Reasons of Formation of the Illustrated Manuscript during the era of Akbar Shah, Looking at the version of Dārāb-nama

Fahimeh Saravani
PhD in Art Research, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran.
Abolghasem Dadvar*
Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran, Iran.

Abstract
Painting and literature are deeply intertwined. There are different branches of painting such as the Gurkanian school of India which flourished with the support of the Mongol kings and was guided by Persian masters. After the Safavid court gave up its extensive support for art, the painting school of Tabriz declined and some artists of the Safavid court migrated to India by the invitation of the Gurkani rulers. The presence of these artists and their supervision of Gurkani's book design workshops resulted in the transfer of many aesthetic achievements of painting to the new school of Gurkani and as a result, Persian illustrated books were produced, one of which is Dārāb-nama, a narrative and epic work by Abu Tahir Tarsusi that had not been illustrated before in any of the Iranian schools. The present article, in a descriptive-analytical manner, addresses the question: "What were the reasons for and how this illustrated book was formed?" and "How did the way of managing the painting studio and the taste of the king affect the works?" The findings of the study reveal that Akbar Shah's interest in narrative and illustrated books was due to a disease that made it difficult for him to read and for this reason, the largest number of illustrated books in the Gurkani School, among other kings of this dynasty, belong to his time. Despite the large number of works of Akbar's court, and the participation of artists such as Basawan, the first painter of the court, Dārāb-nama's drawings are still weak and the lack of coordination between the images sometimes makes it difficult to tell if the drawings belong to one single book. Overall, the artistic policies and the conditions of Akbar Shah's painting studio caused the artists to constantly change their work methods in terms of subject matter and style without achieving any coherence and harmony during his reign. While Dārāb-nama paintings are not very compatible with each other and it is not possible to distinguish whether all these works are from the same collection or multiple collections, they can be divided into two categories based on quality: medium and weak. As previously mentioned, this inconsistency in the quality of the works is a result of the absence of a single supervisor and the presence of multiple factors involved in one workshop. When Humayun arrived, he intended to bring Iranian painters to his court, but his short reign in India led to Akbar Shah establishing the "Mughal-India" school according to his personal views and the policies of his court. Akbar Shah believed that native Indian painters should also be involved in the process of its formation, because Akbar Shah wanted this style to be rooted in the soil of India and spread and continue. While many Indian painters were trained under the supervision of Iranian masters, the inclusion of Indian elements into this style of painting was inevitable and supported by Akbar Shah. The "Indian and Iranian" style of painting, which was founded by Humayun, gradually evolved into the "Indian Mongols" school, which can no longer be called mere imitation.

Keywords: Mughal School, Painting, Tarsusi's Dārāb-nama, Akbar Shah

* Email (corresponding author): a.dadvar@alzahra.ac.ir

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال هفتم • شماره ۱ • بهار و تابستان ۱۴۰۲
صفحات: ۸۹-۹۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۷ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸

دلایل و چگونگی شکل‌گیری کتب مصور در دوران اکبرشاه با نگاهی بر نسخه داراب‌نامه

فهیمه سراوانی
دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه پژوهش هنر دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران ایران
ابوالقاسم دادور *
استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران

چکیده
نگارگری از دیرباز پیوند عمیقی با ادبیات داشته است. از شاخه‌های نگارگری می‌توان نگارگری مکتب گورکانیان هند را نام برد؛ که با حمایت پادشاهان مغول و زیر نظر استادان ایرانی دست به تهیه نسخه‌های مصوّر فارسی می‌زدند. یکی از این آثار، داراب‌نامه اثری روایی- حماسی از ابوطاهر طرسوسی است که پیش از آن در هیچ‌یک از مکاتب ایرانی مصوّرسازی نگردیده است. مقالهٔ حاضر به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به این سؤال پاسخ داده است که دلایل و چگونگی شکل‌گیری این نسخهٔ مصوّر در دوره مغولان هند خصوصاً اکبرشاه چه بوده است؟ و شیوه مدیریت نقاشخانه و سلیقه پادشاه چه تأثیری بر آثار می‌گذاشته است؟ نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که اکبرشاه به‌دلیل یک نوع بیماری که خواندن را برایش مشکل می‌ساخت، گرایش به آثار روایی و مصوّر داشت و به همین دلیل بیشترین حجم نسخه‌های تصویرنگاری شده مکتب گورکانی، در میان سایر پادشاهان این سلسله، مربوط به زمان اکبرشاه است؛ اما به‌دلیل حجم زیاد آثار دربار اکبر و احتمالاً به‌دلیل پراکندگی هنرمندان، عملاً نظارت بر روی تمام مراحل کار امری سخت و دشوار بوده و باوجود آثار «بساوان» به‌عنوان رئیس نقاشخانه اکبرشاه در کتاب مصور داراب‌نامه، باز هم نگاره‌ها از انسجام و هماهنگی لازم برخوردار نیستند.

واژگان کلیدی:
مکتب گورکانیان، داراب‌نامهٔ طرسوسی، نگارگری، اکبرشاه.

* نویسنده مسئول مکاتبات: a.dadvar@alzahra.ac.ir

مقدمه

نسخه مصوّر داراب‌نامهٔ مکتب گورکانیان هند[۱]، در زمان اکبرشاه (حکومت ۱۵۵۶–۱۶۰۵ م)[۲]، مصوّر گشته است. داراب‌نامه ابوطاهر طرسوسی[۳] یک اثر روایی– حماسی در مورد زندگی داراب و فیروز شاه بوده است که در مکتب گورکانی هند موردتوجه قرارگرفته و همانند چند نسخه روایی دیگر توسط هنرمندان دربار اکبرشاه تصویرگری شده است.

پس‌ازآنکه دربار صفوی از حمایت گسترده خود از هنر دست کشید، مکتب نگارگری تبریز رو به افول نهاد و برخی از هنرمندان دربار صفوی به دعوت حکمرانان گورکانی به هند مهاجرت کردند. حضور این هنرمندان و نظارت‌شان بر کارگاه‌های کتاب‌آرایی گورکانی سبب انتقال بسیاری از دستاوردهای زیبایی‌شناختی نگارگری در مکتب تازه بنیاد گورکانی شد. در سال ۹۵۱ ه.ق همایون[۴] فرمانروای گورکانی به‌دلیل شورش برادرانش و شکست مقابل شیرشاه، به دربار شاه‌تهماسب پناهنده شد و در مدت یک سال اقامت در تبریز، سخت تحت‌تأثیر هنر و فرهنگ ایران قرار گرفت. وی پس از رسیدن به قدرت برخی از هنرمندان مکتب تبریز را به دربار خود دعوت کرد (Chakraverty, 2003, p.16). علاقه همایون به کتب مصوّر چنان بود که از آنها با عنوان مونس واقعی‌اش یاد می‌کرد و حتی در سفرهای نظامی نیز آن کتاب‌ها را با خود می‌برد؛ با آنکه خطرهای مختلفی در چنین سفرهایی این آثار نفیس را تهدید می‌کرد. ابوالفضل علامی[۵] صاحب «اکبرنامه» ازاین‌گونه رویدادها به‌عنوان شاهدی بر عمق علاقه یک پادشاه به هنر کتاب‌آرایی یادکرده است (Strong, 2012, p.388).

همایون طی دیداری که با نگارگران دربار شاه‌تهماسب داشت ابتدا میرمصور[۶] را در ازای هزار تومان از شاه‌تهماسب طلب نمود. دو استاد بزرگ ایرانی؛ میرسیّدعلی[۷] و عبدالصّمد[۸] نیز بعدها در کابل به همایون پیوستند. حضور این هنرمندان سبک جدیدی از نقاشی (هند و ایرانی) را در هندوستان پایه‌گذاری کرد که در زمان اکبرشاه فرزند همایون دیگر نمی‌توان آن را سبک هندی– ایرانی نامید و بهتر است از عنوان سبک مغولی– هندی استفاده نماییم (Gharavi, 1973, p. 38)؛ که حدود دو قرن به حیات خود ادامه داد. بدون تردید شکل‌گیری سبک مغولی هند ریشه در حضور این دو هنرمند برجسته ایرانی داشت و تحت تأثیر مکتب هرات[۹] و تبریز[۱۰] پایه‌گذاری شد. تکنیک و سبک نگارگری ایران مرجعی آماده برای کارگاه‌های نوپای گورکانی بود؛ اما مسیر دیگری را پیمود (Crill and Jariwala, 2010, p. 24). شاید اگر همایون پادشاهی طولانی‌تری می‌داشت و یک سال پس از رجعت به هند از دنیا نمی‌رفت نقاشی اسلامی هند، بیشتر ایرانی و اسلامی باقی می‌ماند.

