفرینی روابط متقابل گویندگان و در دوباره «بازی‌کردن» آن است. آن‌کس که سخن را می‌فهمد نقش شنونده را بازی می‌کند. اما برای ایفای این نقش او می‌باید درک روشنی از وضعیت دیگر شرکت‌کنندگان در بازی داشته باشد» (تودوروف، ۱۳۹۸، ص. ۸۱). بنابراین، در این نمایش، معنا به‌تنهایی در گفتار مؤلف و یا توسط مخاطب در متن شکل نمی‌گیرد، بلکه معنای اثر، در تعامل بین آن‌ها و به‌واسطهٔ الگوی سه‌گانه ایجاد می‌شود.

در میان این سه مفهوم اساسیِ مؤلف (هنرمند)، متن (اثر هنری) و خواننده (مخاطب)، مؤلف یا هنرمند به‌عنوان عنصر اول و بنیادین خودنمایی می‌کند. «این یک اصل است که هنرمند محصول زمانه و محیط خویش می‌باشد ... هیچ هنرمندی یافت نمی‌شود که بدون وجود تأثیرپذیری‌های دفعی خارجی، به خلق اثری ... اقدام کند» (صباغیان، زاویه، و بنی‌اردلان، ۱۳۹۲، ص. ۳۶). زیرا هنرمند نمی‌تواند بیرون از خود را ببیند و آن را به‌عنوان یک کل درک کند و به‌تنهایی و مستقل، در تمام متن، از موضوع و حتی بن‌مایهٔ اصلی درون‌متن سخن گوید. بنابراین، در یک متن، هنرمند با «دیگری» وارد گفتگو می‌شود و موضوعی را ابراز می‌کند. درواقع، «بیرون واقعی ما را فقط دیگری می‌تواند ببیند و درک کند» (Serra, 1990, p. 260). هنرمند همواره در تعامل با «دیگری» که به تعبیر باختین «چه انسان باشد و چه شیء، همواره صدایی دارد که شنیده می‌شود» (Graf, 2005, p. 85)، گفتار و درنهایت، اثر خود را شکل

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

می‌دهد. همان‌گونه که در آرای باختین نیز آمده است: هیچ کلامی نیست که ما بر زبان آوریم و سخن دیگران در آن حاضر نباشد، سخن ما همواره انباشته از صدای دیگران است (Bakhtin, 1986, p. 89).

متن گفتگوگرایانه، در پی آن است که دیگری را همان‌طور که واقعاً است، یعنی زنده و کنشگر وارد جهان خود کند. چنین متنی نمی‌خواهد در جهانش، تنها صدای برخاسته از مؤلفش به گوش برسد. ازاین‌رو به دیگری اجازه می‌دهد تا آزادانه در جهان او سخن بگوید (عظیمی، علیا، ۱۳۹۳، ص. ۱۱) این، همان است که باختین در الگوی سه‌گانهٔ خود نیز مورد توجه قرار داده است. درواقع، گاهی، هنرمند، به‌جای آن‌که تنها مؤلف مطلقِ اثر باشد، برای تکمیل اثر خود به مخاطبی تبدیل می‌شود. ازاین‌رو، گفتار وی، به‌عنوان گفتار یک شرکت‌کنندهٔ دوم و گفتارِ فرهنگِ «دیگری» به‌عنوان شرکت‌کنندهٔ اول قلمداد می‌شود. البته «باختین درصدد اعلام مرگ مؤلف نیست. می‌توان گفت، مؤلف هنوز در پسِ اثرِ خود ایستاده، اما به‌عنوان یک آوای مقتدرانهٔ راهبَر وارد اثر نمی‌شود ... او، شخصیت‌های خود را نه از تخیلی اصیل، بلکه از مواضع اجتماعی و فرهنگی می‌گیرد ...» (آلن، ۱۴۰۰، ص. ۴۳). دراین‌بین، شرکت‌کنندهٔ سومی نیز در گفتگوی درون‌متن حضور دارد، «نویسنده به‌طور کم‌وبیش آگاهانه، گیرندهٔ برتر و بالاتری را [به‌عنوان شرکت‌کنندهٔ سوم] تصور می‌کند. گیرنده‌ای که ادراک شایسته و کاملاً فعالش به فاصلهٔ فوق طبیعی و یا زمان دور تاریخی فرافکنی می‌شود و به این معنا آن را می‌توان «گیرندهٔ ذخیره» نامید» (تودوروف، ۱۳۹۸، ص. ۱۷۲). بنابراین، هر گفتاری در متن هنری یا ادبی همواره گیرنده‌ای دارد. شایان ذکر است این ارتباط در الگوی سه‌گانه هرگز نمی‌تواند انتزاعی باشد، بلکه باید میان دو فرد رخ دهد: گوینده و شنونده، آفریننده و مخاطب و یا هنرمند و تماشاگر. البته، اهمیت مخاطب ازاین‌رو است که در تعیین ساختار اثر از درون نقش دارد. او با اندکی درنگ و تأمل، علاوه بر گفتار هنرمند، در لایه‌های نهانی متن، می‌تواند گفتار دیگری را نیز احساس کند که از واقعیت اجتماعی– فرهنگی به درون‌متن راه‌یافته است. درنهایت، آنچه در این الگو مورد توجه بوده است، همانا، رابطهٔ پاسخ‌پذیری میان مؤلف و مخاطب در تکمیل اثر هنری است. به این مفهوم که «هر گفتار، مؤلفی دارد، مؤلفی که ما صدایش را در خود گفتار به‌عنوان آفرینندهٔ آن می‌شنویم ... پاسخ گفتگویی به گفتاری که نسبت به آن پاسخ نشان داده‌شده است، شخصیت می‌بخشد» (تودوروف، ۱۳۹۸، ص. ۱۰۱). به عبارت دیگر، همان‌طور که هنرمند به متون گذشته پاسخ می‌دهد، مخاطب نیز وظیفه دارد به اثر پاسخ دهد و به این طریق درگیر فرآیند گفتگو می‌شوند. درواقع، در این موضع پاسخگرانه، هنرمند در گفتگو با دیگری و خلق اثر خود، کنشی را در این جهان انجام داده که در سطح سوم، مخاطبی به میان می‌آید که نسبت به کنش هنرمند، واکنش نشان می‌دهد. این امر به این معنی است که یک پاسخ گفتگویی به کاهش‌ناپذیری شرکت‌کنندگان در اثر بستگی خواهد داشت. باختین بیان می‌کند که هدف از این رابطهٔ پاسخ‌پذیری در الگوی سه‌گانه، به خاطر آوردن و تداعی‌کردن است. بنابراین، در این الگو، هنرمند در گفتگو با دیگری که متأثر از بافتار واقعی بوده، به تکمیل اثر خود می‌پردازد. این فرآیند خلاقانه مبتنی بر سه مکانیسم اساسی است: «دیدن، به خاطر آوردن و تداعی کردن ...» (هینز، ۱۴۰۰، ص. ۹۳). هنرمند با به‌کارگیری مؤلفه‌هایی یادآورنده که پیش‌تر نیز در جهان متن حضور داشته، سعی در ارائهٔ اثر خود و برقراری ارتباط با مخاطب داشته است. شایان توجه است، که اگرچه ممکن است هنرمند و مخاطب از یکدیگر قرن‌ها یا کیلومترها فاصله داشته باشند، اما به‌هرحال همگی در یک جهان تاریخی واقعی، یکپارچه و ناتمام قرارگرفته‌اند. این نگاه کاملاً با دیدگاه باختین همسو است که « اعتقاد دارد زمینهٔ اجتماعی، بخش جدایی‌ناپذیر از هر ارتباط کلامی است (مقدادی، ۱۳۷۸، ص. ۳۲۲). بنابراین، می‌توانیم، این دنیا و بافتار اجتماعی– فرهنگی را جهان پدیدآورندهٔ متن بنامیم، زیرا مؤلف آن و حتی مخاطبان به میزان مساوی در پدیدآوردن دنیای بازنمودهٔ متن شرکت می‌کنند.

