پریسیلا سوچک

هنرمندان ایرانی در هند گورکانی

آثار و دگرگونیها[1]

ترجمه: عباس آقاجانی

گورکانیان هند (تیموریان هند، ۹۳۲-۱۲۷۴ق) کتابهای مربوط به هنرمندان بزرگ یا حامیان آنان در عصر تیموری را بسیار گرامی می‌داشتند. یکی از این گونه کتابها *شاهنامه*‌ای است که برای محمد جوکی، نوادهٔ تیمور، ساخته شد و به بابُر رسید و بعد به دست همایون، اکبر، جهانگیر، شاه‌جهان و اورنگ‌زیب افتاد. نسخه‌ای از *ظفرنامه*، به خط سلطان‌علی مشهدی، حتی از آن هم اهمیت بیشتر یافت. این نسخه مکتوباتی از اکبر و جهانگیر در بر دارد. در این کتاب وقایع مهم و کلیدی زندگی تیمور در نگاره‌هایی دو صفحه‌ای به تصویر کشیده شده و این خود شاید الگویی فراهم آورده باشد برای ثبت و ضبط تاریخ‌نامه‌های گورکانیان هند، از جمله *اکبرنامه* یا *جهانگیرنامه*. همچنین است نسخه‌ای از *خمسهٔ* نظامی. نقاشیهای موجود نشان می‌دهد که هنرمندانی گورکانی از نقاشیهای ایرانی هم متّناسازی می‌کرده‌اند و هم اقتباس آزادانه.

مهاجرت هنرمندان به دربارهای گورکانیان هند از سرنوشت‌سازترین عوامل پیوند میان سنتهای هنری ایران و هند گورکانی است. عدهٔ کمی از هنرمندان، مانند عبدالصمد شیرازی، بنا به دعوت فرمانروایان گورکانی به هند رفتند؛ اما بیشتر ایشان، از جمله میرمحمدباقر فرزند میرعلی هروی، ظاهراً خود به هند سفر می‌کردند. نابسامانی سیاسی در ایران و آسیای مرکزی این مهاجرتها را دامن می‌زد. این نگارگران، خوشنویسان، تصویرگران آثار، و صحّافانْ سبك هنر ایران و فنون مربوط به آن را در هند رواج می‌دادند؛ و این کار را نه تنها از طریق هنر خویش، بلکه از طریق فعالیتهایی چون آموزش و ادارهٔ کارگاههای کتابت انجام می‌دادند.

تنی چند از نگارگران و خوشنویسانِ ایرانی در کار کتاب‌سازی و مصور کردن کتاب در هندِ دوران گورکانی سهم بسزا داشتند. مؤلف در این مقاله کار سه تن از ایشان ــ میرعلی هروی عبدالصمد شیرازی و آقارضا هروی ــ را اجمالاً بررسی می‌کند و، در پایان، منابع ارزنده‌ای برای بررسیهای جامع‌تر به دست می‌دهد.

تنی چند از نگارگران و خوشنویسان پرورش‌یافته در ایران در کار کتاب‌سازی و مصور کردن کتاب در هندِ گورکانی سهم بسزا داشتند. در این مقاله، به کار سه تن از ایشان ــ میرعلی هروی (ح ۸۸۰-۹۵۱ق/ ۱۴۷۶-۱۵۴۵م)، عبدالصمد شیرازی (ح ۹۲۳-۱۰۰۸ق/ ۱۵۱۸-۱۶۰۰م)، و آقارضا هروی (فعال در ۹۸۷-۱۰۱۶ق/ ۱۵۸۰-۱۶۰۸م)ــ می‌پردازیم. شواهد و مدارك در مورد سهم ایشان در این زمینه موکول به بررسی گسترده‌تر مناسباتی است که میان هنر ایران و هنر هند گورکانی وجود داشته است.

یکی از علل تعدد و دوام این مناسبات، اشتیاق گورکانیان به هنر نگارگری و خوشنویسی ایران بود؛ اشتیاقی که خود با تأکید بر پیوندهای خانوادگی و فرهنگی تیموریان تقویت می‌شد. بابُر، در زندگی‌نامهٔ خودنوشته‌اش [*بابُرنامه*]، حرمت زیادی برای میراث فرهنگی و هنری تیموریان قایل شده[2] و جانشینان او نیز چنین خصلتی از خود بروز داده‌اند. مؤلفان گورکانی نگارگری بهزاد و خط سلطان‌علی مشهدی را اوج تعالی هنر و معیاری برای سنجش کیفیت کار هنرمندان دیگر خوانده‌اند.[3]

کتابهایی که امپراتوران گورکانی گرد آورده بودند نیز اقبال ایشان را به نقاشی و خط ایرانی محرز می‌کند. ایشان مجلّدات مربوط به هنرمندان بزرگ یا حامیان آنان در عصر تیموری را بسیار گرامی می‌داشتند. یکی از این گونه کتابها، یعنی *شاهنامه*‌ای که برای محمد جوکی، نوادهٔ تیمور، ساخته شد، به بابُر رسید و بعد به ترتیب به دست همایون، اکبر، جهانگیر، شاه‌جهان و اورنگ‌زیب افتاد.[4] نسخه‌ای از *ظفرنامه* (که اکنون در بالتیمور است) حتی از آن هم اهمیت بیشتر یافت. سلطان‌علی مشهدی در ۸۸۹-۸۹۰ق/ ۱۴۸۵م آن را نوشته و حاوی نقاشیهایی است که غالباً آنها را به بهزاد نسبت داده‌اند. این نسخه مکتوباتی از اکبر و جهانگیر در بر دارد و شاید بتوان آن را همان *تیمورنامه*‌ای دانست که زمانی به همایون تعلق داشته است.[5] در این کتاب، وقایع مهم و کلیدی زندگی تیمور در نگاره‌هایی دوصفحه‌ای به تصویر کشیده شده و این خود شاید الگویی فراهم آورده باشد برای ثبت و ضبط تاریخ‌نامه‌های مغولی، از جمله *اکبرنامه* یا *جهانگیرنامه*. همچنین است نسخه‌ای بسیار ارزنده از *خمسهٔ* نظامی متعلق به اواخر قرن نهم/

پانزدهم از متعلّقات جهانگیر و شاه‌جهان.[۶] نقاشیهای موجود نشان می‌دهد که هنرمندان گورکانی از نقاشیهای ایرانی قرن نهم/ پانزدهم، هم مثنابرداری می‌کرده‌اند و هم اقتباس آزادانه.[۷]

مهاجرت هنرمندان به دربارهای گورکانیان هند سومین و سرنوشت‌سازترین وسیلهٔ پیوند میان سنتهای هنری ایران و هند گورکانی را تشکیل می‌دهد. عدهٔ کمی از هنرمندان، مانند عبدالصمد شیرازی، بنا به دعوت فرمانروایان گورکانی به هند آمدند؛ اما بیشتر ایشان، از جمله میرمحمدباقر، فرزند میرعلی هروی، ظاهراً خود برای آزمودن بخت خویش به هند سفر می‌کردند. نابسامانی سیاسی در ایران و آسیای مرکزی نیز این مهاجرتها را دامن می‌زد. این نگارگران، خوشنویسان، تصویرگران آثار، و صحّافان همین که به هند گام می‌نهادند، دست به‌کار رواج سبك هنر ایران و فنون مربوط به آن می‌شدند؛ و این کار را نه تنها از طریق هنر خویش، بلکه همچنین از طریق فعالیتهایی چون آموزش و ادارهٔ کارگاههای نسخه‌برداری انجام می‌دادند.

از جملهٔ این مهاجرتها، مهاجرت هنرمندان دست‌پروردهٔ دربار صفوی (تبریز) بود که غالباً آن را برای توسعهٔ نگارگری گورکانی دارای اهمیت حیاتی می‌دانند و به نظر می‌رسد که به‌راستی جنبه‌های متعدد نگارگری دربارگورکانی مشتق از سبك و ساخت معمول در دربار صفوی باشد. تعیین‌کننده‌تر از همهٔ این جنبه‌ها منظره‌پردازی ایرانی بود که در آن، تصویر را به سطوح متعددی بخش می‌کردند که هریك محدودهٔ مشخصی از فضا را نشان می‌داد. این ترکیب‌بندی نیز معمول بود که محوطهٔ کاخی را با اشخاصی نشان می‌داد که در پیرامون کوشکها گرد آمده بودند.[۸] هنرمندان ایرانی، هم‌زمان با ترکیب‌بندی نو، راه‌کارهای جدیدی برای ایجاد نگاره‌ها با خود به ارمغان آوردند که مهم‌ترین آنها احتمالاً استفاده از «طرح»، یا اسکیس مفصل مقدماتی بود. هنرمند می‌توانست طرحی را که برای تابلو خاصی تهیه کرده است الگوی تابلوهای متعدد دیگر نیز قرار دهد. شیوه‌های ترکیب‌بندی رایج در برخی از کارگاههای ایرانی از همین جا نشئت می‌گیرد.[۹] دیگر آنکه کار تهیهٔ طرح دقیق و کامل نقاشی را بر عهدهٔ استاد بزرگ می‌گذاشتند و رنگ‌گذاری را، که بیشتر کاری یدی می‌نمود، به دستیارانشان می‌سپردند. نوشته‌های مندرج در کتابهای گورکانی هند نشان می‌دهد که این رویکرد به‌ویژه در عهد اکبرشاه معمول بوده است.[۱۰]

