تأثیر هنر نگارگری اسلامی بر هنر نگارگری هندویی با مطالعه نگاره الهه لکشمی (نقاشی هندو) و نگاره جهانگیر شاه (نقاشی اسلامی هند)

نادیا سیاری[۱]

آزاده مدنی[۲]

چکیده

اسلام از طریق ایران وارد سرزمین هند شد و با تمدن بزرگی مواجه گردید، به نام هندوئیسم، این دو آیین تأثیرات مستقیم غیرمستقیم بر هم نهادند. هدف از این پژوهش بررسی تأثیراتی است که هنر اسلامی هند بر هنر هندوئیسم گذاشته است. ازآنجاکه تاکنون به بررسی ارتباط بین هنر اسلامی بر هنر هندویی پرداخته نشده، ضروری است تا با مطالعه موردی آثار و بررسی ابعاد هنری آن‌ها به این موضوع نگاهی تازه نمود. این پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال است که هنر نگارگری اسلامی هند چه تأثیری بر هنر نگارگری هندویی گذاشته است؟ پژوهش حاضر به کمک منابع کتابخانه‌ای و روش تحلیلی و توصیفی، نگاهی اجمالی به حکمت هنر اسلامی از دیدگاه صاحب‌نظران و متفکران خواهد داشت و در کنار آن هنر هندوئیسم را بررسی و تأثیر هنر اسلامی بر هنر هندو پس از ورود به هند مورد ارزیابی قرار خواهد داد. نتیجه حاصل حاکی از این امر است که هنر و آیین اسلام از طریق ایران و با ویژگی‌های مختص به این کشور وارد هند شده و المان‌های معماری و نقاشی این سرزمین را تحت تأثیر خود قرار داده است.

کلید واژگان: هنر هندو، هنر اسلامی، هندو، اسلام، هند، نگارگری، معماری.

---

[۱] . کارشناس ارشد پژوهش هنر. greennadezhda72@gmail.com

[۲] . استادیار دانشگاه تربیت مدرس.madani7448@yahoo.com

The Influence of Islamic Miniature on the Art of Hindu Miniature by studying the image of Goddess Lakshmi (Hindu painting) and the image of Jahangir Shah (Islamic painting of India)

Abstract:
Islam arrived to India through Iran, and faced with great civilization, called Hinduism, these two religions had direct and indirect effects on each other. The purpose of this research is to examine the effects that Islamic art of India has had on art of Hinduism. Since the relation between Islamic art on Hindu art has not been addressed so far, it is necessary to reconsider the case studies of their artistic aspects. This research seeks to answer the question of how Islamic art of India has effected Hindu art. The present study, with the help of library resources and analytical and descriptive methods, will give a glimpse of the wisdom of Islamic art from the point of view of the scholars. In addition, it will examine Hinduism art and the influence of Islamic art on Hindu art after entering India.The result implies that the art and religion of Islam entered India through Iran based on the characteristics related to this country, and it has influenced the architectural and painting elements of this land.

Keywords: Hindu art, Islamic art, Hindu, Islam, India, Miniature, Architecture

مقدمه

ظهور اسلام و ورود آن به ایران، تاریخ نوینی را در این سرزمین رقم زد و به‌ویژه در بُعد هنر و معماری، سبک‌ها و به تبع آن آثاری را آفرید که تمامی اقصا نقاط جهان را درنوردید. در این میان ارتباط میان ایران و هند بالأخص پس از ورود اسلام به آن سرزمین، وارد مرحله جدیدی شد و همان تأثیر و تأثر متقابل، در ابعاد گسترده‌تری ادامه یافت.

معماری ایران و هند میراث مشترک دارند و آن هنر و معماری، دوره تیموری، است؛ اما بدین دلیل که معماری تیموری نیز اصالتاً یک معماری ایرانی بود، محققان تردیدی ندارند که حضور بارز هنر ایرانی در هند به‌ویژه پس از اقامت یکی از سلاطین مسلمان هند (همایون) در ایران و به همراه بردن هنرمندان ایرانی به آن دیار توسط این سلطان، هویت هنر و معماری اسلامی- ایرانی را رقم زد.

در بررسی میان آثار و بناهای دو تمدن بزرگ هند و ایران به نقاط مشترک فراوانی برمی‌خوریم، بین دو تمدن بزرگ هخامنشی و موریای هند، بین حکومت پارتیان ایران و به وجود آمدن سبک یونانی- بودایی در هندو نیز سبک ماتورای هندی و هم‌چنین بین دو حکومت ساسانی در ایران و عصرگوپتا که منجر به زایش سبک ایرانی- بودایی شد. جدای از این تمدن‌ها که تأثیرات شگرفی بر یکدیگر نهادند. با آغاز اسلام در ایران و تشکیل اولین حکومت‌های اسلامی در هند این تأثیرات هرچه بیشتر شد، چنان‌که برخی از محققین معتقدند در مشرب عرفان و تأثیرپذیری عرفای ایرانی از مکتب عرفانی - هندی می‌توان مکتب و جهان‌بینی هند را تأثیرگذار دانست. از دلایل این نکته می‌توان به نزدیکی جغرافیایی شمال شرق ایران که یکی از مراکز اصلی مکتب عرفانی ایرانی است با سرزمین هند دانست، با شخصیت‌هایی چون بایزید بسطامی که از همین منطقه است. ظهور اسلام و ورود آن به ایران، تاریخ نوینی را در این سرزمین رقم زد و به‌ویژه در بعد هنر و معماری، سبک‌هایی را آفرید که تمامی اقصی نقاط جهان با آن آشنا شدند. در این میان ارتباط میان ایران و هند به‌خصوص پس از ورود اسلام به آن سرزمین، وارد باب جدیدی شد و همان تأثیر و تأثر متقابل، در ابعاد گسترده‌تری ادامه یافت.

در این مقاله تصاویر و مطالب گردآوری‌شده با استفاده از منابع کتابخانه‌ای (کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موضوع هنر هندو و تأثیرات اسلام بر آن) گردآوری شده‌اند. مطالب تئوری ارائه‌شده از طریق روش فیش‌برداری، نکته برداری و تدوین شده‌اند. تصاویر مرتبط با مطالب نیز از طریق کتاب‌ها، مقالات و سایت‌های معتبر جمع‌آوری و ارائه گردیدند. مشکل و محدودیت در ارائه این فصل منابع محدود و اشارات اندک به هنر هندوان پس از اسلام و همچنین گردآوری تصاویر مرتبط و مناسب بود.

روش تجزیه و تحلیل داده‌ها در این پژوهش، به روش توصیفی- تحلیلی می‌باشد. تحلیل مفاهیم نقوش هنر معماری و نگارگری هندو و هند اسلامی جز روش‌های کیفی بوده که جهت کشف معنا و محتوای آن‌ها در قالب تأثیرات اسلام بر آثار نگارگری هندوها به کار می‌رود و از آن در اغلب تولیدات هنری استفاده می‌شود. تصاویر به روش تصادفی انتخاب شده‌اند و نمونه‌گیری به‌صورت تصادفی است.

هنر مغولی هند (اسلامی)

اسلام طی دوره‌های مختلف تاریخی به سرزمین هندوستان واردشده است. در سـده هشتم میلادی سپاه اعراب سند را اشغال کردند و به دنبال این موج، عده‌ای از اعـراب در این سرزمین ماندگار شـدند و نـوعی همزیستی میان این دو قوم پدید آمد.