٤-۲. مناسبات فرهنگی در آرای باختین

«فرهنگ ... کلیت درهم‌تافته‌ای است، شامل دین، هنر، آداب‌ورسوم و ... که آدمی همچون عضوی از جامعه به دست می‌آورد» (آشوری، ۱۳۸۶، ص. ۴۷–۳۶) که از یک نسل و یا از جامعه‌ای دیگر، به واسطهٔ آموختن منتقل می‌شود و در طول زمان دستخوش تغییراتی نیز می‌گردد (اهتمام، ۱۳۹۲، ص. ۲۳). به بیان دیگر، فرهنگ اصطلاحی است که برای شیوهٔ زندگی افراد در یک جامعه به‌کاربرده می‌شود. توجه به موضوع فرهنگ در قرن اخیر سبب رشد مطالعات فرهنگی شده است. این توجه بیش از هر چیز از ضرورت‌های دوران معاصر بوده که به دلیل «جهانی‌شدن» (Globalization)، فرآیندهای مواجههٔ فرهنگی، بیش از هر دورانی مطرح می‌شود. بنابراین، در چنین بستری، گفتگومندی به‌عنوان چارچوب نظری غالب، بستر اصلی مواجههٔ فرهنگی را به خود اختصاص داده است (رستمی، ۱۳۹۴، ص. ۸۹). درواقع، فرهنگ از نظر باختین تنها در مرز با فرهنگ‌های دیگر و درنتیجه گفتگو با آن‌ها وجود دارد. تا آنجا که می‌توان گفت: «فرهنگ ... مکالمه‌ای است میان انواع سخن ... فرهنگ بدون منطق مکالمه، بی‌معنا است» (احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۹۳). همچنین، او در این زمینه، تفسیری نو ارائه می‌دهد: «فرهنگ مجموعه‌ای است از سخن‌هایی که در خاطرهٔ جمعی

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

حفظ شده‌اند ...» (تودوروف، ۱۳۹۸، ص. ۹–۸). به‌بیان‌دیگر، فرهنگ و به‌طورکلی سنت‌های فرهنگی، اجتماعی هستند و تنها بدین‌گونه در اثر دخیل می‌شوند، خاطرهٔ فردی افراد خلاق تقریباً نقشی ایفا نمی‌کند (تودوروف، ۱۳۹۸، ص. ۱۳۵). درواقع، توجه خاص باختین به نهاد جامعه و فرهنگ، سبب شد که وی در مباحث خود، بیشتر به روابط افراد در بستر اجتماعی و فرهنگی توجه کند (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ص. ۶۴). او بر این عقیده بوده که «نباید گسترهٔ فرهنگی را کلیّتی سه‌بُعدی با مرزهایی چندگونه و حیطه‌ای درونی تصور کرد. گسترهٔ فرهنگی هیچ قلمرو مشخصی ندارد و جایگاهش مرزهایی است که نه‌تنها تمامی این گستره را در برمی‌گیرد، بلکه تمامی جوانبش را نیز شامل می‌شود» (باختین، ۱۳۹۹، ص. ۵۳).

۵. توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

پیش‌تر بیان شد که زیورآلات، همواره جزءِ لاینفک زندگی مردمان شبه‌قاره از گذشته تاکنون بوده‌اند. این آثار فراتر از جنبهٔ زیبایی و زینت، دارای ارزش نمادینی هستند که با مفاهیم و نقش‌مایه‌های خود، روابط و تأثیرات فرهنگی، هویت تاریخی و ... را بازگو می‌کنند. بنابراین، جهت بررسی تأثیرات فرهنگ ایرانی– اسلامی در آن‌ها، نخست، به‌طور اختصار به معرفی نمونه‌های مطالعاتی می‌پردازیم:

شکل ۱. زیور گوش، طلا، بمبئی، ۲۰۱۹م، (FarahKhan, n.d).
Figure 1. earrings, gold, Mumbai, 2019, (FarahKhan, n.d).

شکل ۲. به ترتیب از سمت راست: زیور گردن، طلا، بمبئی، ۲۰۱۹– ۲۰۲۰م، (binagoenka, n.d).
Figure 2. Necklaces, gold (Right), Mumbai (Left), 2019- 2020, (binagoenka, n.d).

شکل ۳. به ترتیب از سمت راست: زیورآلات گوش، طلا، بمبئی، ۲۰۲۰، Sajjante Jewels, n.d
Figure 3. earrings, gold (Right), Mumbai (Left), 2020, (Sajjante Jewels, n.d).

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]

Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

شکل ٤. به ترتیب از سمت راست: زیورآلات گوش، طلا، احتمالاً جیپور، ۲۰۲۰م، (munnuthegempalace, n.d).
Figure 4. earrings, gold (Right), Jaipur (Left), 2020, (munnuthegempalace, n.d).

شکل ۱، یک نمونه از زیور گوش با الماس‌هایی تراش‌خورده در کنار سنگ‌های درشت اندازهٔ فیروزه و زمرد را نشان می‌دهد. نکتهٔ مورد توجه در رابطه با این زیور، رنگ سفید طلا بوده که جایگزین رنگ زردِ طلای پُرکاربرد در زیورآلات سنتی هندوستان شده است.

در شکل ۲، نمونه‌ای دیگر از زیور زنان معاصر هندی، زیور گردن، مشاهده می‌شود که نقش‌مایه‌های گیاهی گل و برگ، در آن‌ها به‌وضوح قابل رؤیت است. شکل ۲ راست، مفتول‌های طلایی درهم‌پیچیده‌ای را نشان می‌دهد که انتهای آن از یک‌سو به فرم برگی به رنگ سبز زمرد و از سوی دیگر به گلی در ابعاد بزرگ و به رنگ سرخ یاقوت منتهی شده است. در زیور گردن در شکل ۲ چپ، علاوه بر حضور سنگ زمرد و سرخی یاقوت، حلقهٔ بالایی این زیور با مهره‌های رنگین پوشیده شده است.

شکل ۳، دو نمونهٔ دیگر از زیور گوش زنان هندی را نشان می‌دهند که در طراحی و ساخت آن‌ها از نقش‌مایهٔ گیاهی بته استفاده شده است. شکل ۳ راست، یک جفت گوشواره به فرم قطره‌اشکی پیچ‌خورده را نشان می‌دهد که یادآور فرم بته است. دورتادور این زیور از سنگ یاقوت سرخ تیره، همانند دانه‌های انار انباشته شده است که در مرکز آن نیز یک یاقوت سرخی به فرم قطره اشک دیده می‌شود. همچنین در انتهای این زیور، با حرکتی مشابه فرم بُته، الماسی تراش‌خورده به‌کاررفته است. در شکل ۳ چپ، سنگ زمردی بزرگ اندازه که بر روی آن نقش درخت حکاکی شده است، دیده می‌شود. دورتادور این سنگ نیز با الماس‌هایی احاطه‌شده که فرم نهایی این زیور، نقش بته را شکل داده‌اند. و شکل ۴، دو نمونه زیور گوش از مجموعهٔ آثار یک هنرمند معاصر هندی را نشان می‌دهند که مطابق تصویر، به فرمِ مؤلفهٔ بومی فرهنگ هندوستان یعنی طاووس[۳]، شکل‌گرفته‌اند. در شکل ۴ راست، ترکیب سنگ‌های قیمتی شامل یاقوت سرخ و الماس، به همراه زمرد آویزان در بخش فوقانی سر پرنده، جلوه‌ای منحصربه‌فرد به این اثر هنری بخشیده است. در شکل ۴ چپ، انحنای ظریف بدن طاووس، تشابه قابل توجهی با نقش‌مایهٔ سنتی «بته» دارد. این شباهت به‌ویژه در الماس‌های قطره‌اشکیِ دو سوی اثر که به شیوه‌ای هنرمندانه کارشده‌اند، به‌وضوح مشاهده می‌شود و تأییدی بر استفادهٔ آگاهانهٔ هنرمند از این فرم نمادین است. شایان ذکر است که در این زیور از الماس‌هایی تراش‌خورده به رنگ آبی و سبز به‌وفور استفاده شده است. بررسی زیورآلات معاصر هند بدون تحلیل سنگ‌ها و گوهرهای به‌کاررفته در آن‌ها ناکامل خواهد بود، هرچند این موضوع خارج از حیطهٔ این پژوهش قرار می‌گیرد. هند به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین مراکز سنگ‌های گران‌بها از دوران باستان تا قرون‌وسطی شناخته می‌شود (Nigam, 1999, p. 71)، و در سنت هندوئیسم نیز همواره اعتقاد بر این است که هر سیاره با سنگ خاصی ارتباط دارد. این پیوند نمادین در هزارهٔ سوم پیش از میلاد ریشه دارد که از بین‌النهرین به هندوستان آمده است (Dave, 2018, p. 73).