راه‌کارهای تولید کاغذهای رنگی مزیّن نیز ارمغان دیگری بود که [هنرمندان ایرانی]، مخصوصاً تربیت‌شدگان مکتب مشهد و هرات، به هند آوردند.[۱۱] هم ذوق تزیین کاغذ و هم مهارتهای لازم برای ساختن آن، هر دو، ارمغانی بود که در طول قرن نهم/ پانزدهم از چین به ایران آورده شد.[۱۲] در هند برای قاب گرفتن صفحات متنِ بسیاری از کتابها که برای اکبرشاه نسخه‌برداری می‌شد، از کاغذ زرنگار استفاده می‌کردند؛ اما کاغذ تزیین‌شده به وسعت بیشتری در حاشیه‌های صفحات مرقعات به‌کار می‌رفت و مخصوصاً در حاشیه‌های مرقعات جهانگیر به‌وفور کار شده است.[۱۳]

میرعلی هروی و خط نستعلیق به شیوهٔ تیموری

خط میرعلی هروی، که از اواخر نهم/ پانزدهم تا سال ۱۵۴۵ در هرات و مشهد و بخارا رایج بود، در دربارهای گورکانیان فراوان ارج نهاده می‌شد. اقبال و محبوبیت خط میرعلی مستند به عطف توجه مؤلفان دورهٔ گورکانی و نمونه‌های بسیاری است که در مجموعه‌های موجود هند به چشم می‌خورد. ابوالفضل او را تکمیل‌کنندهٔ سبك و سیاق منسوب به سلطان‌علی مشهدی معرفی می‌کند و می‌گوید که او «شاهکارهای بسیار از خود باقی گذاشت».[۱۴] عبدالباقی نهاوندی از این هم فراتر می‌رود و میرعلی را قبلهٔ خوشنویسان(قبلة الکُتّاب) می‌خواند.[۱۵]

یکی دیگر از شواهد شیفتگی گورکانیان به خط میرعلی کاربرد وسیع آن در مرقّعات گورکانی، یعنی جُنگهایی است که در آنها خط و نقاشی در صفحات مقابل هم، یکی در میان معمول بوده است. در مرقّعاتِ موجود در تهران و برلین، که برای جهانگیر ساخته شده، بیشتر خوشنویسیها اثر میرعلی است.[۱۶] همچنین در مرقعی که برای شاه‌جهان تدوین شده کار میرعلی غالب است. اکنون بخشی از این اثر در موزهٔ متروپولیتن و بخش دیگر در نگارخانهٔ فریر نگهداری می‌شود.[۱۷] نیز نسخه‌های کاملی از خوشنویسیهای میرعلی در مجموعه‌های هند موجود است.[۱۸]

ت ۱. میرعلی هروی، قطعه، واشینگتن دی. سی.، نگارخانهٔ هنری فریر، ۶۳/۲، جلد ۲۵[۲]

به نظر می‌رسد که بالا گرفتن کار میرعلی از تلاقی شوق ذاتی گورکانیان به سبك او، از یك سو، و این حقیقت که او دستاوردهای خوشنویسان تیموری را به‌خوبی متجلی می‌سازد، از سوی دیگر، ناشی می‌شود. ابوالفضل، در کتاب خود دربارهٔ تاریخ خط نستعلیق، بر شیوهٔ نستعلیق مقبول تیموریان هرات تأکید می‌کند. این شیوهٔ نستعلیق را که میرعلی تبریزی بنیاد نهاد، شاگردانش، جعفر و اظهر به هرات آوردند. در آنجا سلطان‌علی مشهدی طراوت بیشتر به آن داد و میرعلی هروی آن را تکامل بخشید.[۱۹]

این تحول تاریخی از میرعلی تبریزی تا میرعلی هروی که ابوالفضل شرح می‌دهد با نمونه‌های به‌جامانده در *مرقع جهانگیر* سازگار است. *مرقع تهران* صفحاتی با رقم میرعلی تبریزی و جعفر و اظهر، همچنین نمونه‌هایی از خط سلطان‌علی مشهدی و میرعلی هروی در بر دارد.[۲۰] پیوند این کاتبان گوناگون زمانی روشن‌تر می‌گردد که ایشان صفحاتی می‌افزایند که در آنها کاتب می‌گوید سبك استاد یا پیش‌کسوت خود را به کار برده است. این مرقّع حاوی صفحه‌ای است به قلم جعفر به خطی که استادش میرعلی تبریزی بنیاد نهاد؛ نیز شامل سیاه‌مشقی است از میرعلی هروی به سبك میرعلی تبریزی.[۲۱] بنا بر این، صفحات باقی‌مانده در *مرقع جهانگیر* شواهدی عینی از سیر تاریخی‌ای که ابوالفضل شرح داده به دست می‌دهد.

نگاهی به آن صفحات محرز می‌دارد که میرعلی هروی قویاً تحت تأثیر سبك سلف خود بوده و البته این مانع آن نشده است که شیوهٔ خاص خویش را نیز به وجود آورد. از اینها گذشته، خوشنویسان هرات، به خاطر دست‌یابی به تعادل میان شکل‌بخشی دقیق به هر حرف و حس و حرکت روان در پیوستگی کلمات سطر یا سطرهای صفحه زبان‌زدند. میرعلی هروی، در قیاس با کاتبان پیشین سنت هرات، شمّ ضرباهنگ شجاعانه‌تری از خود بروز می‌دهد و برای ایجاد هیجان بصری در متن خود شکلهای متوازن بیشتری به کار می‌گیرد. مهارتش در کتابت «قطعه» به‌یادماندنی است. «قطعه» [صفحه‌ای خوشنویسی] مرکب از گزیدهٔ اشعار است؛ و بیشتر صفحات مرقعها را تشکیل می‌دهد.[۲۲] او کراراً دو متن را در یك صفحه می‌گنجاند: متن اصلی را به خطی جلی در اطراف مرکز صفحه به صورت مورب (چلیپا) و دومی را به نستعلیق خفی در حاشیه و برای قاب گرفتن متن اصلی (ت ۱) می‌آورد.[۲۳]

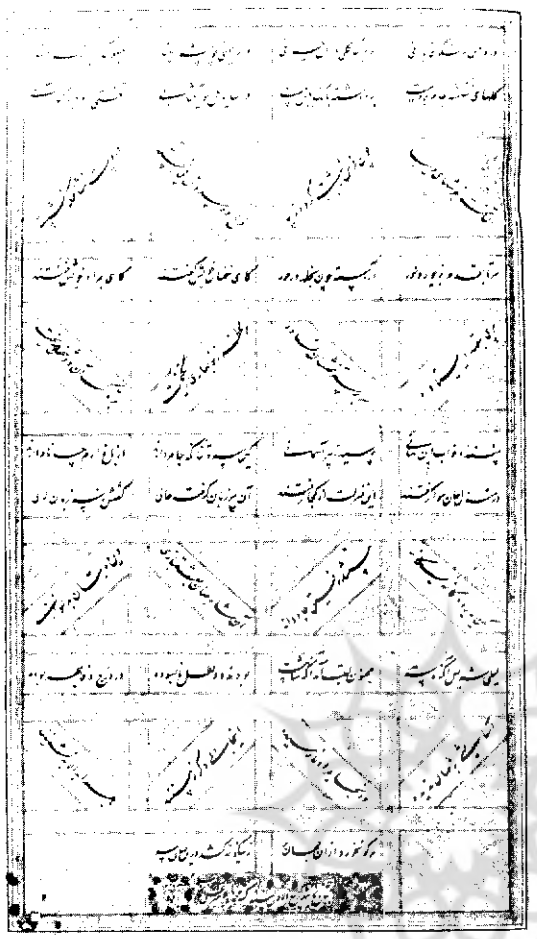
گزارشهای تاریخی اهمیت میرعلی را به منزلهٔ خوشنویس سنت هرات محرز می‌دارد؛ اما از شرح تأثیر خارق‌العادهٔ او بر خوشنویسی هند گورکانی خالی است. کاتبان گورکانی هم از سبك نستعلیق او و هم ستون‌بندی [طرح جا دادن متن در صفحه] تقلید می‌کرده‌اند.[۲۴] میرعلی به نظر می‌رسد که هیچ‌گونه بستگی شخصی با خاندان گورکانی نداشته؛ با این حال، مدیحه‌ای با مضمون «فخر خاندان تیمور» در ستایش بابر سروده است. درست است که او در سمت کاتب دیوان در خدمت تیموریان هرات بوده؛ اما شهرتش بیشتر ناشی از مصاحبت طولانی‌اش با شیبانیان بخارا است؛ میرعلی از ح ۹۳۴-۹۳۵ ق/ ۱۵۲۸م تا زمان مرگش در ۹۵۱ق/ ۱۵۴۴-۱۵۴۵م در بخارا می‌زیست.[۲۵] میرعلی در مدت اقامتش در بخارا رئیس کاتبان کارگاه کتابت عبدالعزیز بن عبیدالله بود که

در آن، نقاشان و مذهّبان را نیز به کار گمارده بودند.[۲۶] میرعلی در این دوران تعلیم خط هم می‌کرد. مشهورترین شاگرد او سیداحمد مشهدی است که بعدها در تبریز به خدمت شاه‌طهماسب صفوی پیوست.[۲۷]

عامل حیاتی‌تر رواج سبك میرعلی در هند کار پسرش میرمحمدباقر بود. او که در بخارا شاگردی پدر کرده بود، احتمالاً در کار خوشنویسی دربار شیبانیان جانشین پدر شد. علاوه بر این، با خاندان گورکانی ارتباط برقرار کرد. مرقعی حاوی خط پدر و پسر اکنون در استانبول موجود است. گفته‌اند که این مجموعه به همایون، درگذشته در ۹۶۳ق/ ۱۵۵۶م، تقدیم شده بوده است.[۲۸] تاریخ ورود میرمحمد به هندوستان دانسته نیست؛ اما ابوالفضل در دههٔ ۱۰۰۰ق/ ۱۵۹۰م می‌نویسد که او در عهد حاضر خوشنویس بلندآوازه‌ای است.[۲۹]