باوجود تلاش‌های همایون برای تشویق اکبرشاه به تحصیل اما او بی‌سواد ماند درحالی‌که بسیار علاقه‌مند به شنیدن گفته‌های پیشینیان بود و به مدد همین گوش سپردن‌ها از خود دانشمندی ژرف‌اندیش ساخت و فیلسوفی گرانقدر شد تا جایی که در آن عصر تاریک، آزادی ادیان را مطرح کرد. او به‌مرور پایه سیاستش را بر جلب علاقه هندوان قرار داد و چون هیچ عاملی را بهتر از شناخت هندوها نمی‌دید، مانند دانشمندی بی‌طرف و بلندنظر، به بررسی فرهنگ و آئین آنها پرداخت (Gharavi, 1973, p. 40). همین نگرش او در روند نگارگری زمان وی نیز قابل مشاهده است.

۱. پیشینه پژوهش

در برخی کتب و مقاله‌ها، نظریاتی در باب هویت ابوطاهر طرسوسی مطرح شده و تفاوت کتاب داراب‌نامه وی با کتاب داراب‌نامه بیغمی مورد بررسی قرارگرفته است. کتاب «داراب‌نامه طرسوسی» از عبدالحمید آیتی ازجمله آنهاست. مقاله‌ی «طرح یک فرضیه در تاریخ زندگانی ابوطاهر طرسوسی» از جعفرپور و کهدویی، به جایگاه آثار روایی و دلایل اهمیت این اثر پرداخته و در باب شخصیت ابوطاهر طرسوسی سخنانی به میان رفته‌است (Ayati, 1966, p. 12). خدیجه رحیمی صادق در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وجوه روایتی در داراب‌نامه بیغمی» آورده است، «ازآنجاکه قصّه‌های عامیانه موقعیّت‌های کهن اما ساده و همگانی را توصیف می‌کنند، مورد توجّه روایت شناسان و ساختارگرایان قرار گرفته‌اند» و نتیجه می‌گیرد که بررسی جنبه‌های مختلف داستانی آنها می‌تواند در شناخت ویژگی‌های ساختاری روایت‌هایی از این دست، سودمند باشد (Rahimi Sadegh, 2015, p. 155). از مهمترین منابع این پژوهش که به معرفی و سبک نقاشی دوره مغولان هند بیشتر از جنبه تئوری، به‌صورت کوتاه و مختصر، پرداخته است می‌توان به کتاب «نگارگری مغول» (Rogers, 2003) اشاره نمود که به زبان فارسی تحت‌عنوان «عصر نگارگری مغول» با ترجمه جمیله هاشم‌زاده منتشر گردیده است. جعفری دهکردی و نادر گرزالدینی در مقاله‌ای با نام «نشانه‌شناسی تصویری شاهزاده ایرانی در نگاره‌های هنری داراب‌نامه» شماری از تصاویر کتاب داراب‌نامه را از منظر نشانه‌شناسی و پیوند آن با ساختار فرهنگی ایران، مورد بررسی قرار داده‌اند (Jafari Dehkordi and Garzaldini, 2022). در برخی از مقاله‌ها و کتاب‌ها همچنین به تأثیر هنر و هنرمندان ایرانی بر نگارگری هند اشاره شده‌است؛ مانند «عوامل اوج‌گیری و افول تأثیرات نگارگری ایران بر مکتب نگارگری گورکانی هند» (Muammar, 2015)، «بررسی جایگاه و تأثیر نگارگران ایرانی در دربار گورکانیان هند» (Moin al-Dini and Asar Kashani, 2010)، «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند» (Farrokh Far and poorjafar, 2008)، همچنین ماه‌منیر شیرازی در بخش‌هایی از مقاله خود تحت‌عنوان «ریشه‌یابی و تطبیق نقوش بازتاب یافته فرش صفوی در نگاره‌های گورکانیان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هند» به بررسی نقوش فرش نگاره‌های مغولان هند پرداخته است (Shirazi and Talai, 2012, p. 80). کفایت کوشا نیز در مقاله خود با عنوان «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دوره صفوی» به بررسی این جریان مهم پرداخته و در این بین از نگارگرانی مانند میرسیّدعلی و خواجه‌عبدالصمد یاد کرده و احوالات ایشان را بررسی نموده است؛ و در نتیجه‌گیری خود به تأثیر حمایت زیاد دربار گورکانی و اکبرشاه از هنر و هنرمند ایرانی پرداخته که سبب شکل گیری برخی نگاره‌های شاخص گشته است (koosha, 2004, p. 34)؛ اما به فرآیند شکل‌گیری یک نسخه مصور و تأثیری که مدیریت و تمرکز کارگاه‌های هنری توانستند بر روی سبک نگارگری مغولان هند بگذارند، اشاره‌ای نکرده است.

۲. روش پژوهش

تحقیق پیش‌رو به شیوه تحلیلی- توصیفی بوده و داده‌های جمع‌آوری شده از آرشیو موزه کتابخانه لندن[۱۱]؛ محل نگهداری نسخه خطی داراب‌نامه انتخاب شده‌اند. همچنین از منابع مکتوب نیز به روش اسکن از تصاویر و فیش‌برداری از اطلاعات براساس اهداف تحقیق استفاده گردیده است. نگاره‌ها به‌گونه‌ای گزینش شده‌اند تا بتوانند برآیندی از کیفیت نسخه داراب‌نامه مصور دوره اکبرشاه را به نمایش بگذارند.

۳. جایگاه ادبیات فارسی در دوره گورکانیان

حکمرانان گورکانی که تحت توجه حکومت صفوی، به قدرت و اعتبار خاصی در منطقه دست‌یافته بودند، در بسیاری موارد همچون علوم، هنر و ادبیات، ایران را الگوی خود قراردادند. آنها ایران را وطن دوم خود دانسته و انس عمیقی با زبان و فرهنگ ایرانی احساس می‌کردند (Schimel, 2016, p. 284). بدون شک بیشترین تأثیر فرهنگ ایران در هند به زمان فرمانروایی پادشاهان گورکانی بازمی‌گردد. تأثیری که کاملاً آگاهانه و خودخواسته ایجاد گشته بود. فرمانروایان مغولی هند با آغوش باز از فرهنگ و هنر ایرانی استقبال کردند و ایرانیان را هم‌نژاد و هم-زبان خود می‌دانستند و از هوش و ذوق ایرانیان لذت می‌بردند (Bahar, 2009, p. 45). در دوران حکومت گورکانیان، هند میعادگاه ادیبان و هنرمندان ایرانی شده بود و زبان فارسی، زبان فاخر دربار بود و دانستن آن یک مزیت محسوب می‌شد تا جایی که در سال ۹۹۰ هجری به‌دستور اکبر، زبان فارسی زبان رسمی حکومت گردید و همین امر باعث شکوفایی بیشتر زبان فارسی و جذب ادیبان فارسی زبان به هند گردید (Moin al-Dini and Asar Kashani, 2010, p. 87). اکبرشاه که داراب‌نامه در زمان او مصوّر گردید، به زبان فارسی بسیار علاقه داشت و به استناد ابوالفضل علامی نویسنده اکبر نامه، او اشعار حافظ را فرامی‌گرفت و دکلمه می‌کرد. پس از گذار از این دوره او برای شناخت بیشتر مردم و کشور هندوستان و حفظ حکومت در این سرزمین، مترجمان زیادی را به‌خدمت گرفت تا تعدادی از متون سانسکریت را به فارسی ترجمه کنند. همچنین اکبرشاه تعداد زیادی نسخ ادبی و تاریخی به کارگاه سلطنتی سفارش داد و فرمان داد تا بسیاری از این آثار تصویرنگاری شوند.

اکبرشاه علاقه به تهیه نسخه‌های حماسی و شفاهی یا به‌اصطلاح روایات داشت که دلیل این علاقه را برخی به بیماری وی نسبت می‌دهند. گفته می‌شود که اکبرشاه به بیماری خوانش‌پریشی[۱۲] مبتلا بود؛ بیماری روانی که شخص را از بازخوانی و درنتیجه آموزش محروم می‌ساخت (Rogers, 2003, p. 56). به‌همین دلیل است که او به انتخاب نسخه‌های روایی و مصوّرسازی کتب ادبی علاقه فراوانی از خود نشان می‌داد. در ابتدای راه مکتب مغولان هند، الگوی هنرمندان دربار گورکانیان در تصویرسازی، گاه نسخ فارسی مصوّر ایرانی، بالأخص آثار مکاتب دوره تیموری و صفوی بوده است؛ اما درمیان آثار مصور ایرانی نامی از داراب‌نامه به‌چشم نمی‌خورد. به‌همین دلیل نگاره‌های این کتاب را نمی‌توان الگو گرفته شده از نسخه‌های پیشین دانست و به‌احتمال فراوان این آثار با دستور مستقیم اکبرشاه و طبق سلیقه ادبی او اجراشده است.

