University of Sistan and Baluchestan

Journal of Subcontinent Researches

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

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

Explaining the Cultural Identity of Jewelry in the Indian Subcontinent During the British Colonial Era Based on Homi Bhabha's Third Space Theory

Zahra Mehdipour Moghaddam[1]✉ | **Behzad Pourgharib**[2]

1. Corresponding Author: Assistant Professor of Islamic Arts, Department of Industrial Arts, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
Email: z.mehdipour@umz.ac.ir
2. Associate Professor of English Language and Literature, Department of English Language Translation, Faculty of Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

Article history Received: 18 January 2025 **Received in revised form:** 08 April 2025 **Accepted:** 09 April 2025 **Published online:** 21 March 2026

Abstract

Britain capitalized on the collapse of the Mughal Empire to bring the entire Indian subcontinent under its control as a colony. Throughout the 19th century, British culture and art significantly influenced Indian culture and art. British artistic styles, which influenced Indian art, particularly jewelry, with a history as old as its civilization, prompting jewelers to imitate the elements of colonial culture. Therefore, this research aims to study the cultural elements influencing the formation of jewelry based on Homi Bhabha's *Third Space* theory. We will examine the identity of colonial-era jewelry from the second half of the 19th century, exploring how the influence of indigenous Indian styles alongside Western cultural elements created a *Third Space* in the jewelry of the subcontinent. The goal is to read the cultural identity of the influencing elements in the formation process and achieve a third space at the boundary between the colonizer and the colonized. The findings was carried out using a descriptive-analytical method, based on Homi Baba's theory and library information collection indicate that although colonialism attempted to erase the cultural identity of India and impose elements of its own culture, compelling artisans to imitate it and adopt a superior identity, the Indian artist has been able, unconsciously, to incorporate traditional elements into their works.Thus, the colonial identity does not have absolute power in the creation of artworks. Instead, the cultural identities of both sides, entering each other's realms, have managed to create a fluid space where jewelry elements always exist in interaction between these two cultures. This means that the jewelry has been shaped through an interaction between these two cultures, that neither resembled the indigenous Indian identity nor the colonial culture.

Keywords: Third Space, Gold Jewelry, Cultural Identity, Colonial Era, India.

1. Introduction

The Industrial Revolution in Europe led to the expansion of competition among European countries to reach the Eastern countries. Because, "one of the main consequences of the Industrial Revolution was the increase in production. European markets were quickly saturated with these products, so the owners of these industries, in order to find a market to sell their products and obtain raw materials, went to non-European countries" (Razavi Piranshahi, 2016: 29). In the meantime, the wealth of India called Europeans to itself (Schimmel, 2007: 11) and Britain; one of the most powerful colonial states in history, at the same time as the collapse of the Mughal Empire, seized the opportunity and, by prevailing over other competitors, was able to take control of the land of India. In such a way that, during the nineteenth century, the influence of British colonial culture completely affected Indian art and industries (Barnard, 2008: 72); The styles and methods that are considered to be a reflection of

DOI: 10.22111/JSR.2025.50841.2477
© Mehdipour Moghaddam, Z; Pourgharib, B.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan

British cultural influences have had a significant impact on art, especially traditional Indian jewelry. Although Britain took fundamental steps “to change Indian society, culture, and [art]” (B. Chandra 1971: 114), it should be noted that since the second half of the nineteenth century, the effects of indigenous Indian styles have also been manifested in art, especially its jewelry (Barnard, 2008: 102). Therefore, this study will examine the nature of nineteenth-century jewelry based on the “third space” approach of Homi Bhabha (1949). The aim was to read the cultural identity of the influential components in the process of formation and formulation of jewelry and to achieve the third space with regard to the relationship between the colonizer and the colonized in the works. It also answers the question of how the influence of indigenous Indian styles, alongside elements of Western culture, has led to the creation of a third space in the subcontinent's jewelry.

2- Research Methodology

The present study, which was conducted using a descriptive-analytical method, based on Homi Bhabha's "Horse" or "Third Space" theory and library data collection, has identified the identity of the jewelry of the Indian subcontinent during the British colonial era. In this regard, the abundance of samples included 15 types of jewelry with modern designs, which were selected and analyzed based on purposeful sampling strategies due to the role and position of gold metal among Indians in the past, as well as having a different form than other cases, in order to investigate how the third space was created in shaping the identity of the jewelry of the subcontinent during the colonial era.

3- Discussion

With the arrival of Britain in India, the identity of indigenous and traditional Indian arts underwent changes. Because colonialism was “a powerful cultural front throughout the world that transformed the identity and culture of the colonized peoples in various forms” (Darabi, 2015: 140). This caused jewelers, like other artists in the colonial era, to be influenced by the Europeans (Barnard, 2008: 72). And therefore, jewelry, which was once considered a rich treasure in traditional Indian culture with its motifs and meanings, not only for its beauty, but also for its rich heritage, has now, in the colonial era, based on the components of British jewelry, become an ornamental element in accordance with the wishes and tastes of the colonial statesmen. Of course, it is worth noting that according to Homi Baba’s view, colonial identity and power cannot be fundamental and authentic, but rather, he believes in establishing a balance between the colonizer and the colonized in the third space. In fact, “each of the two sides, upon seeing the other, feels a difference, [brings] itself closer to the other to leave behind the traditional and old boundaries that exist between itself and the other” (Shirzadi, 2009: 169). In other words, a kind of imitation of the colonized by the colonizer that leads to mutual influence and influence; and ultimately this causes the destruction of the purity of the identity of both sides. With these interpretations, we can point out the components in the ornaments of the Indian subcontinent during the colonial era in which the cultures of the colonizer and the colonized were inclined towards each other and cultural interactions between the two cultures were formed**.**

4- Conclusion

It is worth mentioning that Britain, by dominating India and instilling European culture in this land, tried to destroy the culture and identity of the people of India in order to encourage them to imitate itself as a superior and absolute identity. However, despite all these cases, and the British domination of the subcontinent, which considered this land as a source of raw materials for industries and a market for its products; it can be said that Indian jewelers, with their intelligence, were able to overcome the monologue and absolute domination of the colonialists and create works in which the indigenous and traditional components of India, such as the dark color of emeralds and rubies, the peacock motif, and other things, were also manifested. And in this way, they created a balance and equilibrium between Britain as the dominant culture and India; the defeated culture. That is, the artist unconsciously managed to include the elements and style of his traditional ornaments in the creation of the works, despite the colonial domination, and indirectly questioned the purity of the colonialist's identity. Therefore, this has caused, in addition to the attention and tendency of the colonized to the colonizer; by imitating it, the colonizer's gaze is also drawn towards the colonized. Therefore, it can be said that the third space in the ornaments of the colonial era of India, in the first step, began with the imitation

of Western elements by Indian ornament makers and finally, by referring to the traditional identity of India as well as their style of making, they created changes in the formation of ornaments. That is, according to Homi Baba, in a middle space called the third space, they were moving towards each other and from their movement towards each other, ornaments were formed that were neither what the colonizer presented in its entirety nor similar to the elements that the colonized unconsciously used in the formation of the work**.**

4. References

Ahsan Bilal, Muhammad , Nasir Khan, Sonia (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, Nafisa (2015), Mughal jewellery; A sneak peek of jewellery under Mughals, India: partridge.

Bala Krishnan, Usha Ramamrutham (2001), Jewels of the Nizams, New Delhi: department of culture, government 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.

Bhabha, Homi K (1994), The location of culture, London and New York: Routledge.

Bhandari, Nagendra Bahadur (2022), Homi k. Bhabha's third space theory and cultural identity today: a critical review, center for research & innovation Prithvi academic journal, Tribhuvan university, Nepal, (5): 171- 181.

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

Byrne, Eleanor (2009), Homi K. Bhabha, Hamshire and NewYork: Palgrave.

Carvalho, Pedro Moura (2010), Gems and jewels of Mughal India, London: The nour foundation.

Chandra, Bipan (1971), Modern India, New Delhi: National council of educational research and training.

Chandra, Rai Govind (1979), Indo- Greek jewellery, Abhinar publications: New Delhi. https://paperhub.ir/ (1400/ 10/ 25).

Dadvar, A., Mansori, E, (2011), An introduction to the ancient Persian and Indian mythology and symbols, Tehran: Kalhor and Alzahra university. [in Persian]

Darabi, H. (2014). Approaches and models in art criticism: a survey in educational meta- criticism, Ph.D dissertation, Faculty of applied arts, University of art, Tehran. [in Persian]

Delzendeh, S. (2017).Visual Transformations of Iranian Art: A Critical Examination, Tehran: Nazarpub. [in Persian]

Ebrahimi, M. (2022). Av Analysis the Role of British Colonialism in India and the Separation of Baluchistan, Journal of subcontinent researches, 14(43): 25- 40. [in Persian]

Farahmandfar, M. (2014). The liminal space of culture: Homi Bhabha and Postcolonial theory, Critical literary studies, (1): 17- 34. [in Persian]

Haidar Nattaj, V., Maghsoudy, M. (2019). Impression of Plant Motifs Common Contents of Iran's Pre-Islamic Architecture on Islamic Architecture Schemes (Respect to Umayyad and abbasid periods), Bagh- E Nazar, 16(71): 35- 50. [in Persian]

Jalali, A. (2010). Islamic Heritage of India, Mishkat, 29(1): 117- 133. [in Persian]

Khalid, Kanwal (2015), Gems & jewels of India (socio political study within historical), JRSP, 52(1): 27- 55.

Mehdipour M, Z., Shokrpour, Sh. (2024). The Cultural Evolution Of Indian Jewelry From Ancient Times To The Colonial Era, Glory of art (Jelve- y- honar), 16(2): 116- 129. [in Persian]

Mehdipour M, Z., Shokrpour, Sh., Rezazadeh, T. (2023). Components of Bakhtinian Dialogism in Contemporary Indian Jewellery with Animal Motif, Negarineh Islamic art, 10(25): 174- 190. [in Persian]

Mojtabai, F. (2010). Hindu Muslim cultural relations, translated by Abolfazl Mahmudi, Tehran: Iranian Research Institute of Philosophy[in Persian]

Niazee, Sh., Aaraji, F. (2020). Representation of the Third Space in al-Hafid al-Americiyah Novel by Inaam Kachachi, Journal of Arabic language and literature, 11(2): 74- 85. [in Persian]

Nigam, M L (1999), Indian jewellery, New Delhi: Roli books.