میرمحمدباقر در سالهای اقامتش در هند با بزرگان برجستهٔ گورکانی و عبدالرحیم خان خانان، از اشراف هنرشناس، رابطهٔ نزدیك داشت. خان خانان سابقهٔ خدمتی طولانی به خاندان گورکانی داشت و هم مشهور بود که حامی هنر است. شاعران بسیاری در حمایت او بودند و او کارگاه کتابتی برای خود دایر کرده بود. به نوشتهٔ عبدالباقی نهاوندی، نویسندهٔ زندگی‌نامهٔ خان خانان، میرمحمدباقر چون به هند آمد، در خدمت خان خانان درآمد و برای او خط نوشت. میرمحمد غلامی هم با خود آورد، بهبودنام، که به او نگارگری و خوشنویسی آموخته بود. این غلام بعدها به خان خانان واگذار شد و او به نقاشی و خوشنویسی در خدمت ارباب جدید ادامه داد.[۳۰]

بدیهی است که این گزارش دربارهٔ فعالیتهای میرمحمدباقر در هندوستان ناکافی است؛ اما همین اندك نشان می‌دهد که او عامل پیوندی میان سنت هنری ایران و هند بوده است. او در طول مدت کارش در کارگاه هنری خان خانان، سبك خط پدرش را از مجرای آثار خود و احتمالاً از طریق آموزش کاتبان جوان‌تر رواج می‌داد. شاید یکی از این کاتبان جوان‌تر عبدالرحیم هروی باشد، که در جوانی به هند آمد و به ملازمان خان خانان پیوست.[۳۱] عبدالرحیم در شیوهٔ نستعلیق خود سبك میرعلی را پی‌گرفت. دَین او نسبت به سلف خود به روشنی در صفحه‌ای از مرقعی که اکنون در مجموعهٔ صدرالدین آقاخان است منعکس



ت ۲. میرمحمدباقر بن میرعلی، خوشنویسی، ۹۶۵ق/ ۱۵۵۷-۱۵۵۸م، لندن، کتابخانهٔ ایندیاآفیس، ش ۳۸۴، برگ ۵۰ر

است. در این صفحه، اجرای جسورانهٔ بخش مرکزی در تقابل با خط ظریف اطراف است که بخش مرکزی را قاب می‌گیرد، و این همان روش دلخواه میرعلی است. نسبتِ میان دو کاتب در تقدیم‌نامهٔ موجود در گوشهٔ راست بالای صفحه آمده است: «به استادم میرعلی.»[۳۲] عبدالرحیم از حدود سال ۹۹۸ق/ ۱۵۹۰م تا ۱۰۳۳-۱۰۳۴ق/ ۱۶۲۴م در هند کار می‌کرد؛ لذا آشنایی‌اش با سبك میرعلی نمی‌توانست مستقیماً از طریق خود او به دست آمده باشد. چون میرعلی در حدود ۹۵۰ق/ ۱۵۴۴م یا سال بعد فوت کرده بود، پس احتمال می‌رود که در کارگاه خان خانان با سبك میرعلی آشنا شده باشد.

این احتمال هست که میرمحمدباقر عامل واسط در ایجاد نمونه‌های سبك شناختهٔ پدر در هند باشد. مرقعی را که او برای همایون ترتیب داد و به او تقدیم کرد

شاید از بخارا فرستاده باشد؛ اما مرقعهای دیگر را شاید همراه خود به هند آورده باشد. حتی محتمل است که بیشتر خطوط یافته‌شده در مرقّعات جهانگیر از مرقعی باشد که خود میرعلی درست کرده و پسرش به هند آورده بوده است. شاهد این گمانه در *مرقّع تهران* به چشم می‌خورد که حاوی بخشی از سرآغاز مرقعی است به خط میرعلی، مورّخ ۹۳۸ق/ ۱۵۳۱-۱۵۳۲م. نامه‌ای هم از میرعلی به پسرش در آن مرقع باقی مانده است.[۳۳]

احتمال دارد که مکتوبات دیگری به خط میرعلی را هم میرمحمدباقر و حامی او، خان خانان، به هند منتقل کرده باشند. جهانگیر می‌گوید خان خانان کتابی به او داد از *یوسف و زلیخای* جامی به خط میرعلی.[۳۴] ارتباطی خاص‌تر میان میرمحمدباقر و خان خانان از نسخه‌ای از *خمسهٔ* نظامی معلوم می‌شود. این نسخه، که اکنون در کتابخانهٔ ایندیا آفیس[1] است، به قلم میرمحمد در ۹۶۵ق/ ۱۵۵۷-۱۵۵۸م، احتمالاً در بخارا، استنساخ و حدود پنجاه سال بعد در هند مصور شده است (ت ۲).[۳۵] نقاشیهای آن به سبکی است که مشفق داشته و مشفق از نقاشانِ کارگاهِ خان خانان بوده است.[۳۶]

(1) India Office Library

مقبولیت خط میرعلی در دربار گورکانیان یقیناً عوامل متعدد داشت. هم سبك خوشنویسی او و هم مهارتش در ساخت قطعه بی‌شك موجب تحسین خبرگان هند بود. خضوع گورکانیان در برابر میراث هنری ایران عصر تیموری نیز اعتبار میرعلی را دوچندان می‌کرد. در عمل، کارکرد و تأثیر سبك میرعلی بر شکل دادن به مجموعه آثار نستعلیق مورد پسند دربار گورکانیان قاعدتاً مرهون فعالیتهای پسر او میرمحمد باقر نیز بوده است.

عبدالصمد شیرازی
و سهم او در نگارگری دورهٔ گورکانیان

با اینکه شغل دیوانی عبدالصمد در دربار گورکانیان نسبتاً روشن و مستند است، دربارهٔ زندگی شخص او چیز زیادی نمی‌دانیم، و سهم شخص او در رونق نگارگری گورکانی باید از روی شواهد شگفت‌آور پراکنده بازسازی شود. می‌دانیم که از سال ۹۵۰ق/ ۱۵۴۳-۱۵۴۴م، سال ملاقاتش با همایون در تبریز، هنرمند فعالی بوده است. ممکن است در شیراز تولد یافته باشد، جایی که گفته‌اند پدرش مقام رسمی داشته است.[۳۷] اما تاریخ دقیق تولد و وفاتش معلوم نیست. ظاهراً میان سالهای ۱۰۰۸ق/ ۱۶۰۰م و جلوس جهانگیر در ۱۰۱۴ق/ ۱۶۰۵م دارفانی را وداع گفته است.[۳۸]

عقیده بر آن است که عبدالصمد در دربار صفوی در تبریز تعلیم یافت و نقاشیهایی که بعدها در هند اجرا کرد قرابتی با گنجینهٔ موجود در کارگاه تبریز دارد. با این حال، ممکن است او در ایران ابتدائاً خط آموخته باشد؛ زیرا ابوالفضل می‌نویسد که او کاتب فعالی بود و از اکبر لقب «شیرین‌قلم» گرفت.[۳۹] این امرشاید توضیحی باشد بر اینکه چرا در منابع ایرانی مربوط به شرح فعالیت کارگاه هنری شاه‌طهماسب اشارتی به او نرفته است، در صورتی که در آنها ذکر میرسیدعلی نقاش آمده است. میرسیدعلی و عبدالصمد به اتفاق هم در خدمت گورکانیان بودند.[۴۰]

دو نوع اساسی از اطلاعاتْ زندگی عبدالصمد در هند را مستند می‌دارد: منابع مکتوبْ وظایف و مسئولیتهای او را در دربار هند شرح می‌دهد، و نقاشیهایی که رقم او را دارد یا به او نسبت داده شده در مرقعات و کتب موجود است. چند مطلب و نقاشی دیگر هم هست که ممکن است مربوط به دو پسر او، محمد شریف و بهزاد، باشد که هر دو ظاهراً با او مشق نقاشی می‌کرده‌اند. اما به هر حال، این مطالب یا اشارات کوتاه را باید همراه با ملاحظات عمومی مربوط به تحول نقاشی گورکانی منظور کرد تا درك کامل‌تری از قدر و قیمت عبدالصمد حاصل آید.

نخستین بخش فعالیت عبدالصمد در سلك نقاش گورکانی در حد فاصل آخرین سالهای فرمانروایی همایون و آغاز جلوس اکبر واقع شده است. همهٔ آثار امضاشدهٔ او نگاره‌های فرد و مجردی است مناسب برای مرقّع که بعضی از آنها را به مناسبت حلول نوروز، احتمالاً برای پیشکش کردن به حامی گورکانی‌اش، ساخته است. مقدم‌ترین نقاشی از این نوع، که تاریخ ۹۵۸ق/ ۱۵۵۱م دارد، دو جوان را نشسته در بوستانی نشان می‌دهد؛ یکی مشغول زدن ساز و دیگری سرگرم نوشتن. دومین نقاشی از این دست (که ظاهراً تا کنون منتشر نشده است)، آن طور که نوشته‌اند، تازه‌دامادی را سوار بر اسب تصویر کرده است و تاریخ نوروز ۹۶۵ ق/ مارس ۱۵۵۸م بر خود دارد. عجیب اینکه در کتابهٔ هریك آمده است که نقاشی در مدت یك نیمه‌روز

ت ۳. عبدالصمد شیرازی، *جمشید برسنگی تخت می‌نگارد*، ۹۹۸ق/ ۱۵۸۸م، واشینگتن دی. سی.، نگارخانهٔ هنری فریر، ۶۳/۴، جلد ۱۲d۷

کشیده شده است.[۴۱] کاربرد ترکیبات ساده و عناصر معدود شاید بازتاب میل نقاش به نمایش چالاکی و چیره‌دستی خود باشد؛ اما نقاشیهایی از این دست در مورد آموختگی و مهارت عبدالصمد چندان چیزی برای آموختن ندارد.