٦. تحلیل مؤلفه‌های فرهنگی بر اساس الگوی سه‌گانهٔ باختینی

به‌طورکلی، زیورآلات معاصر هندوستان همچون فرهنگ لغتی گسترده با نقش‌مایه‌ها و مفاهیم بی‌شمار، رسانه‌ای برای بازتاب هویت فرهنگی جامعه‌ای به شمار می‌آیند که امروزه چندفرهنگی و یا فرهنگِ ترکیبی، گرامی‌ترین میراث آن (مجتبائی، ۱۳۸۹، ص. ۸). بوده است. بنابراین در گام نخست، برای شناخت روابط و مناسبات فرهنگی، باید به مؤلفه‌هایی که هنرمند با یاری آن‌ها، به اثر خود شکل و صورت بخشیده، پی برد. تا در گام دوم بتوان بر مبنای الگوی سه‌گانهٔ هنرمند– اثر هنری– مخاطب، به نقش عناصر فرهنگی در شکل‌گیری زیورآلات دست‌یافت. بنابراین، با توجه به توصیف نمونه‌های مطالعاتی، فلز طلا، نقش‌مایهٔ گل و درخت[۴]،

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

طاووس، مهره[۵]، مفتول‌های طلایی درهم‌پیچیده و الماس[۶] به‌عنوان مؤلفه‌هایی از فرهنگ بومی هندوستان دانسته شده‌اند که در زیورآلات ادوار پیشین شبه‌قاره نیز حضور داشته‌اند و می‌توان گفت اکنون، توسط هنرمند فقط شبیه‌سازی شده‌اند. اما در رابطه با کاربرد سنگ فیروزه در شکل۱، قابل ذکر است باستان‌شناسان بر این عقیده‌اند که یکی از نمونه‌های نادر زیورآلات فیروزه، یافت‌شده از عهد باستان هندوستان، متأثر از نفوذ فرهنگ یونانی (Stronge, Stronge, Smith and Harle, 1988, p. 17) بوده است. ولی به‌طورکلی، تا پیش از عصر گورکانی، زیورآلاتی از سنگ فیروزه چندان کاربرد نداشته است. بنابراین، بر اساس منابع ادبی قرون شانزدهم و هفدهم میلادی، فیروزه ازجمله سنگ‌هایی بوده که موردتوجهٔ حاکمان گورکانی قرارگرفته و پس‌ازآن و در دورهٔ استعمار نیز بیش از گذشته این نوع زیور، کاربرد داشته است (Carvalho, 2010, p. 56, 267). همچنین در اینجا، حضور سنگ‌های زمرد، توجه و محبوبیت این سنگ را در زمانهٔ گورکانیان هند یادآوری می‌کند. اگرچه در عهد باستان هندوستان، سنگ زمرد مورد توجه بوده (Nigam, 1999, p. 7) اما از عهد گورکانیان، بر ارزش و اعتبار رنگ آن افزوده‌شده است. در سنت اسلامی، رنگ سبز تیرهٔ زمرّد از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده، چنانکه با باورهای دینی هماهنگی عمیقی داشته است. بر اساس این اعتقادات، پوشندهٔ زمرد باایمان راسخ بر این باور بوده که مورد لطف و حمایت الهی قرار خواهد گرفت (Bala Krishnan, 2001, p. 182). بنابراین، آویزهای زمرد در زیور ۱، شباهت بسیاری با آویز عمامهٔ مردان گورکانی (Mathur, 2007) (شکل ۵) دارد. نکتهٔ موردتوجه دیگر در زیور شکل ۱، تراش منظم، متقارن و کوچک‌اندازهٔ الماس‌ها است. درواقع، پیش از حضور بریتانیا در هندوستان، به‌ویژه در عصر گورکانی، تراش سنگ، نامنظم و بدون تقارن بود که به آن «تراشِ مغولی» می‌گفتند (Ali Sayed, 2015, p. 70). اما سنگ‌هایی با ابعاد بزرگ و نامنظم، در زمانهٔ حضور بریتانیا، به‌تدریج جای خود را به سنگ‌های صیقلی، تراش‌خوردهٔ کوچک‌اندازه و متقارن داده است و همچنین، شیوهٔ جدیدی از نصب سنگ‌ها بر پایه‌های دندانه‌دار یا پنجه باز –که پیش از حضور بریتانیا در هند ناشناخته بود– (Bhushan, 1964, p. 82, 125) در این زیور به کار گرفته شده است.

شکل ۵. زیور عمامه، طلا، زمرد و الماس، احتمالاً شمال هند، گورکانی، قرن ۱۸م، موزهٔ ملی دهلی‌نو (Mathur, 2007)

Figure 5. turban jewelry, Probably North India, Mughal, 18th, National Museum, New Delhi, (Mathur, 2007)

در شکل ۲راست و چپ، از رنگ سبز برای الماس‌ها و همچنین سنگ زمرد استفاده شده که می‌توان گفت، علاوه بر درخشش و زیبایی، استفاده از این رنگ سبز تیره، نفوذ فرهنگ اسلامی عصر ترکان گورکانی را یادآوری می‌کند. قابل ذکر است که تراش الماس‌ها به فرم برگ در شکل ۲ راست، گویای این مطلب است که اگرچه، نقش‌مایه‌های گیاهی، همواره از دوران باستان در زیورآلات شبه‌قاره کاربرد داشته‌اند اما نقش‌مایهٔ برگ را می‌توان از تأثیرات فرهنگ یونانی– رومی در زیورآلات باستانی هندوستان (Bala Krishnan and Kumar, 2001, p. 83) به شمار آورد که بر پایه‌هایی با پنجهٔ باز مشابه شکل ۱ جای گرفته‌اند. همچنین کاربرد رنگ سرخ همانند سنگ یاقوت سرخ در اینجا نشان می‌دهد که اگرچه استفاده از این سنگ در عهد باستان هند نیز کاربرد داشته و در فرهنگ هندیان بسیار مورد احترام بوده (Bala Krishnan, 2001, p. 144)، اما در دورهٔ گورکانی و به پیروی از تیموریان

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

بیش‌ازپیش، برای یاقوت به‌ویژه رنگ قرمز تیرهٔ آن، ارزش زیادی قائل بودند (Carvalho, 2010, p. 44). درواقع، توجه به این سنگ نزد مغولان کبیر، از یک‌سو به سبب اهمیت و درخشندگی چشم‌نواز آن نزد هندیان و از سوی دیگر، به دلیل ذکر نام یاقوت سرخ در *قرآن کریم* (الرحمن: ۵۸) بوده است (Ahsan Bilal, Nasir Khan, 2021, p. 10). همچنین در طرفین زیور شکل ۲ چپ و زیر یاقوت‌های سرخ، الماس‌هایی به رنگ سنگ یاقوت کبود مشاهده می‌شود. شایان‌ذکر است، رنگ آبی یاقوت کبود، به‌عنوان رنگ سلطنتی، مورد توجه در زیورآلات ویکتوریایی بوده و به‌ندرت در زیورآلات هندوستان و میناکاری‌های آن دیده‌شده است (Barnard, 2008, p. 93).