در اواخـر سده دوازدهم میلادی، پس از اینکه قشون شهاب‌الدین غوری نیروهای راجپوت متعلق به «پرتیوی راج[1]» را در سال ۱۱۹۲ م در جنگ «تاراین[2]» شکست دادند، حکومت مسلمانان به‌طور مستحکم در هندوستان پا گرفت و رفته رفته در طول پانـصد سـال بخش عظیمی از شبه قاره تحت نفوذ مسلمانان قرار گرفت. (کری ولش: ۱۳۷۲، ۱۴).

ایمان اسلامی همیشه مهم‌ترین عامل وحدت‌آفرین در زندگی و هنر مسلمین بوده اسـت. مـسلمانان مردمی مـعتقد به کتاب‌اند و اسلام بر پیروانش تکلیف کرده که پیام‌رسان تعالیم قرآن باشند؛ کتابی که دربردارنده و جـامع تعالیم معنوی و قوانین اجتماعی است. در این نظام هنرها نیز جایگاه خویش را دارند. برخلاف باور عـموم، قرآن هیچ فتوای مشخصی در مورد منع هنرهای تصویری در اسلام ندارد؛ و فقط در عبارات مـعدودی اشاره شده که پیـامبر (حـضرت محمد)(ص) مجسمه‌هایی را هم نوع بت‌های مشرکین دانسته و ذکر شده که تنها خداوند مصور (خلاق) زندگی در هر نوع آن است (پورمیرزا باوندپوری: ۱۳۹۴، ۷۹).

هنر خطاطی، کتاب‌آرایی و تذهیب که در سال‌های ۱۲۰۰ م در ایران و مصر به حد والایی از زیبایی و ظرافت رسیده بود، به‌وسیله سلاطین اسلامی، همراه بـا دیـن اسلام وارد هندوستان شد. البته به سبب حمله تیمور در اواخر سده چهاردهم آثار چندانی از دو قرن اول حکومت مسلمین در هند بر جای نمانده است، اما احتمال می‌رود که سلاطین اسلامی روش نـقاشی روی کـاغذ را با وارد کردن کاغذ از ایران جایگزین نقاشی‌های هندویی و چینی که به شیوه سنتی بر سطح برگ درختان نخل انجام می‌شد، نموده‌اند. در ایام حکومت تغلق‌ها و دودمان«لودی[3]»(۱۵۲۶- ۱۴۵۱ م) آتلیه‌ها و کارگاه‌هایی در دربار برپا شـده بـود کـه در آن‌ها از متون فارسی و عربی رونـوشت و نـسخه جـدید تهیه می‌شد و متن آن‌ها به روش ایرانی، نقاشی و تصویر و تزیین می‌شد.

در سال ۱۵۴۴ هـمایون (۵۶-۱۵۳۰ م) برای مدتی کوتاه تبعید شد. وی این ایام را در دربار شاه تـهماسب صـفوی، در تبریز به سر می‌برد. هـمین امـر باعث ظهور یک دوران طلایی در تاریخ نقاشی مغولی در هند شد، چرا که به سال ۱۵۵۴ م که همایون توانست دوباره قدرت را به دست گیرد، دو نقاش نامی ایـرانی بـه نام‌های میرسید علی و عـبد الصـمد را از دربار ایران همراه خویش به هند آورد. بدین ترتیب آخرین پیشرفت‌های هنری کتاب ایران، یعنی خطاطی، خوشنویسی، تذهیب و ظریف‌کاری، استفاده از کاغذهای رنگین و مزین به براده و پودر طلا، تصویر و تذهیب حاشیه صفحات و جـلدهای تـزیینی روغنی و...به هندوستان وارد شد. تابلو بزرگ «عمارت شاهی تیموری» که بر روی پارچه نقش شده، قدیمی‌ترین اثری است که به‌وسیله این هنرمندان برای همایون به نگارش درآمده است. سبک ایـن نـقاشی کاملاً ایـرانی است. (خلیلی: ۱۳۳۳، ۱۲۴).

[1] Petyo Raj
[2] Tarin
[3] Lodey

در سال ۱۶۵۸ م به سبب حملات و لشکرکشی‌های بی‌شماری که اورنگ زیب[1] (۱۷۰۷-۱۶۵۸م) به دکن داشت، خزانه‌های حکومت خالی و شاه جهان نیز از حکومت خلع شد و فرزند او عهده‌دار امور گشت. اورنگ زیب ذاتاً فردی خشک و مذهبی بود و توجه چندانی به هنر دربار نداشت، ازاین‌رو در اواخر سده هفدهم بسیاری از نقاشان به امیران هنردوست و هنرپرور مراکز استان‌های پنجاب، راجستان، اود و بنگال پناه بردند. (همان، ۱۴۸).

ظهور حکومت‌های مستقل در دکن و جنوب هند، به‌ویژه «ویجایانگر» به‌طور مشخص نتیجه ناتوانی سلطنت دهلی در کنترل مناطق جنوبی بود. در سال ۱۳۴۷ م یکی از حکام دکن دست به شورش و ستیزه زد و سلسله مستقل بهمنی را بنا نهاد. این سلسله تا دو سده بر شمال دکن حکم می‌راند. در آغاز (۱۴۲۲-۱۳۴۲ م) پایتخت این سلسله «گلبرگه» بود، اما بعدها به«بیهار» انتقال یافت. از روی آثار معماری بسیاری که از این دو مرکز باقی‌مانده، می‌توان به ثروت و فرهنگ غنی سلاطین بهمنی پی برد، اما تاکنون هیچ اثر خطی، مینیاتور و یا آثار فلزی از دربار ایشان یافت نشده است (بیات: ۱۳۸۲، ۱۹۵).

به‌جز از سال‌های ۱۶۸۷-۱۷۲۴ م دکن توانست تا سده بیستم استقلال خود را از گزند دولت مغول شمال هند حفظ کند و همین امر باعث ظهور سبک‌های خاص هنر و بافت خاص فرهنگ دکنی شد. مجاورت هندوهای جنوب را نیز نباید از نظر دور داشت. سلاطین دکن همواره با یکدیگر در حال درگیری و نزاع بودند و حکومت ویجایانگر را منقرض نمودند. احتمالاً پس از نابودی این حکومت، هنرمندان و نقاشان هندو متعلق به آن شهر شگفت‌انگیز، جلب پایتخت‌های سلاطین دکن شدند و شیوه‌ها و روش‌های هنر قدیم پیش از اسلام هند را با خود به ارمغان بردند. حضور این جریان جدید هنری در فعالیت‌ها و خلاقیت‌های هنری دکن مؤثر بود و باعث شکوفایی عظیمی در نقاشی مینیاتور احمدنگر، بیجاپور و گلکنده گشت. بدین‌سان شیوه قدیم مینیاتور ایرانی، جای خود را به شاهکارهایی داد که نشانگر سبک خاص دکن در استفاده از خط و رنگ بودند. اگرچه سلاطین «نظام شاهی» احمدنگر به‌عنوان قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین سلاطین هنرپرور دکنی مورد پذیرش قرار گرفته‌اند، اما عادلشاهیان بیجاپور و قطب شاهیان در گلکنده نیز خدمات ارزنده‌ای در این زمینه انجام دادند، شاخص‌ترین این حکام هنرپرور ابراهیم عادلشاه دوم (۱۶۲۶- ۱۵۸۰ م) از بیجاپور است. در دربار او موسیقی، ادبیات و هنرهای ایرانی و مغولی مورد حمایت و توجه بسیار قرار گرفت. مناظر شاداب، دقیق و باشکوه نقاشی‌های بیجاپوری با زمینه‌هایی طلایی که نور را به طریقی پر تلألؤ منعکس می‌کند، فضایی شعرگونه و اسرارآمیز به این آثار بخشیده است. در سال ۱۶۳۶ م بیجاپور تحت تسلط مغول‌ها قرار گرفت و سبک پخته و رشد یافته مغول در نقاشی پرتره به‌تدریج آثار نو و معاصر بیجاپور و گلکنده را تحت تأثیر خویش