بارزترین نشانهٔ پیوند عبدالصمد با سبک نگارگری تبریز دورهٔ صفوی را یکی دیگر از نقاشیهای تک‌صفحه‌ای او فراروی ما قرار می‌دهد. این یکی حاوی نقش اکبر است و پدرش همایون. آن دو بر تختگاهی نشسته‌اند که در درخت تنومندی برپا شده و درخت را راه باریکی به کوشکی دواُشکوبه مرتبط ساخته است. درباریان و ملازمانشان کوشك و محوطهٔ اطراف را پُر کرده‌اند. پس از آنکه این نگاره را در مرقع جای داده‌اند، دستخطی دربارهٔ موضوع این صحنه در قاب آن افزوده‌اند: پیشکش کردن اکبر نگاره‌ای را به پدرش همایون.[۴۲] در نگاه کلی، ترکیب آن یادآور نقاشیهایی مانند *باربد برای خسرو می‌نوازد* و *کاوس ضحّاك* است که در دربار صفوی اجرا شده است.[۴۳] ردّ پای سبك تبریز در حالت پیکره‌ها و در جزئیات ماهرانهٔ معماری بناهای نگاره نیز آشکار است.

عبدالصمد در این نگاره قواعد ترکیب‌بندی مکتب تبریز را برای به تصویر کشیدن واقعه‌ای از واقعات دربار گورکانی به کار برده است.

چنان می‌نماید که مثناسازی یا بدل‌سازی ترکیب‌بندیهای پیشین بخش عمده‌ای از تعلیمات نقاشان ایرانی بوده است. عبدالصمد در دوران حکومت اکبر ظاهراً در کارگاه کتابت سلطنتی بیشتر مدرّس بوده است تا نقاش.[۴۴] محتمل است که او نقاشان تحت تعلیم خود را به اقتباس از ترکیبات ایرانی ترغیب می‌کرده است. اگر چنین باشد، این نمونه می‌تواند گویای چگونگی حلول قواعد ترکیب‌بندی در گروهی از نسخه‌های خطی دوران اکبر در دههٔ ۱۰۰۰ ق/ ۱۵۹۰م باشد.[۴۵]

تنها بخش محدودی از سهم عبدالصمد در رواج نقاشی دوران اکبر شناخته شده است. در مطالعهٔ تحول هنری خود عبدالصمد، تحلیل اهمیت *حمزه‌نامه* شاید شناخت روشن‌تری از آن نقاشیها به دست دهد. اما، به هر رو، مطالعهٔ تك‌نگاره‌هایی که احتمالاً به منظور جا دادن در مرقع تهیه شده بی‌فایده نیست. ماهرانه‌ترین آنها *مجلس جمشید* است که اشعاری در آن، در کنار تپه، نوشته‌اند (ت ۳).[۴۶] این نگاره چون دو تاریخ سی‌ودومین سال سلطنت اکبر و ۹۹۸ ق را برخود دارد، قاعدتاً بین محرم ۹۹۶ق/ دسامبر ۱۵۸۷م و ربیع‌الثانی ۹۹۶ق/ مارس ۱۵۸۸م، احتمالاً به مناسبت نوروز ۹۶۷ش/ ۱۵۸۸م، نقاشی شده است. دوازده بیت از سه بخش مجزای *بوستان* سعدی در آن کتیبه شده و نخستین دسته از شعرها زمینه چینی می‌کند:

شنیدم که جمشید فرّخ‌سرشت
به سرچشمه‌ای بر، به سنگی نوشت
بر این چشمه چون ما بسی دم زدند
برفتند تا چشم برهم زدند[۴۷]

این زمینهٔ عبرت‌آموز از ناپایداری زندگی آدمی‌زادگان در دو قطعهٔ دیگر نیز تکرار شده است:

دریغا که بی ما بسی روزگار
بروید گل و بشکفد نوبهار
بسی تیر و دی‌ماه و اردیبهشت
برآید که ما خاك باشیم و خشت[۴۸]
تفرّج‌کنان در هوا و هوس
گذشتیم بر خاك بسیار کس

ت ۴. (محمد) شریف بن عبدالصمد، *امیر و همراهان در حال شکاری*، لس‌آنجلس، موزهٔ هنر بخش لس‌آنجلس: مجموعهٔ نازلی و آلیس هرامانک، L.۶۹/۲۴/۲۲۰.

کسانی که دیگر به غیب اندرند
بیایند و برخاک ما بگذرند[۴۹]

این سه قطعه، اگرچه از جاهای مختلف *بوستان* سعدی نقل شده، حال و هوای واحدی القا می‌کند.[۵۰]

اگر این نگاره به مناسبت نوروز تهیه شده باشد، مضمون مرتبط با جمشید کاملاً با آن هم‌خوانی دارد. چنان چهرهٔ داستانی‌ای عموماً با منشأ نوروز و نیز با تخت جمشید، که کتیبه‌های باستانی‌اش را با او مربوط می‌انگاشته‌اند، پیوند داشته است. اینجا خوشنویس جوان قبای زرینی به تن می‌کند که درخشش آن جناسی بصری با نام جمشید دارد.[۵۱] از آنجا که هم سعدی و هم جمشید با شیراز، زادگاه تبار عبدالصمد، مربوط‌اند؛ مضمون شاید دارای مدلولهای خاص دیگری هم، چه برای نگارگر چه برای شخصی که نگاره برایش تهیه شده، بوده باشد.

این نگارهٔ *جمشید* ضمناً می‌رساند که سبک عبدالصمد چگونه در هند به کمال رسیده است. منظره در ترکیب کلی‌اش، با آن چنار کج و قطعه فضاهای کوچکش، از قواعد ترکیب‌بندی تبریز دورهٔ صفویان نشئت گرفته است. در نگاره‌های متعددی که برای شاه‌طهماسب اجرا شده است، زمینه‌ها و صحنه‌های مشابهی دیده می‌شود؛ از جمله در نگارهٔ *مجنون و وحش* در *خمسهٔ* شاه‌طهماسبی.[۵۲] البته بررسی دقیق‌تر نشان می‌دهد که سبک عبدالصمد با سبک صفوی تبریز فرق می‌کند. پیکره‌ها هنوز کاملاً سایه‌نماست؛ بدین طریق که دور آنها را قلم‌گیری کرده و در آنها رنگهای متضاد با زمینهٔ منظره به کار برده است. با این حال، در درون این قلم‌گیریها در جایی رنگ به کار برده تا نوعی حالت حجم و جسم پدید آورد؛ و این روالی است که به‌خصوص در اجرای نقوش چهره‌ها دیده می‌شود. کاربرد رنگ برای ایجاد حالت نیز در پرداخت شکلهای منظره معمول است؛ مثل دیوارهٔ سنگی پشت جمشید.

عبدالصمد در مشاغلی مانند سرپرستی کارگاه کتابت دربار اکبر قاعدتاً درک و تحسین سبک و فن نقاشی ایرانی را منتقل کرده بوده است. بارزترین نشانهٔ تأثیر او بر کار نسل بعدی نقاشان در نقاشیهای دو پسرش، بهزاد و محمد شریف، دیده می‌شود. بلندپروازانه‌ترین نقاشی این شاگردان نگارهٔ امیر جوانی است در لباس زرینی در حال سواری در حومهٔ شهر، همراه ملازمان بسیار (ت ۴).[۵۳] این نقاشی را، که در مرقع جهانگیر نصب شد، احتمالاً تکمله‌ای بر نگارهٔ *جمشید* عبدالصمد می‌شمرده‌اند. این نگاره، هم در ترکیب‌بندی و هم در اجرا، قرابت زیادی با سبک عبدالصمد دارد. حتی بعضی بدین نتیجه رسیده‌اند که آن را عمل او بدانند.[۵۴]

البته رقمی ظریف در صفحه به نام محمد شریف، سند محکمی است بر این که چه کسی خالق اثر است. او در این رقم خود را پیرو وفادار می‌خواند، که احتمالاً منظورش وفاداری به دین جدید اکبر، «دین الهی»، است؛ و تاریخی می‌دهد: ۹ فروردین ۹۹۹، مصادف با سی‌وششمین سال سلطنت اکبر. این تاریخ مطابق ۲۰ مارس ۱۵۹۱م است و لذا این نقاشی هم ظاهراً به مناسبت عید نوروز تهیه شده است. کار محمد در قیاس با پدر، از لحاظ کاربرد الگو، آزادانه‌تر انجام گرفته است. شکلهایش جنبهٔ جسمیت بیشتر، اما حس و حال ضعیف‌تری دارند. جوانان در این نقاشی همسانی بسیاری با نقاشی امضاشدهٔ دیگری از او دارند به نام *دیدار لیلی با مجنون* در نسخه‌ای از *خمسهٔ* نظامی که اکنون در مجموعهٔ کِیر[۲] نگهداری می‌شود.[۵۵]

(2) Kelr Collection

بهزاد، پسر جوان‌تر عبدالصمد، نیز احتمالاً در مصور کردن *خمسهٔ* مجموعه کِیر سهم داشت و دو نقاشی کارشدهٔ فرخ‌بیگ را تکمیل کرد.[۵۶] حسی از سبك خاص خود بهزاد را می‌توان از نگاره‌ای که او برای *داراب‌نامه* اجرا کرده است در کتابخانهٔ بریتانیا دریافت.[۵۷] مخصوصاً منظرهٔ آن معلوم است که مرهون سبك عبدالصمد است؛ هرچند که پیکره‌هایش حرکتی آزدانه‌تر از آن چیزی دارد که در آثار پدر دیده می‌شود. یادداشتی در حاشیه گویای آن است که عبدالصمد شاید بعضی از جنبه‌های تولید آن نسخه را سرپرستی کرده باشد. متأسفانه صفحهٔ آخر *داراب‌نامه* گم شده و اطلاعات مربوط به تولید آن معلوم نیست.