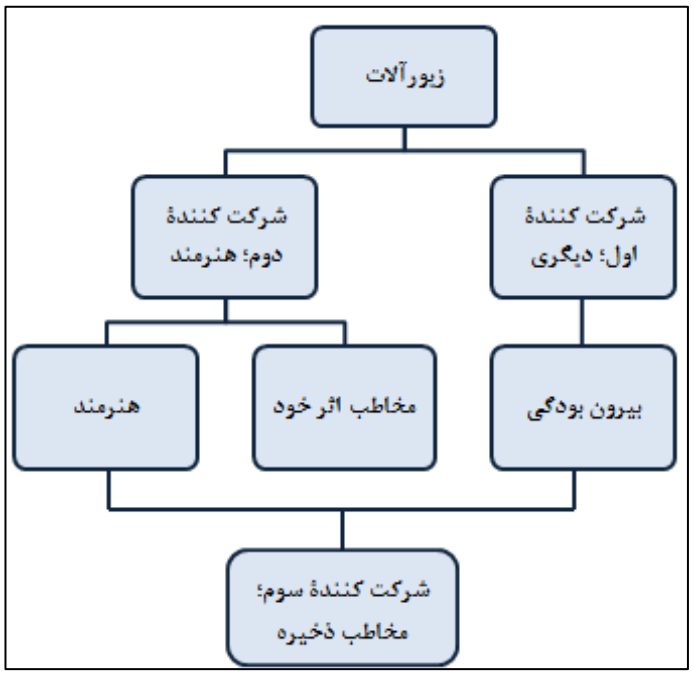
شکل ۳ راست و چپ با به‌کارگیری یاقوت سرخی اشک گونه در مرکز زیور گوش و نیز به‌کارگیری تعداد بی‌شماری از مهره‌هایی به رنگ سرخ این سنگ، بر اهمیت و جایگاه یاقوت سرخ و زمرد نزد هندیان تأکید می‌کند. آنچه در این جفت گوشواره بسیار مورد توجه بوده، حرکت و فرمی است که به قطرهٔ اشکی پیچ‌خورده و درواقع، نقش‌مایهٔ بته شباهت دارد. نقش‌مایه‌ای که تا پیش از سدهٔ نهم هجری قمری در هندوستان یافت نشده (احمدی‌پیام، ۱۳۸۷، ص. ۱۹۲) و اولین نمونه‌های حضور آن در هنر شبه قاره را برگرفته از فرهنگ عصر صفوی (ملکی و همکاران، ۱۳۹۹) دانسته‌اند. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد که نوآوری هنرمند در طراحی بر اساس فرم بته، به‌نوعی برگرفته از زیور عمامه‌ای است که در زمانهٔ گورکانیان مورد توجهٔ مردان قرار داشته است. ناگفته نماند که زیور عمامه در عصر گورکانیان از تأثیرات فرهنگ ایرانی به شمار می‌آید.[۷] شکل ۳ چپ، زیوری را نشان می‌دهد که به‌طورکلی، برگرفته از حرکت بته و نیز زیور عمامهٔ مردان گورکانی ساخته‌شده است. نقش‌مایه‌ای که از ایرانیان اقتباس‌شده (ملکی و همکاران، ۱۳۹۹) و کاربست آن را اکنون، در دورهٔ معاصر هندوستان، نیز شاهد هستیم. درواقع، این زیور از تعدادی الماس تراش‌خورده به فرم بته و یک سنگ زمرد در مرکز تشکیل‌شده است. شایان توجه است که حتی، بخش میانی این زیور نیز با نقش‌مایهٔ بته تناسب دارد، زیرا طراحی فلز طلا بر روی سنگ به‌گونه‌ای اجرا شده که فرم پیچ‌خوردهٔ قطرهٔ اشک را تداعی می‌نماید. زمرد با رنگ تیرهٔ خود که متأثر از فرهنگ اسلامی دوره گورکانیان است، بر پایه‌ای دندانه‌دار – معروف به "پنجهٔ باز" که در دورهٔ استعمار بریتانیا به هند وارد شد – نصب شده است. نکتهٔ مورد توجه دیگر در شکل ۳ چپ، حکاکی نقش‌مایهٔ درخت بر سطح سنگ است که این تکنیک یادآور سنت گورکانیان در حکاکی نام و القاب حاکمان بر روی سنگ‌های قیمتی است که خود ریشه در سنت خاندان تیموری دارد (Carvalho, 2010, p. 39). به نظر می‌رسد که هنرمند در خلق این اثر، به دنبال تلفیق هوشمندانهٔ عناصر فرهنگی مختلف مانند هندویی، ترکی–گورکانی، ایرانی– اسلامی و نیز تکنیک و سبک ساخت زیورآلات فرهنگ غربی بوده است.

شکل ۴ راست و چپ نیز، در کنار فرهنگ بومی هندوستان، نفوذ فرهنگِ «دیگری»، اسلامی و بریتانیا، را نشان می‌دهند. کاربرد زمرد و الماس‌های سبزرنگ در کنار یاقوت سرخ، بیانگر علاقهٔ ویژهٔ گورکانیان – متأثر از فرهنگ ایرانی–اسلامی، به این ترکیب رنگی است و نیز آویزهایی به رنگ سبز تیره، می‌تواند یادآور آویز زمرد در زیور عمامهٔ مردان دربار گورکانی (ن. ک شکل ۵) باشد. همچنین قرارگیری سنگ‌های شکل ۴ راست و تراش منظم آن‌ها، گویای حضور فرهنگ استعمار در دورهٔ معاصر است اما قرارگیری الماس‌ها در شکل ۴ چپ تا حدودی به سبک کوندان[۸] مغولی شباهت دارد. همچنین قابل ذکر است، مطابق آنچه در نمونه‌های مطالعاتی در این پژوهش مشاهده شد، استفاده از نقوش حیوانی درنتیجهٔ تأثیرات فرهنگ اسلامی، به میزان قابل توجهی کاهش یافته است. بنابراین، نقوش گیاهی، متأثر از فرهنگ اسلامی و ترکیب آن با نقوش گیاهی بومی هندوستان، رایج‌ترین مؤلفهٔ تزیینی (Ali Sayed, 2015, p. 16) در زیورآلات آن‌ها به شمار آمده است. بر پایهٔ تحلیل مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ زیورآلات معاصر هند، می‌توان گفت رنگ سبز تیرهٔ زمرد، رنگ سرخ تیرهٔ یاقوت، فرم بته، تراش منظم و متقارن سنگ‌ها و نیز پایه‌هایی با پنجهٔ باز برای قرارگیری آن‌ها، بیش از سایر عناصر در زیورآلات کاربرد داشته‌اند. در این میان، بیش از همه، مؤلفهٔ فرهنگ ایرانی– اسلامی، در موجودیت یافتن این آثار دخیل بوده‌اند. به‌عبارت دیگر، بر مبنای الگوی سه‌گانهٔ باختین در فرآیند ارتباط هنرمند، متن و مخاطب، نوعی گفتگوی فرهنگی بین «خود» (هنرمند) و «دیگری» (مؤلفه‌های فرهنگی) نیز در متن شکل‌گرفته است. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، هنرمند به‌تنهایی قادر به درک کامل جهان پیرامون خود نیست. ازاین‌رو، حضور این عناصر فرهنگی بیگانه و دیگری برای بازنمایی تصویری جامع از فرهنگ هندوستان ضروری بوده است. به بیان دقیق‌تر، هنرمند معاصر هند از طریق این مؤلفه‌ها، نوعی «دیدن» خاص را ارائه کرده که به رابطهٔ منحصربه‌فرد بین «خود» (هنرمند) و (هنرمند) و فرهنگِ «دیگری»، از منظر باختین (هینز، ۱۴۰۰، ص. ۱۶)، انجامیده است.

بر اساس تحلیل نمونه‌های ارائه‌شده می‌توان گفت هنرمند با دو گروه از «دیگری» در زیورآلات مواجه بوده است. ابتدا، مؤلفه‌های فرهنگ یونان باستان، استعمار و بیش از همه، ایرانی– اسلامی، به‌عنوان فرهنگِ «دیگری» که در اینجا رابطه‌ای هم‌سخنانه بین هنرمند و آن‌ها شکل‌گرفته و دوم، «دیگری» که به‌عنوان مخاطبِ آثار، پاسخگو به کنش هنرمند به شمار می‌آید. بنابراین، امکان ندارد که گفتار و یا همان مؤلفه‌های فرهنگی به‌ویژه، ایرانی– اسلامی، از آگاهیِ ذهنی و منفرد خودِ گوینده حاصل شده باشد. چراکه،

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

خصلت اجتماعی گفتار از دو جنبه ناشی می‌شود: اول اینکه گفتار خطاب به کسی ادا می‌شود (یعنی ما حداقل در اجتماع کوچک، متشکل از دو نفر- گوینده و دریافت‌کننده- قرار می‌گیریم) و دوم اینکه گوینده خود موجودی اجتماعی است (تودوروف، ۱۳۹۸، ص. ۷۴) که این امر منجر به رابطه‌ای پاسخ‌گرانه بین هنرمند و مخاطب می‌شود. همان‌گونه که در نمودار ۱ مشاهده می‌شود، برون‌مرزی‌بودن فرهنگ ایرانی-اسلامی به‌عنوان مشارکت‌کنندهٔ اصلی، به هنرمند این امکان را داده تا وجوهِ آن فرهنگ را در آثار خود مجتمع و متمرکز کند. زیرا همان‌گونه که بیان شد این دیگری است که پیرنگ و فرهنگ خودِ هنرمند در اثر را می‌سازد. بنابراین، هنرمند در این فرآیند، «جایگاه خدای‌گون‌اش را ترک گفته و به میان شخصیت‌ها می‌آید. او به تعبیر خود باختین، از شخصیت‌ها سخن نمی‌گوید، بلکه با آن‌ها سخن می‌گوید» (امیری، ۱۳۹۶، ص. ۳۱۱).