[1] Orang Ziba

قرارداد. ذوق لطیف و طبع پرطمطراق این حاکم خلاق و احساساتی(ابراهیم عادلشاه دوم) را می‌توان در مجموعه وسیع مقبره او و مسجد متصل به آن‌که به نام «ابراهیم روضه» (روضه ابراهیم) مشهور است، مشاهده کرد. «ابراهیم روضه» از لحاظ معماری نمونه‌ای است از فرم‌ها و روش‌های جدیدی که (اتصال مسجد، مقبره و حوض‌خانه در یک مجموعه ساختمانی) در زمان سلاطین بیجاپور به کار گرفته شد. ساختمان گنبد نیز به نوبه خود نمونه دیگری از نوآوری‌های بیجاپوری است. این گنبد بر فراز بنای مربع شکلی قرار دارد که توسط ستون‌های متعدد و طاق‌نماهای منحنی پشت سر هم (میان ستون‌ها) احاطه‌شده است. ایام سلطنت محمدقلی قطب شاه (۱۶۱۲-۱۵۸۰ م) در گلکنده آغاز دوره بزرگی از تجملات و رشد هنری بود. روش نقاشی‌های این دوره آمیزه‌ای از سبک‌های صفوی، ترکی و مغولی بود که همواره انعکاس‌ها و اشاراتی به اصالت ترکمنی خاندان حکومت در آن به چشم می‌خورد. البته نقاشی‌های پارچه‌ای گلکنده که به‌عنوان پرده، پوشش تزیینی دیوار و پوشش زمین به کار می‌رفته، بیشتر از مینیاتورهای این منطقه که به‌تازگی پژوهشگران جداگانه آن را مورد مطالعه قرار داده‌اند، شناخته شده‌اند. در سده هفدهم و هجدهم موضوع این نقاشی‌ها عموماً انجام یافته از آثار ایرانی، هندی و گاه اشکال چینی و طرح‌های تزیینی اروپایی بوده که به‌منظور صادرات ترسیم می‌شده است. در گلکنده نیز همچون بیچاپور سبکی خاص و مستقل در معماری ظهور کرد که امروز بیشتر آثار آن را می‌توان در شهر حیدرآباد مشاهده کرد. سرانجام پس از اشتغال دکن به دست مغول‌ها (۸۷-۱۶۸۶م) سنت‌های هنری بیجاپور گلکنده نیز-که از سال ۱۶۵۰ م به بعد رو به زوال و سقوط می‌رفت، نابود گشت. حیدرآباد به سال ۱۷۲۴ م حکومتی مستقل یافت و به مرکزی جدید برای جلب و جذب هنر تبدیل شد. شیوه جدید نقاشی حیدرآباد آمیخته‌ای از ذائقه تجملاتی مکتب قدیم گلکنده و سبک مستحکم و دقیق مغولی منطقه بود. در سده هجدهم، به دنبال فروریختن قدرت حکومت مرکزی مغول، ایالت‌های مستقل دیگری در دکن تشکیل شدند. حکام بنگال و اوده افرادی هنردوست و مقتدر بودند، ازاین‌رو آثار هنری رایج که آمیخته‌ای بود از هنر اواخر دوران مغول و عناصر اروپایی، مورد حمایت و تشویق این حکام قرار می‌گرفت. حکام محلی و ایالتی در اواخر امپراتوری کبیر مغول آن‌گونه که باید، تحت نظر و فرمان حکومت دهلی نبودند و این برای سلطنت دهلی در فجر فتح تاریخی بابر ضربه‌ای جانکاه بود. انگلیسی‌ها اربابان جدید هند شدند و این کشور توسط این امیران وارد دوره‌ای تازه شد (کری ولش: ۱۳۷۲، ۱۷).

هنر هندویی هند

هند، سرزمین عجایب است و این عبارت سخنی گزاف و دور از واقعیت نیست، زیرا کلیه مراتب و سطوح مختلف فرهنگ بشر از اعتقادات ابتدایی پرستش درخت و آب گرفته تا غور و بررسی در کیفیت یگانگی وجود، در آن سرزمین به موازات یکدیگر وجود دارند و همزیستی می‌کنند. تحقیقات ساده‌انگارانه، تصویری از فرهنگ و تمدن هند به دست می‌دهد که ممکن است عموم،

ظاهر امر را با اصل آن اشتباه کنند و هندوان را بت‌پرست بینگارند. کیش هندو هیچ‌گاه به‌طورکلی ماده‌پرست نشد و از واقعیت ازلی و بارگاه ایزدی دیدی بزرگ‌تر از آن داشت که نامتناهی را محدود در بند بتی ناپایدار ببیند و مجازی را مطلق بپندارد و به چند خدایی صرف بگراید.

معتبرترین سندی که از فرهنگ‌های ماقبل تاریخ هندوستان وجود دارد، حاکی از این است که آن‌ها در دره سند و در فاصله سال‌های ۲۵۰۰ تا ۲۰۰۰ قبل از میلاد، رشد و تکامل یافته‌اند. باستان‌شناسان، تمدن دره سند را تمدن «هارپا[1]» نیز می‌نامند؛ چراکه هارپا، یکی از مهم‌ترین شهرهای دره سند بود. بیشتر مناطق شهری تمدن سند حفاری شده و کوشش‌هایی برای یافتن و دریافتن مذهب و هنر آنجا انجام‌گرفته است. بزرگ‌ترین مناطق شهری آنجا، «موهنجودارو»، «هاراپا» «گانوریوالاتار[2]» و «کالیبانگان[3]» اند؛ اما مناطق کوچک‌تر بی‌شماری نیز وجود داشته که همگی بخش‌هایی از یک اجتماع بزرگ‌تر محسوب می‌شدند. آنچه امروز نمایانگر هنر مذهبی به فرض مذهبی بودن آنان است و می‌توان به آن استناد کرد، فقط چند اثر بازمانده از آن دوران است که مهم‌ترین آن‌ها چندین مهر، شمار کمی مجسمه‌های سنگ‌تراش مینیاتور و تعداد نسبتاً زیادی شکل‌های سفالین است.

مهرها که بیشترشان از سنگ ساخته شده‌اند، عموماً نقش اشکال یا حروفی از نوشته‌های آن دوران را بر روی خود دارند و هنوز کسی موفق به خواندن آن‌ها نشده است. معمولاً شکل یک حیوان و به نسبت بسیار کمتری شکل یک انسان و یا شکل‌های گروهی که در حال انجام کاری هستند نیز روی مهرها نقش شده است. پژوهشگران می‌گویند که آنان در حال انجام نوعی مراسم مذهبی‌اند، اما مفهوم کارشان دقیقاً مشخص نشده است. بیشتر حیواناتی که بر روی مهرها نقش شده‌اند روبروی شیئی ایستاده‌اند که تصور می‌شود آخور یا نشانه خاصی باشد. درباره موارد استفاده مهرها، احتمال می‌رود که مردم تصور می‌کرده‌اند حیوانات نقش‌شده بر آن‌ها (کرگدن، فیل و بیشتر از همه گاو نر) نیرویی دارند که اگر چیزی به نقش آن‌ها ممهور شود، سالم و در امنیت خواهد ماند. این واقعیت که گاو نر بعدها در هندوئیسم جایگاهی مهم می‌یابد (شیوا، خدای هند، بر آن سوار می‌شود) شاید حاکی از نوعی ادامه و پیوستگی عقاید مذهبی این دو دوره باشد. مدرک دیگر در تأیید این ادامه و پیوستگی، می‌تواند همان چند مهری باشد که بر روی آن‌ها شکل انسان نقش شده است. برای نمونه، بر روی یکی از این مهرها نقشی حک‌شده است که بسیاری از مشخصه‌های شیوا را در خود دارد. این نقش، پیکره‌ای است با سه سر که مثل مرتاضان، چهار زانو نشسته است و حیواناتی اطراف او را گرفته‌اند. کشفیات بعدی در موهنجودارو، این پیش‌نمایه از شیوا را بیشتر تقویت کرد. در آنجا شی‌کوچکی پیدا شد که باستان‌شناسان آن را