نمونه‌های دیگری از همکاری خانوادگی از دو نسخهٔ متأخرتر معلوم می‌شود: یکی *رزمنامهٔ* حدود ۹۹۰-۹۹۴ق/ ۱۵۸۲-۱۵۸۶م و دیگری *خمسهٔ نظامی* ۱۰۰۳-۱۰۰۴ق/ ۱۵۹۵م، که هر دو به سرپرستی (محمد) شریف ساخته شده است.[۵۸]

عبدالصمد در ساخت تصاویری برای هر دو نسخه مشارکت داشت. نگارهٔ او برای *خمسه* نقشهایی دارد در سه تراز در منظره‌ای صخره‌ای.[۵۹] به‌رغم برخی موارد در این مجلد، شکلها اصولاً با قلم‌گیری مشخص شده است. نقوش انسانی، با اینکه بعضی نگاره‌های اجزاء و حالات مختلف صورت را می‌نمایند، جوهرهٔ واقعی ضعیفی دارند و حالات و حرکات آنها را طوری سامان داده‌اند که در سطح دوبعدی جا بیفتد.

سبك محافظه‌کارانهٔ عبدالصمد در نقاشیهایی هم که در زمرهٔ آخرین کارهای اوست مشاهده می‌شود. دو صفحهٔ مخصوص مرقع چیدمان عمومی واحدی دارند: دره‌ای در جلو بلندیهای پوشیده از صخره‌های کوچك. در یکی، مهتری اسب می‌برد (ت ۵)؛ در دیگری، شخص پرجلال و شکوهی به خلوتگاه زاهدی رفته است.[۶۰] هیچ‌یك از آنها رقم ندارد؛ اما *دیدار زاهد* یادداشتی دربارهٔ تعلق اثر به عبدالصمد دارد. منظره‌ای که در این دو اثر به کار رفته یادآور منظره‌ای است که عبدالصمد در مثنای خود از ترکیب‌بندی بسیار مشهور [کمال‌الدین] بهزاد در نگارهٔ جنگ شتران به کار برد (ت ۶).[۶۱] کتابه‌ای از هنرمند نشان می‌دهد که اثر را به تقاضای پسرش شریف پدید آورده و در هنگام ساختن آن ناخوش بوده است.

ت ۵. منسوب به عبدالصمد شیرازی، *مهتر و اسب*، تهران، کتابخانهٔ کاخ گلستان، از آتابای، *فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی*، تصویر بعد از ص ۳۵۱

این نقاشی، سوای تقلید از ترکیب‌بندی بهزاد، از لحاظ کاربرد قلم‌گیریهای ضخیم، مخصوصاً در پرداخت سنگها، قابل توجه است. ته‌رنگهای تیره در نمونه‌گیری اجزای صورت نیز دیده می‌شود. این طرز رنگ‌آمیزی احتمالاً به قصد تقلید از ظاهر باسمه‌های اروپایی صورت می‌گرفته است که در دربار گورکانیان رواج بسیار یافته بود. عدول دیگری از ترکیب‌بندی بهزاد در پرداخت تصویر شتران دیده می‌شود. در حالی که شتران بهزاد گویی مشغول رقصی موزون‌اند، شتران عبدالصمد در حال نبرد به هم چفت شده‌اند، آشفته‌اند و کف به لب آورده‌اند. این گرایش به همانندنمایی، با شیفتگی اکبر به تصویر کردن وقایع عینی مطابقت دارد.

کار طولانی عبدالصمد ساله‌ای حساس و پرتحولی را در بر می‌گرفت که نقاشی گورکانی آمیزهٔ عناصر برگرفته از منابع ایرانی و هندی و اروپایی خود را متحول می‌ساخت. مخصوصاً صحنهٔ نبرد اشتران او مشارکت منابع ایرانی را در آن روند متجلی می‌سازد و بر ادامهٔ مکانت بهزاد در مقام نمایندهٔ اصیل آن سنت تأکید می‌ورزد. آن صحنه همچنین نشان می‌دهد که ترکیب‌بندیهای بسیار متوازنی که نسلهای متوالی هنرمندان هرات و تبریز پدید

ت ۶. عبدالصمد شیرازی، جنگ شتر، به اقتباس از ترکیب‌بندی بهزاد، محل کنونی نامعلوم

آورده بودند، چارچوب اساسی‌ای فراهم آورد که هنرمندان گورکانی توانستند با بهره‌مندی از مهارت خود در ارائهٔ جهان محسوس، در آن روحی تازه بدمند.

آقارضا هروی و مشاغل او در هند

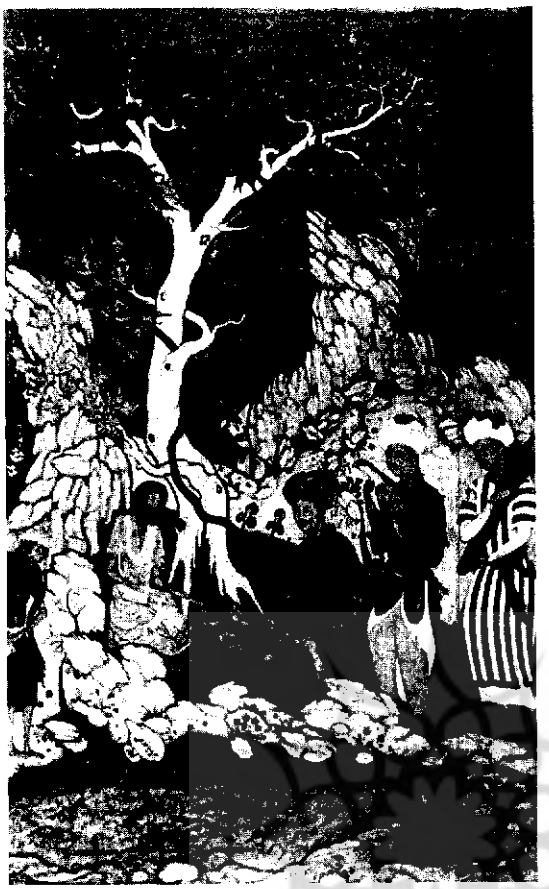
دربارهٔ پیشینهٔ خانوادگی یا آموزشهایی که این هنرمند دیده، بیش از مطالبی که جهانگیر تحت نام «آقارضا هروی» (هراتی) دربارهٔ او ذکر می‌کند، چیز چندانی نمی‌دانیم.[۶۲] از شکل خاص رقم پسرش ابوالحسن، که باری «مشهدی» و باری «خاك آستان رضا» آورده، برای او پیوندی خانوادگی با خراسان می‌توان قایل شد.[۶۳] از نقاشیهای آقارضا چنان بر می‌آید که او در ایران تعلیم دیده، اما گفتن این که چه کسانی او را تعلیم داده‌اند کار آسانی نیست. او تذهیب و مخصوصاً تحشیه و تشعیر را که در هند انجام می‌داد نیز احتمالاً در ایران آموخته بوده است.

هیچ تحول سبکی‌ای در آثار امضاشده و تاریخ‌دار آقارضا دیده نمی‌شود. همهٔ این‌گونه آثار در سالهای ۱۰۰۸–۱۰۱۷ق/ ۱۶۰۰–۱۶۰۸م کار شده، و این دورانی است که سبك او بر اثر تجربیاتش در هند جا افتاده بوده است. عناصر متّخذ از منابع اروپایی، نیز آنها که از نقاشیهای مغولی پیشین اقتباس شده، در چارچوبی با ترکیب‌بندی ایرانی جای داده شده است. انواعی از این آمیزه در تصویرهایی که برای نسخه‌های خطی انجام داده و در تذهیبهای او در حاشیه‌های کتابها موجود است. آقارضا بیشتر نگاره‌هایش را برای بزرگ‌ترین پسر اکبر، یعنی سلیم (که با لقب جهانگیر فرمان می‌راند)، کشیده است. سلیقهٔ این حامی آقارضا احتمالاً او را به درآمیختن هنر اروپایی و گورکانی برانگیخته است.

اختصاصاً برای بررسی عناصر ایرانی سبك او صفحات مجزای داخل مرقّع گلشن و تصاویر نسخه‌ای از *انوار سهیلی*، که هردو تاریخ ۱۰۱۳ق/ ۱۶۰۴–۱۶۰۵م بر خود دارد، مناسب است.[۶۴] اولین چیزی که در همهٔ این نقاشیها جلب توجه می‌کند حضور انسانها در لباسهای روشن است. این پیکره‌ها در منظرهٔ طبیعی یا بناهایی محاط‌اند که اندازهٔ آنها غالباً تا حد ناهنجاری کوچك است. این تلفیقْ آمیزه‌هایی متراکم و تقریباً بدون فضای خالی به وجود می‌آورد؛ اما این امتیاز را دارد که موضوع نقاشی را سخت در مرکز دید قرار می‌دهد. نقاشیهای آقارضا، به رغم سادگی ساختاری شدن، غالباً عناصری از ظرافت و شوخ طبعی در خود دارد.