Peers, Douglas M (2013), India under colonial rule 1700- 1885, London and New Delhi: Routledge.

Pourmokhtar, S. (2021). Analysis of Third Space Possibility in Iranian Contemporary Painting Based on the Homi K. Bhabha `s Post-Colonial Thoughts, Negareh Journal, 15(56): 109- 119. [in Persian]
Razavi, S. H. (2009). An Examination of the Background to British Entry into the Indian Subcontinent, Sokhanetarikh, (6): 32- 48. [in Persian]
Razavi P, S. A. (2016). The Colonial Consequences of Europeans in the Orient and Iran, History of Islamic Iran, 4(2):27- 48. [in Persian]
Schimmel, A. (2007). Im Reich der Großmoguln(German), translated by Samiee, Tehran: Amir Kabir. [in Persian]
Shirzadi, R (2009). Postcolonial Studies: A Critique and Evaluation of the Perspectives of Frantz Fanon, Edward Said, and Homi Bhabha, Political studies, 2(5): 149- 174. [in Persian]
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.
Tabaeian, S. M., Habib, F. (2009). Plant architecture and order , Journal of environmental sciences and technology, 11(4): 317- 326. [in Persian]
Tharoor, Shashi (2016), An era of darkness: the British empire in India, New Delhi: Aleph book company.
Yaghoubi, A. (2016). The Role of Colonialism in the Divergence of Ethnic Identities in the Islamic World, Journal of Islamic human sciences research, 3(6): 1- 48. [in Persian]
Yothers, Wendy, Gangadharan, Resmi (2020), Narration on ethnic jewellery of Kerala- focusing on design, inspiration and morphology of motifs, 6(6): 267- 274.
Zekrgoo, A. H. (2009). Symbolism in oriental arts 1; Elephant in Hindu and Buddhist iconography, Tehtan: Matn. [in Persian]
URL1:https://www.rct.uk/collection/search#/25/collection/11493/brooch (1400/ 11/ 30).
URL2: https://www.rct.uk/collection/11497/brooch (1400/ 11/ 30).
URL3:https://www.christies.com/lot/an-enamel-and-gold-hunting-case-minute-6211743/?intObjectID=6211743&lid=1

Cite this article Mehdipour Moghaddam, Z; Pourgharib, B. (2026). Explaining the Cultural Identity of Jewelry in the Indian Subcontinent During the British Colonial Era Based on Homi Bhabha's Third Space Theory. *Journal of Subcontinent Researches*, 18(50), 45-62.
DOI: 10.22111/JSR.2025.50841.2477

مطالعات شبه قاره

دانشگاه سیستان و بلوچستان

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

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

تبیین ماهیت فرهنگی زیورآلات شبه‌قاره هند در عصر استعمار بریتانیا بر مبنای نظریهٔ «فضای سوم» هومی بابا

زهرا مهدی‌پور مقدم[۱]✉ | بهزاد پورقریب[۲]

۱. نویسنده مسئول: استادیار هنرهای اسلامی، گروه هنرهای صناعی، دانشکده میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، ایران.
رایانامه: z.mehdipour@umz.ac.ir

۲. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشکده میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری، دانشگاه مازندران، ایران.
رایانامه:b.pourgharib@umz.ac.ir

چکیده

بریتانیا، یکی از دولت‌های استعمارگر، با بهره‌گیری از فروپاشی امپراتوری مغول توانست هندوستان را به‌عنوان یک مستعمره تحت سلطهٔ خود درآورد؛ به‌گونه‌ای که در طول قرن نوزدهم، فرهنگ‌وهنر هند را به‌طور کامل تحت‌الشعاع خود قرار داد؛ شیوه‌های هنری بریتانیا بر هنر به‌ویژه زیورآلات هند أثرگذاشت و زیورسازان را به تقلید از مؤلفه‌های فرهنگ استعمار فراخواند؛ از این‌رو، این پژوهش بر آن است با مطالعهٔ مؤلفه‌های فرهنگی اثرگذار در شکل‌گیری زیورآلات، بر مبنای رویکرد «فضای سوم» هومی بابا، به بررسی ماهیت زیورآلات عصر استعمار از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بپردازد که تأثیرگذاری سبک‌های بومی در کنار عناصر فرهنگ غربی، چگونه توانسته‌است منجر به ایجاد فضای سوم در زیورآلات هند شود؟ هدف، خوانش هویت فرهنگی مؤلفه‌های اثرگذار در روند شکل‌گیری و دستیابی به فضای سوم در مرز میان استعمارگر و استعمارشونده بوده‌است. یافته‌های پژوهش حاضر که روش بررسی داده‌های آن، توصیفی- تحلیلی بوده و با گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام گرفته‌است؛ بیان‌می‌کند، اگرچه استعمار سعی‌داشته با حذف هویت فرهنگی هند و القای مؤلفه‌های فرهنگ خود، زیورسازان را به تقلید از خود، هویتی برتر، وادارد؛ لیکن، هنرمند هندی توانسته‌است به‌طور ناخودآگاه، مؤلفه‌های سنتی را نیز در ساخت آثار دخیل سازد؛ لذا هویت استعمارگر در موجودیت‌یافتن آثار، قدرت مطلق نبوده بلکه هویت فرهنگی دو طرف، با ورود به قلمرو یکدیگر، توانسته‌است در زیورآلات فضایی سیال ایجاد کند؛ یعنی زیورآلات در تعاملی بین این دو فرهنگ شکل‌گرفته که نه شباهت به هویت بومی هند داشته‌است و نه شباهت به فرهنگ استعمارگر.

کلیدواژه‌ها: هندوستان، عصر استعمار، زیورآلات طلا، فضای سوم، هویت فرهنگی.

مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۵۰، ۱۴۰۵، صص ۶۲-۴۵ .

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹ **تاریخ ویرایش:** ۱۴۰۴/۰۱/۱۹ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۱/۲۰ **تاریخ انتشار:** ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

استناد: مهدی‌پور مقدم، زهرا؛ پورقریب، بهزاد. (۱۴۰۵). تبیین ماهیت فرهنگی زیورآلات شبه‌قاره هند در عصر استعمار بریتانیا بر مبنای نظریهٔ «فضای سوم» هومی بابا، *مطالعات شبه‌قاره*، ۱۸(۵۰)، ۶۲-۴۵ .

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

DOI: 10.22111/JSR.2025.50841.2477

© مهدی‌پور مقدم، زهرا؛ پورقریب، بهزاد.

۱- مقدمه

انقلاب صنعتی (از تحولات قرن ۱۸-۱۹ میلادی در اروپا) منجر به گسترش رقابت کشورهای اروپایی برای دستیابی به ممالک شرقی شد؛ چرا که «یکی از اصلی‌ترین پیامدهای انقلاب صنعتی، افزایش تولید بود. بازارهای اروپا به‌سرعت از این تولیدات اشباع شد، پس صاحبان این صنایع، جهت یافتن بازاری برای فروش تولیدات خود و تهیهٔ مواد خام، راهی کشورهای غیراروپایی شدند» (رضوی‌پیرانشاهی، ۱۳۹۵: ۲۹). در این بین، ثروت افسانه‌ای هندوستان، منسوجات، طلا و زیورآلاتش، اروپاییان را به‌سوی خود فراخواند (شیمل، ۱۳۸٦: ۱۱) و بریتانیای کبیر، یکی از قدرتمندترین دولت‌های استعمارگر در تاریخ، هم‌زمان با فروپاشی امپراتوری مغول، فرصت را مغتنم دانسته و با برتری بر سایر رقبا[۱] توانست سرزمین هندوستان را تحت سیطرهٔ خود درآورد.[۲] می‌توان‌گفت که بریتانیا نیز همچون سایر کشورهای استعمارگر، هند را برای ارتقای منافع خود به‌عنوان یک مستعمره، منبع تأمین مواد خام برای صنایع و نیز بازاری برای تولیدات خود (B. Chandra 1971: 198)، فتح کرده که سبب ازبین‌رفتن هنر و صنایع سنتی و بومی هند شد.

۱-۱ - بیان مسأله وسؤالات تحقیق

به‌طور کلی، حضور بریتانیا در هند از سال ۱٦۰۰م و با هدف تجارت ابریشم، ادویه‌جات و سایر کالاهای هندی، با کمپانی هند شرقی آغازشد (Tharoor, 2016: 9)؛ به‌گونه‌ای که، قدرت‌های اروپایی به‌ویژه بریتانیا برای به‌دست‌آوردن امتیازات تجاری در سرزمین حاصلخیز هندوستان با کسب اجازه از امپراتور مغول، با یکدیگر رقابت‌می‌کردند (Bala Krishnan, Kumar, 2001: 114)؛ لذا با مرگ اورنگ‌زیب و ضعف امپراتوری مغول در سال ۱۷۰۷م و در نهایت زوال و سقوط آن، بریتانیا با حضور خود در شبه‌قاره، گام‌های فعالی برای تغییر جامعه و فرهنگ هندوستان برداشت (مهدی‌پور مقدم، شکرپور، ۱٤۰۳: ۱۲٤).

در این بین، توسعهٔ قدرت بریتانیا در شبه‌قاره هند، منجر به القای آداب، رسوم و فرهنگ اروپایی به این سرزمین باستانی گردید؛ به‌گونه‌ای که در طول قرن نوزدهم، نفوذ فرهنگ استعمار، به‌طور کامل بر هنر و صنایع هند نیز تأثیرگذار بوده‌است (Barnard, 2008: 72). همچنین، سبک‌ها و شیوه‌هایی که بازتاب جلوه‌های فرهنگی و هنری بریتانیا به‌شمارمی‌آمده، به‌طرز چشمگیری بر هنر به‌ویژه زیورآلات سنتی هند اثرگذار بوده‌است. ناگفته نماند، در سال ۱۸۵۳م، کمپانی هند شرقی، مدرسهٔ هنرهای صنعتی[۳] در ایالت مدرس[٤] هند را نیز دایرکرد که تأثیر قابل‌توجهی بر طراحی زیورآلات هند داشته‌است (Carvalho, 2010: 175). این امر سبب شد تا زیورسازان نیز همانند دیگر هنرمندان در عصر استعمار، تحت‌تأثیر اروپائیان قرارگیرند (Barnard, 2008: 72) و لذا، زیورآلات با قدمتی به اندازهٔ تمدن آن، که روزگاری در فرهنگ سنتی هند با نقش‌مایه و مفاهیم نهفته در آن، «صرفاً نه [فقط] برای زیبایی، بلکه به‌عنوان گنجینه‌ای غنی، بیانگر هویت تاریخی، اجتماعی، مذهبی، فرهنگی و نیز مایهٔ مصونیت از بلایا، بیماری و واسطهٔ دعا و نیایش با خدایان» (ibid: 10) دانسته‌شده، اکنون در عصر استعمار، بر اساس عناصر و مؤلفه‌های زیورآلات بریتانیایی، مبدل به عنصری زینتی مطابق خواست و سلیقهٔ دولتمردان استعمارگر شده‌است.