[1] Harp
[2] Ganori-valatar
[3] Calibangan

لینگا[1] مـی‌نامند. لیـنگا، ستون بلندی است که هـنوز هـم متداول‌ترین تـرکیب بـرای تـصویر شیوا در نظر گرفته می‌شود. کیفیت بسیار بالای حـکاکی بـر روی این مهرها، مؤید این مـوضوع اسـت که هنرمندان برپایه سنّتی تثبیت‌شده و دیرین، به این کار اهتمام می‌ورزیدند. بازمانده‌های مـهرهای قـدیمی‌تر، کمتر به‌دست‌آمده‌اند، امـّا بـر روی بیشترشان به‌جای شـکل حیوان یا انسان، طرح‌های هـندسی نقش شده است. مهرهای دره سند، احتمالاً بزرگ‌ترین دستاورد هنری دوران ماقبل تاریخ هـندوستان اسـت؛ اما تا وقتی‌که سنگ‌نوشته‌های دره سـند خوانده نـشوند، اطـلاعات مـا درباره پندارهای مذهبی پنـهان در زیر این نقش‌ها و شکل‌ها، بسیار محدود باقی خواهد ماند.

تعداد مجسمه‌های سنگی و برنزی به‌دسـت‌آمده، بـسیار کم و اندازه آن‌ها خیلی کوچک اسـت. در ایـن مـیان اگـر چـند مجسمه کوچک سـنگی را کـه احتمالاً لینگا هستند مستثنا کنیم، ریشه مذهبی بقیه در سایه تردید قرار می‌گیرد؛ اما برعکس، در میان بـازمانده‌های به‌دست‌آمده از تعداد بسیار زیاد مجسمه‌های سفالین، موارد بـیشتری وجـود دارد. بـرخی از آن‌ها مـجسمه حـیوانات هستند، امّا بیشترین تعداد را شکل‌های انسانی تشکیل می‌دهند که باز در میان این گروه، مادینه‌ها شمار زیادتری را شامل می‌شوند. حیوانات احتمالاً نذری خدایان و مادینه‌ها معمولاً نماینده خدایان مادرند. این تشخیص هویت بر اساس برجستگی‌های غلو شده اندام این مجسمه‌هاست. برخلاف حکاکی مهر، ساختن این‌گونه مجسمه‌های سفالین در هند پیشینه‌ای مستند دارد و حتی به دوران پیش از دره سند هم می‌رسد. سنّت دیرینه ساختن مجسمه‌های سفالین در هندوستان تا به امروز کشیده شده اسـت. هـنوز هم مجسمه‌های گلی، به شکل قربانیان نذری و پیکره‌های خدایان هستند. برای ساختن نمونه‌های قدیمی از روش‌های گوناگون، مثل حالت دادن با دست، پیچاندن، کشیدن، چـروک کـردن و پرداخت کردن استفاده می‌شد؛ و امـروزه ایـن کار با چرخ گردان یا قالب انجام می‌شود (Lari: 1949,51).

پیش‌ازاین تصور می‌شد ورود قبیله‌های اسب‌سوار و ارابه‌ران هند و آریایی به شمال هندوستان باعث سقوط تمدن دره سـند شد؛ اما اکنون قـراین گـواهی می‌دهند که چنین چیزی صحت ندارد؛ چراکه هم‌زمان با تضعیف و کاهش شیوه زندگی شهری، بعضی از مناطق این تمدن، بدون هیچ‌گونه خللی که ناشی از تهاجم دیگران باشد، به روند جاری زنـدگی خـود ادامه دادند. ولی نباید فراموش کرد که برخی مناطق شهری ناگهان از میان رفتند. این دوره از تاریخ هندوستان کاملاً ناشناخته و تاریک مانده است و هیچ اطلاعی از اینکه اقوام هند و آریایی به این نـواحی آمـده باشند، در دسـت نیست. تنها مرجع معتبر، وداها[2] کتاب مقدس هند و آریایی‌هاست. در این منبع، به مسائل تاریخی نگاهی گذرا افـکنده شده است، چراکه این کتاب، پس از سال‌های بسیار که سینه‌به‌سینه به

[1] Linga
[2] Vedas

نسل‌های بعد منتقل گردیده، به نگارش درآمده و مکتوب شده است و نیز هیچ‌گاه قصد این نبوده که از آن به‌عنوان تاریخ استفاده شود. با تمام این تفاسیر، هیچ مرجع و منبع باستان‌شناختی مبنی بر هجوم هند و آریایی‌ها در هزاره دوم قبل از میلاد وجود ندارد. در وداها به مذهب ودایی اشاره‌شده، امّا از هنر مذهبی ودایی سخنی به میان نیامده است و شاهدی برای شناسایی ساکنان شمال هندوستان وجود ندارد (ذکرگو: ۱۳۷۴، ۱۵۷).

مذهب ودایی، وداها (مشتمل بر چهار بخش) همواره به‌مثابه زیربنایی در نظر گرفته‌شده که تمام آداب و مراسم هندو، بعدها بر آن استوار شده‌اند. ولی جالب اینجاست که میان هندوئیسم مدرن و وداها چندان رابطه تنگاتنگی وجود ندارد. فقط چند تن از خدایان مورد ستایش در ودا به خدایان اصلی هندوئیسم بدل شده و خدایان قدیمی‌تر به استثنای عده بسیار کمی از آنان محبوبیت خود را ازدست‌داده‌اند. باوجود این، از زمان دانایان ودایی در عهد دیرین تا به امروز، احساسی قوی درباره پیوستگی و تداوم عقاید هنر وجود داشته است.

وداها، مشتمل بر چهار مجموعه سرودهای مذهبی، اوراد، دعاها و رمزهای سحرآمیز است، که به ترتیب زیر آورده شده‌اند: ریگ ودا[۱]، ساما ودا[۲]، یاجور ودا[۳]، آتاروا ودا[۴].

کتاب‌هایی که از نظر ترتیب تاریخی بعد از وداها نگاشته شده‌اند عبارت‌اند از: برهمن‌ها، اوپانیشادها[۵] و پوراناها[۶]. همین‌طور دو حماسه بزرگ هندوستان، ماهاباراتا[۷] و رامایانا[۸]، در اواخر هزاره نخست پیش از میلاد از روایت‌های شفاهی ریشه گرفته و سروده شده‌اند. تمام این منابع مکتوب و بخصوص دو کتاب حماسی و پوراناها در بررسی هنر هندو اهمیت شایانی دارند. چراکه این کتاب‌ها برای هنرمندان فرصت و منبع خوبی بودند تا بتوانند آن‌ها را به تصویر بکشند. در هندوستان، کلمات مکتوب همواره دارای خاصیتی ذاتاً عرفانی تصور می‌شده‌اند و ازهمین‌رو به‌تدریج به مثابه پایه و شالوده‌ای تلقّی شدند که اعتقادات نسل‌های بعدی و نیز پیکره نگاری بر آن‌ها بنا شد و توسعه یافت (بلرتن: ۱۳۷۵، ۸۰)؛ و سرانجام، متون حماسی که در چند صدسال پیش از میلاد نگاشته شده‌اند، منبع سوژه‌های بی‌شمار برای نقاشی‌های هنرمندان هندی بوده‌اند. ماهاباراتا و رامایانا مهم‌ترین این متون‌اند که اولی بسیار بلندتر و قدیمی‌تر از دومی است. امروزه ماهاباراتا به دلیل داشتن بخشی به نام باگاوادگیتا - سرود خداوند- مشهورتر است. این بخش هرچند نسبت