جنبهٔ ایرانی سبك او در دو تصویر که او از دابِشْلیم، فرمانروای هندی راوی بخشی از حکایت در *انوار سهیلی*، کشیده به‌وضوح دیده می‌شود. یکی از آنها کشف گنج پنهان‌شده در غار زاهد را به نمایش می‌گذارد (ت ۷)؛ دیگری عروج سلطان کوهی در سرَنْدیب را به تصویر می‌کشد که در جستجوی روشنایی است.[۶۵] نقش دابِشْلیم در چیدمان نگارهٔ غار زاهد غالب است. اندازهٔ آن بزرگ‌تر از دیگر نقشهاست و لباسی لرزان به تن دارد. برعکس، منظرهٔ صخره‌ای اطراف غار به رنگهای مات قفایی و سبز کبود است و در اصل قابی فراهم می‌آورد برای گروه داخل غار. رقم آقارضا، ملقب به «مرید»، نیز بر لبهٔ این قاب سنگی، زیر جایگاه سلطان نشسته، آمده است؛ نام حامی او، پادشاهْ سلیم، بالای تصویرِ سلطان آمده است. این نگارهٔ *دابِشْلیم در غار زاهد*، هم در ترکیب‌بندی و هم در کاربرد رنگ، مثل آثار نقاشی‌شده در ایران است. می‌توان تضادی را که میان اشخاص ملبّس به لباس درخشان و پرداختِ مات و ملایم زمینه وجود دارد در *نگارهٔ مجلس قوش بازان*، که زمانی در صفحهٔ نخست کتابی بوده است، مشاهده کرد.[۶۶]

قرابتهای سبك آقارضا با نقاشی ایرانی زمانی کاملاً



ت ۷. آقارضا، *دابشلیم در غار زاهد*، لندن، کتابخانهٔ بریتانیا، Add. ۱۸۵۷۹، برگ ۲۱a

ت ۸. آقارضا، *امیر و زاهد در بیابان*، تهران، کتابخانهٔ کاخ گلستان، از آثابای، *فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی*، تصویر بعد از ص ۳۵۶

مکشوف می‌شود که نقاشی *دابشلیم در غار زاهد* او را با ماجرای مشابه نقش‌شده در نسخه‌ای ایرانی از همان متن، مورّخ ۱۵۹۳م، مقایسه کنیم.[۶۷] در هر دو مورد، رنگ را برای کشاندنِ دید به نقشهای اصلی به کار گرفته‌اند و چیدمان منظره در اصل برای قاب گرفتن نقوش سه مرد است. سبک و سیاق پیکره‌ها در نسخهٔ ۱۰۰۱-۱۰۰۲ق/ ۱۵۹۳م با نسخهٔ آقارضا قابل قیاس است. حالت بدن ملازم ایستاده در بیرون غار نیز مشابه نقاشی آقارضاست. مثلاً بدن سه ملازم دابشلیم در مسیر صعود او از کوه سرندیب هم حالت پیچانی دارد، طوری که بخش آویختهٔ لباس چین‌دار آنان متضاد وضع عمومی ساکنی است که از حالت ایستای آنان پدید آمده است.

سبک نقاشی و منظره‌پردازی آقارضا در *انوار سهیلی* در ترکیب‌بندی نقاشی تک‌صفحه‌ای او هم که در *مرقع گلشن* آمده دیده می‌شود. این نقاشیها، که هردو در منظره‌ای بیابانی نقش گردیده، تقابل میان شکارچیان شاهانی و درویشان را به نمایش می‌گذارد.[۶۸] در این نقاشی ظریف‌تر، این ملاقات در زیر درختی رخ می‌دهد که تا کمی بدان پیچیده است. نقش شاه‌زاده بر صحنه مسلط است، چون لباسی سرخ و بلند بر تن دارد. رقم آقارضا بر دو تخته سنگ زیر نقش زاهد نشسته مشاهده می‌شود (ت ۸).

آقارضا در زمان اقامت در دربار گورکانیان عناصری را هم از مبدأ هندی و هم اروپایی جذب کرد. تاریخ ورود او به هند روشن نیست؛ اما در سال تولد پسرش ابوالحسن در ۹۹۷ق/ ۱۵۸۸-۱۵۸۹م قطعاً در دربار گورکانی حضور داشته و سپس در لاهور اقامت گزیده است.[۶۹] جهانگیر در آن زمان مجذوب هنر اروپا شد. او ابتدا آثاری از این هنر را در باسمه‌هایی دیده بود که مبلغان دینی متعدد از اروپا با خود می‌آوردند. ظاهراً نسخه‌برداری از آنها یکی از مشاغل آقارضا بوده است. در میان کارهای شناختهٔ اولیهٔ او نقوشی یافت می‌شود که او از روی نقاشیهای اروپایی کشیده است: حاشیه‌ای از *مرقع گلشن*، کارشده در آگره، رمضان ۱۰۰۸ق/ مارس-آوریل ۱۶۰۰م، با نقوشی در

ت ۹. (راست) آقارضا، *صعود غانم*، لندن، کتابخانهٔ بریتانیا، Add. ۱۸۵۷۹، ۵۴b

ت ۱۰. (چپ) آقارضا، *نخوابی فقیه مست*، لندن، کتابخانهٔ بریتانیا، ۷۵۷۳. Or، برگ ۲۵a

لباس اروپایی بر زمینهٔ پرشاخ‌وبرگ ملهم از نگاره‌های ایرانی. نقوش امضاشدهٔ دیگر آقارضا در این حاشیه یا حاشیه‌های دیگر، افرادی را در لباس درباری گورکانی نشان می‌دهد.[۷۰]

شاید آقارضا شاگردانش را تشویق کرده باشد که از باسمه‌های اروپایی مثنابرداری کنند. قدیم‌ترین نقاشی شناختهٔ پسرش ابوالحسن مثنای اثری است از دورر (3) Dürer.[۷۱] برخی مثناهای باسمه‌های اروپایی در *مرقع گلشن* را نادره‌بانو، که خود را شاگرد آقارضا معرفی می‌کند، ساخته است.[۷۲] غلام نقاش نیز، که به سبکی نزدیک به سبک آقارضا نقاشی می‌کرد و او را شاگرد آقارضا دانسته‌اند، اثری اروپایی را برای سلیم استنساخ کرده است.[۷۳]

با اینکه تلفیق عناصر سبک و مضمون در طرحهای حاشیه‌ای آقارضا معماگونه می‌نماید، نگاره‌های او در تصویرگری کتاب شخصیت دیگری از خود بروز می‌دهد. مراجع ترکیب‌بندی و سبکی‌ای که او برای آن تصاویر برمی‌گزید اختصاصاً با مضامین متن متناسب بود. دو نقاشی از *انوار سهیلی* نمونه‌ای است از کاربرد عناصر برگرفته از سنتهای هنری گوناگون. مجلس جشن امیری یمنی در جلو زمینه‌ای از معماری ایرانی آمده است. ساختمان زمینه به یك سلسله سطوح منقوش می‌ماند. هنگامی که امیر و همراهان او سخت سرگرم مراسم‌اند، یکی از حاجبان سابق، که مخفیانه به درون کاخ آمده، بشقاب زرینی زیر قبا پنهان می‌کند.[۷۴] در مقابل، در داستان *صعود غانم به قلهٔ کوه*، شیوهٔ گورکانی پرداخت معماری به کار رفته است (ت ۹). غانم با هر دشواری به بالای قله می‌رسد. آن‌گاه در دشت پایین کوه، شهری می‌بیند. به سوی شهر فرود می‌آید. ساکنان شهر از او می‌خواهند که امیر ایشان شود.[۷۵] شرح دشواریها و دستاوردهای غانم را می‌توان همسنگ تلاشهای سلیم برای تصاحب تاج و تخت پدرش اکبر انگاشت. مطمئناً پادشاهی مورد انتظار غانم، چه از لحاظ جزئیات تزیینی و چه از لحاظ بیان تصویری حجمی ساختمانهای آن، قالبی هندی دارد. بر بالای دروازهٔ شهر لوحی هست که بر آن نام سلیم به چشم می‌خورد: ابوالمظفّر سلطان‌سلیم‌شاه.

شاهد دیگری بر ذکاوت آقارضا و استفادهٔ او از

نقاشی برای رساندن پیامهای خصوصی به حامی خود نگاره‌ای برای *دیوان* حافظ است که زمانی پس از جلوس جهانگیر برای او تهیه شد. این نسخه البته انجامه ندارد و تاریخ تصویر آن هنوز قطعی نیست.[۷۶] آقارضا در این نقاشی ابیاتی را به تصویر می‌کشد دربارهٔ فقیه مستی که اخیراً فتوا داده «که می حرام ولی به ز مال اوقاف است.»[۷۷] رقم آقارضا نزدیک حاشیهٔ چپ در پشت سر مرد ریش‌داری است (ت ۱۰). این نقاشی شاید در هجو کسانی باشد که منکر زیان نوشیدن شراب می‌شدند و حتی شاید هشداری باشد برای خود جهانگیر؛ چرا که حالت مستی با خطوط گرافیکی نشان داده شده ــ فقیه مست به جلو سکندری خورده و یکی از همراهان او در حال تهوع است. بار دیگر از کتیبهٔ معماری برای تقویت پیام آقارضا استفاده شده است. مضمون نوشته این است: «الصلوة عمادالدین» (نماز عمادالدین است). عمادالدین [علاوه بر معنای «ستون دین»،] نام شاعری است همعصر حافظ[۷۸] که زهد افراطی و ریایی او در شعر حافظ به استهزا گرفته شده است.[۷۹] آقارضا برای ایجاد این ترکیب‌بندی از معماری مبتنی بر سنتهای ایرانی استفاده کرده است.