٤. چگونگی شکل‌گیری نسخه‌های خطی در دوره اکبرشاه

معرفی و بررسی چگونگی شکل‌گیری یک نسخه مصوّر در مکاتب مختلف هنری، به روشن شدن زیرساخت‌ها و عوامل مهم در خلق یک اثر می‌انجامد و باعث شناسایی چهارچوب‌ها و دلایل شکل‌گیری آن می‌شود. آشنایی با این عوامل، روند شناخت و خلق اثر در یک مکتب هنری را هموار می‌سازد. برخی نسخه‌های نوظهور، نه‌تنها در این عصر، بلکه برای اولین بار در کل تاریخ نگارگری جهان اسلام پا به عرصه وجود گذاشتند. چنین ویژگی راه را برای شناختن دلایل ورود یک نسخه، در زمره‌ی آثار مصوّر مکتوب، به‌دلیل دسترسی به منابع تاریخی بیشتر در این دوره، سهل‌تر گردانده است و بستر فرهنگی و نقش حامیان هنر و هنرمندان را در تدوین یک اثر به نمایش می‌گذارد.

ازلحاظ سبک، روند مکتب نگارگری در قرن دهم هجری در چند مرحله اتفاق می‌افتد. مرحله اول همزیستی سبک‌ها و الگوبرداری از آثار بهزاد، مرحله دوم که ظرافت کمتر و اختصار بیشتر بود و مرحله سوم آثاری که از پویایی بی‌بهره‌اند و طیف رنگی مبتنی بر رنگ‌های متضاد در آنها به‌کار گرفته می‌شد و دورنما جنبه نمایشی داشت (Moghbeli, 2018, p. 13). به لحاظ موضوعی نیز اگرچه قدم اول در کارگاه هنری و کتاب‌سازی اکبرشاه ساخت و پرداخت شاهکارهای ادبیات فارسی و الگوبرداری از آثار نگارگران برجسته ایرانی بود؛ اما قدم دوم را صرف ارائه ترجمه‌های فارسی از حماسه‌های هندی کرد. چهار مرحله توسعه نقاشی سبک مغولی در عصر اکبرشاه را می‌توان به این شرح توصیف نمود.

۱. دوران نوجوانی که وی بیشتر علاقه‌مند به تهیه و مصور ساختن کتاب‌های بزرگ فارسی ازجمله حمزه‌نامه، شاهنامه و غیره بود.

۲. دورانی که پس از آشنایی بیشتر با فرهنگ و ادیان هند، دستور داد کتابت حماسه‌های بزرگی چون رامایانا، مهابهارت، کاتاساریت ساکارا ترجمه شوند.

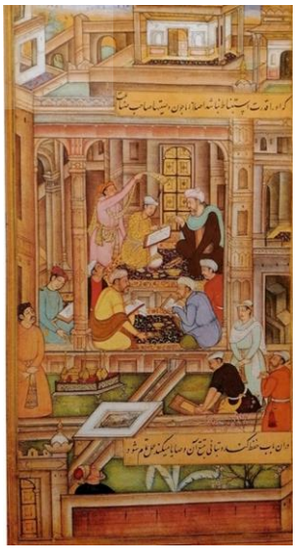
۳. دوران علاقه‌مندی به کتاب‌های تاریخی که بیشتر مربوط به میان‌سالی او هستند و تهیه و مصور ساختن آثار تاریخی معروفی همچون تاریخ الفی، تاریخ خاندان تیموری، اکبر نامه، بارنامه در دستور کار قرار گرفت.

۴. اواخر عمر نیز فرمان داد که نقش، چهره و اندام (پرتره) همه رجال درباری تهیه و در کتابخانه سلطنتی نگهداری شوند (Gharavi, 1973, p. 40).

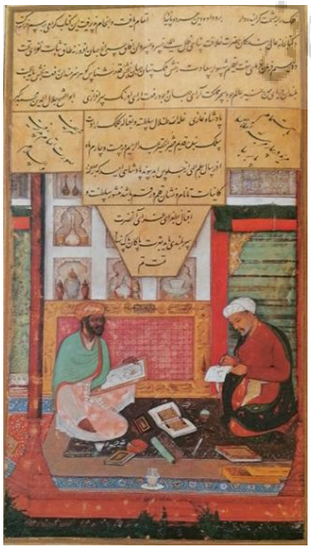
دوران حکومت اکبرشاه (۹۶۳– ۱۰۱۴ قمری) دوره‌ای پر از آرامش بود و این فضا زمینه مناسبی برای شکوفایی فرهنگ و هنر هند فراهم نمود. اکبرشاه به‌دلیل عدم تعصبات مذهبی از هنرمندان هر نژاد، دین و آئینی که بودند حمایت می‌کرد. یکی از بزرگترین خدمات اکبرشاه الگو گرفتن از کتابخانه سلطنتی و تأسیس نقاشخانه در دربار بود. سرپرستی این نقاشخانه ابتدا به استادکاران ایرانی مهاجر، سپس به هندی‌ها سپرده شد (Muammar, 2014, p. 93). در نقاشخانه اکبرشاه کارگاه‌هایی ازجمله طلاکاری، پارچه‌بافی، ساخت تجهیزات ارتش نیز به‌صورت مجزا برپا بود (Dimand, 1953, p. 48) و در صورت انتقال پایتخت از شهری به شهر دیگر، نقاشخانه نیز منتقل می‌شد. اکبرشاه روی نقاشخانه نظارت مستقیم داشت و شخصی را با منصب «داروغه» گماشته بود که به‌صورت هفتگی آثار نقاشان را به خدمت او می‌برد و برای آنها پاداش می‌گرفت (Allami, 2005, p. 77).

ربط دادن اسامی نقاشان به آثار در این دوران کار سختی است. تعدد پروژه‌های سفارش داده‌شده توسط دربار باعث شد که کارگاه‌های متعدد و پراکنده برپا گردد و نقاشان هند و مسلمان در کنار هم به‌کار گرفته شوند و مشغول به‌کار شوند که باعث ایجاد جریانی متفاوت برای نقاشی مغولی گردید و به‌تدریج سبکی که ایرانیان از آن بهره می‌بردند متحول و به سلیقه‌ی دربار اکبرشاه نزدیک شد و ذوق سلیقه عبدالصمد و میرسیّدعلی برای نقاشی به درجه پایینی از اهمیت نزول پیدا کرد. بسیاری از این آثار درواقع آزمون و خطا محسوب می‌شدند و هرگز به ساختاری منسجم و قاعده‌مند مبدل نگردیدند. نقاشان بومی که جهت آموزش زیرنظر دو هنرمند ایرانی یعنی میرسیّدعلی و عبدالصمد فراخوانده شدند از شهرهایی نظیر کشمیر، گجرات و پنجاب بودند که با خودشان سنت‌های بومی منطقه را به‌همراه آوردند. برخی از این هنرمندان مانند بساوان[۱۳] بعدها سرپرست هنرمندان دربار شد. او زیرنظر عبدالصمد آموزش دیده بود. به‌تدریج با تربیت استادان هندی گرایش به عناصر بومی بیشتر شد و وجه هندی بر ایرانی برتری یافت و درنتیجه با پیوند با نقاشی اروپایی فضای جدیدتری را تجربه کرد. استادان ایرانی نیز در این زمان به‌دلیل مشغله‌های سیاسی و همراهی با شاه و حجم زیاد آثار گاه مجالی برای نظارت مستقیم و دقیق نداشتند. از آنجا که اکبرشاه معتقد بود باید ریشه این هنر را در خاک هند دواند، به هنرمندان هندی، سلایق و سنن آنها اجازه تأثیرگذاری بیشتر داد و همین امر باعث ایجاد ماهیت جدید نگارگری اسلامی در خاک هند شد (Afarin, 2010, p. 86).

کاغذ مورداستفاده هنرمندان نقاشخانه نوعی مقوا به نام وصلی (wasli) بود که از چسباندن دو یا سه لایه کاغذ به یکدیگر با استفاده از خمیر آرد ساخته می‌شد. پس از خشک شدن کاغذها، در سایه آنها را آهار زده و با سنگ عقیق صیقل می‌دادند. بیشتر کاغذهای استفاده شده در آن دوران به رنگ کرم بودند. هنرمندان از قلم‌موی ظریف سنجاب استفاده می‌کردند؛ که با توجه به نوع کاربرد در اندازه‌های مختلف آنها را می‌ساختند. البته برای فضاهایی که نیاز به ظرافت و دقت کمتری داشت از قلم‌موی اسب یا بز استفاده می‌کردند که غالباً توسط خود هنرمندان ساخته می‌شد. رنگ‌های این دوره هم بیشتر منشأ گیاهی، حیوانی و معدنی داشت. اولین مراحل آموزش شاگردان در کارگاه‌ها، کپی‌برداری از آثار استادان و زیرنظر مستقیم ایشان بود. شاگردان کاغذ نازکی مانند آنچه امروزه به آن کاغذ پوستی می‌گوییم را روی کار استاد قرار داده و با سوزنی نوک‌تیز با دقت روی کاغذ پوستی را سوراخ کرده بعد آن را روی کاغذ اصلی می‌گذاشتند و گرده ذغال چوب بر آن می‌پاشیدند تا طرح به کاغذ اصلی منتقل شود. پس از انتقال طرح، با قلم مویی ظریف طرح را تثبیت کرده یا اصطلاحاً قلم‌گیری اولیه را انجام می‌دادند (Muammar, 2014, pp. 98-101). در کارگاه‌ها چندین هنرمند بر روی یک اثر کار می‌کردند (شکل ۱) و (شکل ۲). نفر اول طرح را پیاده می‌کرد، نفر دوم رنگ‌ها را می‌گذاشت، دورگیری نهایی یا ساخت دقیق صورت‌ها را نیز نفر سوم انجام می‌داد. در کنار اسامی هنرمندان اصطلاح «طرح» به معنی طراح و «عمل» به هنرمندی که کار را رنگ‌آمیزی کرده است، اشاره دارد. در برخی نگاره‌ها نیز اصطلاح «چهره‌کار»، «چهره‌گشا» یا «چهره‌نامی» برای کسی به‌کار برده می‌شد که ساخت و ساز چهره را انجام داده باشد (Ibid, 102).