اگرچه، بریتانیا گام‌های اساسی «برای تغییر جامعه، فرهنگ و [هنر] هند برداشت» (B. Chandra 1971: 114)؛ اما ناگفته نماند از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، تأثیرات سبک‌های بومی هند نیز به‌نوعی در هنر و به‌ویژه زیورآلات آن جلوه‌گر شده‌است (Barnard, 2008: 102)؛ لذا در این پژوهش، بر مبنای رویکرد «فضای سوم»[۵] هومی بابا[٦] (۱۹٤۹م)؛ از چهره‌های برجستهٔ نظریهٔ پسااستعماری[۷]، به بررسی ماهیت زیورآلات قرن نوزدهم پرداخته‌خواهدشد. و به این پرسش پاسخ داده‌می‌شود که تأثیرگذاری سبک‌های بومی هند در کنار عناصر فرهنگ غربی، چگونه توانسته منجر به ایجاد فضای سوم در زیورآلات شبه-قاره شود؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف، خوانش هویت فرهنگی مؤلفه‌های اثرگذار در روند شکل‌گیری و صورت‌بندی زیورآلات و دستیابی به فضای سوم با توجه به رابطهٔ میان استعمارگر و استعمارشونده در آثار بوده‌است؛ زیرا مطابق نظر هومی بابا، «هویت، محصولی مکان‌مند و زمان‌مند است» (فرهمندفر، ۱۳۹۳: ۱۸) که در فضای دورگه‌ای موسوم به فضای سوم می‌تواند در مرزها و میان رابطهٔ استعمارگر و استعمارشونده شکل‌بگیرد؛ بی‌آن‌که دارای مفهومی ثابت و پایدار باشد.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

پژوهش حاضر که به‌روش توصیفی-تحلیلی، بر مبنای نظریهٔ «دورگه‌ای» و یا «فضای سوم» هومی بابا و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای انجام‌شده، به شناسایی هویت زیورآلات شبه‌قاره هند در عصر استعمار بریتانیا؛ نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، پرداخته‌است. در این راستا؛ فراوانی نمونه‌ها شامل ۱۵ نوع زیور با طرح‌های نوین بوده که به‌سبب اجتناب از تکرار و شباهت زیورآلات، در نتیجه تعداد ٦ نمونه از زیورآلات طلا بر مبنای راهبردهای نمونه‌گیری هدفمند؛ به‌سبب نقش و جایگاه فلز طلا نزد هندیان از گذشته و نیز دارابودن فرمی متفاوت‌تر نسبت به سایر موارد، به‌عنوان پیکرهٔ مطالعاتی انتخاب و تحلیل‌می‌شوند تا چگونگی ایجاد فضای سوم در شکل‌بخشیدن به هویت زیورآلات شبه‌قاره در عصر استعمار مورد واکاوی قرارگیرد.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

در این زمینه، با سه گروه مطالعاتی مواجه‌هستیم؛ گروه اول، در زمینهٔ زیورآلات هندوستان قرن نوزدهم میلادی، گروه دوم، در رابطه با عصر استعمار در شبه‌قاره هند و سوم شامل منابعی بوده که به رویکرد نظری پژوهش و کاربرد آن در تحلیل آثار هنری تعلق‌دارد که از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد:

«مانینی چترجی[۸] و آنیتا روی[۹] » (۱۳۸۹) در کتاب «تاریخ فرهنگ و تمدن هند» به ادوار تاریخی هند از ورود آریایی‌ها، حکومت مغولان و سلطهٔ بریتانیای کبیر پرداخته و مختصرتوضیحاتی نیز دربارهٔ زیورآلات هند در دورهٔ تاریخی ارائه کرده‌است. «نیک برنارد»[۱۰] (۲۰۰۸) در کتاب «زیورآلات هندی؛ مجموعه موزهٔ ویکتوریا و آلبرت»[۱۱] به بررسی و تحلیل زیورآلات قرن نوزدهم شبه‌قاره موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت می‌پردازد. «تارور»[۱۲] (۲۰۱٦) در کتاب خود «دوران تاریکی؛ امپراتوری بریتانیا در هند»[۱۳] بیان‌می‌کند در نتیجهٔ سیاست‌های بریتانیا به‌ویژه در زمینهٔ لغو صادرات صنایع هندی، در پایان قرن نوزدهم، هند به بزرگ‌ترین منبع تأمین درآمد بریتانیا و خریدار کالاهای بریتانیایی تبدیل‌شده که این امر منجر به رکود صنایع بومی و در نتیجه فقر و تنگدستی برای ساکنان شبه‌قاره گردید. «عزیز رحمان و همکاران»[۱٤] (۲۰۱۸) در مقالهٔ خود «هنر استعمار بریتانیا در هند»[۱۵] بیان‌می‌کنند یکی از مهم‌ترین اهداف سیاسی بریتانیا در هندوستان، سیاست تفرقه‌افکنی میان هندوان و مسلمانان بود. «پورمختار و مراثی» (۱۳۹۹) در مقالهٔ خود با عنوان: «تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشهٔ پسااستعماری هومی بابا» بیان‌می‌کنند که فضای سوم در نقاشی معاصر ایران طی چهار مرحله: تقلیدی، غلبهٔ عناصر ایرانی، غلبهٔ عناصر غیرایرانی و در نهایت شکل‌گیری فضای سوم ایجاد شده‌است. «سیدمحمود حسینی ده‌میری و همکاران» (۱٤۰۲) در مقاله‌ای با عنوان: «بازخوانی هویت و شکل‌گیری فضای سوم در نقاشی معاصر اصفهان با تأکید بر نظریهٔ فضای سوم هومی بابا (مورد پژوهش: آثار حسین تحویلیان، محمد خلیلی، سیدمحمود حسینی، مهدی حامدی» بر این عقیده‌اند، ویژگی مهاجرپذیری اصفهان سبب‌شده تا هنرمندان مهاجر بتوانند در شکل‌گیری فضای بینافرهنگی جدید که این فضا با تعریف فضای سوم هومی بابا هم‌خوانی دارد، موفق باشند. «مهدی‌پور مقدم و شکرپور» (۱٤۰۳) در مقالهٔ خود با عنوان: «سیر تحول فرهنگی در زیورآلات هندوستان از عهد باستان تا دوران استعمار» بیان‌می‌کنند که زیورسازان هندی، همواره در دوره‌های تاریخی، زیورآلات را به یاری عناصر و مؤلفه‌هایی شکل‌بخشیده‌اند که مفاهیم خود را از بافتارهای فرهنگی جامعه به عاریت گرفته‌است. در نتیجه، با بررسی پژوهش‌های فوق‌الذکر مشخص‌شد که تاکنون در راستای مطالعهٔ روابط استعمارگر و استعمارشونده

در شکل‌گیری هویت زیورآلات عصر استعمار هندوستان با توجه به رویکرد فضای سوم هومی بابا، پژوهشی انجام نگرفته‌است؛ بنابراین، مشخصهٔ این پژوهش در قیاس با پژوهش‌های پیشین، توجه به مفهوم «فضای سوم» در هویت‌بخشی به زیورآلات عصر استعمار هندوستان می‌باشد.

۲- مبانی نظری پژوهش

آن‌چه بیش‌ازهمه نزد چهره‌های برجستهٔ پسااستعماری مورد توجه بوده، همانا «بررسی سازوکار و شرایطی است که در دوران استعمار، هویت مردمان کشورهای استعمارشده را تحت‌تأثیر قرارداده، [درواقع] به تأثیری که استعمار، بر تحولات فرهنگی، هنری و سیاسی جوامع [استعمارشونده] به‌جا گذاشته‌است، می‌پردازد» (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ٤۳۸). در این زمینه، هومی بابا برخلاف نظریه‌پردازان عرصهٔ پسااستعماری از جمله ادوارد سعید[۱۶]، توجه خود را بر قدرت و عملکرد استعمارگر معطوف نداشته‌است (شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱٦۸)؛ بلکه بر رابطهٔ میان استعمارگر و استعمارشونده در فضایی موسوم به «فضای سوم» تمرکزمی‌کند. در واقع، طبق نگاه شرق‌شناسی بابا، پویایی قدرت استعمارگر به‌عنوان یک ماهیت ثابت و بنیادین به چالش کشیده‌شده که می‌توان‌گفت این مفهوم عدم ثبات، بیش‌ازهمه متأثر از نظریهٔ گفتگومندی[۱۷] میخائیل باختین[۱۸]؛ از برجسته‌ترین اندیشمندان روسی در قرن بیستم، بوده‌است. همان‌گونه که باختین برای گریز از تک‌صدایی و سلطه، به چندصدایی؛ ویژگی اساسی گفتگومندی، پناه‌برده، هومی بابا نیز به تأسی از وی، به تکثّر صداها مابین هویت‌های دو فرهنگ استعمارگر و استعمارشونده اشاره‌داشته (Bhandari, 2022: 172) که در فضای میانه‌ای؛ فضای سوم، به‌سوی یکدیگر در حرکت هستند. در واقع، هومی بابا برخلاف دیگر فلاسفهٔ پسااستعماری که معتقدند استعمارشونده همیشه «دیگری» است که مالک هیچ مکانی نبوده تا بتواند از آن صحبت کند و خود را به استعمارگر بشناساند، معتقد است فضایی وجود دارد که استعمارشونده می‌تواند در آن علائق و تجربیات خود را در قالب مفاهیم و واژگانِ خود به دیگری بنمایاند (شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱٦۸). فضایی که در آن، مرزهای فرهنگی به روی یکدیگر گشوده‌شده و در نهایت فرهنگ ترکیبی جدیدی ایجادمی‌شود که این «برساختهٔ جدید، دیگر، نه آن چیزی است که استعمارگر ارائه‌نموده و نه شباهتی با ناخودآگاه استعمارشونده دارد» (Bhabha, 1994: 25)؛ یعنی «نه این، نه آن، نه هر دو در آنِ واحد، بلکه نوعی گفتمان میان مواضع [مرزها]» (Byrne, 2009: 23) محسوب‌می‌شود.