آقارضا، در دوران شورش سلیم در برابر اکبر، از هنرمندان برجستهٔ دارودستهٔ سلیم بود. چنین می‌نماید که او در گزینش مضامینی که باید در *انوار سهیلی* نسخهٔ لندن به تصویر کشیده می‌شد کمک کرده باشد. البته پسرش ابوالحسن مأمور شده بود که یکی از صحنه‌های اصلی کتاب را به تصویر بکشد و این احتمالاً اولین باری بود که مصور کردن مضمونی را بر عهده می‌گرفت. ابوالحسن «دیدار دابِشْلیم و بیدپای» را مصور ساخت. این مواجهه اوج جستجوی امیر برای نیل به بینش حقیقی است.[۸۰] ترسیم شخصیت دابِشْلیم که در لباسی شاهانه اما با حالتی فروتنانه در برابر آن فرزانه ایستاده کاملاً محتمل است که بازنمودی از سلیم منظور شده باشد (ت ۱۱). این نقاشی همچنین تجلی روشی است که طی آن ابوالحسن سبک و سیاق ترکیب‌بندی پدرش را اقتباس کرده و با چیره‌دستی لباسی نو از چالاکی و فرعیات دیگر به آن پوشانیده است. کار ابوالحسن در تلفیق مهارت در به‌کارگیری خط، که از سنت ایرانی برگرفت، با کاربرد رنگ برای بیان فرم و حجم نوعی تداوم اصلاح‌شدهٔ سبک خود آقارضاست؛

ت ۱۱. ابوالحسن بن آقارضا، *دابشلیم و بیدپای*، لندن، کتابخانهٔ بریتانیا، ۱۸۵۷۹، Add. برگ ۴۱b

در فراهم آوردن نقاشی برای مرقعات جهانگیر و طراحی و تذهیب کردن حاشیهٔ برگهای مرقعات نقش مهمی داشته است. یکی دیگر از کارهای چشم‌گیر او طراحی باغ خسرو در الله‌آباد است. این کار باید در ح ۱۰۱۱ـ۱۰۱۲ق/ ۱۶۰۳م شروع شده باشد؛ اما قدر مسلم، بعد از جلوس جهانگیر تکمیل شده است.[۸۲] سرانجام نه‌تنها فرزندش ابوالحسن، بلکه نادره‌بانو و شاید میرزاغلام شواهدی بر بلندپایگی او در مقام معلم هنرند. از شواهد چنین بر می‌آید که آقارضا در کار تعلیم هنر، مثل کار نقاشی، هم از نمونه‌های اروپایی بهره می‌جست و هم از نمونه‌های ایرانی. این التقاط‌گری آگاهانه وجه بارز نقاشی آقارضا است.

این بررسی که در باب هنر میرعلی هروی، عبدالصمد شیرازی، و آقارضا هروی صورت گرفت

نشان می‌دهد که عوامل متعدد به ارتباط میان هنر ایرانی و هند گورکانی دامن می‌زده‌اند. میل پادشاهان گورکانی هند به حفظ پیوندهای فرهنگی با ایران ظاهراً اهمیت قابل توجهی داشته است و ایشان با استخدام نقاشان و خوشنویسان برای پی‌گرفتن دستاوردهای هنرمندان پیشین، از جمله میرعلی، این هنرمندان را در عمل تشویق می‌کرده‌اند. نقش هنرمندانی مثل عبدالصمد و میرسیدعلی از ایران در مقام معلمان و مؤسسان کارگاههای استنساخ نیز عاملی بود برای افزایش تأثیر و نفوذ ایشان بر دیگر هنرمندان دربار گورکانی. چنان می‌نماید که اهمیت آقارضا هم برخاسته از ایفای نقش معلمی هنر و هم، البته به همان مقدار، ناشی از استادی او در کار نقاشی باشد. علاوه بر این، نقاشیهایی که می‌توان آشکارا به عبدالصمد یا آقارضا منتسب دانست شواهدی فراهم می‌آورد برای اینکه هنرمندان تربیت‌شده در فضای فنون سنتی ایران چگونه به منابع تصویری گوناگونی که در دربار گورکانیان در اختیار داشته‌اند واکنش می‌کرده‌اند.□

کتاب‌نامه

ابوالفضل. *اکبرنامه*.

آتابای، بدری. *فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی*، تهران، ۱۳۵۳.

بیانی، مهدی. *خوشنویسان نستعلیق‌نویسان*، تهران، ۱۳۴۸.

جهانگیر. *تزوک جهانگیری*.

حافظ. *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار، ۱۳۶۲.

سعدی. *کلیات*، به تصحیح محمدعلی فروغی، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، تهران، ناهید، ۱۳۵۷.

ظهیرالدین بابر. *بابرنامه*.

علّامی، ابوالفضل. *آیین اکبری*.

قاضی میراحمد بن شرف‌الدین حسینی منشی قمی. *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری، ۱۳۸۳.

نهاوندی، عبدالباقی. *مآثر رحیمی*، تصحیح م. هدایت حسین، کلکته، ۱۹۳۲.

نیشاری بخاری، بهاءالدین حسن. *مذکر احباب*، تصحیح م. فضل‌الله، دهلی نو، ۱۹۶۹.

واعظ کاشفی سبزواری، ملا حسین. *انوار سهیلی*، تهران، ۱۳۳۶.

Abū'l Fazl 'Allāmi. *The Ā'īn-i Akbari*, transl. H. Blochmann, ed. D. C. Phillot, Calcutta, 1939.

Abū'l Fazl. *The Akbar nama,*, transl. H. Beveridge, Calcutta, 1897.

Ashton, L. (ed.). *The Art of India and Pakistan*, London, 1950.

Bâbur. *The Babur-name in English*, transl. A. S. Beveridge, London, 1922.

Beach, Milo. *The Grand Mogul*, Williamstown, 1978.

Beach, Milo. *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court*, Washington, D. C. 1981.

Binyon, L., J. V. S. Wilkinson and Basil Gray. *Persian Miniature Painting*, London, 1933.

Brown, P. *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1924.

Browne, E. G. *A Literary History of Persia*, Cambridge, 1956.

Chaghtai, M. A. "Aga Riza- 'Ali Riza-Riza-i Abbasi", in *Islamic Culture 12* (1938), pp. 436-437.

Chandra, Pramod. Tuti-Nama of the Cleveland Museum of Art and the Origins of Mughal Painting, Graz, 1976.

Christensen, *Les types du premier hommeet du premier* roi, pt. 2, *Jim*, Leiden, 1934.

Das, Asok K. *Mughal Painting during Jahangir's Time*, Calcutta, 1978.

Dickson, Martin B. and Stuart Cary Welch, *The Houghton Shahnameh*, 2 vols, Cambridge, Mass, 1981.

Godard, Yedda. "Les marges du Murakka' Gulshan: Les marges d'Aka Rida", in *Athar-é Iran* 1 (1936), pp. 13-18.

Goddard, Yedda. "Un album de portraits des princes timurides de L'Inde", in *Athar-e Iran 2* (1939).

Grube, Ernest. *The Classical Style in Islamic Painting*, 1968.

İpsiroğlu. *Saray Albeni*, Wiesbaden, 1964.

Jahângir. *The Tuzuk-i-Jahângiri*, transl. A. Rogers, ed. H. Beveridge, 2d ed. New Delhi, 1968.

Kuhnel, Ernst and Hermann Goetz, *Indian Book Painting*, London, 1926.

Losty, Jeremiah P. *The Art of the Book in India*, London, 1982.

Mahfuzul Haq, M. "The Khan Khanan and His Painters, Illuminators, and Calligraphists", in *Islamic Culture 5 (1931).*

Pinder-Wilson, R. "Three Illustrated Manuscripts of the Mughal Period", in *Ars Orientalis 2* (1957).

Qazi Ahmad, *Calligraphers and Painters: A Treatise by Qadi Ahmad*, transl. V. Minorsky, Freer Gallery of Art Occasional papers, Washington, D. C. 1959.

Robinson, B. W. et al., *Islamic Painting and the Arts of the Book*, London, 1976.

Sâdi. *Morals Pointed and Tales Adorned: The Bustân of Sâdi*, transl. G. M. Wickens, Toronto, 1974.

Safadi, Yasin H. *Islamic Calligraphy*, London, 1978.

Soucek, Priscilla. "Afšan", in *Encyclopedia Iranica*, (forthcoming).

Soucek. Priscilla P. 'Abd al-Samad Širāzī", in *Encylopedia Iranica.*

Stchoukine, Ivan. "Quelques images de Jahangir dans un divan de Hafiz", in *Gazette deo Beaux Arts*, 6th ser. 6 (July-Dec. 1931).

Stchoukine, Ivan. Les peintures des manuscripts timurides, Paris, 1969.

The Arts of India and Nepal: The Nasli and Alice Heeramaneck Collection, New York, 1966.

Welch, Anthony and Stuart Cary Welch. *Arts of the Islamic Book*, Ithaca, 1982.

Welch, Anthony. *Artists for the Shah*, New Haven, 1976.

Welch, Stuart Cary. *Persian Painting*, New York, 1976.

Welch, Stuart Cary. *The Art of Mughal India*, New York, 1963.

Welch, Stuart Cary. *Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting: 1501-1576*, Cambridge, Mass, 1979.

پی‌نوشتها

۱ این مقاله ترجمه‌ای است از

Priscilla P. Soucek, "Persian Artists in Mughal India:

Influences and Transformations", in : *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, no. IV(1987), Leiden, E. J. Brill

۲. بابر، *بابرنامه*، در:

Bābur, *The Babur-name in English*, pp. 71-87, 300-306.

۳. ابوالفضل علّامی، *آیین اکبری*، در:

Abū'l Fazl 'Allami, *The A'īn- i Akbair*, vol.1, pp. 108-109, 113; Jahangir, *The Tuzuk-i-Jahangiri*, vol. 2, p.118.

4. Stchukine, *Les Peintures des manuscripts timurides*, no. 38, pp.55-56.

5. ibid., no. 82, 81-83;

ابوالفضل، *اکبرنامه*، در:

Abu'l Fazl, The Akbarnama, transl. H. Beveridge, 2nd ed.

6. Stchoukine, op. cit., no. 81. pp. 78-81.

۷. مثلاً نك:

Yedda Goddard, "Un album de portraits des princes timurides de L'Inde", p.266, fig. 110;

۸. آتابای، *فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی*، ص۳۶۴.

Welch, Persian Painting, Figs. E, F, pls. 1, 25, 26, 30.

9. Binyon, Wilkinson, and, Gray *Persian Miniature Painting*, p. 98, no. 82, pl. 71A;

Ipsirogru, *Saray Albeni*.

10. Losty, *The Art of the Book in India*, nos. 59, 61, 62; pp. 79-80, 88, 89-90; pl. 18., 23

۱۱. عبدالباقی نهاوندی، *مآثر رحیمی*، ج۳، بخش ۲، ص۱۶۷۸-۱۶۸۰.