نمودار ۱. الگوی سه‌گانهٔ باختین در زیورآلات

Chart 1. Bakhtin's triple pattern in jewelry

بر اساس تحلیل نمودار ۱ و نمونه‌های مطالعاتی، هنرمند به‌عنوان یک مخاطب و شرکت‌کنندهٔ دوم در زیورآلات، 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 هنرمندبودن خود بازگشته و با دیگری که در این سطح، اشاره به مخاطب، شرکت‌کنندهٔ سوم دارد، توانسته ارتباط برقرار نماید و اثری یکپارچه ایجاد کند. به عبارتی، در مقام شرکت‌کنندهٔ دوم و نیز یک راهنمای مقتدر برای مخاطب، توانسته به مدد گفتگو بافرهنگ ایرانی- اسلامی و همچنین عناصر فرهنگ‌های دیگر، در معرفی اثر خود به‌عنوان جزئی از فرهنگ هندوستان به مخاطب یاری رساند. درواقع، هنرمند هم‌راستا با مؤلفهٔ سایر فرهنگ‌ها و برجسته‌تر از همه، عناصر فرهنگ ایرانی- اسلامی که پیش‌ازاین نیز در زیورآلات هندوستان حضورداشته و برای همگان در حکم بن‌مایه‌هایی یادآور به شمار می‌آید، توانسته به این زیورآلات موجودیت بخشد. به دیگر سخن، به نظر می‌رسد که با توجه به الگوی سه‌گانه در تحلیل آثار، زیورآلات معاصر هندوستان به‌عنوان یک اثر هنری، صرفاً از آنِ هنرمند نبوده بلکه حضور فرهنگِ دیگری، ایرانی- اسلامی عصر ترکان گورکانی، به‌موازات گفتار هنرمند، برای تداعی‌کردن فرهنگ هندوستان به مخاطب نقش داشته است. در این راستا با توجه به ارزش و اهمیت حضور مؤلفه‌های فرهنگی به‌عنوان «دیگری»، در رابطهٔ بین هنرمند- متن- مخاطب، در الگوی سه‌گانهٔ باختین، لازم است به جایگاه این دیگریِ برگرفته از زمینهٔ فرهنگی و نیز انواع آن در زیورآلات معاصر پرداخته شود:

۱. جایگاه تسخیرکننده (دیگری به‌مثابهٔ شرکت‌کنندهٔ اول): در این سطح، دیگری چنان هنرمند را تسخیر کرده که سبب شده تا هنرمند در شکل‌گیری زیورآلات، از جایگاه مؤلفه مطلقِ خود پایین بیاید و فرهنگِ «دیگری» در موضع شرکت‌کنندهٔ اول قرار بگیرد. به‌عبارت‌دیگر، هنرمند همواره در این آثار جایگاهی ناپایدار داشته و گاهی در مقام مخاطب نیز به اثر خود نگریسته است. به‌عنوان‌مثال؛ آنجا که در شکل۴ چپ هنرمند سعی در ارائهٔ فرمی بدیع از نقش‌مایهٔ سنتی طاووس داشته، توانسته است به بهترین وجه عناصری از

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

آنِ فرهنگِ دیگر را نیز به کار بندد. یعنی گاهی، او، خود را در جایگاه مخاطبِ اثر قرار داده تا فرهنگِ «دیگری» به‌عنوان یک فرهنگ زنده و اثرگذار، بتواند آزادانه در زیورآلات حضورداشته باشد. به‌گونه‌ای که گفتار فرهنگِ دیگری به‌موازات گفتارِ هنرمند بوده و یکی بر دیگری برتری و سلطه ندارد. حال اگر در اینجا به «دیگری» تا جایی آزادی عمل داده می‌شد که هنرمند برای همیشه جایگاه خود را از دست می‌داد، در این صورت، ممکن بود که دیگری، به یک همزاد غاصب تبدیل شود. به‌عبارت‌دیگر، فرم و صورت زیورآلات متحمل آسیب می‌شده است زیرا کاملاً از محدودهٔ اختیار هنرمند خارج می‌شد و امکان معرفی اثر به‌عنوان جزئی از فرهنگ هندوستان برایش میسر نمی‌گشت.

۲. جایگاه محصورشده (دیگری به‌مثابهٔ ابژهٔ شناخت): در این سطح، هنرمند در پی فراگرفتن و محصور کردن بافتار و یا فرهنگِ دیگری در آثار خود بوده که همان اشاره به شناخت جهان خود از چشمان دیگری و غیر داشته است. به‌عبارت‌دیگر، در این آثارِ بررسی‌شده، رابطهٔ گفتگومندانه‌ای شکل‌گرفته که «دیگری» از بیان‌شدگی هراسی نداشته و هنرمند نیز ناچار به ستیزه با دیگری نبوده است. در اینجا اگرچه، ما هنرمند زیورآلات را تنها مؤلف آثار به شمار نمی‌آوریم اما هنرمند در گفتار، انتخاب فرهنگ دیگری و به‌طورکلی تمامی بن‌مایه‌های زیورآلات نقش به سزایی داشته است.

۳. جایگاه مؤلفانه (دیگری به‌مثابه میراث فرهنگی): این سطح، اشاره به مؤلف بودن «دیگری» در زیورآلات معاصر شبه‌قاره دارد که پیش‌تر در یک مکان و زمان خاصی تجسم‌یافته و اکنون در حکم مؤلفه‌هایی یادآور و آشنا در زیورآلات معاصر هندوستان نیز تجلی‌یافته‌اند و توسط هنرمند بازآفرینی شده‌اند. حال اگر هیچ فرهنگ دیگری، حتی به‌صورت بالقوه، در زیورآلات معاصر حضور نمی‌داشت، فرآیند شکل‌گیری آن‌ها به‌گونه‌ای پیش می‌رفت که این آثار به‌جای اینکه خلق شوند، صرفاً سرهم و گرته‌برداری می‌شدند. به دیگر سخن، هیچ گفتگویی حاصل نمی‌شد.

همچنین در رابطه با انواع فرهنگِ دیگری در زیورآلات پژوهش حاضر، می‌توان موارد زیر را برشمرد:

دستهٔ اول؛ فرهنگِ دیگری که در متن نادیده گرفته‌شده و یا در ظاهر دیده نمی‌شود و به‌طورکلی کمتر به آن توجه شده است. درواقع، برخی از نمونه‌ها، در معنای ظاهری، به نظر می‌رسید که از آنِ هنرمند باشند اما در باطن و معنای ضمنی آن می‌توان به حضور عناصر فرهنگ دیگری، به‌ویژه ایرانی– اسلامی که نادیده گرفته‌شده، پی برد. ازجملهٔ آن‌ها استفاده از طیف رنگ‌های سبز و قرمز تیره برای الماس‌ها و استفادهٔ بسیار از نقش‌مایهٔ گیاهی به‌جای جانوری که علاوه بر تأثیرات عصر باستان، به نفوذ فرهنگ ایرانی– اسلامی رایج در عصر گورکانیان نیز اشاره دارد. اسلامی که از طریق ایران و به واسطهٔ زبان فارسی به هندوستان معرفی شد (Zekrgoo, 1993, p. 131)، بر هنر و فرهنگ هندو نیز اثرگذار بوده است. بنابراین، این مؤلفه‌ها در حیطهٔ خلاقیت و نوآوریِ هنرمند به شمار نمی‌آیند و در باطن، بیانگر حضور فرهنگ ایرانی– اسلامی بوده که از برون و بافتار به درون‌متن واردشده‌اند.