[1] Rig Veda
[2] Sama Veda
[3] Yajur Veda
[4] Atbarva Veda
[5] Upamsbads
[6] Puranas
[7] Mabakbarata
[8] Ramavana

به کلّ کتاب بسیار کوتاه است، لیکن همواره در نقاشی‌ها و نگاره‌های هندی مورداستفاده قرار می‌گیرد، در همین بخش است که با خدای محبوب آن‌ها، «کریشنا[1]»، آشنا می‌شویم و او را در لباس ارابه‌رانی می‌بینیم که به «آرجونا[2]» قهرمان پند می‌دهد. گفت‌وگوی محوری میان خدا و قهرمان در شبی که جنگ «کوروکشترا[3]» رخ داد صورت می‌گیرد و خود، اوج این حماسه عظیم است. وظیفه‌ای که در این متن برای انسان مشخص گردیده ضرورت دنبال کردن سرنوشتی است که از زمان تولد برای او رقم‌زده شده است. ادای وظیفه، بدون در نظر گرفتن عواقب آن، از آرزوهای هر فرد، بسیار مهم‌تر است؛ نیز درباره ادامه یافتن شرایط موجود تأکید شده و این موضوع تأثیری دیرپای بر پیشرفت تمدن هندو داشته است (بلرتن: ۱۳۷۵، ۸۱).

به‌طور کلی در هنر هندو، هم از سنگینی موّاج دریا نشانی هست و هم از انبوهی جنگل بِکر. هنر هندو، هنری است با شکوه و فاخر و آهنگین که با رقص، پیوندی تنگاتنگ دارد و گویی از پای‌کوبی خدایان در آسمان، الهام گرفته است. در هیچ آموزه سنّتی‌ای، مانند هنر هندو، مفهوم هنر الهی (مقدّس)، عهده‌دار نقش بنیادی نیست. به‌طوری که در نظر آن‌ها (هندوها) دگرگونی و کثرت اشکال و اشیا در عالم، دلیل بر واقعی بودن و استقلال وجودی داشتنِ آن‌ها نیست؛ بلکه بر عدم واقعیت آن‌ها در قبال ذات مطلق خدایان، دلالت می‌کند که به آن اَشکال گونه‌گون، در عالم، تجلّی کرده‌اند. این ویژگی‌ها که در هنر آن‌ها جلوه‌گر شده است و نوعی تقدّس را نشان می‌دهد، حاکی از دیدگاهشان نسبت به هنر و پیوند عمیق آن با دین و اعتقادات مذهبی آن‌ها است.

نقاشی مغول هند (اسلامی)

در دربار مغولان در هندوستان، با به قدرت رسیدن شاه جهان در سال ۱۶۲۸ م و تلاش‌های بی‌نتیجه‌ی او برای پیروی از امپراتوران قدیم مغول در اهداف بلند پروازانه‌ای چون مالکیت پادشاه نامه، نشانگر آن است که هنر در نزد او با جلالی که به وی به‌عنوان شاه می‌داده، توجیه می‌شده است. در آلبوم‌های سلطنتی که برای جهانگیر در اواخر سلطنت او گردآوری می‌شد، وحدت در سبک، توسط نقاشان وی می‌تواند عامل سودمندی برای طبقه‌بندی آثارشان به نسبت موضوع آن‌ها باشد. کارگاه شاه جهان نیز به میزان قابل ملاحظه‌ای وارث چنین سبکی بود. نوآوری در نقاشی پس از دوره‌ی شاه‌جهان بیشتر در کارهای غیرحرفه‌ای مغولی دیده می‌شود و اغلب نمونه‌های کوچک و ساده شده‌ای از نمونه‌های سلطنتی برای گروه‌های مذهبی، قومی و اجتماعی که با محیط هندویی اطرافشان در ارتباط نزدیک‌تری بودند. حتی در زمان اکبر نقاشی خوب، به‌هیچ‌وجه یک مکتب انحصاری نبود. در کنار نسخه‌های کوچک‌تر و کم اهمیت‌تر که به دستور

[1] Krishna
[2] Arjuna
[3] Kuruksbetra

اکبر برای هدیه به درباریانش انجام می‌گرفته آثار بی‌نظیری توسط کـارکنان وی ازجمله عبدالرحیم خان خانان انجام می‌شد که خود دارای سبک خاصی بود. هم‌چنین هنرمندانی چون مشفق و قاسم که تا حدود دو دهه‌ی بـعد نـیز برای وی کار می‌کردند، در آن شرکت داشتند. جالب آن‌که مشفق و قاسم هیچ‌یک برای اکبر یا جهانگیر کار نکرده‌اند. از طرفی تغییرات چشم‌گیری نیز در نقاشانی که توسط امپراتوران مغول به کار گرفته‌شده بودند بـه وجـود آمد. تشویق و حمایت زیاد جهانگیر بر روی صفحات آلبوم که بیش از خود متون مصور چشم‌نواز بود به نوعی طعنه‌آمیز در جهت انتقال این مطلب بود که اکبر فردی بی‌سواد بوده است، اما ممکن است وی نـیز مـتوجه این امر بوده که کـتابخانه سلطنتی بـا نـسخه‌های قدیمی مغولی که کپی دیگری از آن‌ها لازم نبود، غنی‌شده است.
راجرز در مورد حذف واقعی عناصر هندو در زمان اکبر و جهانگیر می‌آورد:
«تاریخ نقاشی سلطنتی مغول داسـتانی از شـکوفه‌های سـنگینی است که توسط ریشه‌های سطحی نگهداری می‌شوند» (هالاید: ۱۳۷۶، ۱۵۳). پایه‌گذار و خالق اصـلی نـقاشی مغولی اکبر بود و بسیار مضحک است که با استناد به گفته‌های فرزند وی یعنی جهانگیر و همچنین تاریخ‌نویسان دربارش، وی را فـردی بـی‌سواد بـنامیم؛ هرچند تحقیقات اخیر بیانگر این نکته است کـه وی در حـقیقت خـوانش پریـش بوده است.
استفاده از نقاشان هندو و مسلمان در کنار هم مهم‌ترین عامل ایجاد ماهیتی مشخص برای نقاشی مغولی و برقراری جریان تکامل تدریجی سلیقه مغولی در دوره‌ی سلطنت اکبر بود. ما راجع به کـسانی که واقعاً تصاویر را خلق کردند حتی نقاشان مسلمان چیز کمی می‌دانیم برای مثال آن‌هایی که از ملوا می‌آمدند یا مسلمانان خطه دکن (احمدنگر، بیجاپور و گلکنده) همه آن‌ها به‌وضوح در سبک‌های مختلفی کار می‌کردند و نقاشی‌های دیواری (یک منبع احتمالی بـرای بسیاری از تـصاویر) به‌هیچ‌وجه در تصاویر کتب مصور نیامده است. نقاشی‌های موجود همان‌طور که انتظار می‌رود از کیفیت‌های متفاوتی برخوردارند و بسیاری از آن‌ها صرفاً آزمایشی بوده و هیچ پیامد عملی دیگری به همراه نداشته‌اند. عبدالصمد و میرسـید عـلی (که در سال ۱۵۷۲ م به حجاز عزیمت کرد) در اجرای کارشان نقش اندکی داشتند، چون می‌بایست کارشان را در کارگاه انجام داده و کاغذ و رنگ دریافت می‌کردند سپس آن‌ها را به‌عنوان مواد اولیه لازم تحویل نقاش‌ها داده و آنگاه بـه خـزانه می‌سپردند. آنگاه کار را به‌عنوان یـک اثـر مـطلوب و کاری که به‌موقع تحویل داده‌شده بود بررسی می‌کردند (عزیز: ۱۳۶۶، ۳۱).
مناظر آکنده از مضامین جنگی و غم‌بار همراه با غول‌ها و جانوران و شیاطین در زمینه‌های غبارآلود رنگی از ویـژگی‌های مـشخص نـقاشی اکبر تا آخر دوره‌ی حکومت وی محسوب می‌شوند. تأثیرات اغـلب چشمگیر امـا به‌جای ظرافت از بی‌پروایی خاصی برخوردار است تا جایی که ترکیب‌بندی و فیگورهای ایرانی را با زمینه‌ی تیره و شلوغ نقاشی‌های هندی یا قـبل از اسـلام درهم‌آمیخته است. تصاویر به‌جا مانده بسیار کمتر از آن است که بتوان بـه ریشه ارتباطی آن‌ها پی برد. این امر تا حد