شکل ۱: کارگاه هنرمندان، اخلاق ناصری، ۹۵–۱۵۹۰ میلادی
Fig. 1: Artists workshop, Nasirean Ethics, 1590-95 AD (Welsh, Zoka, 1994: 42)



شکل ۲: محمد دولت نقاش و عبدالرحیم خوشنویس اثر دولت، مکتب هند مغول
Fig. 2: Muhammad Daulat (Dawlat) painter and Abd al-Rahim calligrapher by Daulat, Indo-Mughal school (Welsh, Zoka, 1994:41)

۵. داراب‌نامه ابوطاهر طرسوسی

ابوطاهر محمّدبن حسن‌بن‌علی‌بن‌موسی طرسوسی داستان‌پرداز و نویسنده قرن ۶ ه. ق و یکی از بزرگترین راویان ایران بود که از سرگذشت وی اطلاع چندانی در دست نیست و احتمال می‌رود که در دربار سلطان محمود غزنوی حضورداشته است. از نسبت طرسوسی، چنین استنباط می‌شود که اهل آسیای صغیر بوده باشد ولی با توجه به فارسی زبان بودن وی و توانایی کامل او در این زبان و به‌سبب محتوای آثاری که منتشر ساخته، می‌توان گفت وی در اصل ایرانی بوده ولی شاید خود یا پدرانش از آسیای صغیر یا شام مهاجرت کرده باشند (Ayati, 1966, p. 142). به‌هر حال آنچه در مورد هویت و شناسنامه این فرد تاکنون ذکر گردیده تنها فرضیه است. طرسوسی پس از روایت سمک عیّار[۱۴]، به‌جهت روایت‌های پرشمار و کم‌نظیر و همچنین شگردهای هنری بی‌مانندش، شناخته شده است و همین فصاحت و بلاغت او و علاقه و گرایشش به تاریخ قبل و بعد از اسلام، تردیدی در اصالت و فارسی زبان بودنش باقی نمی‌گذارد. روایت‌های او از منابع ایران باستان و تاریخ ایران اسلامی تغذیه شده است (Sohrablo, 2014, p. 86). داستان‌های روایی، موضوع‌های گوناگون دارند. برخی از داستان‌ها حماسی و پهلوانی، برخی قصّه‌های عاشقانه و گروهی دیگر افسانه‌های دیوها و جادوگران و عفریته‌ها و دسته‌ای افسانه‌های دینی یا مذهبی، قصّه پیامبران یا اولیای دین، قصص قرآن و شرح و تفسیر آن، شرح عجایب مخلوقات و موجودات روی زمین، قصّه‌هایی که قهرمانان آن جانوران‌اند، داستان‌هایی مربوط به جوانمردی یا قصّه‌های عیاران و طرّاران و نظیر آنهاست (Najarian and Namakshenas, 2014, p. 2). شاید راویان بدان جهت که پس از شاعران، ابزاری در جهت ترویج سیاست‌های فرهنگی و مذهبی به‌شمار می‌آمدند، بیشتر در دربار پادشاهان روزگار سپری می‌کردند. متون روایی، ساده و روان و نزدیک به زبان گفتگو بود و از مبالغه‌های نویسندگانی که عمر خود را به آموختن زبان و ادب عربی گذرانده‌اند و آنگاه به نگارش کتب فارسی دست‌زده بودند، کمتر اثری در آثارشان دیده می‌شود؛ چون هنگام بیان داستان به بسیاری از مسائل مربوط به زندگانی روزانه مردم از طبقات مختلف یا امور نظامی و توصیف جنگ‌ها و امثال آن می‌پرداختند و طبعاً کلمات و اصطلاحات مربوط به آن امور و مسائل را نیز به میان می‌آوردند. داراب‌نامه طرسوسی و داراب‌نامه بیغمی تنها منابعی هستند که به‌طور مفصل به شخصیت داراب، پادشاه ایرانی پرداخته‌اند. اگرچه شخصیت داراب در این دو داستان با شخصیت تاریخی داراب، پسر بهمن پادشاه هخامنشی به‌علت پوشیده شدن با افسانه‌ها و اساطیر تفاوت دارد اما نقاط مشترکی نیز در آن‌ها یافت می‌شود (Ibid, 5). داراب‌نامه بیغمی اثری غنایی و داراب‌نامه طرسوسی اثری حماسی است. درواقع محور اصلی داستان در داراب‌نامه بیغمی وجود عشق است که قدرت عشق و نقش آن را در پیش‌برد رویدادهای داستان به تصویر می‌کشد؛ ویژگی که کمتر در داراب‌نامه طرسوسی به‌چشم می‌خورد. کتاب دو جلدی داراب‌نامه طرسوسی داستان مفصلی است در سرگذشت داراب (دارا) پادشاه کیانی و دختر او همای چهرآزاد. این کتاب بزرگ را به سه قسمت اصلی، ۱- داستان داراب، ۲- داستان اسکندر و فتح ایران و ۳- داستان روشنک دختر دارای دارایان و سرگذشت او با اسکندر، می‌توان تقسیم کرد (Bahramian and Radmanesh, 2015, p. 5).

٦. تجزیه و تحلیل سبک و کیفیت نگاره‌های داراب‌نامه

داراب‌نامه بین سال‌های ۱۵۸۰ تا ۱۵۸۵ میلادی تهیه و حامی آن اکبرشاه بود. این کتاب ۲۸۳ نگاره در ابعاد ۳۵/۶ در ۲۳/۵ داشته است که ۱۵۷ برگ آن را نگارگران سرشناس تصویرسازی کرده‌اند (Jafari Dehkordi and Garzaldini, 2022, p. 49). کتاب داراب‌نامه احتمالاً جزو کتاب‌هایی است که در ابتدای سلطنت اکبرشاه مصور گردیده است. در این زمان به‌دلیل افزایش مستمر سفارش کتاب‌های دست‌نویس و با توجه به تعداد بی‌شمار کارکنان، احتمالاً به‌جز نقاشخانه، چندین مرکز جهت مصوّرسازی کتاب‌ها دایر بوده و اوراق بین تذهیب‌کاران و نگارگران و خطاطان توزیع می‌شد و در زمان صحافی و جلد شدن به‌صورت یک نسخه درمی‌آمد و به‌نظر می‌رسد نظارت کافی و یکسانی میان همه این مراکز وجود نداشته است. شاید یکی از دلایل ذکر نشدن نام هنرمندان در برخی نسخه‌ها همین تعدد هنرمندان و عدم تمرکزشان در یک مکان خاص باشد.

داراب‌نامه به خط نستعلیق نگارش گردیده و همان‌طور که در نگاره‌های (جدول ۱) مشاهده می‌گردد کتیبه‌ها نیز به خط نستعلیق نوشته‌شده‌اند. منظور از کتیبه درواقع کادرهای موجود در نگاره هستند که بخشی از متن داخل آن درج گردیده است. به‌دلیل مهاجرت خطاطان ایرانی در کنار سایر هنرمندان به دربار گورکانیان، خط نستعلیق، خط رسمی دربار شد. این متون با جوهر سیاه که همراه با صمغ عربی مخلوط شده (Rogers, 2003, p. 53) نوشته‌شده است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که کتیبه‌ی نگاره‌ها فضای زیادی از هر تصویر را اشغال کرده‌اند که می‌توان گفت به‌دلیل حجم زیادش تبدیل به یکی از نقاط ضعف آثار گردیده زیرا فضای نقاشی را بسیار محدود کرده است. این کتیبه‌ها فضای اثر را به چند قسمت تقسیم می‌کند که به‌نظر می‌رسد عامدانه بوده اما چون فضای کتیبه‌ها بزرگ می‌باشند، صحنه نقاشی را تحت شعاع قرار داده است. به‌طور مثال در (شکل ۳) می‌توان این فشردگی را در سمت چپ مشاهده نمود که چگونه آدم‌ها و ساختمان همگی در یک مساحت کوچک به تصویر درآمده‌اند. درکل نیز این تقسیم‌بندی‌ها به‌نظر ناموفق و ناکارآمد می‌آیند؛ زیرا کمکی به جذابیت نگاره‌ها نکرده‌اند و گاه به‌گونه‌ای عمل کرده‌اند که گویی شاهد دو فضای کاملاً مجزا هستیم.