بنابراین مطابق رویکرد هومی بابا، فرهنگ استعمارگر دارای قدرت تام نیست و لذا استعمارشونده، زمانی قادرخواهدبود در برابر قدرت استعمارگر مقاومت‌کند که بتواند نگاه استعمارگر به خود را پاسخ‌گوید و او نیز به استعمارگر نگاه‌کند و با نگاه خود، قدرت استعمارگر را به‌چالش‌کشد (شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱۷۰). به بیان دیگر، استعمارگر از استعمارشونده می‌خواهد به تقلید و الگوبرداری از او به‌عنوان هویتی برتر بپردازد که البته به عقیدهٔ بابا، این رابطه دوطرفه بوده و تنها استعمارشونده نیست که ناگزیر از پذیرش تحول است، بلکه در نهایت در این فرآیند، استعمارگر نیز متحول‌می‌شود و از استعمارشونده تأثیرمی‌پذیرد (دل‌زنده، ۱۳۹٦: ٤۳۹)؛ بنابراین از دیدگاه او، در روابط استعماری، هویتِ هیچ‌یک از دو طرف، اصیل نیست و هر دو طرف برای برساخت هویت خود، به یکدیگر نیازمند هستند (شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱٦۹) و لذا مرزهای ثابت و پایداری برای فرهنگ‌های استعمارگر و استعمارشونده وجود ندارد، بلکه در این فضای سوم و دورگه‌ای؛ منطقهٔ مرزی، است که فرهنگ‌ها و هویت‌های هر دو هم‌پوشانی می‌کنند و در هم می‌آمیزند و در نهایت، اصیل و ناب‌بودگی هر یک از طرفین به چالش کشیده‌شده و تعاملی بین فرهنگ‌های آن‌ها، خواه استعمارگر باشد و یا استعمارشونده، شکل‌می‌گیرد.

بنابراین با توجه به رابطهٔ میان استعمارگر و استعمارشونده در فضای بینابینی که هومی بابا، آن‌را فضای سوم نامیده‌است، می‌توان برای این فضا، ویژگی‌های زیر را برشمرد:

- فضایی سیال، مبهم و نامعین که در تعامل بین دو یا چند فرد/ فرهنگ رخ‌می‌دهد.

- نمادها و معانی‌شان پیوستگی ازلی ندارند.
- منتفی‌شدن ناب‌بودگی هر یک از فرهنگ‌ها.
- مبتنی بر تقابل‌های دوگانه نیست، بلکه براساس تعاملات فرهنگی بین دو فرهنگ، استعمارگر و استعمارشونده، شکل گرفته‌است.
- فضای سوم، بیان شکافی میان مرزهای متزلزل است که فرهنگ‌های مختلف، خلوص مفروض خود را در آن ازدست‌می‌دهد و پایشان به قلمرو یکدیگر بازمی‌شود (پورمختار و مراثی به‌نقل از هومی بابا، ۱۳۹۹: ۱۱۱).

۳- نگاهی به شرایط اجتماعی- فرهنگی هند در عصر استعمار

با توجه به این‌که شبه‌قاره هند، به‌عنوان یک کشور استعمارشده دانسته‌شده؛ لذا پیش از بررسی پیکرهٔ مطالعاتی در این پژوهش، ابتدا می‌بایست نگاهی به شرایط اجتماعی-فرهنگی آن در عصر استعمار بریتانیا به‌ویژه در زمینهٔ هنر و صنایع، به‌طور خاص زیورآلات‌شان، داشته‌باشیم.

به‌طور کلی، سرزمین هندوستان در طول تاریخ، اغلب در معرض تهاجم بوده و درهای این سرزمین به‌روی مهاجمان مختلفی بازشده‌است (رضوی، ۱۳۸۸: ۳۲)؛ اما زمانی که بریتانیا بر هند غلبه‌نمود می‌توان‌گفت که برای اولین‌بار، هند زیر سلطهٔ مطلق قرارگرفت؛ زیرا سایرین به‌نوعی با هندیان درآمیخته و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز داشتند؛ ولی بریتانیا با رویکرد استعمارگرانه توانست بر تمامی شبه‌قاره تسلط و برتری یابد (جلالی، ۱۳۸۹: ۱۲۰).[۱۹] پیش‌تر بیان‌شد حضور بریتانیا در هند که با کمپانی هند شرقی آغازشد، در گام نخست برای تجارت ابریشم، ادویه‌جات و سایر کالاهای هندی، در آن‌جا شکل‌گرفت. اگرچه این کمپانی در آغاز حضورش، مخالفت خود را با فتوحات نظامی اعلام‌کرده (Peers, 2013: 3) و تا سال ۱۸۱۳م سیاست عدم-مداخله در زندگی مذهبی، اجتماعی و فرهنگی ساکنان هند را دنبال می‌کرد؛[۲۰] لیکن، شواهد آن روزگار نشان‌می‌دهد که بریتانیا پس از آن، گام‌های فعالی برای تغییر جامعه و فرهنگ هند برداشت به‌گونه‌ای که ملکه ویکتوریا، توانست در سال ۱۸۷۶م، خود را به‌عنوان ملکهٔ هند به همگان معرفی‌نماید که این امر مُهر تأییدی شد بر مشروعیت حاکمیت بریتانیا بر کل شبه‌قاره هند (B. Chandra, 1971: 114, 159). در واقع، آنان پس از سقوط امپراتوری مغول، بسیاری از مناطق شبه قاره هند را تحت کنترل نظامی خود درآورده و در ابتدا، سیاست تفرقه‌افکنی بین طبقات هندو و مسلمان را درپیش‌گرفتند. هندوان و مسلمانان ساکن در هند که پیش از ورود استعمار، همواره در زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی با یکدیگر ارتباط و تعاملاتی داشته (B. Chandra, 1971: 44) که نمونهٔ بارز آن‌را می‌توان، در زیوآلات برجای‌مانده از عصر مغولان متأثر از فرهنگ اسلامی (Ali Sayed, 2015: 16) یافت؛ اکنون در نتیجهٔ سیاست‌های بریتانیا، شکافی میان آن‌ها پدیدآمد که بسیاری، این شکاف مذهبی را مهم‌ترین دستاورد امپراتوری بریتانیا (Tharoor, 2016) دانسته‌اند که قریب به ۲۰۰ سال حضورش در شبه‌قاره تدوام یافته-است. از سوی دیگر، با توسعهٔ قدرت بریتانیا در بیشتر مناطق هند، حمایت اشراف‌زادگان نیز از زیورسازان کاهش یافت. در نتیجه، از یک‌سو، زیورسازان همانند دیگر هنرمندان، تحت‌تأثیر اروپائیان قرارگرفتند (Barnard, 2008: 72) و از سوی دیگر، زیورآلات و منسوجات بریتانیایی نیز وارد بازار هندوستان شدند (Peers, 2013: 6)؛ بنابراین، می‌توان‌گفت که بریتانیا، هند را برای ارتقای منافع خود به‌عنوان یک مستعمره، منبع تأمین مواد خام برای صنایع و نیز بازاری برای تولیدات خود (B. Chandra, 1971: 198)، فتح‌کرده که منجر به ازبین‌رفتن هنر و صنایع سنتی و بومی هند گردید. لازم به ذکر است که آنان کارگاه‌های بزرگی با صنعتگرانی از بریتانیا و کارگران ماهر بومی هند به راه انداخته‌بودند (Bala Krishnan, 2001: 58) و همان‌گونه که پیش‌تر بیان‌شد، کمپانی هند شرقی، مدرسهٔ هنرهای صنعتی در ایالت مدرس هند را دایرکرد که تأثیرات قابل-توجهی بر طراحی زیورآلات هند داشته‌است.

لیکن، در پی جنبش استقلال‌طلبی هند در سال ۱۹۴۷م و خروج بریتانیا از آن؛ ۱۹۴۸م، هنرمندان و صنعتگران نیز برای حفظ اصالت هنرهای هندی برخاستند و سرانجام، توانستند جایگاه ویژه‌ای به‌دست‌آورند که دیگر، نیازی به افزودن عناصر اروپایی برای مشروعیت‌بخشیدن به ارزش هنری خود در جهان غرب نبود (Khalid, 2015: 52). در نتیجه، پس از استقلال هند، با احیای سنت‌های ملی که منجر به کنارگذاشتن الگوهای غربی در هنر و صنعت آنان شد، هندیان بار دیگر به زیورآلات بومی و سنتی خود، به‌ویژه زیورآلات عصر مسلمانان[۲۱] مغول روی‌آوردند (Bhushan, 1964: 82 , 94).

٤- توصیف پیکرهٔ مطالعاتی

«هویت؛ چیزی است که کیستی و چیستی فرد با آن شناخته‌می‌شود» (یعقوبی، ۱۳۹۵: ۵۲) و عوامل متعددی از جمله تحولات تاریخی، فرهنگی و اجتماعی می‌توانند در یک جامعه، هویت‌ساز باشند. در این بین، با ورود استعمار به هندوستان، بیان‌شد که هویت هنرهای بومی و سنتی آن‌ها دستخوش تغییراتی گردید؛ زیرا که استعمار «جبههٔ فرهنگی قدرتمندی در سراسر جهان بود که در اشکال متنوع و گوناگون، هویت و فرهنگ مردمان استعمارشده را دگرگون کرده‌است» (دارابی، ۱۳۹٤: ۱٤۰)؛ لذا در این پژوهش، جهت بررسی و تحلیل هویت زیورآلات شبه‌قاره هند در قرن نوزدهم میلادی و پس از آن، در نتیجهٔ تأثیرات فرهنگ استعمار بریتانیا، نخست به معرفی نمونه‌های مطالعاتی می‌پردازیم که به‌شرح زیر می‌باشد (جدول ۱):

تصاویر ۱، ۲ و ۳. چند نمونه از سنجاق سینه را نشان‌می‌دهند که در تصویر ۱، به‌صورت سنجاقک آراسته به سنگ‌های گران‌بهایی چون الماس و زمرد درآمده؛ در تصویر ۲، یک نمونه سنجاق سینه به فرم پنجهٔ ببر و در سنجاق سینهٔ تصویر ۳، به‌جای سنگ و یا میناکاری، از شیشه استفاده شده‌است.