زیادی شبیه به مباحث ادبیات گفتاری هستند که با شتاب زیادی از یک صحنه به صحنه دیگر گذر می‌کند بدون این‌که به ارتباط و نظم میان آن‌ها توجهی مبذول دارد (فریه: ۱۳۷۴، ۵۱).

مجموعه شگفت‌آوری از نقاشی‌های مغولی باقی‌مانده از دوره‌ی سلطنت اکبر نشان می‌دهد که او یکی از فعال‌ترین و مشتاق‌ترین طرفداران هنر کتاب‌آرایی در تاریخ بوده است. بعضی از سفارش‌ها او در خصوص مصورسازی کتب موجود در کتابخانه کاخ‌ها، رساله‌های مربوط به هیأت و نجوم و به‌خصوص کتاب‌هایی راجع به ستارگان، گیاه‌شناسی و دیگر امور مربوط به طب و کارهای کیهان‌شناسی و جغرافیایی یا گیتاشناسی بوده است، هرچند تعداد تنها اندکی از آن‌ها به‌جا مانده است. مقالاتی راجع به دین و قانون که اغلب با وقایع مصور برای صاحبان سلطنتی خود جذاب‌تر نیز شده بودند.

نقاشی هندو

درباره پیدایش نگارگری در هند به‌سختی می‌توان اظهارنظر کرد. نگارگری‌های باقیمانده از عصر کهن و میان‌سنگی در درون غارها و یا پوشش‌های سنگی گزارش‌شده است، موضوعات این غار نگاره‌ها، بیشتر درباره جانورانی نظیر فیل، کرگدن، شغال، ببر، یوزپلنگ و اسب است.

بیشترین اطلاعات از سیمای هنر نگارگری هند، دیوارنگاره‌های باقی‌مانده بر روی دیوارهای غارهای آجانتا است. این مجموعه از تالارهای شورای راهب‌های بودایی در غرب هند که در دره‌ای تنگ و عمیق به‌صورت نیم‌دایره‌ای دور از استقرارهای شهری برای اقامتشان در فصل باران در نظر گرفته‌شده، تشکیل‌شده است. این غارها دیوار نگارهایی از قرن اول قبل از میلاد تا قرن پنجم میلادی دارند که به‌وسیله هنرمندان تشکل‌های اصناف مختلف به تصویر کشیده شده‌اند. دیوارهای نرم این غارها در ابتدا اندود شده و پس از طراحی، رنگ‌دانه‌های گل اخرا و یا مواد رنگی معدنی نیم پخته و لاجورد رنگ‌آمیزی شده است. بیشتر این دیوارنگاره‌ها پیش‌درآمدی بر هنر پیکرتراشی در ادوار بعدی هستند. آنان با چنان مهارتی سایه داده‌شده‌اند که به‌سختی می‌توان دو بعدی و یا سه بعدی بودن آن‌ها را تشخیص داد. دیوارنگاره‌های کشف‌شده در کانچی پورام و الورا وجود هماهنگی سنتی را بین نگارگری و تندیس‌سازی بیان می‌کنند؛ بنابراین از آجانتا می‌توان پی برد که نگارگری بر اساس روش طرح‌های خیالی است که شامل دورنمای جامعه، ساختمان‌ها و گیاهان زمان خود می‌باشد. نگارگران این غارها در طراحی گروه‌های پیچیده اجتماعی و حتی مطرح کردن حرکت‌های آنان متخصص می‌باشند. نظر اجمالی که از دیوارنگاره‌های آجانتا می‌توان داشت. بیانگر رنگ‌آمیزی گرم و اشکال طبیعی آن است؛ که صحنه‌های اخلاقی، بیانگر ارزش‌های عالی انسانی است (وزیری: ۱۳۷۷، ۶۳۳).

با آن‌که نگارگری‌های عصر گوپتا با پیکرتراشی همراه شده، اما در سبک نگارگری هند آغازگر فصل جدیدی است که پس از این دوره، شکل‌گرفته است. اولین نسخ مصوری که تاکنون از هند قبل از ورود اسلام گزارش‌شده، به برگ درخت خرما با جلد چوبی آن مربوط است که به قرن دهم

میلادی بازمی‌گردد و منعکس‌کننده هنر نـگاری سـنتی هند است. با آن‌که مضامین این نگارگری‌ها بودایی است، اما موضوعات آن نمایانگر مشخصه‌های اخلاقی نیز می‌باشد. از دیـگر نـگارگری‌های قـرون وسطی، مضامین خشک و طرح‌های کلی است که جایگزین رنگ‌های نرم مدل‌های رنگی مشخصه آجانتا می‌شود. این سبک به هـمراه کتب مذهبی جینی از قرن دوازدهم میلادی به تعداد زیادی تهیه گردیده که بنا به اعـتقادات چینی مضامینی از خدایان، اولیای کـنترل‌شده عرف مذهبی، دارند (ارشاد،۱۶۶:۱۳۷۹).

با جـایگزینی کاغذ دست‌ساز به جای برگ درخت خرما که بسیار شکننده بود «قرن ۳۱ م.»، انقلابی در هنر دست نوشته‌های شمال غرب هند ایجاد شد. باآنکه در قرن دوازدهم میلادی، مصور کردن نسخ خطی از هنر پیکرتراشی هند جدا گردید، اما از ایـن زمان به بعد، مکتب نگارگری جدیدی که به‌خوبی نیز توسعه یافته بود، جانشین طرح‌های اولیه پیشین شد (حکمت: ۱۳۲۷، ۱۲).

پیش از ورود اسلام، هنر مصورسازی کتاب که هنرمندان چینی و بودایی انجام می‌دادند، اهمیت خود را همچنان تا پایان قرن دوازدهم میلادی حـفظ کـرد. تأثیر کار این هنرمندان که تا عصر حکومت مسلمانان مملوک نیز کماکان حفظ‌شده بود، در شکل هنر اسلامی نفوذ کرد.