کادربندی‌ها عموماً به شکل مستطیلی عمودی بوده که در برخی موارد گوشه‌هایی به آن اضافه می‌کردند تا کادر و حاشیه از سادگی بیش از اندازه خارج شود. بیشتر نگاره‌ها چندضلعی و نامتقارن هستند و شاید تقلیدی باشند برای عبور نگاره از کادر

که به زیبایی توسط نگارگران ایرانی انجام می‌شده است؛ اما در کتاب داراب‌نامه این امر به‌خوبی صورت نگرفته است. می‌توان (شکل ۴) را که نام بساوان پای آن درج گردیده را جزء آثاری برشمرد که تا حدودی توانسته در خدمت جذابیت فضای نقاشی، میان فضای کتیبه‌ها ارتباط برقرار نماید. این کادرها با چند خط ساده مشخص شده‌اند و نگاره‌ها فاقد حاشیه‌ای مزین به تذهیب یا تشعیر[15] می‌باشند. متنی که در کتیبه‌های نگاره‌های داراب‌نامه نوشته‌شده است با متن کتاب داراب‌نامه چاپ ۱۳۴۴ به‌کوشش ذبیح‌الله‌صفا (Tarsousi, 1965) تطبیق داده‌شده و مشخص می‌گردد که تفاوتی با یکدیگر ندارند. اینکه در طی این سال‌ها متن کتاب تغییری نکرده است نکته قابل‌توجهی است. متأسفانه اطلاعی از خطاط یا خطاطان این اثر در دست نیست. در نگاره‌های داراب‌نامه گاه همخوانی میان جزئیات توصیف شده در متن و اثر مشاهده می‌گردد و برخی آثار نیز فاقد این هماهنگی می‌باشند.

اگر به‌صورت جزئی به نگاره‌های داراب‌نامه بنگریم، می‌توان نتیجه گرفت که در این کتاب مصور؛ یک نگاره حاصل هم‌نشینی سبک‌های مختلف بومی، ایرانی و اروپایی در کنار یکدیگر بوده که مجموع نگارگران این شیوه‌ها را باهم ادغام می‌کردند؛ بنابراین طراحی و ترکیب‌بندی کلی اثر متعلق به شخص یا گروهی خاص است و چهره‌پردازی و رنگ‌آمیزی را گروهی دیگر انجام داده‌اند. در برخی موارد هم از سبک ترکیب‌بندی و فیگورهای ایرانی با زمینه تیره و شلوغ نقاشی هند در کنار هم استفاده شده و این نشان می‌دهد که گروه هنری داراب‌نامه مدام در حال تغییر بوده است.

در نگاره‌های داراب‌نامه در میان چهره‌ها و لباس‌های ایرانی گاه به‌صورت‌ها و البسه هندی نیز برمی‌خوریم؛ که به‌دلیل همزیستی با ایرانیان مهاجر و تحت تأثیر نگاره‌های ایرانی، این‌گونه الگوپذیری‌ها و تصویرپردازی‌ها، طبیعی است. چهره‌ها در کتاب داراب‌نامه بیشتر به سبک ایرانی است اما در چهره‌های نیم‌رخ که موردپسند هندی‌هاست، جزئیات کمتری را شاهدیم و این چهره‌های نیم‌رخ بیشتر به سبک‌های بومی نقاشی شده‌اند. برای مشخص شدن اینکه چیرگی کدام سبک در چهره‌ها بیشتر بوده از اصطلاح ایرانی- هندی یا هندی- ایرانی در (جدول ۱) استفاده شده‌است. در برخی از نگاره‌ها شاهد تاج، بر سر شخصیت‌های نگاره هستیم که اکثراً تاجی مشابه تاج‌های مرسوم در نگاره‌های تیموری و حتی صفوی است. سبک رنگ‌آمیزی آسمان و آب در نگاره‌های این اثر مشترک بوده و تفاوت چندانی در آنها مشاهده نمی‌شود.

نسخه‌های خطی دوره صفوی و بالأخص دوره تیموری، در صحنه‌های مربوط به جنگ و نبرد، احتمالاً الگوی نقاشان این اثر بوده اما در ترکیب‌بندی و اجرای آنها عملکرد ضعیفی از خود نشان داده‌اند. با نگاهی به نگاره‌های رزمی در این کتاب می‌توان اذعان داشت که در صحنه‌های نبرد و درگیری در نگاره‌های داراب‌نامه، نگارگران به صحنه‌ای کوچک با جزئیات اندک بسنده کرده‌اند و معمولاً صحنه‌های جنگ با تعداد افراد بسیار کمی نقاشی شده‌اند. (شکل ۵) در صحنه نبرد و درگیری، یکی از افراد بزرگتر از سایرین کشیده شده که شخصیت اصلی نگاره هم نبوده است و گویا نگارگر برای پر کردن فضای خالی سمت چپ این شخص را که در گوشه قرار دارد، بزرگتر کشیده تا مخاطب توجهش را به او نیز جلب کند؛ و همین امر شخصیت‌های اصلی را که تقریباً در وسط نگاره هستند، تحت‌الشعاع قرار داده است و اگر به‌توان این بزرگنمایی را پرسپکتیو مقامی[16] بنامیم، عملکردی بالعکس داشته است. در (شکل ۳) استفاده از پرسپکتیو مقامی به‌درستی صورت گرفته است اما در کل استفاده از این نوع پرسپکتیو در برخی نگاره‌ها گاه هماهنگی میان اجزای یک اثر را زیر سؤال برده است و آن ظرافت و زیبایی که از یک نگاره انتظار می‌رود در این آثار به‌چشم نمی‌آید.

گرایش به واقع‌گرایی (رئالیسم) که به‌نظر می‌رسد با ذائقه زیبایی‌شناسی هندی‌ها تا حدودی همخوانی دارد، با تأثیر هنر اروپایی، به‌واسطه مبلّغان مسیحی و کتب مذهبی که به دربار اهدا می‌کردند ترویج یافت و سبب پدید آمدن نوع خاصی از پرسپکتیو در نگاره‌های این عصر شد. اروپائیان در نقاشی خود تمایل به بازنمایی اشیا به‌صورت آنچه دیده می‌شده داشته‌اند، برخلاف ایرانیان که اشیا را به‌صورت دوبعدی و با ابتکارات تصویرگری خاص خود رسم کرده و این امر به‌دلیل عدم آگاهی آنها از علم پرسپکتیو نبوده و ریشه در فرهنگ و زیبایی‌شناسی ایرانیان داشته و سابقه آن از پیش از تاریخ آغاز و تا دوره صفوی ادامه یافته است. در اغلب نگاره‌های داراب‌نامه شاهد نوعی دوگانگی در پرسپکتیو هستیم که موقعیتی میان دوبعد نمایی و سه‌بعد نمایی دارد و دلیلش قرارگیری هنرمندانی از ایران و هند و اروپا در کنار یکدیگر بوده است. معمولاً فضای شهر و ساختمان‌ها را به شیوه سه‌بعدی و سایر قسمت‌ها را به‌صورت دوبعدی طراحی می‌کردند؛ که هماهنگی میان این فضاها در نگاره‌های داراب‌نامه باهم، با جدا کردن آنها از هم به‌وسیله کتیبه‌ها صورت گرفته است.

آثار این مجموعه فاقد امضای شخص هنرمند است و محتمل است نام هنرمندان بعدها توسط اشخاص متخصّص یا آگاه به اثر اضافه گردیده است. با آنکه نام بساوان به‌عنوان نقاش یکی از آثار در این نسخه خطی مشاهده می‌گردد (احتمالاً تا ۱۶۰۰ میلادی فعالیت کرده و یکی از بهترین نقاشان اکبرشاه نیز بوده است) اما حضور و مشارکتش در این اثر تأثیری در بالا رفتن کیفیت آثار نداشته است. نسخه‌ی داراب‌نامه‌ای که بساوان در آن حضور داشته شامل تعدادی تصاویر ضعیف است که به‌گفته راجرز به‌علت عدم رضایت اکبرشاه از برخی نگاره‌های این مجموعه، عده‌ای از نقاشان آن درنهایت اخراج شدند (Rogers, 2003, p. 115). دو تصویر از نقاشی‌های بساوان در خمسه‌نظامی مربوط به سال ۱۵۹۶ میلادی؛ او را به‌عنوان استاد ترکیب‌بندی زمینه در نقاشی معرفی می‌کند؛ اما تأثیر نبوغ او بر این مجموعه چندان دیده نمی‌شود. البته ماهیت کار گروهی در کارگاه امپراتوری مغول، تشخیص این مطلب را مشکل می‌سازد که هر کدام از نقاشانی که روی یک طرح کار می‌کردند، چه بخشی از آن را انجام داده و تا چه حد تأثیرگذار

بوده‌اند و چرا این نقاشان، ممتاز معرفی شده و از طرف پادشاه ستایش می‌شدند.