جدول ۱. زیورآلات دوران استعمار شبه‌قاره هند

 تصویر ۱: سنجاق سینه سنجاقک، مدرس، ۱۸۵۰، موزه ویکتوریا و آلبرت، لندن (Stronge, Smith, Harle, 1988, 104).	 تصویر ۲: سنجاق سینه پنجهٔ ببر، ۱۸۷۰م، مجموعهٔ Royal collection trust (URL1).
 تصویر ۳: سنجاق سینه، طلا، ۱۸۷۵م، مجموعهٔ Royal collection trust (URL2)	 تصویر ٤: زیور گوش با تصویر مهاراجه هندی، طلا و زمرد، دهلی، نیمه دوم قرن ۱۹ م (Barnard, 2008, 77).

تصویر ۵: زنجیر ساعت، طلا، الماس و یاقوت سرخ، قرن ۱۹ م (Bala Krishnan, 2001, 206).

تصویر ٦: ساعت جیبی با تصویر مهاراجه در نمای روبه‌رو، طلا، میناکاری در پشت ساعت، در حدود ۱۹۳۰م، مجموعهٔ حراجی کریستیز (URL3).

تصویر ٤؛ زیور گوشی از فلز طلا را نشان‌می‌دهد که در مرکز آن، تصویر مهاراجه هندی، بر روی عاج، نقاشی شده و گرداگرد آن، با سنگ زمرد زینت یافته‌است. تصویر ۵؛ یک زنجیز ساعت طلا که با سنگ‌های گرانبهای الماس و یاقوت سرخ تزیین شده، دیده‌می‌شود که در بخش میانی زنجیر، نقش‌مایه دو پرنده در طرفین تاج این زنجیر قرار گرفته‌است و تصویر ٦؛ ساعت جیبی متعلق به نیمهٔ اول قرن بیستم م را نشان‌می‌دهد با تصویر یک مهاراجهٔ هندی در نمای روبه‌رو و میناکاری در پشت ساعت.

٤-۱- بازنمایی فضای سوم در زیورآلات

پیش‌تر بیان‌شد که از دیدگاه هومی بابا، هویت و قدرت استعماری نمی‌تواند بنیادی و بااصالت باشد، بلکه او به برقراری تعادلی میان استعمارگر و استعمارشونده در فضای سوم باوردارد. در واقع، «هر یک از دو طرف با دیدن دیگری، تفاوتی را احساس‌می‌کند، خود را به دیگری نزدیک [کرده تا] مرزهای سنتی و کهنه‌ای را که میان خود و دیگری وجود دارد، پشت سر نهد» (شیرزادی، ۱۳۸۸: ١٦٩). به بیان دیگر، نوعی تقلید استعمارشونده از استعمارگر که منجر به تأثیر و تأثر متقابل شده و در نهایت این امر سبب ازبین‌رفتن ناب‌بودگی هویت هر دو طرف می‌شود. با این تفاسیر، می‌توان در زیورآلات شبه‌قاره هند عصر استعمار، به مؤلفه‌هایی اشاره‌نمود که در آن، فرهنگ استعمارگر و استعمارشونده، به‌سوی یکدیگر متمایل بوده و تعاملات فرهنگی بین دو فرهنگ شکل گرفته‌است؛ لذا جهت تحلیل فضای سوم و رسیدن به پاسخ پرسش پژوهش، ابتدا به بازخوانی عناصر و مؤلفه‌های فرهنگی به‌کاررفته در انواع زیورآلات می‌پردازیم تا دریابیم که تعاملات فرهنگی استعمارگر و استعمارشونده چگونه منجر به شکل‌گیری فضای سوم در زیورآلات هند شده‌است.

فضای سوم در تصویر ۱؛ سنجاق سینه سنجاقک: یکی از مهم‌ترین تأثیرات بریتانیا در زیورآلات هند که تا پیش از این، به آن توجهی‌نشده و یا بهتر است بگوییم در هند ناشناخته بوده، ساخت زیورآلات با فرم و یا نقش‌مایه‌هایی همانند: پروانه، صلیب، گل رز، سنجاقک و همچنین، سنجاق سینه (از عناصر محبوب زیورآلات ویکتوریایی می‌باشد که یا در کارگاه‌های بریتانیایی در هند و زیر نظر آن‌ها یا توسط هنرمندان هندی و با تقلید از مدل‌های اروپایی ساخته‌می‌شد)، می‌باشد (Barnard, 2008: 78). در تصویر ۱، علاوه بر فرم سنجاق سینه که تقلیدی از نمونه‌های غربی بوده، می‌توان‌گفت وجود سنگ‌ها و الماس‌های تراش‌خورده در سر و طرفین سنجاق و نیز سنگ آبی لاجوردی از مؤلفه‌های زیورآلات استعمار به‌ویژه، زیورآلات ویکتوریایی بوده و به‌ندرت در زیورآلات هند و میناکاری‌های آن دیده شده (ibid: 93) است. البته ناگفته نماند که سنگ زمرد در این زیور، از محبوب‌ترین سنگ‌های گران‌بها پیش از حضور بریتانیا در هند، عصر مغولان کبیر، به‌شمارآمده که به‌دلیل ویژگی‌های ظاهری، به آن «اشک ماه» (Ahsan Bilal, Nasir Khan, 2021: 10) می‌گفتند. اگرچه در عهد باستان هندوستان نیز سنگ زمرد مورد توجه بوده (Nigam, 1999: 7) لیکن، کاربرد رنگ تیرهٔ این سنگ، به‌ویژه در عصر مغولان، بیش‌ازپیش محبوبیت

یافته‌است؛ زیرا آنان بر این عقیده بودند که رنگ سبز تیره زمرد با سنت اسلامی هماهنگی ژرفی داشته (ibid: 40) و لذا با توجه به این مسئله، اعتقاد داشتند کسی که زمرد می‌پوشد، ایمان دارد که از لطف و حمایت پروردگار برخوردار خواهدشد (Bala Krishnan, 2001: 182). همچنین، لازم به ذکر است، تصویر ۱، اگرچه بیانگر ذائقهٔ اروپایی در زیورآلات هند بوده لیکن ابعاد و اندازه‌های بزرگ سنگ‌ها در مرکز سنجاق سینه و همچنین، پهنای بال‌های سنجاقک از دو طرف، ریشهٔ بومی زیورآلات هند، در تمایل به ابعاد بزرگ را نشان‌می‌دهد. البته، تکنیک ساخت این سنجاق سینه؛ استفاده از مفتول‌های طلا به شکل پیچیده و منحنی در ترکیب با نگین یا سنگ‌های ریز، مشخصهٔ هنر اروپایی می‌باشد که پس از ورود آن به هند، به‌طور گسترده مورد استفاده قرارگرفت (Stronge, Smith, Harle, 1988: 104).

فضای سوم در تصویر ۲؛ سنجاق سینه پنجهٔ ببر: سنجاق سینه در تصویر ۲، از نمونه‌های اهدایی به شاهزادهٔ ولز[۲۲]؛ ادوارد هفتم،[۲۳] به‌شمارآمده (Stronge, et al, 1988: 85) که از کنار هم قرارگیری عناصر هندو و سبک بریتانیا، شکل‌گرفته؛ به‌ویژه استفاده از پنجه‌های ببر که پیشینه‌ای دیرینه در شبه‌قاره داشته و اغلب به‌عنوان طلسم علیه نیروهای شر کاربرد داشته‌است. در واقع، از زمان باستان، صنعتگران هند، زیورآلات پنجه ببر را می‌ساختند تا قدرت ببر را به فرزندان پسر خود انتقال‌دهند (Yothers, Gangadharan, 2020: 267) و نیز بر این عقیده بودند که ببر از صاحب آن در برابر حملات حیوانات وحشی محافظت می‌نماید؛ لذا آن‌را همواره به گردن فرزند پسر خود می‌آویختند (R. Chandra, 1979). همچنین در بخش بالایی این زیور، لاکشمی؛ الههٔ هندو نشسته بر گل نیلوفر آبی نقش‌بسته که در دو سوی او، تصویر دو فیل[۲۴]؛ از نمادهای جانوری هنر هند، دیده‌می‌شود. ناگفته نماند گل نیلوفر آبی و یا لوتوس، از سمبل‌های مهم میراث فرهنگی ایران (دادور، منصوری، ۱۳۹۰: ۲۱۰) دانسته‌شده و برخلاف این‌که منشأ آن‌را در آیین بودا پنداشته‌اند، به آیین مهر یا میترائیسم مربوط می‌شود (طباییان، حبیب، ۱۳۸۸: ۳۲۳) که ریشه در باورهای دینی و اسطوره‌ای ایران دارد (حیدرنتاج، مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۷). شایان ذکر است، این نقش‌مایه از دوران باستان؛ عصر ودایی (۱۷۰۰ ق.م)، به هنر هند راه یافته‌است. نکتهٔ مورد توجه در تصویر ۲، تغییر نوع کارایی زیور «پنجهٔ ببر» از گردن‌بند به سنجاق سینه است. در واقع، برخلاف نمونه‌های سنتی آن، در این‌جا به فرم یکی از زیورآلات غربی؛ یعنی سنجاق سینه، ساخته شده‌است.

فضای سوم در تصویر ۳؛ سنجاق سینه: این سنجاق سینه نیز همانند نمونهٔ پیش، برای پیشکش به شاهزادهٔ ولز؛ ادوارد هفتم، با تصویر شاه و شاهزادهٔ ولز و توسط هنرمندان هندی، اما به فرم زیور غربی ساخته شده‌است. به دیگر سخن، در کنار عناصری همچون میز کوچک در وسط تصویر با بطری‌هایی بر روی آن، یک شمعدان در بخش بالایی میز و نیز کتیبهٔ دورتادور تصویر که مشتق از سبک اروپایی بوده‌است، تکنیک ساخت آن، حکّاکی و مشبک‌کاری بر روی ورق طلا که در نهایت با استفاده از حرارت، آن‌را با شیشه ترکیب‌کرده، بومی هند می‌باشد (Stronge, et al, 1988: 107). در واقع، استفاده از شیشه در زیورآلات هند، به قرن ۵ ق.م بازمی‌گردد که نشانگر آشنایی هندیان با روش تولید شیشه بوده اما به‌دلیل پُرهزینه‌بودن، کمتر مورد توجه قرارگرفته‌است؛ لذا حضور یونانیان قرن ۱م در شبه‌قاره که در میان سربازان، هنرمندان و زیورسازان نیز حضورداشتند، موجب سهولت در این امر گردید (R. Chandra, 1979).