M. Mahfuzul Haq, "The Khan Khanan and His Painters, Illuminators, and Calligraphers'.

12. Soucek, 'Afšar'.

13. Losty, op. cit., pp. 55, 64-67, 76,78.

14. Abu'l Fazl, The A'īn-i Akbarī, 1:108-109.

۱۵. نهاوندی، همان، ج۳، بخش ۲، ص۱۶۸۱-۱۶۸۲.

16. Kuhnel and Goetz, Indian Book Painting, pp.2-7, pls. 21-23, 25,26, 28-30;

آتابای، همان، ص ۳۳۴-۳۴۲.

گفته‌اند مرقع تهران مشتمل بر ۹۹ نمونه از آثار میرعلی است. صفحات پراکنده‌ای هم، که زمانی جزو مرقعهای برلین یا تهران بوده، حاوی آثار میرعلی است.

در این باره نك:

Beach, *The Grand Mogul*, pp. 49-59, nos. 6, 7, 10-12.

۱۷. قسمتی که در نیویورك است (موزهٔ هنری متروپولیتن، ش ۵۵/۱۲۱) حاوی ۲۷ نمونه خط میرعلی است؛ سه صفحه از آثار موجود در نگارخانهٔ فریر نیز حاوی خوشنویسی اوست (نگارخانهٔ هنری فریر، ش ۵۰/ ۳۹پ، ۴۸/۲۸ پ، ۳۹/۴۹ پ).

Milo Beach, The Imperial Image: *Paintings for the Mughal Court pp.* 181, 185, 188.

۱۸. از جمله آنها نسخه‌ای از *مطالع الانوار* است (که امروز در کتابخانهٔ عمومی پانکیپور نگهداری می‌شود). میرعلی این کتاب را در سال ۹۴۷ق/۱۵۴۰-۱۵۴۱م برای سلطان عبدالعزیز بخارایی کتابت کرده است.

Das, *Mughal Painting during Jahangir's Time*, p. 100, no. 76.

نسخه‌ای از *بوستان* سعدی هم هست که آن را میرعلی حسینی در سال ۹۳۸ق/۱۵۲۱م برای سلطان‌عبدالعزیز بخارایی کتابت کرده است. این نسخه حاوی نقاشیهای اهدایی به اکبرشاه است معلوم نیست. اگرچه گفته‌اند که این نسخه‌ها را میرعلی در بخارا کتابت کرد، تاریخ آن ۹۷۵ق/۱۵۶۷-۱۵۶۸م، یعنی یك نسل پس از مرگ اوست.-

Losty, op. cit., p. 86, no. 55.

19. Abū'l Fazl, The A'īn-i Akbarī, vol.1: pp. 108-109.

۲۰. آتابای، همان، ص۳۳۴-۳۴۲.

۲۱. همان، تصاویر بعد از ص ۳۵۰ و ۳۴۶.

۲۲. قاضی احمد، *گلستان هنر*، ص۷۸-۸۴؛

Qazi Ahmad, *Calligraphers and Painters*, pp. 126-131.

23. Safadi, *Islamic Calligraphy, no.* 111, p. 99.

24. Welch and Wetch, *Arts of Islamic Book*, no. 56, pp. 164, 166;

آتابای، همان، تصویر بعد از ص۳۵۸.

۲۵. مهدی بیانی، خوشنویسان *نستعلیق‌نویسان*، ص۴۹۳-۵۱۶.

۲۶. بهاءالدین حسن نیشاری بخاری، *مذکر احباب*، ص ۷۵، ۲۹۴-۲۹۹.

۲۷. قاضی‌احمد، *گلستان هنر*، ص ۹۰-۹۱.

۲۸. بیانی، همان، ص ۶۵۹-۶۶۱.

29. Abu'l Fazl, op. cit., vol. 1, pp. 108-109.

۳۰. نهاوندی، همان، ج۳، بخش۲، ص۱۶۸۱-۱۶۸۲.

۳۱. همان، ص۱۶۷۸؛

32. Mahfuzul Haq, op. cit., p. 628;

بیانی، همان، ص ۳۸۹-۳۹۱.

31.Welch and Welch, op. cit., pp.164, 166, no. 56.

۳۳. آتابای، همان، ص ۳۴۱-۳۴۲، ۳۶۶-۳۶۷.

۳۴. *تزوك جهانگیری*، ج۱، ص۱۶۸.

35. Pinder-Wilson, "Three Illustrated Manuscripts of Mughal Period", fig. ۵-۱.

۳۶. برای سبك مشفق، نك:

Beach, op. cit., pp. 142-146, esp. fig. 26.

37. Abū'l Fazl, op. cit., pp. 142-146, esp. fig. 26.

38. Chandra, *Tuti-Nama of the Cleveland. Museum of Art and the Origins of Mughal Painting*, no. 84, p.23.

39. Abul Fazl, The A'in-i Akbarī, vol.1, p.114.

40. Dickson and Welch, *The Houghton Shahnameh*, vol.1, pp. 178-180.

۴۱. آتابای، همان، ص۳۵۱-۳۵۲. کتیبه‌اش معلوم می‌کند که نقاشی مورخ ۹۶۵ق/۱۵۵۸م را در یك بامداد پدید آورده بودند.

Binyon, Wilkinson and Gray, *Persian Miniature Painting*, p. 148,

no5. 232, pl. 105 B

42. ibid., pp. 147-148, no. 230, pl. 104B.

43. Welch, Wonders of the Age=Masterpices of Early Safavid Painting: 1501-1576, pp. 56-57, 158-160, nos. 11,59.

44. Abu'l Fazl, The Akbarnama, vol. 1,p.114.

۴۵. مثلاً نک:

Losty, op. cit., nos. 64-66, pl. 24; Grube, op. cit., nos. 91-93; Welch, *The Art of Mughal India*, no. 8 B.

۴۶. امروز در نگارخانهٔ هنری فریر، ش ۶۴/۴ پ، است.ـــ

Beach, op. cit., no. 16d, pp. 73, 164-165.

۴۷. سعدی، کلیات، ص۲۰۳، س ۲۲-۲۴.

۴۸. همان، ص۳۳۴، س ۱۴-۱۵.

۴۹. همان، ص ۳۳۲، س ۱-۲.

۵۰. عبدالباقی نهاوندی، *مآثر رحیمی*، ج ۳، بخش ۲، ص۱۶۷۸-۱۶۸۰.

51. hristensen, Les types du premier hommer et du premier roi, pt. 2, jim, pp. 61-71, 83-85, 94-98.

52. Welch, *Wonders of the Age*, pp. 166-167, no. 62.

53. *.he Arts of India and Nepal...*, no. 198.

54. Beach, op. cit., pp. 44-46, no. 5r.

55. Losty, op. cit., pl. 23

56. Robinson et al., *Islamic Painting...*, pp. 244-245.

57.Dickson and Welch, op. cit., vol.1, fig. 251.

58. Beach, op. cit., pp. 215-223; Losty, op. cit., pp. 80, 90-91, no. 65, pl. 21.

59. Brown *Indian Painting...*, pl. 36.

۶۰. آتابای، همان، تصویر بعد از ص۳۵۱؛

Welch and Welch, op. cit, pp. 160-162, no.55.

61. Soucek, " 'Abd al-Samad šīrāzī," *Encyclopedia Iranica*, pp. 166-167, pl.VI;

Binyon, Wilkinson and Gray, op. cit., pp. 130-131, no. 132, pl. 87A;

از کتیبه‌ای معلوم می‌شود که بهزاد نقاشی‌اش را در سال هفدهم ساخت.

۶۲. *تزوک جهانگیری*، ج ۲، ص ۲۰.

63. Beach, op. cit., pp. 88-90.

64. ibid., p. 94; Wilkinson, The Lights of Canopus, pls. 2-5, 7,29.

65. ibid., pls. 3,5.

66. Welch, *Wonders of the Age*, pp. 214-216, no.85.

67. Anthony Welch, *Artists For the shah*, fig. 48.

۶۸. آتابای، فهرست...، ص۳۵۳، تصاویر پس از ص۳۴۶.

69. Beach, *Grand Mogul*, p.92.

70. Yedda Godard, "Les marges du Murakka' Gulshan...," fig. 1-8.

71. L. Ashton (ed), *The Art of India and Pakistan*, no. 655, pl. 128.

72. Das, *Mughal Painting during Jahangi's Time*, pp. 50, 235, pl. 70.

73. ibid., p. 237.

74. Wilkinson, *Lights of Canopus*, pl. 29;

واعظ کاشفی، *انوار سهیلی*، ص۴۵۴-۴۵۵.

75. Wilkinson, op. cit., 7;

واعظ کاشفی، همان ص ۷۹-۸۰.

76. British Library, Or. 75 73, fol. 25a (Ivan Stchoukine, "Quelques images...", pl. 161, fig. 1; Losty, op. cit. p. 95, no. 76; Das, op. cit., pp. 52-53.

۷۷ بیت «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوا داد/ که می حرام ولی به زمال اوقاف است» غزلی از حافظ با مطلع «کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است/ به صد هزار زبان بلبلش در اوصاف است».ـــم.

۷۸. نویسنده معتقد است این «عمادالدین» تلمیحی هم به عمادالدین فقیه، شاعر صوفی کرمانی در عهد حافظ، دارد که گویا در غزل «صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد» بدو اشاره دارد.ـــم.

79. E. G. Browne, *ALiterary Histoy of Persia*, vol. 3, p.258.

80. Wilkinson, op. cit., pl. 6;

واعظ کاشفی، همان، ص۶۰-۶۱

۸۱. *تزوک جهانگیری*، ج۲، ص ۲۰.

82. M. A. Chaghtai, "Aqa Riza-'Ali Riza- Riza-i Abbasi", pp. 436-437.