شاید یکی از دلایل ضعف نسخه‌های مشابهی چون داراب‌نامه را به‌توان این‌گونه عنوان کرد که الگوی مشخص ایرانی نداشته و یا مشارکت و نظارت هنرمندان ایرانی در آن ناچیز بوده است؛ از طرفی نقاشی هند و هنرمندان آن متمایل به الگوهای سنتی و بومی خود بوده‌اند. حتی اگر بپذیریم که این هنرمندان زیرنظر نگارگران ایرانی تربیت یافته باشند، با این حال سنت‌های تصویرنگاری خود را به‌مرور در نگارگری مستحیل کرده‌اند. اگر تمرکز و هماهنگی میان قسمت‌های مختلف کار وجود داشت، مانند طراحی، چهره‌پردازی، منظره نگاری و غیره، کارها هماهنگ‌تر و منسجم‌تر می‌شدند و به‌نظر می‌رسد باید هنرمندان را بسته به توانایی و گرایشات هنری‌شان دسته‌بندی کرده و آثار را بسته به موضوع، به هریک از این گروه‌ها می‌سپردند تا نتایج کار یکدست‌تر می‌شد. اگر نگارگری را یک هنر وارداتی در هند بدانیم، با توجه به سابقه نقاشی در هند، باید اقرار نماییم که آزمون و خطای هنرمندان در تلفیق سبک ایرانی، هندی و اروپایی برای رسیدن به یک اثر منسجم نیاز به زمان داشته و مستلزم تکامل تدریجی بوده است. هدفی که گاه با دخالت پادشاهان و اعمال سلیقه آنها، روندی کند یا سریع را طی می‌کرده‌است.

شکل ۳: ناهید دختر فیلپ به دارا تقدیم می‌شود.
Fig. 3: Nahid, daughter of Philip, is presented to Dara British Library, London (Or. 4615, f 129r).

شکل ۴: اثری از داراب‌نامه (استفاده از پرسپکتیو سه‌بعدی)
Fig. 4: A work of Darab-nama (use of 3D perspective) British Library, London (Or.4615, f 33v).

شکل ۵: داراب به دیدن مادرش همای می‌رود.
Fig. 5: Darab goes to see his mother Homay by Ebrahim Qahar. British Library, London (Or.4615, f 10).

جدول ۱: شماری از نگاره‌های نسخ مصور داراب‌نامه[۱۷]

Table. 1: A number of pictures of illustrated copies of Darab-Name

ردیف	اصل نگاره	کتیبه نگاره	نام هنرمند	شکل کادر	پرسپکتیو	چهره‌پردازی	توضیح
۱			بساوان	چندضلعی نامتقارن	دارد	ایرانی– هندی	اثری از داراب‌نامه (استفاده از پرسپکتیو سه‌بعدی) A work of Darab-Name (use of 3D perspective) British Library, London (Or.4615, f 33v)
۲			ابراهیم قهار	مستطیل	ندارد	هندی– ایرانی	اثری از داراب‌نامه؛ صحنه نبرد از ابراهیم قهار A copy of Darab-Name; Battle scene from Ibrahim Qahar British Library, London (Or.4615, f 29v)
۳			بهکوان	مستطیل	در تخت دارد در ساختمان ندارد	ایرانی– هندی	دارا عاشق بیوه طمروسیه می‌شود. اثر بهکوان Dara falls in love with Tamrosieh's widow. By Behkavan British Library, London (Or.4615, f 25v)
۴			چانوله	چندضلعی نامتقارن	ندارد	ایرانی	بازی کردن همای اثر چانوله Playing Homay, by Chanoleh British Library, London (Or.4615, f 11v)
۵			ابراهیم قهار	چندضلعی نامتقارن	ندارد	ایرانی– هندی	داراب به دیدن مادرش همای می‌رود، اثر ابراهیم قهار Darab goes to see his mother Homay by Ebrahim Qahar British Library, London (Or.4615, f 10)
۶			ندارد	مستطیل	دارد	هندی– ایرانی	ناهید دختر فیلپ به دارا تقدیم می‌شود Daughter of Philip, is presented to Dara British Library, London (Or. 4615, f 129r)
۷			مخلص	چندضلعی نامتقارن	رودخانه گویی به پرسپکتیو رفته	ایرانی– هندی	طمروسیه و مهراسب Tamrosyeh and Mehrasab. British Library, London (Or.4615, f 44r)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

حمایت همایون و انتقال جمعی از هنرمندان ایرانی به دربارش، باعث پایه‌ریزی سبکی تحت‌عنوان «هند و ایرانی» شد که بعدها در زمان اکبرشاه منجر به پایه‌گذاری مکتب «مغولان هند» گردید. اکبرشاه به‌دلیل گرایش به نوگرایی و همچنین تمایلات ملی‌گرایانه در تلاش بود که میان اقوام، نژادها و گروه‌های مختلف مذهبی، زبانی و فرهنگی، وحدت و پیوند ایجاد نماید. همین امر بر روی هنر اسلامی هند نیز تأثیر بسزایی گذاشت و بازتاب آن در نگارگری این دوره نیز قابل رؤیت است؛ زیرا عناصر ایرانی این مکتب نقاشی به‌مرور به سمت ویژگی‌های بومی و هندی سوق پیدا کرد و ورود شمار زیادی از نقاشان آن سرزمین به کارگاه‌های دربار باعث گردید تا این سبک به سمت و سویی فارغ از نیات همایون که قدم‌های اول را در شکل‌گیری آن برداشته بود، هدایت گردد.

اکبرشاه در اوایل حکمرانی‌اش که مصادف با سن نوجوانی او نیز بود، به‌دلیل بی‌سوادی و تمایل به شنیدن آثار روایی و ادبی، دستور به تهیه نسخ مصور فارسی داد؛ زیرا به‌نظر می‌رسد او علاقه‌مند بود به هنگام روایت شدن این آثار توسط راویان، تصاویر مصور کتاب را تماشا کند. احتمالاً با بالا رفتن سن، رفته‌رفته سلیقه اکبرشاه ازلحاظ موضوعی تغییر می‌کند و این زمانی است که او سعی دارد نگاهی فارغ از تعصب در مورد مسائل دینی، زبانی و نژادی داشته باشد. او برقراری یک حکومت پایدار و باثبات در شبه‌قاره را در دستور کار قرار می‌دهد و به‌همین منظور در قدم اول، شناخت هر چه بهتر و بیشتر فرهنگ، باورها و پیشینه مردم این سرزمین را در اولویت می‌گذارد. با توجه به تنوع دین در هند او راه برقراری صلح و آرامش در امپراتوری‌اش را تسامح میان ادیان می‌بیند. در کهن‌سالی، علاقه اکبر به سمت کتاب‌های تاریخی سوق پیدا می‌کند و ثبت تصویری از رجال دربار برای نگهداری در کتابخانه سلطنتی در این کتب و یا به‌صورت تک‌نگاره در دستور کار قرار می‌گیرد.

آنچه همایون در ابتدای ورود قصد راه‌اندازی آن را داشت انتقال نقاشی ایرانی به دربار خویش بود؛ اما کوتاهی عمر فرمانروایی‌اش در هند باعث گردید که اکبرشاه با توجه به دیدگاه‌های شخصی و سیاست‌های دربارش اقدام به برپایی مکتب مغولان- هند نماید که در روند شکل‌گیری آن نقاشان بومی هند نیز دخیل بودند. اکبرشاه می‌خواست این سبک ریشه در خاک هند داشته و گسترش و تداوم یابد. با آنکه بسیاری از نقاشان هندی زیر نظر اساتید ایرانی آموزش دیده بودند اما ورود عناصر هندی به این سبک نقاشی ناگزیر و از طرفی مورد تأیید و حمایت اکبرشاه بود. پس از ورود مبلغان مسیحی و اجازه فعالیت به آنها در دربار و خاک هندوستان که تحت‌تأثیر همان تسامح دینی بود، اکبرشاه نسبت به نقاشی‌های کتاب‌های مذهبی مسیحی، علاقه نشان داده و همین امر باعث ورود عناصر نقاشی غربی به مکتب مغولان هند گردید. به‌طورکلی دلایل شکل‌گیری نسخ مصور در زمان اکبرشاه را می‌توان در درجه اول به شخصیت فردی و اعمال سلیقه‌های او در دوره‌های مختلف حکومت و سیاست‌های دربار و عدم تعصب زبانی، دینی و نژادی دانست.