فضای سوم در تصویر ٤؛ زیور گوش: در میانهٔ این زیور که از فلز طلا به‌همراه سنگ زمرد ساخته‌شده، تصویر یک مهاراجهٔ هندی بر روی عاج دیده‌می‌شود که در همین ابتدا قابل‌ذکر است، پیش از ورود بریتانیا به شبه‌قاره، تصاویر و نقاشی مردان و اشراف‌زادگان هندی بر روی زیورآلات دیده نشده‌است و می‌توان‌گفت این سبک، درنتیجهٔ شمایل‌های اروپایی به زیورآلات عصر استعمار هند راه یافته‌است. همچنین در این‌جا، دورتادور تصویر مهاراجه، یک‌درمیان، نقش‌مایهٔ گُل از فلز طلا و نیز سنگ زمرد جای‌گرفته که پیش‌تر هم بیان‌شد رنگ تیرهٔ این سنگ، پیش از ورود استعمار و در عصر مغولان به‌وفور کاربرد داشته‌است؛ لیکن تراش مغولی که اصولاً نامتقارن و بزرگ‌اندازه بود، اکنون جای خود را به سنگ‌های تراش‌خوردهٔ

کوچک‌اندازه و متقارن داده که از دیگر مشخصات زیورآلات غربی به‌شمارمی‌آید. همچنین، نصب و قرارگیری سنگ زمرد که فرمی با دندانه‌ها و یا «پنجهٔ باز» برای سنگ و نگین زیورآلات است تا قبل از ظهور بریتانیا در هند ناشناخته بوده‌است (Bhushan, 1964: 125).

علاوه بر مؤلفه‌های فرهنگ غربی در تصویر٤، زیور «عمامه‌ای» نیز دیده‌می‌شود که هنرمند نقاش بر بالای پوشش سر مهاراجه تصویرکرده‌است. این زیور که در عصر مغولان، صرفاً برای خاندان سلطنتی، اشراف و افسران عالی‌رتبه قابل استفاده بود، به‌عنوان نماد قدرت آنان، درجه‌بندی می‌شده‌است (Ahsan Bilal, Nasir Khan, 2021: 5)؛ اما به‌طور کلی، مغولان به تأسی از فرهنگ ایرانی–اسلامی، انواع دستار به‌همراه تزئینات آن‌را به‌عنوان یک گنجینهٔ باارزش مورد استفاده قرارمی‌دادند. به‌ویژه که قراردادن پَر بر بالای زیور، مطابق تصویر٤، از زمانهٔ اکبرشاه و متأثر از نفوذ فرهنگ ایرانی(ibid) در شبه‌قاره‌هند رواج یافته‌بود.

فضای سوم در تصویر ٥؛ زنجیر ساعت: پیش‌تر بیان‌شد برتری بریتانیا در اواخر قرن نوزدهم و به‌ویژه قرن بیستم، منجر به القای آداب‌ورسوم، فرهنگ و ورود سبک‌های اروپایی به زیورآلات هند شد. در این بین، ثروت بسیار و اشتیاق سیری‌ناپذیر و همچنین علاقهٔ مهاراجه‌ها و شاهزادگان هندی برای اروپایی‌شدن، سبب‌شد تا در این زمان، هند به مکانی برای سازندگان و فروشندگان زیورآلات اروپایی تبدیل‌شود. بسیاری از زیورسازان اروپایی از جمله بولگاری[۲۵] و کارتیه[۲۶] با توجه به علاقهٔ اشراف‌زادگان هندی، کسب‌وکارهایی را در دهلی[۲۷] و دیگر بخش‌های این سرزمین ایجادکرده (Bala Krishnan, 2001: 57) و این امتیاز را به‌دست‌آوردند که برای آن‌ها، زیورآلاتی بسازند و همچنین، با جداکردن سنگ‌های گرانبها از زیورآلات قدیمی، آن‌ها را برای مهاراجه‌ها و شاهزادگان هندی به زیورآلاتی مدرن تبدیل‌کنند (ibid: 11). از جملهٔ آها می‌توان به زنجیر ساعت و نیز ساعت‌های جیبی در تصویر ٦، اشاره‌نمود.

تصویر ٥، زنجیر ساعتی همراه یک آویز با الماس‌هایی به‌شکل منحنی را نشان‌می‌دهد، به فرم زیورآلات اروپایی که برای آویختن ساعت در جیب لباس خود استفاده‌می‌کردند. همچنین در مرکز این زنجیر، در بخش بالایی آن، دو سنگ یاقوت سرخ جای‌گرفته که تاجی به شکل گل نیلوفر آبی دارد و در بخش زیرین زنجیر از طرفین، فرم پرنده که احتمالاً طاووس بوده، دیده‌می‌شود. آن‌چه در این زیور بیش از سایر نمونه‌ها مورد توجه بوده، همانا کاربرد طلا به رنگ سفید می‌باشد که جایگزین رنگ زرد طلای محبوب هندیان شده است؛ لذا علاوه بر این مؤلفه که از تأثیرات سبک زیورآلات غربی دانسته‌شده، تراش منظم و متقارن سنگ‌ها، نصب آن‌ها و به‌ویژه خودِ زنجیر ساعت نیز به شیوهٔ اروپاییست. دراین‌بین، سنگ یاقوت سرخ که پیش از استعمار در هند کاربرد داشته و همچنین نقش‌مایهٔ طاووس(پرندهٔ بومی هندوستان) عناصری از فرهنگ هند به‌شمارمی‌آیند.

فضای سوم در تصویر ٦؛ ساعت جیبی: بیان‌شد که زیورسازان اروپایی در ابتدا، توانستند با برانگیختن توجه و علاقهٔ اشراف‌زادگان هندی به‌سمت نمونه‌های غربی، آن‌ها را به مشتریان فرهنگ استعمار تبدیل‌کنند. از جمله، حضور کارتیه در سال ۱۹۱۱م که با ساعت‌های جیبی برای مهاراجه‌ها آغازشد (Bala Krishnan, 2001: 206) (تصویر ٦). ساعت‌های جیبی که در آغاز قرن بیستم، بسیار مورد استفادهٔ مردان و اشراف‌زادگان هندی قرارداشته، به‌طور کامل، بیانگر حضور فرهنگ غربی در سبک زیورآلات هند می‌باشد. شکی نیست که در این تصویر، به‌غیر از گردن‌بندهای چندرشته‌ای به دور گردن مهاراجه در نمای روبه‌روی درِ ساعت و نقش‌مایهٔ فیل در نمای پشت آن، سایر عناصر، برگرفته از سبک اروپایی بوده‌است. همچنین مطابق تصویر ٤، در این‌جا نیز تصویر مهاراجه بر روی آن، همانند تصاویر اشراف‌زادگان اروپایی که تا پیش از آن زمان، جایگاهی در نقوش زیورآلات هند نداشته، در قرن بیستم به‌عنوان یکی از نقش‌مایه‌های اصلی در زیورآلات هند؛ تبدیل شده‌است.

نکتهٔ قابل‌توجه در ساخت تمامی زیورآلات طلا در عصر استعمار، کاهش عیار طلا می‌باشد. در واقع، برخلاف ادوار پیشین به‌ویژه دورهٔ مغول که استفاده از طلای خالص رواج داشته، در زیورآلات هند متأثر از فرهنگ عصر ویکتوریایی، به‌تدریج، طلای خالص جای خود را به طلا با عیار کمتر و ناخالص داده‌است (Bhushan, 1964: 88)؛ تا جایی‌که هندیان، اغلب طلای

بی‌کیفیت با سنگ‌های کوچک بی‌ارزش و مهره‌های توخالی می‌خریدند که برخلاف گذشته از نظر مالی نیز، هیچ سرمایه‌ای برای‌شان محسوب نمی‌شده‌است.

بنابراین، با توجه به تحلیل و بررسی نمونه‌های مطالعاتی در این پژوهش، می‌توان‌گفت در نگاه نخست، قدرت استعماری در تلاش‌بوده تا با ورود عناصر و مؤلفه‌های فرهنگِ خود، موجب شکل‌گیری زیورآلاتی بس‌متفاوت نسبت به گذشته شود تا به خیال خود، از این‌منظر بتواند هویت مردمان استعمارشونده را کم‌رنگ و بی‌اهمیت انگاشته و همچنان، خود را به‌عنوان هویت برتر و قدرتمند قلمدادکند. اگرچه هنرمندان و زیورسازان هندی نیز به این خواستهٔ استعمار تن‌داده و به تقلید از عناصر و نمونه‌های غربی پرداختند؛ لیکن می‌توان‌گفت که این تقلید، یک‌جانبه نبوده؛ لذا استعمارگر نتوانسته‌است خود را به‌عنوان هویت برتر بر استعمارشونده بقبولاند. همان‌گونه که پیش‌تر بیان‌شد برمبنای نظر هومی بابا، تقلید استعمارشونده از استعمارگر، صرفاً برای مقاومت در برابر قدرت استعماری بوده تا بتواند با تغییر زاویه دید و کشش استعمارگر به‌سمت هویت خود، یک‌جانبه‌بودن تقلید و به بیان دیگر، ناب‌بودگی هویت استعمارگر را به‌چالش‌بکشد؛ به‌عنوان مثال، در تصاویر ۲ و ۳ که زیورهای اهدایی به شاهزادهٔ ولز و با تقلید از سبک زیورآلات اروپایی بوده، هنرمند به‌هیچ‌وجه نخواسته خود را معطوف به تک‌گویی از هویت استعمارگر نماید، بلکه با استفاده از سبک بومی هند؛ همچون فرم «پنجهٔ ببر» و یا شیوهٔ ساخت آن‌ها، استعمارگر را نیز به‌سمت هویت بومی خود کشانده‌است؛ لذا این عمل هنرمند موجب‌گردید تا «به‌همان اندازه که از استعمارگر تأثیرمی‌پذیرد، بر آن تأثیر هم بگذارد» (شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱۷۰). در واقع، مرز ثابت و پایداری برای هیچ‌یک از طرفین وجود نداشته‌است و هر یک از آن‌ها؛ چه استعمارگر و یا استعمارشونده، برای آن‌که بتوانند هویت خود را حفظ و بازسازی نمایند، به دیگری نیازمند بوده و به‌سمت دیگری گرایش پیدامی‌کنند؛ یعنی همان فضای سومی که هومی بابا آن‌را محصول تعاملات استعماری می‌داند.