دستهٔ دوم؛ دیگری که به‌موازات خلاقیت هنرمند و در کنار مؤلفه‌های باستانی هندوستان، قابل‌رؤیت بوده و به‌وضوح، حضور این مؤلفه‌های ایرانی– اسلامی در شکل‌گیری تمامی زیورآلات معاصر احساس شده است. ازجمله سنگ زمرد به تأسی از مغولان.

شایان ذکر است که پس از سقوط امپراتوری گورکانیان، بریتانیا با حضور خود در شبه‌قاره، گام‌های فعالی برای تغییر جامعه و فرهنگ هندوستان برداشت (مهدی پور مقدم و شکر پور، ۱۴۰۳، ص. ۱۲۴) و «بخشی از فرهنگ و سنت کشورهای تحت سلطه [ازجمله هندوستان] را نابود و فرهنگ خود را جایگزین آن کرد ...» (کولایی و پازوکی زاده، ۱۳۹۰، ص. ۸۰). همچنین با تحریک هندوها علیه مسلمانان، شکاف و تفرقه بین طبقات هندو و مسلمان (Rahman, Ali and Kahn, 2018, p. 3) ایجاد کرد، اما در طول دورهٔ مبارزهٔ ملی برای استقلال سرزمین هند، در میان هر دو جامعهٔ دینی، مردان بزرگی ظهور کردند که فرهنگ ترکیبی را در خویش متبلور ساختند و آن را به بهترین وجه به ظهور رساندند (مجتبائی، ۱۳۸۹، ص. ۱۱). در این میان، می‌توان به گاندی[۱۳] اشاره نمود که در مبارزات خود علیه استعمار، همواره بر حفظ وحدت میان هندوان و مسلمانان برای همیشه و تحت هر شرایطی نیز تأکید داشته است (Chandra, 1971, p. 280). درنتیجه، پس از استقلال شبه‌قاره در سال ۱۹۴۷م، با احیای سنت‌های ملی که منجر به کنار گذاشتن الگوهای غربی در هنر و صنعت آنان شد، هندیان بار دیگر به سنت زیورآلات پیش از استعمار، به‌ویژه زیورآلات عصر مسلمانان گورکانی، روی آوردند. زیورآلات معاصر بازهٔ زمانی ۲۰۱۹– ۲۰۲۰م با مؤلفه‌های فرهنگی خود، نمونه‌ای بارز از این بازگشت به ریشه‌ها است.

همان‌گونه که اشاره‌کرده‌اند «هنر، روایت فرهنگ است ... و هنرمندان، راویان فرهنگ هستند» (فیاض و ایزدی جیران، ۱۳۸۸، ص. ۲۰۱)، زیورآلات معاصر هند با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی متأثر از بافتار و واقعیت برون‌متنی، و به‌ویژه فرهنگ ایرانی– اسلامی،

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

توانسته‌اند به بهترین وجه، راویان شایستهٔ این گفتگوی فرهنگی چندلایه باشند.

۷. نتیجه‌گیری

کسب آگاهی و فهمی جامع از شکل‌گیری زیورآلات معاصر هندوستان، بر مبنای الگوی سه‌گانهٔ باختین و در راستای ارتباط هنرمند، متن و مخاطب، این امکان را برایمان فراهم آورد تا دریابیم آنچه بر مبنای این الگو در خلق زیورآلات راهبر بوده، همانا نوعی ارتباط بین گفتارِ هنرمند و گفتارِ مؤلفه‌های فرهنگی به‌عنوان «دیگری» در متن بوده است. درواقع، گفتار هنرمند، تنها گفتار مطلق در شکل‌گیری زیورآلات محسوب نشده، بلکه سخن او هم‌راستا با گفتارِ دیگری، در آثار قابل دریافت بوده و به‌سوی مخاطبان خود، جهت یافته است. زیرا با توجه به آنکه هنرمند محصول زمانه و محیط خویش است، بنابراین، قادر نبوده بر مبنای ذهنیت فردی خود، راوی کامل فرهنگ هندوستان در زیورآلات، به‌عنوان یک رسانهٔ فرهنگی، باشد. فرهنگی که برای مخاطب نیز یادآور و تداعی‌کننده بوده و اکنون، هنرمند بدون وساطت عناصر فرهنگیِ برون‌متنی، توانایی تکمیل آثار خود و شناساندن آن‌ها به مخاطب خود را نخواهد داشت. بنابراین، برای دستیابی به نتیجهٔ مطلوب، جایگاه خود را به‌عنوان مؤلف، به شرکت‌کنندهٔ دیگری بخشیده که از زمینه‌ای فرهنگی وارد متن شده، تا از این منظر، هنرمند بتواند به‌عنوان یک مخاطب، از دریچهٔ چشمان غیر به روایت کامل فرهنگ سرزمین خود در زیورآلات بپردازد. به‌عبارت‌دیگر، همان رابطهٔ پاسخ‌پذیری میان هنرمند و مخاطب است که توسط عاملی دیگر در الگوی سه‌گانه شکل‌گرفته است. بنابراین، باختین این عامل میانجی را مهم‌ترین عنصر تداعی‌کننده و به خاطرآورندهٔ فرهنگ هندوستان، برای هنرمند و مخاطب به شمار آورده است. به دیگر سخن، همان ارتباط میان هنرمند- زیورآلات- مخاطب در الگوی سه‌گانهٔ باختین است. همچنین، با توجه به شناخت مؤلفه‌هایی سازنده که هنرمند در اثر خود از آن بسیار بهره برده است، باید اذعان داشت که تراش متقارن و پایه‌هایی با پنجهٔ باز برای نصب سنگ‌ها، رنگ سبز و قرمز تیره و نقش‌مایهٔ بته بیشترین حضور و تأثیر را در این شکل‌گیری به خود اختصاص داده‌اند که بی‌شک پیش از جایگاه فرهنگ استعمار، سهم فرهنگ ایرانی- اسلامی مطابق آنچه در عصر گورکانی جریان داشته به‌مراتب بیش از سایر عناصر فرهنگ‌های برون‌متنی بوده است. ازاین‌رو، قابل‌ذکر است که در تمامی زیورآلات، فرهنگ بومی و سنتی هندوستان، تنها فرهنگ اثرگذار نبوده و هنرمند به گفتگو با فرهنگی برخاسته از بافتار پرداخته است.

می‌توان گفت همسایگی و قرابت جغرافیایی و نیز ریشه‌های تاریخی و فرهنگی مابین ایران و هندوستان که به گذشته بازمی‌گردد، زمینه‌های این کنش فرهنگی را سبب شده است. عناصری آشنا برای هندیان که پیش‌تر نیز در زیورآلات آن‌ها، به‌ویژه در عصر گورکانی، آخرین دوران حکومت اسلامی در هندوستان، به‌وفور کاربرد داشته است. درواقع، بیرون‌بودگی فرهنگِ ایرانی- اسلامی به‌عنوان شرکت‌کنندهٔ اول، به هنرمند این امکان را داده تا تمامی جوانب فرهنگ خود را در زیورآلات جلوه‌گر کند. زیرا همان‌گونه که بیان شد دیگری است که پیرنگ و فرهنگ خودِ هنرمند در اثر را می‌سازد. اگرچه فرآیند تعامل فرهنگی هندوان و مسلمانان با حاکمیت استعماری بریتانیا و درنتیجهٔ سیاست تفرقه‌افکنی آن‌ها بین طبقات هندو و مسلمان، به ناگاه متوقف شد. اما پس از دورهٔ مبارزهٔ ملی برای استقلال هند در سال ۱۹۴۷م و احیای سنت‌های ملی، هندیان بار دیگر به فرهنگ ترکیبی هندو- اسلامی عصر گورکانی روی آوردند که بارقه‌هایی از آن در دورهٔ معاصر نیز بازنمایی شده است. درواقع، برخلاف سبک زندگی و طرز فکر جدید درنتیجهٔ تأثیرات مدرنیته و فرهنگ غربی در هندوستان، هنرمندان معاصر در سال‌های ۲۰۱۹- ۲۰۲۰م، بیش از همه، از مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی در تألیف آثار خود استفاده کرده‌اند. شاید بتوان گفت که به خلاف دیگر سرزمین‌های اسلامی، اسلام هیچ‌گاه دین اکثریت مردم هندوستان نشد. اما دین و فرهنگ اسلامی، که از طریق ایران به آنجا وارد شد بر هنر و فرهنگ هندو نیز اثرگذار بود به‌گونه‌ای که امروزه، فرهنگ اسلامی در هندوستان، این فرهنگ آشنا، ترکیبی هماهنگ و موزون میان فرهنگ مسلمانان و فرهنگ هندوئیزم ایجاد کرده است که زیورآلات معاصر هندوستان با مؤلفه‌های فرهنگی خود، مصداقی برای این گفته به شمار می‌آید. تاریخ گذشتهٔ دور اسلام در این سرزمین، هر چه بوده، باشد، با قاطعیت می‌توان بیان کرد که امروزه اسلام، بخشی جدایی‌ناپذیر از حیات اجتماعی و فرهنگی شبه‌قاره را به خود اختصاص داده است.