نسخه داراب‌نامه جزو آثاری است که احتمال می‌رود در اوایل حکومت اکبرشاه مصور گردیده، زمانی که سفارشات ادبی نقاشخانه او به اوج رسیده و همکاری و حضور نقاشان هندی را برای مشارکت در امر تهیه نسخه‌های مصور به‌همراه داشته است. در این اثر می‌توان تأثیر هم‌زمان عناصر نقاشی ایرانی، هندی و اروپایی را مشاهده نمود. با بررسی نقاشی‌های کتاب داراب‌نامه این‌گونه به‌نظر می‌رسد که سبک‌های مختلف هنوز به‌درستی در یکدیگر ادغام نگردیده و عناصر ایرانی به‌گونه‌ای شاخص در نگاره‌ها قابل‌ردیابی می‌باشند. علاوه بر تفاوت سبک، عدم نظارت واحد بر این پروژه هنری بزرگ که خود را در عدم هماهنگی میان آثار بروز می‌دهد، به‌خوبی نمایان است و به‌دلیل اینکه سبکی نوپا بوده و در پی شناسایی و کشف خود، می‌توان بروز چنین اتفاقی را با توجه به نحوه مدیریت و حجم آثاری که در دستور قرار داشته، بدیهی برشمرد.

نگاره‌های داراب‌نامه با آنکه چندان با یکدیگر هماهنگ نیستند و تشخیص اینکه همه این آثار از یک مجموعه بوده یا مجموعه‌های متعدد امکان‌پذیر نیست؛ اما می‌توان ازلحاظ کیفی آنها را به دو دسته متوسط و ضعیف تقسیم‌بندی کرد و همان‌طور که پیش‌تر اشاره گردید، این عدم همخوانی در کیفیت آثار به‌دلیل نبود نظارت واحد و عدم استقرار تمامی گروه هنری این اثر، در یک کارگاه مشخص است.

نام هنرمند هر نگاره با اصطلاح «عمل» و با خط نستعلیق در آثار داراب‌نامه درج گردیده شده که به‌نظر می‌رسد بعدها به حاشیه هر نگاره افزوده شده‌اند. گویی در زمان انجام کار این نیاز احساس نشده، اما شخص یا اشخاصی که این نام‌ها را به اثر افزوده‌اند، گاه دچار تردید نیز گردیده‌اند زیرا بسیاری از عناوین با رنگ پوشانده و بر روی آن یا در کنارش نام دیگری را درج کرده‌اند. در مکتب مغولان هند اصطلاح «عمل» برای هنرمندانی به‌کار می‌رود که کار رنگ‌آمیزی نگاره را انجام داده باشد. اصطلاح «طرح» برای کسی که طراحی و «چهره‌گشا» به هنرمندی اطلاق می‌شده که صورت‌ها را اجرا کند. بعید است کسی که نام هنرمندان این اثر را با اصطلاح «عمل» افزوده، چندان به تفاوت میان «طرح»، «عمل» و «چهره‌گشا» توجه کرده‌باشد.

به‌طورکلی سیاست‌های هنری و شرایط نقاشخانه اکبرشاه باعث گشت که هنرمندان ازلحاظ موضوعی و سبکی مدام شیوه کار خود را تغییر داده و به یک انسجام و هماهنگی، حداقل در زمان وی نرسند. امروزه می‌دانیم استفاده از پرسپکتیو و ادغام آن با فضای دوبعدی نقاشی ایرانی جزو ویژگی‌های مهم نقاشی مغولان هند به‌شمار می‌رود و آن را از نگاره‌های ایرانی متمایز می‌سازد. همچنین پرتره‌نگاری از شخصیت‌ها و تلاش برای ترسیم چهره واقعی افراد، آن‌هم به‌شکلی شاعرانه و عموماً به‌صورت نیم‌رخ از دیگر مشخصه‌های این مکتب محسوب می‌شود و تصاویر متعددی از شخصیت‌های برجسته درباری در دوره‌های مختلف تا امپراتوری اورنگزیب با این سبک به ثبت رسیده‌است. این ساختار و ویژگی‌ها باعث گردید سبک «هند و ایرانی» که همایون پایه‌گذارش بود به مکتب «مغولان هند» تغییر ماهیت دهد؛ سبکی که دیگر نمی‌توان آن را صرفاً تقلیدی نامید.

پی نوشت

۱. مکتبی التقاطی متشکل از عناصر ایرانی، هند و اروپایی که تقریباً از قرن ۱۶میلادی در هندوستان آغاز گردید.سلسله مغولان هند با فرمانروایی بابر آغاز و پس از اورنگزیب ششمین پادشاه این دوره رو به افول رفته و با آغاز استعمار انگلیس در هند از میان رفت.

۲. اکبرشاه (Abu'l-Fath Jalal-ud-din Muhammad Akbar (15 October 1542 – 27 October 1605) سومین و بزرگترین امپراتور سلسله مغولان هند بود.

۳. ابوطاهر طرسوسی (Abu Tahir Tarsusi)، از نویسندگان قرن ششم هجری است و چهل کتاب از وی موجود است.

۴. نصیرالدین همایون (Mirza Nasir-ud-Din Muhammad (Humayun; March 6, 1508 -January 27, 1556 او فرزند بابر و دومین پادشاه مغولان هند بود که پس از وی فرزندش اکبرشاه بر تخت نشست.

۵. ابوالفضل بن مبارک، معروف به ابوالفضل علامی (Abu'l-Fazl ibn Mubarak ;14 January 1551 – 22 August 1602)

۶. میر مصور بدخشانی (Mir Musavvir)

۷. میر سید علی (Mir Sayyid Ali)

۸. عبدالصمد شیرازی (Abd al-Samad)

۹. مکتب هرات یکی از سبک‌های نقاشی ایرانی است که در زمان شاهرخ فرزند تیمور در هرات پایه‌گذاری شد این مکتب بعدها با کمک نقاشانی چون آقا رضا جهانگیری که به دربار جهانگیر شاه در هند رفته بودند تأثیر زیادی بر روی نقاشی هندی گذاشت. همچنین مکتب هرات را یکی از پیش‌مکتب‌های مهم مکتب تبریز و مکتب اصفهان می‌دانند (Saravani et al, 2023).

۱۰. مکتب تبریز در زمان شاه اسماعیل صفوی پایه‌گذاری شد او استاد کمال‌الدین بهزاد را که در عهد تیموری پرورش‌یافته بود به تبریز دعوت کرد و او را به سرپرستی گروهی از نقاشان و خوشنویسان، رنگ‌کاران و صحافان و غیره برگزید.

۱۱. "British Library, London"

۱۲. خوانش‌پریشی، اختلال در خواندن، یا دیسلِکسیا (Dyslexia) نوعی اختلال در یادگیری است که می‌تواند باعث مشکلاتی در خواندن، نوشتن و املاء کلمات شود. این حالت ممکن است بر جنبه‌های دیگر زندگی افراد ازجمله هماهنگی، سازماندهی و حافظه نیز اثر بگذارد.

۱۳. بساوان یا باساوان (Basawan) از نگارگران طراز اول دربار اکبرشاه به حساب می‌آمد که در زمان وی به شکوفایی و شهرت رسید او پدر منوچهر داس نقاش شناخته شده دیگر دربار مغولان هند نیز بود.

۱۴. یکی از داستان‌های قدیمی و عامیانه زبان فارسی است که در قرن ششم هجری نگاشته شده و سینه به سینه نقل گردیده و چون میان مردم رواج داشته زبان داستان روان و خالی از تکلف است. این اثر در دسته ادبیات روایی زبان فارسی طبقه‌بندی می‌گردد.

۱۵. تشعیر اصطلاح و روشی در تذهیب و نقاشی ایرانی یا نگارگری است که در آرایش کتاب یا قطعات خط و مرقعات استفاده می‌شود. در تشعیرسازی یا تشعیراندازی، حاشیه صفحه‌ها را با نقش‌مایه‌هایی از حیوان، مرغ، گل و گیاه می‌آرایند. رنگ‌ها در تشعیر محدود و اغلب از رنگ طلا استفاده فراوان می‌شود.

۱۶. در پرسپکتیو مقامی، هنرمند به شخصیت یا سوژه موردنظر خود فضای بیشتری اختصاص می‌دهد و ترکیب‌بندی کار خود را بر اساس آن در نظر می‌گیرد که درواقع ساده‌ترین نوع ژرف نمایی است.

۱۷. عکس‌های جدول از موزه بریتیش لایبری استخراج شده است. http://www.bl.uk

References

Afarin, F. (2010). Analysis of realism in painting from the Timurid period to the Qajar period. Journal of Islamic art studies. 12(6): 53-72 [In Persian]

[آفرین، فریده. (۱۳۸۹). تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری از دوره تیموری تا دوره قاجار، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی. ۱۲ (۶) ۵۳-۷۲.]