در واقع، مطابق آن‌چه در تحلیل زیورآلات قابل رؤیت بوده، عناصری همچون: تراش متقارن سنگ‌ها، پنجهٔ باز برای نصب آن‌ها، سنجاق سینه، ساعت جیبی و زنجیر و نظایر آن، تنها مؤلفهٔ اثرگذار در شکل‌گیری زیورآلات عصر استعمار هندوستان نبوده‌است، بلکه هنرمند توانسته‌است با رجوع دوباره به عناصر و سبک زیورآلات بومی و سنتی خود، «منجر به خلق کنشگری شود که از تک‌گویی و تک‌معنایی [و سلطهٔ مطلق استعمارگر] فرار کند» (نیازی و اعرجی، ۱۳۹۸: ۷۵) و توازنی میان غالب و مغلوب به‌وجودآورد. به بیان دیگر، این فضای سوم؛ فضای دورگه، با تقلید هنرمندان هندی از عناصر غربی آغاز و در نهایت، با رجوع به هویت بومی و سنتی هند منجر به تغییر در آن مؤلفه‌ها گردید؛ چرا که «تقلید، همیشه شامل دو کنش تکرار و تغییر» (شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱۷۰) خواهدبود و همین مسئله، فرصتی برای هنرمندان و به‌طور کلی استعمارشوندگان برای بروز مؤلفهٔ بومی هند در زیورآلات مهیا نمود. همانند زبان که هندی‌ها ابتدا زبان انگلیسی را تقلیدکرده، اما به‌طور ناخودآگاه، تغییراتی بر روی آن اعمال و لهجه‌ای جدید به‌وجودآوردند (همان: ۱۷۰) که نه شباهت به هویت بومی خود داشت و نه به فرهنگ استعمار. به دیگر سخن، زیورآلات مورد بررسی در این پژوهش، بیانگر سبک جدیدی در زیورآلات هندوستان بوده که «دیگر، نه آن چیزی است که استعمارگر ارائه‌نموده و نه شباهتی با ناخودآگاه استعمارشونده دارد» (Bhabha, 1994: 25). ناگفته نماند، پس از استقلال هند، با احیای سنت‌های ملی، هندیان در کنار عناصر غربی بار دیگر به زیورآلات بومی و سنتی خود، مطابق آن‌چه پیش از عصر استعمار رواج‌داشته، گرایش پیدا کردند.

۵- نتیجه‌گیری

خوانش هویت فرهنگی مؤلفه‌های اثرگذار در شکل‌گیری زیورآلات و صورت‌بندی آن با توجه به نظریهٔ هومی بابا و نیز دستیابی به فضای سوم در مرز میان استعمارگر و استعمارشونده، برای موجودیت‌بخشیدن به زیورآلات عصر استعمار

هندوستان، از اهداف اصلی این پژوهش به‌شمار آمده‌است. در واقع، هومی بابا برخلاف نظریه‌پردازان عرصهٔ پسااستعماری، توجه خود را معطوف بر قدرت و تک‌صدایی استعمارگر نکرده، بلکه به تکثّر صداها مابین دو فرهنگ استعمارگر و استعمارشونده و در یک فضای دورگه و بینابینی اشاره‌داشته‌است. همان‌گونه که در تحلیل زیورآلات نیز دریافت‌شد، عناصری همچون: تراش متقارن سنگ‌ها، پنجهٔ باز برای نصب آن‌ها، سنجاق سینه و ساعت جیبی، اگرچه عناصری از آنِ فرهنگ استعمار بوده که به زیورآلات سنتی هند راه یافته‌است؛ لیکن، در ادامه شاهد بودیم که این‌ها، تنها مؤلفهٔ اثرگذار در شکل‌گیری زیورآلات عصر استعمار هندوستان محسوب‌نشده‌اند.

در واقع، بریتانیای کبیر به‌عنوان یکی از قدرتمندترین دولت‌های استعمارگر، با تسلط بر شبه‌قاره هند و القای آداب‌ورسوم و فرهنگ اروپایی به این سرزمین، سعی در ازبین‌بردن فرهنگ و هویت مردمان هندوستان داشته تا از این‌طریق بتواند، آن‌ها را به تقلید از خود، به‌عنوان هویت برتر و مطلق، تشویق نماید. قابل ذکر است تا پیش از ورود بریتانیا، هند در ادوار تاریخی شاهد حضور فرهنگ‌های دیگری نیز بوده‌است که اگرچه هر یک از فرهنگ‌های بیگانه با هندیان درآمیختند، لیکن در این راستا، صرفاً بریتانیا توانست بر سراسر شبه‌قاره سلطه یابد و غلبه نماید تا آن‌جا که تکنیک‌ها و سبک‌هایی که منعکس‌کنندهٔ شیوه‌های هنری بریتانیا بود، به‌طرز چشمگیری بر هنر به‌ویژه زیورآلات سنتی هند نیز اثرگذار بوده‌است و در این بین، زیورسازان نیز همانند دیگر هنرمندان در عصر استعمار، تحت‌تأثیر اروپائیان قرارگرفته و به‌طور کلی، با تقلید از عناصر و نمونه‌های غربی، به‌نوعی توانسته‌اند به خواستهٔ استعمار جامهٔ عمل بپوشانند؛ اما با وجود تمامی این موارد و سلطه‌گری بریتانیا بر شبه‌قاره که آن‌را به‌عنوان منبع تأمین مواد خام برای صنایع و نیز بازاری برای تولیدات خود درنظر گرفته‌بود، می‌توان‌گفت که هنرمندان و زیورسازان هندی با ذکاوت خود توانستند با کنارزدن تک‌گویی و سلطهٔ مطلق استعمارگر، به خلق آثاری دست‌یابند که در آن‌ها، مؤلفه‌های بومی و سنتی هند همچون رنگ تیرهٔ سنگ زمرد و یاقوت سرخ، نقش‌مایهٔ طاووس و سایر موارد نیز جلوه‌گر شود و از این‌طریق، توازن و تعادلی میان دو فرهنگ بریتانیا با سلطهٔ کامل خود بر هند و شبه‌قاره به‌عنوان سرزمینی مغلوب پدیدآوردند.

یعنی هنرمند به‌طور ناخودآگاه توانسته‌است با وجود سلطه‌گری استعمار، عناصر و سبک زیورآلات بومی و سنتی خود را نیز در ساخت آثار دخیل‌ساخته و به‌صورت غیرمستقیم، ناب‌بودگی هویت استعمارگر را زیر سؤال برد؛ لذا این امر سبب‌شده تا علاوه بر توجه و گرایش استعمارشونده به استعمارگر، با تقلید از آن، در نهایت نگاه استعمارگر نیز به‌سمت استعمارشونده کشیده‌شود؛ بنابراین می‌توان‌گفت که فضای سوم در زیورآلات عصر استعمار هند، در گام نخست، با تقلید زیورسازان هندی از عناصر غربی نظیر فرم سنجاق سینه آغازشده و در نهایت، با رجوع به هویت سنتی هند همانند سبک ساخت آن‌ها، تغییراتی در صورت‌بندی زیورآلات ایجادکرده‌اند؛ یعنی طبق نظر هومی بابا، در فضای میانه‌ای موسوم به فضای سوم، به‌سوی یکدیگر در حرکت بوده و از حرکت آن‌ها به‌سوی دیگری، زیورآلاتی شکل‌گرفته که نه آن چیزی است که تماماً استعمارگر ارائه‌نموده و نه شباهتی به عناصری داشته که استعمارشونده، ناخودآگاه آن‌را در شکل‌گیری اثر به‌کار برده‌است.

بنابراین، زیورآلات مورد بررسی در این پژوهش، بیانگر سبک جدیدی در زیورآلات هندوستان بوده که هویت استعمارگر در موجودیت‌یافتن آن‌ها، دارای قدرت تام و مطلق نبوده‌است، بلکه هویت و مؤلفه‌های فرهنگی دو طرف –بریتانیا و هندوستان– با ورود به قلمرو یکدیگر و با نوعی گفتمان، تعادل و حرکت به‌سوی یکدیگر، توانسته‌اند فضایی سیّال، مبهم و نامعین در زیورآلات ایجادکنند که عناصر و مؤلفه‌هایش پیوستگی ازلی نداشته و همواره در تعاملی بین این دو فرهنگ، موجودیت یافته‌اند. کلام آخر این‌که، در شکل‌گیری زیورآلات عصر استعمار هند، استعمارگر و استعمارشونده، برای آن‌که بتوانند هویت خود را حفظ نمایند، به دیگری نیازمند بوده و به‌سمت دیگری گرایش پیداکرده‌اند.

٦- پی‌نوشت‌ها

۱. رقابت فرانسه و روسیه با انگلیس و تلاش در دستیابی بر هندوستان، انگلیسی‌ها را بـر آن داشـت بـا اتخـاذ سیاسـت‌هایی، دست رقبای خود را از هندوستان کوتاه نمایند (ابراهیمی، ١٤٠١: ٢٥).

۲. قلمروی خانان مغول در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی، برای اروپا نوعی سرزمین افسانه‌ای با ثروت عظیم، جواهرات غیرقابل تخمین و وسایل زرین به‌شمار می‌آمده‌است (شیمل، ١٣٨٦: ١١).

۳. این مدرسه به‌عنوان اولین مدرسه از چهار مدرسهٔ هنری بوده که توسط بریتانیا در هنـد تأسـیس شـده‌اسـت (Carvalho, 2010: 175).

4. Madras
5. Third space
6. Homi K. Bhabha
7. Post- Colonial
8. Manini Chatterjee
9. Anita Roy
10. Nick Barnard
11. Indian jewellery; The V&A collection
12. Shashi Tharoor
13. An era of darkness; The British empire in India
14. Aziz Rahman, Mohsin Ali, Saad Kahn
15. The British art of colonialism in India: subjugation and divition

١٦. Edward W. Said. وی با انتشار کتاب «اورینتالیسم»؛ شرق‌شناسی، توانست نظریهٔ پسااسـتعماری را وارد مرحلـهٔ تـازه‌ای نماید. نکتهٔ بسیار مهمی که در بحث شرق‌شناسی ادوارد سعید برجسته‌شده آن است که شرق، فاقد موجـودیتی واقعـی بـوده و برساختهٔ غرب است تا هویت خود را بسازد و همچنین بر سرزمین‌هایی که شرقی می‌نامد، مسلط شود (دل‌زنده، ١٣٩٦: ٤٣٩). به بیان دیگر از نظر او، شرق فاقد قدرت برای ابراز و بیان خود می‌باشد.