ازجمله موضوعات نگارگری می‌توان به طبقه‌های مذهبی جامعه هند، شریف‌زادگان، جنگجویان که در هند حکومت ملوک‌الطوایفی تشکیل مـی‌دادند، صحنه‌های زدوخورد، وفاداری، جـوانمردی، احترام به بزرگان، دنیای تاریک و مرگ و دنیای رؤیایی را اشاره کرد. در مقابل نسخ خطی مصور شده مسلمانان، کارهای حماسی، دیوان اشعار و طالع‌شناسی بود که در سبک ایرانی بیان می‌شد. نگارگران غیر مسلمان نیز به مصور نمودن نسخ خطی، رمان‌های عـبادی، اشعار مـذهبی با مفاهیم اشاره‌ای (که به آنان این اجازه را می‌داد که به بزرگنمایی ایده‌های خود از طریق طبیعت بپردازد)، می‌پرداختند. از نمونه‌های نگارگری شده این دوره، می‌توان به بیان احساسات جامعه هند و اسلامی که به شکل دو پرنـده بـه تـصویر کشیده می‌شد، اشاره کرد (وزیری: ۱۳۷۷، ۶۳۳).

پیش از ایجاد مرحله جـدیدی در هـنرهند به‌وسیله مغولان، در غرب و شرق این سرزمین و در زمان سلطنت دهلی، هنر مملوکان هند در جریان بود. با آن‌که شاهان مملوک، هیچ‌گونه پشتیبانی از مکاتب نگارگری در هند نمی‌کردند؛ اما مدارس زیـادی را در هـند و بـا کمک خوشنویسان که از ایران و عراق به دربار خود فراخوانده شـده بودند، تأسیس کردند.

نگاره الهه لکشمی (نقاشی هندو)

الهه لکشمی ایزدبانوی توانگری و پیروز بختی در آئین هندو است. لاکشمی را به‌سان زنی که بر روی گل نیلوفر آبی ایستاده است، تصویر کرده‌اند. به همین دلیل، او را به نام پادماپریا (کسی که نیلوفر دوست دارد) نیز می‌خوانند. او همسر خدا ویشنو است که هندوان در جشن دیوالی وی را به نماز می‌برند.

لاکشمی ایزد بانوی ثروت است و پول و غله و گله و زمین و طلا و نقره از عطایای اوست. در متون هندو گفته‌شده هر جا که سلطنت و ثروت و شهرت و شوکت باشد، فیض لاکشمی در آنجا حاضر است و لاکشمی نیز در آنجا حضور و سکونت داشته است.

تصویر ۱۰- الهه لکشمی، محل نگه‌داری؟ ۱۷ م (Baron, 1940)

نقاشی که نشان‌دهنده الهه لکشمی است؛ تصویری از الهه لکشمی که بر باروری و ثروت سلطنت می‌کند، بر روی یک لوتوس با یک فیل در هر دو طرف قرار می‌گیرد (تصویر ۱۰). آن‌ها بال کوچک دارند، جزئیاتی که اسطوره را به یاد می‌آورد فیل‌ها آزادانه در سرتاسر آسمان پرواز می‌کنند و از کوزه‌هایی که در تنه‌های بلندشان حمل می‌کنند، آب را از او می‌گیرند. الهه در لبه پایین دست راست خود لوتوس را حمل می‌کند و موهای خیس او را با دستان خود بالا می‌برد، درحالی‌که دست چپ پایین بر روی دامن او قرار دارد. در اینجا گروه بر روی یک دریا پر از لوتوس‌هایی است که در آن دو فیل دیگر شنا می‌کنند. نقاشی روی کاغذ انجام‌شده است. دو رنگ غالب زرد و قرمز بیشتر از بقیه استفاده‌شده است. فیل‌های به‌صورت ضربدری هم‌رنگ هم هستند که این امر باعث تعادل در نقاشی شده است. رنگ‌ها تخت و دارای خطوط کنارنما هستند و واقع‌گرایی به کار گرفته نشده است.

نگاره جهانگیر شاه (نقاشی اسلامی هند)

تصویر ۱۱- جهانگیر شاه، اثر مانوهر، ۱۵ م، موزه آرمیتاژ (Indian painting).

در کاخ‌ها و تالارهای عمومی جهانگیر تصاویر مذهبی اروپایی، حتی با موضوعات مبهم و کنایه‌دار، کاملاً به چشم می‌خورند. بااین‌وجود شواهدی دال بر توجه جهانگیر نسبت به موضوع تصاویرش موجود است. ازاین‌رو هنرمندان دربار او تخصص بی‌نظیری در چهره‌سازی و پیکره نگاری داشتند.

یکی از هنرمندان نقاش دربار جهانگیر شاه، مانوهر بود. مانوهر به‌عنوان نقاش چهره‌نگاری کار می‌کرد که کمتر با روحیه‌اش سازگار بود، اما وی عمر طولانی خود را با خدمت به پسر شاه جـهان یعنی دارا شکوه به پایان برد. وی به‌واسطه‌ی استعدادش در چهره‌نگاری و به‌خصوص در نوع تمثیلی آن پیشرفت کـرد. او رؤیاهای جهانگیر را برای فتح جهان یا برتری وی بر جامعه‌ی شیوخ و صوفیان برای اهمیت بخشیدن به پادشاهی تصویر می‌کرد. در نگاره پرتره جهانگیر شاه (تصویر ۱۱) وی تلاش کرده است که حجم‌نمایی و واقع‌گرایی را به هنر هند که متأثر از هنرمندان مکتب صفوی نیز هستند اضافه کند. پرداخت کافی در چهره و پیکره شاه انجام‌شده است ولی تجمل و اشرافیت در وجنات او دیده نمی‌شود. برای شکوه و عظمت بیشتر به وجهه شاه، هاله نور در اطراف صورت وی نقاشی شده است.

این‌گونه هاله‌های مقدس در تاریخ هنر هند بسیار دیده می‌شود. در این نگاره نیز تلالو نور به کمک خطوط مواجی که در اطراف هاله دور صورت شاه در حال حرکت هستند نشان داده‌شده است و همانند خورشید می‌ماند. چهره‌ها بیشتر از روبرو و یا سه رخ نقاشی می‌شدند، ولی در این نگاره چهره را از نیمرخ می‌بینیم که به‌شدت واقع‌گرایانه تصویر شده‌اند.

در عصر شاه‌جهان هنر به اوج خود می‌رسد. نقاشی پرتره در زمان شاه جهان بسیار متداول بود و کار بر روی پرتره و خصوصیات فردی به شکل دقیق در مینیاتورها انجام می‌گرفت. زندگی سلطنتی، مراسم گروهی آیینی، نقاشی از مجالس شبانه، صوفیان و زنان زیباروی نیز بسیار تصویر شده است. مصورساز هندی از رهگذر بخشش‌های شاهان سلسله تیموری هند از رفاه بسیار برخوردار شد تا آنجا که مصورسازان ایرانی مکتب هرات و دیگر هنرمندان چون کمال‌الدین بهزاد، دولت، آقارضا، منصور، میرزا عبدالصمد شیرازی، میرعلی، میرخلیل، میر محمد طاهر که ابره سازی از ابداعات اوست و بدان سامان رفتند و آفریدند که امروز از مفاخر گنجینه‌های هنری هند و موزه‌های جهان است. بعد از شاه جهان، آرام آرام هنر نگارگری در هند رو به انحطاط می‌گذارد و در دوره اورنگ زیب زوال این هنر کامل می‌شود.

بررسی تطبیقی ویژگی‌های نگاره الهه لکشمی (نقاشی هندو) و نگره جهانگیر شاه (نقاشی اسلامی هند)

جدول ۲- بررسی تطبیقی نگاره الهه لکشمی (نقاشی هندو) و نگاره جهانگیر شاه (نقاشی اسلامی هند)

هنر		نمونه	شباهت	تفاوت
نقاشی	هندو (نگاره الهه لکشمی)		شفافیت در رنگ- قدرت در طراحی- وسعت رنگ زرد و قرمز- واقع‌گرایی- تمایل فیگورها به سمت چپ- رنگ تخت پس‌زمینه- عدم فضاسازی- حجم پردازی- هاله مقدس.	غلبه رنگ تخت و خطوط کنارنما و علاقه به مضامین اسطوره‌ای در نگارگری هندو- مضامین نگارگری
	اسلامی (جهانگیر شاه)			

				اسلامی: ادبیات، پادشاهان و مضامین دینی.