Ayati, A.H. (1966). Darab Nameh Tarsousi, included in the book guide of year. 9 (5): 105-87 [In Persian]

[آیتی، عبدالحمید. (۱۳۴۵). داراب‌نامه طرسوسی، مندرج در راهنمای کتاب سال ۹، شماره ۵، صص ۱۰۵-۸۷.]

Strong, S. (2012).The Legacy of Kamaluddin Behzad in the Gurkanian Court, Editor: Behnam Sadri, Proceedings of the Kamaluddin Behzad Conference. Tehran: Farhangistan Art. 387-404 [In Persian]

[استرانگ، سوزان. (۱۳۸۲). میراث کمال‌الدین بهزاد در دربار گورکانیان، ویراستار: بهنام صدری، مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد،صص ۳۸۷-۴۰۴، تهران: فرهنگستان هنر.]

Bahar, M.T. (2009). Stylistics. Volume 3. Tehran: Amirkabir Publications. [In Persian]

[بهار، محمدتقی. (۱۳۸۹). سبک‌شناسی، جلد ۳. تهران: انتشارات امیرکبیر.]

Bahramian, A., Radmanesh, A.M. (2015). Studying the theme of love in Darab Nameh Tarsosi and Darab Nameh Beighami, Azad University of Najaf Abad, the first national conference of lyrical literature. 19-22 [In Persian]

[بهرامیان، افسانه؛ عطا محمد رادمنش. (۱۳۹۵). بررسی مضمون عشق در داراب‌نامه طرسوسی و داراب‌نامه بیغمی، دانشگاه آزاد نجف‌آباد، نخستین همایش ملی ادبیات غنایی،صص ۱۹- ۲۲.]

Jafari Dehkordi, N., Garzaldini, M. (2022). Visual semiotics of the Iranian prince in the Indian paintings of "Darabnameh" (British Library edition). The figure. (29):46-58 (In Persian)

[جعفری دهکردی، ناهید، نادری گرزالدینی. (۱۴۰۱). «نشانه‌شناسی تصویری شاهزاده ایرانی در نگاره‌های هندی داراب‌نامه»، پیکره، شماره ۲۹، صص ۴۶-۵۸.]

Rogers, J. M. (2003). The painting era of the Mughal school of India. Translation: Jamila Hashemzadeh. Tehran: Dolatmand Publishing. [In Persian]

[راجرز، جی. ام. (۱۳۸۲). عصر نگارگری مکتب مغول هند. ترجمه: جمیله هاشم زاده. تهران: نشر دولتمند.]

Rahimi Sadegh, K. (2015). Investigation of narrative features in Darab Nameh Beighami (scientific-research). Prose study of Persian literature. 18(3):155-84 [In Persian]

[رحیمی صادق، خدیجه. (۱۳۹۴). «بررسی وجوه روایتی در داراب‌نامه بیغمی»،کرمان،نشریه ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۸،شماره ۳۸،صص ۱۵۵-۱۸۳.]

Sohrablo, E. (2014). Darab Nameh Tarsousi's stylistics, Tehran: International conference on literary essays, language and cultural communication. [In Persian]

[سهرابلو، عزت‌الله. (۱۳۹۴). سبک‌شناسی داراب‌نامه طرسوسی،تهران: همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی.]

ایران و مغولان هند بر نگارگری آسیای مرکزی»، نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۴، صص۵-۱۸.]

Muammar, Z. (2014). Akbar's Court Painting. Subcontinent Studies Quarterly. 7(27): 106-93 [In Persian]

[معمر، زهرا. (۱۳۹۴). «نقاشخانه دربار اکبر»، فصلنامه مطالعات شبه‌قاره ، سال هفتم، شماره ۲۷، صص۹۳-۱۰۶.]

Muammar, Z. (2015). Factors of the rise and fall of the effects of Iranian painting on the Gorkani school of painting in India", Tehran: Art Academy Special Issue. No. 6: 113-128 [In Persian].

[معمر، زهرا. (۱۳۹۵). «عوامل اوج‌گیری و افول تأثیرات نگارگری ایران بر مکتب نگارگری، گورکانی هند»، تهران: ویژه‌نامه فرهنگستان هنر، شماره ۶ صص۱۱۳-۱۲۸.]

Moin al-Dini, M., Asar Kashani, E. (2010). "Investigation of the status and influence of Iranian painters in the Gurkanian court of India", Book Mah Honar. No. 162: 86-91[In Persian]

[معین‌الدینی، محمد؛ عصار کاشانی، الهام. (۱۳۹۰). «بررسی جایگاه و تأثیر نگارگران ایرانی در دربار گورکانیان هند»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۶۲، صص ۸۶-۹۱.]

Najarian, M., Namakshenas, S. (2014). Comparison of Firouznameh with Darabnameh, the second national congress of applied researches of Islamic humanities in Gorgan. [In Persian].

[نجاریان، محمدرضا؛ شیما نمک‌شناس. (۱۳۹۴). مقایسه فیروزنامه با داراب‌نامه، دومین کنگره ملی پژوهش‌های کاربردی علوم انسانی اسلامی گرگان]

Welsh, C., Zoka, Y. (1994). Miniatures of the school of Iran and India. Translation: Zahra Ahmadi and Mohammad Reza Nasiri. Tehran: Yesavali Publications. [In Persian].

[ولش، کری، ذکاء، یحیی. (۱۳۷۳). مینیاتورهای مکتب ایران و هند. ترجمه: زهرا احمدی و محمدرضا نصیری. تهران: انتشارات یساولی.]

Chakraverty, A. (2003). Indian Miniature Painting, Instre Press Roli Books.

Crill, R. Kapil, J. (2010). The Indian Portrait, 1560-1860, Mapin Publishing Pvt Ltd, Usman Pura, Ahmedabad.

Dimand, M. S. (1953). Mughal Painting under Akbar the Great. The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 12(2), 46-51.

Saravani, F., Mohammadi, Z., and Sarhaddi-Dadian, H. (2024). The impact of political and cultural alterations on the crown designs in the paintings of the Timurid period with respect to the Herat school, Afghanistan. Accepted.

Shirazi, M., Talai. M. (2012). Finding the roots and adapting the reflected motifs of the Safavid carpet in the paintings of Gurkans of India. Goljam. 8(22):73-95 [In Persian]

[شیرازی،ماه منیر؛ طلایی،مینا. (۱۳۹۱). «ریشه‌یابی و تطبیق نقوش بازتاب یافته فرش صفوی در نگاره‌های گورکانیان هند»، دو فصلنامه گلجام،شماره ۲۲،صص ۹۵-۷۳.]

Schimel, A.M. (2016). In the territory of the Mongol Khans. Translation: Faramarz Najd Sami. Tehran: Amir Kabir Publications. (In Persian)

[شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۶). در قلمرو خانان مغول. ترجمه: فرامرز نجد سمیعی. تهران: انتشارات امیرکبیر.]

Tarsousi, A. T. M. (1965). Darab Nameh. Volume 1. Third edition. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

[طرسوسی، ابوطاهر محمد. (۱۳۴۴). داراب‌نامه. جلد۱. چاپ سوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.]

Allami, Abulfazl bin Mubarak. (2005). Akbar Nameh (History of Gurkans of India) by Gholamreza Tabatabaei Majd, Association of Cultural Artifacts and Honors, Tehran.

[علامی، ابوالفضل بن مبارک. (۱۳۸۵). اکبر نامه تاریخ گورکانیان هند، جلد اول، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.]

Gharavi, M. (1973). Khwaja Abdul Samad Shirin Qalam Shirazi. Art and People magazine. 128: 34-43 [In Persian]

[غروی، مهدی. (۱۳۵۲). «خواجه عبدالصمد شیرین قلم شیرازی»، نشریه هنر و مردم، شماره ۱۲۸، صص ۳۴-۴۳.]

Farrokh Far, F., poorjafar, M. A (2008). Comparative study of painting of the Tabriz school and the Gorkani school of India (10th century AH). Beautiful arts. 35: 115-121 [In Persian]

[فرخ فر، فرزانه؛ محمدرضا پورجعفر. (۱۳۷۸). «بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۵،صص ۱۱۵-۱۲۱.]

Koosha, K. (2004). The migration of Iranian artists to India during the Safavid period. Heritage mirror. 26(2):32-57 [In Persian]

[کوشا، کفایت. (۱۳۸۳). «مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دوره صفوی»، مجله میراث، شماره ۲۶، صص۳۲-۵۷.]

Moghbeli, A. (2018). A Study of the Influence of Persian & Indian Moghul Painting on Central Asian Painting Traditions During 16th & 17th centuries AD /10th & 11th AH. Theoretical foundations of visual arts. 2(2):5-18 [In Persian]

[مقبلی، آناهیتا. (۱۳۹۶). «تأثیر ارزش‌های بصری و جلوه‌های نگارگری