١٧. Dialogism. به‌معنی گفتگو، مکالمه، مکالمه‌گرایی و منطق مکالمه، فراتر از یـک ارتبـاط صِـرف، ایـدهٔ کلیـدی از روابـط اجتماعی به‌شمارمی‌آید که اگر اجتماعی نباشد، واقعیتی وجود ندارد (مهدی‌پور مقدم، شکرپور، رضازاده، ١٤٠٢: ١٧٦).

18. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

۱۹. سرانجام مدیران کمپانی هنـد شـرقی در سـال ١٦٨٦م اعلامیـه‌ای صـادرکردند کـه کمپـانی تصـمیم‌گرفتـه در هندوسـتان، پایگاه‌هایی برای استعمار هند در ادوار آینده تأسیس‌نماید (رضوی، ١٣٨٨: ٣٢).

۲۰. با توجه به عدم‌شناخت و دانش بومی آن‌ها نسبت به شبه‌قاره، بریتانیا برای فعالیت‌های خود وابسـته بـه سـرمایه، دانـش و نیروی کار هندیان بود؛ لذا در آغاز یک نظام ترکیبی هندو-بریتانیایی نیز رواج پیداکرد (Peers, 2013: 6).

۲۱. با آن‌که فرآیند تعامل فرهنگی هندوان و مسلمانان با حاکمیت استعماری بریتانیا بـه ناگـاه متوقـف‌شـد، امـا در طـول دورهٔ مبارزهٔ ملی برای استقلال، در میان هر دو جامعهٔ دینی، مردان بزرگی ظهورکردند که فرهنگ ترکیبی را در خویش متبلورسـاخته و آن‌را به بهترین وجه به ظهور رساندند (مجتبائی، ١٣٨٩: ١١) که در این میان می‌توان به گاندی اشاره‌نمود که بارها بـر حفـظ وحدت میان هندوان و مسلمانان برای همیشه و تحت هر شرایطی تأکید داشته‌است (B. Chandra, 1971: 280).

22. Wales

۲۳. Edward VII (1841- 1910). ادوارد هفتم زمانی شاهزادهٔ ولز بود، در جریان سفر خـود بـه هنـد در سـال‌های ١٨٧٥-١٨٧٦م چند سنجاق سینه را به‌همراه گردن‌بند و صـلیب از مهاراجـه رانجیـت سـینگ (Ranjit Singh) دریافـت کـرده‌اسـت (Stronge, et al, 1988: 107).

۲٤. در میان نمادهای جانوری هنر هند، «فیل»، جایگاهی رفیع دارد و دارای مرتبهٔ ویژه‌ای است. از یک‌سو، عظمت جثه و نیروی فراوان جسمانی و تأثیر آن در پیشرفت و آبادانی، این جانور را به‌لحاظ مادی در جایگاهی خاص قرارمی‌دهد و از سوی دیگر، نقش فیل در اساطیر و حضور گسترده‌اش در هنرهای دینی، وجههٔ متفاوتی را از این جانور در تفکر دینی آشکارمی‌کند؛ لذا، پژوهشگران هندی بر این نظرند که نوع تصویرنمودن آیینیِ موجوداتِ منقوش به‌ویژه فیل، بر اهمیت این جانوران در نظام اعتقادی-اجتماعی مردم آن عصر دلالت دارد؛ البته، از آن‌جا که آیین بودایی و هندویی در بسیاری از زمینه‌های اعتقادی هم‌پوشانی دارند؛ لذا، فیل از نمادهای شاخص در هنر بودایی نیز دانسته شده‌است (ذکرگو، ۱۳۸۸: ۹، ۱۱-۱۲ و ۱۸).

25. Bulgari
26. Cartier
27. Delhi

۷- منابع

ابراهیمی، مریم. (۱٤۰۱). واکاوی نقش استعمار انگلیس در هند و جدایی بلوچستان، مطالعات شبه‌قاره، دورهٔ ۱٤، شمارهٔ ٤۳، ۲۵- ٤۰.

پورمختار، صدیقه؛ مراثی، محسن. (۱۳۹۹). تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران برمبنای اندیشهٔ پسااستعماری هومی بابا، نگره، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵٦، ۱۰۹- ۱۱۹، دانشگاه شاهد.

جلالی، علیرضا. (۱۳۸۹). میراث اسلامی هند، مشکوه، دورهٔ ۲۹، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۰٦)، ۱۱۷- ۱۳۳، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد.

حیدرنتاج، وحید؛ مقصودی، میترا. (۱۳۹۸). مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی (با تأکید بر دورهٔ امویان و عباسیان، باغ نظر، دورهٔ ۱٦، شمارهٔ ۷۱، ۵۰-۳۵، پژوهشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی نظر.

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

دارابی، هلیا. (۱۳۹٤). رویکردها و الگوها در نقد هنر بصری: پژوهشی در فرانقد آموزشی، رسالهٔ دکتری، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر.

دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹٦). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۸). نمادشناسی هند شرق (۱)؛ فیل در شمایل‌های هندویی و بودایی، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن؛ پژوهشکدهٔ فرهنگستان هنر.

رضوی، سیدهدایت. (۱۳۸۸). بررسی زمینه‌های ورود انگلیس به شبه‌قاره هند، سخن تاریخ، شمارهٔ ٦، ۳۲- ٤۸، مجتمع آموزش عالی امام‌خمینی (ره) وابسته به جامعه‌المصطفی‌العالمیه، قم.

رضوی‌پیرانشاهی، سیدعباس. (۱۳۹۵). پیامدهای استعماری اروپاییان در مشرق‌زمین و ایران، دو فصلنامهٔ تخصصی تاریخ ایران اسلامی، دورهٔ ٤، شمارهٔ ۲، ۲۷- ٤۸، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر.

شیرزادی، رضا. (۱۳۸۸). مطالعات پسااستعماری؛ نقد و ارزیابی دیدگاه‌های فرانتس فانون، ادوارد سعید، و هومی بابا، مطالعات سیاسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۵، ۱٤۹- ۱۷٤، دانشگاه آزاد اسلامی واحد آزادشهر.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۸٦). در قلمروی خانان مغول، ترجمهٔ فرامرز نجدسمیعی، تهران: امیرکبیر.

طباییان، سیده‌مرضیه؛ حبیب، فرح. (۱۳۸۸). معماری و نظم گیاه، فصلنامهٔ علوم و تکنولوژی محیط‌زیست، شمارهٔ ۱۰، ۳۱۷- ۳۲٦، تهران.

فرهمندفر، مسعود. (۱۳۹۳). جایگاه آستانه‌ای فرهنگ: هُمی بابا و نظریهٔ پسااستعماری، مطالعات انتقادی ادبیات، شمارهٔ ۱، ۱۷- ۳٤، دانشگاه گلستان.

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

مهدی‌پور مقدم، زهرا؛ شکرپور، شهریار. (۱٤۰۳). سیر تحول فرهنگی در زیورآلات هندوستان از عهد باستان تا دوران استعمار، جلوهٔ هنر، سال ۱٦، شمارهٔ ۲، ۱۱٦– ۱۲۹، دانشگاه الزهرا (س).

مهدی‌پور مقدم، زهرا؛ شکرپور، شهریار؛ رضازاده، طاهر. (۱٤۰۲). مؤلفه‌های گفتگومندی باختینی در زیورآلات معاصر هندوستان با نقش‌مایهٔ جانوری، نگارینه هنر اسلامی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲۵، ۱۷٤– ۱۹۰، دانشگاه بیرجند.

نیازی، شهریار؛ اعرجی، فاطمه. (۱۳۹۸). بازنمایی «فضای سوم» در رمان «الحفیدة الأمیرکیة» نوشتهٔ انعام کجه جی، دوفصلنامهٔ علمی زبان و ادبیات عربی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲، ۷٤– ۸۵، دانشگاه فردوسی مشهد.

یعقوبی، عبدالرسول. (۱۳۹۵). نقش استعمار در واگرایی هویت‌های قومی جهان اسلام، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی اسلامی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ٦، ۱– ٤۸، قم.

Ahsan Bilal, Muhammad , Nasir Khan, Sonia (2021), Mughal men’s head ornaments with an emphasize on Turban ornaments and their connection with European Aigrette, Perennial journal of history (PJH), Vol. 11, No. 1, 1- 15.

Ali Sayed, Nafisa (2015), Mughal jewellery; A sneak peek of jewellery under Mughals, India: partridge.

Bala Krishnan, Usha Ramamrutham (2001), Jewels of the Nizams, New Delhi: department of culture, government 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.

Bhabha, Homi K (1994), The location of culture, London and New York: Routledge.

Bhandari, Nagendra Bahadur (2022), Homi k. Bhabha's third space theory and cultural identity today: a critical review, center for research & innovation Prithvi academic journal, Tribhuvan university, Nepal, Vol. 5, 171- 181.

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

Byrne, Eleanor (2009), Homi K. Bhabha, Hamshire and NewYork: Palgrave.

Carvalho, Pedro Moura (2010), Gems and jewels of Mughal India, London: The nour foundation.

Chandra, Bipan (1971), Modern India, New Delhi: National council of educational research and training.

Chandra, Rai Govind (1979), Indo- Greek jewellery, Abhinar publications: New Delhi. https://paperhub.ir/ (1400/ 10/ 25).

Khalid, Kanwal (2015), Gems & jewels of India (socio political study within historical), JRSP, Vol. 52, No. 1, 27- 55.

Nigam, M L (1999), Indian jewellery, New Delhi: Roli books.

Peers, Douglas M (2013), India under colonial rule 1700- 1885, London and New Delhi: Routledge.

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.

Tharoor, Shashi (2016), An era of darkness: the British empire in India, New Delhi: Aleph book company.

Yothers, Wendy, Gangadharan, Resmi (2020), Narration on ethnic jewellery of Kerala-focusing on design, inspiration and morphology of motifs, Vol. 6, No. 6, 267- 274.

URL1:https://www.rct.uk/collection/search#/25/collection/11493/brooch (1400/ 11/ 30).

URL2: https://www.rct.uk/collection/11497/brooch (1400/ 11/ 30).

URL3:https://www.christies.com/lot/an-enamel-and-gold-hunting-case-minute-6211743/?intObjectID=6211743&lid=1 (1400/ 12/ 10).