مشارکت نویسندگان: گردآوری مطالب، ساختاربندی، نظارت بر روش تحقیق، تحلیل تصاویر و محتوای مقاله توسط نویسنده مقاله ز. مهدی‌پور مقدم صورت گرفته است.

تامین مالی: این پژوهش هیچ بودجه خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسنده، هیچ‌گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کند.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

دسترسی به داده‌ها و مواد: مجموعه داده‌های مورد استفاده و یا تحلیل‌شده در طول پژوهش حاضر از طریق درخواست منطقی از نویسندهٔ مسئول، قابل‌دسترسی هستند.

پی‌نوشت

۱. Mikhail Mikhailovich Bakhtin (۱۸۹۵– ۱۹۷۵م)، یکی از بزرگ‌ترین اندیشه‌ورزان حوزهٔ زبان‌شناسی و ادبیات شوروی در دوران دیکتاتوری استالین (Joseph Stalin) به شمار می‌آید.

۲. طلا؛ فلزی مقدس که از عهد باستان، زیورآلات هندوستان را با آن می‌ساختند و در ریگ‌ودا نیز تمثیلی از طلوع خورشید دانسته شده است (Birdwood, 1880, Vol. 2, p. 159). همواره، برای زیورآلات آئینی و مذهبی، بسیار مقدس و فرخنده و دارای قدرت تزکیه و نمادی از سلامتی، ثروت و لکشمی (الهه هندو) بوده است (Kaur, 2012, p. 4, 7).

۳. طاووس به‌عنوان پرندهٔ بومی هندوستان شناخته‌شده و برخی پژوهشگران بر این عقیده‌اند که ازآنجا به ایران و خاور دور راه‌یافته است (Dastjerdi and Nematy, 2021, p. 56).

۴. همواره، هندیان همهٔ درختان را مقدس می‌شمردند و آن‌ها را می‌پرستند (Dadvar and Mansouri, 2011, p. 200)، و به‌عنوان «واقعیت مطلق، معیار و نقطهٔ ثابت و نگه‌دارندهٔ کیهان» (Ahmadi Payam, 2008, p. 187) به شمار می‌آورند.

۵. در رابطه با کاربرد سنگ‌هایی به شکل مهره در این نمونه‌ها، باید اذعان نمود که نزد ساکنان تمدن درهٔ سند مُهره‌ها بسیار محبوب بودند به‌گونه‌ای که بیشترین تولید زیورآلات مهره‌ای عهد باستان را متعلق به این دوره دانسته‌اند (Rani and Singh, 2013, p. 87).

6. Bala Krishnan and Kumar, 2001, p. 62, 61.

۷. شاه‌عباس توسط فرستادگان خود، یک زیور عمامه به نام جیگا یا همان جقه، به همراه یاقوت حکاکی‌شده و یک پَر تزیینی سیاه یا سفید با مروارید معلق در نوک آن‌که در پشت عمامه استفاده می‌کردند، به ارزش ۵۰ روپیه، به نشانهٔ دوستی برای جهانگیرشاه فرستاد که ابتدا پادشاهان و سپس نجیب‌زادگان شروع به استفاده از جقه کردند (Nigam, 1999, p. 44- 45).

۸. در سبک کوندان، سطحِ‌رویی طلا را با سنگ‌های گران‌بها زینت داده و درون کار را با میناکاری می‌پوشاندند. درواقع، طلای خالص بسیار آسیب‌پذیر بوده، بنابراین برای افزایش مقاومت طلا در هنگام تماس با پوست بدن، سطح داخلی طلا را با میناکاری پوشش می‌دادند (Ali Sayed, 2015, p. 61- 62).

References

Ahmadi, B. (2001). The text- structure and textual interpretation. Tehran: markaz. [in Persian]

Ahmadi Payam, R. (2008). An investigation into the roots of common plant motifs shared by Persian and Indian carpets (master's thesis). Shahed university. Tehran. [in Persian]

Ahsan Bilal, M. Nasir Khan, S. (2021). Mughal men's head ornaments with an emphasize on Turban ornaments and their connection with European Aigrette. Perennial journal of history (PJH). 11(1): 1- 15.

Ali Sayed, N. (2015). Mughal jewellery; A sneak peek of jewellery under Mughals, Partridge.

Allen, G. (2021). Intertextuality (P. Yazdanjoo, trans). Tehran: markaz. [in Persian]

Amiri, N. (2017). Meta-analysis of Political Participation of Iranian Students. Sociological review. 24(1): 291- 317. [in Persian]

Ashoori, D. (2007). Ta'rīf-hā va Mafhūm-e Farhang. Tehran: agah. [in Persian]

Azimi, H. Olia, M. (2015). The Relation of Text and the Other in Bakhtin's Thought. Kimiya- ye- Honar. (13): 7- 16. [in Persian]

Bakhtin, M. M. (1986). Speech genres and other last essays (C. Emerson & M. Holquist. Eds. V. W. McGee, trans). University of Texas press.

Bakhtin, M M. (2020). Esthetique et theorie du roman. (K. Shahpar Rad, Trans). Tehran: Abanbook. [in Persian]

Bala Krishnan, U. R. (2001). Jewels of the Nizams, department of culture. government of India.

Bala Krishnan, U. R, Kumar, M. S. (2001). Indian jewellery. Dance of the peacock. India book house limited.

Barnard, N. (2008). Indian jewellery. The V&A collection. Timeless books.

Bhushan, J. B. (1964). Indian jewellery, ornaments and decorative design. D. B. taraporevala sons.

Birdwood, G. (1880). The industrial arts of India.Chapman and hall. (Vol. 2).

Carvalho, P. (2010). Gems and jewels of Mughal India. The nour foundation.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

Chandra, B. (1971). Modern India. New Delhi: National council of educational research and training.
Dadvar, A., Mansouri, E. (2011). An introduction to the myths and symbols of Iran and India in ancient times. Tehran: Kalhor and Alzahra University. [in Persian]
Dave, D. (2018). Motifs in ornamention: special reference to Rajasthani Kundan- Meena jewellery (Ph. D thesis). Banasthali university, India.
Ehtemam, H. (2013). Holy Koran's Pattern in the Cultural Communication of Islam and Christianity (master's thesis). Baqir al-Olum University. Qom. [in Persian]
Fayyaz, E. Izadi Jeiran, A. (2009). Faslnaneh honar, 2009. Cultural narratives in the anthropology of art. Faslnameh honar, (81): 200- 208. [in Persian]
Ghasemian Dastjerdi, P. Nematy, F. (2021). A Comparative Study of the Role of Peacocks in Iranian and Indian Textiles Case Study of Two Pieces of Fabric from Iran and India. Danesh- honarha- ye- tajassomi, 6(7): 49- 61. [in Persian]
Graf, A. (2005). Representing the other: A conversation among Mikhail Bakhtin, Elizabeth Bishop, andWislawa Szymborska. comparative literature, 57(1): 84- 99.
Haynes, D J. (2021). Bakhtin in another frame (S. Notaj, trans), Tehran: matn. [in Persian]
Javid Sabaghiyan, M. Seyed Ahmadi Zavieh, S . BaniArdalan, E. (2014). Social and Cultural Contextuality of Subjects and Works in Comparative Art Studies. journal of fine Arts: Visual Arts. 18(3): 35- 46. [in Persian]
Kaur, P. (2012). Women and jewelry- the traditional and religious dimensions of ornamentation. research gate: 2- 15.
Kolaee, E. Pazokizadeh, Z. (2011). postcolonial Literature in India and Its Role in Shaping New Indian Identity. Journal of subcontinent researches. 3(8): 65- 82. [in Persian]
Maleki, M, Davodi, A, Ahmadzadeh, M. (2020). A comparative study of the symbolic meaning of the role of the Boteh in Iranian and Indian culture from (600 BC to the present day) and its expression in the art of fashion design. 1nd. Conference on fajrfabric, Yazd. [in Persian]
Mathur, A. R. (2007). A jewelled splendour, the tradition of Indian jewellery. Rupa publications, New Delhi. https://paperhub.ir/ (1400/ 10/ 25).
Meghdadi, B. (1999). Glossary of Literary Criticism Terms. Tehran: Fekre Rooz [in Persian]
Mehdipour Moghaddam, Z, Shokrpour, Sh. (2024). The Cultural evolution of Indian jewelry from ancient times to the Colonial era. Glory of art. 16(2): 116- 129. [in Persian]
Mojtabai, F. (2010). Hindu Muslim cultural relations, Translated by Abolfazl Mahmudi. Tehran: Iranian Research Institute of Philosophy. [in Persian]
Namvar Motlagh, B. (2015). An introduction to intertextuality, Tehran: Sokhan. [in Persian]
Nigam, M. L. (1999). Indian jewellery. Roli books.
Rahman, A. Ali, M. Kahn, A. (2018). The British art of colonialism in India: subjugation and division. Peace and conflict studies. 25(1): 1- 26.
Rahmani, J. (2012). Shi'a rituals and rituals in India. Tehran: Kheime. [in Persian]
Rani, P. Vivek Singh. (2013). Traditional to contemporary Indian jewellery: a review. GRA (Global research analysis), 2(1): 87- 88.
Rostami, A. (2015). Dialogism in Iranian contemporary visual art criticism (case studies: Honare Farda, Herfeh hanarmand, Golestaneh and Tandis from April 2001 until April 2011) (Master's thesis)., university of science and culture, Tehran. [in Persian]
Sayyari, N. (2017). Study of Islamic art effect on Hindu art in India (Master's thesis). Islamic Azad University, E- Branch. [in Persian]
Serra, M, F. (1990). Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape. Environment and planning: society and space, 8: 255- 274.
Shokrpour, Sh., Mehdipour Moghaddam, Z. (2022). Analysis of Contemporary Indian Jewelry with the Dialogism approach of Mikhail Bakhtin (Case study: Indian Jewelry in 2020). Kimiya- ye- Honar, 11(43): 7- 22. [in Persian]
Stronge, S. Smith, N. Harle, J. (1988). A golden treasury: Jewellery from the Indian subcontinent. Rizzoli international publications in association with the Victoria and Albert museum and Grantha corporation.
Todorov, T. (2019). Bakhtin: The Dialogism principle (D. Karimi, trans). Tehran: markaz. [in Persian]
Zekrgoo, A H. (1993). The effect of Iranian art in Indian culture. Nameh Farhang. 10, 11: 130- 137. [in Persian]
Farahkhanworld, (2022/01/17), Farahkhanworld, farahkhanworld.com
Bina Goenka, (2021/12/22), Bina Goenka, https://binagoenka.com
Sajjante Jewels, (2022/01/21), Sajjante Jewels, Instagram.com/Sajjante Jewels
munnuthegempalace, (2022/02/26), munnuthegempalace, munnuthegempalace.com

آشوری، داریوش. (۱۳۸۶). تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ. تهران: آگاه.
آلن، گراهام. (۱۴۰۰). بینامتنیّت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و تأویل متن). تهران: مرکز.
احمدی‌پیام، رضوان. (۱۳۸۷). «ریشه‌یابی نقوش گیاهی مشترک در قالی‌های ایران و هندوستان». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد، تهران.

[DOI: 10.61882/jic.8.2.355]
Downloaded from jih-tabriziau.ir at 3:48 +0330 on Tuesday May 19th 2026

امیری، نادر. (۱۳۹۶). «زمینهٔ فکری و اندیشهٔ ادبی میخائیل باختین». مطالعات جامعه‌شناختی. ۲۴(۱): ۲۹۱- ۳۱۷. Doi:10.22059/jsr.2017.63987

اهتمام، حامد. (۱۳۹۲). «بررسی الگوهای ارتباطات میان‌فرهنگی اسلام و مسیحیت با تأکید بر قرآن کریم». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه باقرالعلوم (ع)، قم.

باختین، میخائیل میخائیلوویچ. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رُمان. ترجمه کتایون شهپرراد. تهران: کتاب آبان.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۸). منطق گفتگویی میخائیل باختین. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.

جاویدصباغیان، مقداد. سیداحمدی‌زاویه، سید سعید و بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۲). «زمینه‌مندی اجتماعی- فرهنگی موضوعات و آثار در پژوهش‌های تطبیقی هنر.». هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی. ۱۸(۳): ۳۵- ۴۶. Doi. 10.22059/jfava.2013.36409

دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام. (۱۳۹۰). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. تهران: کلهر و دانشگاه الزهرا.

ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۷۲). ردپای هنر ایران در فرهنگ هند. نامه فرهنگ. (۱۰ و ۱۱): ۱۳۰- ۱۳۷.

رحمانی، جبار. (۱۳۹۱). مناسک و آیین‌های شیعی در هند. تهران: خیمه.

رستمی، افسانه. (۱۳۹۴). «گفتگومندی در نقد هنرهای تجسمی امروز ایران (مطالعهٔ موردی دههٔ ۸۰ در نشریات هنر فردا، حرفه- هنرمند، گلستانه و تندیس)». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه علم و فرهنگ. تهران.

سیاری، نادیا. (۱۳۹۶). «بررسی تأثیر هنر اسلامی هند بر هنر هندویی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد الکترونیکی.

شکر پور، شهریار و مهدی پور مقدم، زهرا. (۱۴۰۱). «تحلیل زیورآلات معاصر هند با رویکرد گفتگومندی میخائیل باختین (مطالعه موردی: زیورآلات سال ۲۰۲۰م)». کیمیای هنر. ۱۱(۴۳): ۷- ۲۲. Doi. 10.52547/kimiahonar.11.43.7

عظیمی، حسین و علیا، مسعود. (۱۳۹۳). «نسبت متن و صدای دیگری در اندیشه باختین». کیمیای هنر. (۱۳): ۷- ۱۶.

فیاض، ابراهیم، ایزدی جیران، اصغر. (۱۳۸۸). «روایت‌های فرهنگی در انسان‌شناسی هنر». فصلنامه هنر. (۸۱): ۲۰۰- ۲۰۸.

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. ۶(۷): ۴۹- ۶۱. Doi. 10.22133/part.2021.267316.1001

کولایی، الهه و پازوکی زاده، زهرا. (۱۳۹۰). «ادبیات پسااستعماری در هندوستان و نقش آن در شکل‌گیری هویت نوین هندی». مطالعات شبه‌قاره، (۸): ۶۵- ۸۲. Doi. 10.22111/jsr.2011.625

مجتبائی، فتح‌الله. (۱۳۸۹). پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دورهٔ اسلامی. ترجمه ابوالفضل محمودی. تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: فکر روز.

ملکی، مژگان. داودی، ابوالفضل و 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». مقالهٔ ارائه‌شده در اولین جشنواره ملی پارچه فجر. یزد.

مهدی پور مقدم، زهرا و شکر پور، شهریار. (۱۴۰۳). «سیر تحول فرهنگی در زیورآلات هندوستان از عهد باستان تا دوران استعمار» جلوه هنر. (۲): ۱۲۹-۱۱۶. Doi. 10.22051/jjh.2023.42859.1933

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیّت؛ نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.

هینز، دبورا جی. (۱۴۰۰). باختین در قابی دیگر. ترجمه ستاره نوتاج. تهران: مؤسسه تألیف و نشر آثار هنری متن.