نتیجه‌گیری

یکتاپرستی و تجلی خداوند در دین تکوینی یا فرهنگ و آیین هندوئیسم به گونه تمثیلی بوده که در باور اصیل هندویی از مبدأ و ذات احدیت (پراجاپاتی) و معاد کبرا (مهاپرلی) یادشده است؛ اما درگذر زمان برهمن‌ها انحرافاتی در حقیقت و جوهر دین وارد کردند که به‌تدریج دین عوام به خرافه و بت‌پرستی کشید و مذهب برهمایی به قدرت رسید که تثلیث هندویی (برهما، ویشنو و شیوا) از آن برخاست. در بینش عرفانی بسیاری از ادیان جوهر توحیدی دارند، اما تلقی توحید در ادیان سامی متفاوت با هندوئیسم است. خداوند به گونه‌های مختلف نزد دین‌داران جلوه‌گر می‌شود. آنچه توحید اسلامی را از توحید ایرانی و هندویی متمایز می‌سازد، درک متفاوت از خداوند یا ذات احدیت است؛ در تفکر اسلامی روایت صفات خدا در قالب کلام آمده و با تمثیل گرایی هندویی و ایرانی و بازتاب آن در مجسمه‌ها و تمثال‌های انسانی و حیوانی تفاوت دارد. آنچه از گذشته تاکنون به ماجراهای این آیین کهن دامن زده و امروز جمعیت یک میلیارد و اندی هندو را با تمدن غنی به فقر و خرافات سوق داده همانا بهره‌برداری استعمار و استثمار از سرزمین پهناور هند است که آن را تبدیل به موزه ادیان و باورها کرده است. در حقیقت، حضور استعمار و بهره‌برداری از باورها و تحریف مذهب، هندوان را در دنیای تمثیل و خرافه وارد ساخته است. اگرچه در ذات این باورها و رسوم خرافی، اعتقاد به توحید نهفته است.

برخورد اسلام با فرهنگ کشورهای تازه تسخیرشده در طیفی از جنگ تا تعامل متغیر است. در مورد ورود اسلام به شبه‌قاره هند روایت‌های متفاوتی وجود دارد. برخی عقیده دارند اسلام از طریق حمایت نظامی و با زور شمشیر به شبه قاره هند راه پیداکرده است؛ اما بسیاری از مورخان منصف بر این عقیده‌اند، اسلام، پیش از حمات نظامی مسلمانان به شبه قاره هند این منطقه راه‌یافته بود که شواهد تاریخی نیز مدعای مورخین اخیر را به اثبات می‌رساند. در این میان علاوه بر دین جدید که نگرشی تازه از زندگی و مرگ را پیش روی انسان هندی قرار می‌داد، نشانه‌هایی از فرهنگ واسط اسلام و هند یعنی ایران نیز، در هند به منصه ظهور رسید. با عنایت به تفاوت دیدگاه اسلام با سایر ادیان بومی این کشور در موضوع نحوۀ برخورد با مسائل مربوط به وحدانیت و زندگی پس از مرگ، این عوامل بر هنر هند و هندو نیز بی‌تأثیر نبوده و سبب تغییراتی در پیدایش آثار هنری در

این کشور شد. آنچه بررسی گردید، نمایانگر حضور روح هنر ایرانی در هند بود. حکومت‌های اسلامی هند در قرون ششم و هفتم میلادی تشکیل شدند. ویژگی مهم پادشاهان مسلمان؛ غیربومی بودن آن‌ها است. به‌عنوان مثال، بابر، نواده تیمور، خاطرهٔ خوش باغ‌های سمرقند و کابل که در یادداشت‌هایش زبان به تحسین آن‌ها گشوده، با خود به هند می‌برد و تلاش دارد در سرزمین جدید نیز آن‌ها را ایجاد کند؛ سرزمینی که ازنظر او بی‌نظم و بد آب و هواست. واژهٔ کلاسیک در ادبیات، معماری و دیگر هنرها به معنای وضوح و عدم ابهام است. نظم، تناسب، تقارن، نشانه‌های نظم کلاسیک در هنر به‌خصوص معماری هستند. این عوامل از هنر اسلامی، هنر اسلامی ایرانی، وارد هنر اسلامی هند و سپس در هنر هندو نفوذ کرد.

در نگارگری حضور عبدالصمد و میر سید علی که هردو با همایون از ایران به هند آمده بودند، انقلابی در نگارگری هندی ایجاد کرد. اکبر فرزند همایون به این دو نقاش بزرگ توجه زیادی نمود و حتی چنان‌که گفته می‌شود نزد آنان طراحی آموخت. این دو هنرمند به همراه هنرمندان مسلمان هندی آثار هنری بزرگی آفریدند که نمونه‌های مشهور آن، طرح‌های عظیم، اکبرنامه و حمزه نامه است. در این آثار پرسپکتیو عمودی، استفاده از رنگ‌ها و نیز ترکیب صورت‌ها، همانندیِ کاملی با هنر نگارگری ایرانی دارد. تنها تفاوت در این است که در سنت نقاشی ایرانی تا زمان صفویه، نقاشان، بیشتر مضامین عرفانی، اخلاقی، تاریخی، حماسی و دینی را تصویر می‌کردند. لیک در هنر نگارگری اسلامی هند، بیشتر توجه به وقایع زندگی پادشاهان معاصر توسط هنرمندان نگارگر است، امری که در ایران نیز کم‌وبیش پس از مدتی باب شد.

منابع

بیات، بایزید (۱۳۸۲). تذکره همایون و اکبر. تهران: چاپ کلکته.

بلرتن، ت.ریچارد (۱۳۷۵). هندوئیسم و هنر هندو. ترجمه سعید سیاوش. مجله سوژه اندیشه. شماره ۷۰/ صص ۷۶-۸۱.

حکمت، علی‌اصغر (۱۳۳۷). سرزمین هند. تهران: دانشگاه تهران.

حکمت، علی‌اصغر (۱۳۲۷). روابط هند قدیم و ایران باستان. مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران. شماره ۳.

خلیلی، ناصر (۱۳۳۳). گرایش به غرب (در هنر عثمانی، قاجار و هند). تهران: نشر کارنگ.

ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۴). معماری هندو-اسلامی اجتماع نقیضین قسمت دوم ردّپای هنر ایران در عرصه فرهنگ هند. نامه فرهنگ. شماره ۲۰. صص ۱۵۶- ۱۶۹.

فریه، ر، دبلیو (۱۳۷۴). هنرهای ایران. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فرزان.

عزیز، احد (۱۳۶۶). تاریخ تفکر اسلامی در هند. محمدجعفر یاحقی و نقی لطفی. تهران: کیهان.

کری ولش، استوارت (۱۳۷۲). هنر اسلامی در فرهنگ هند. ترجمه امیرحسین ذکرگو. کیهان فرهنگی. شماره ۹۹. صص ۱۴-۱۷.

هالاید، مادلین (۱۳۷۶). هند و ایرانی هنر اسلامی. یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

Billimoria, N.M(1938). The Arab in Sind in the journal of the Sind historical society, vol3,No3.

Baron, Omar Rolf(1940). The socio-religious role of Islam in the history of India in Islamic culture.

Durani, Ashiq Muhamad Khan(1849). history of Multan(from the early period to 1849A.D) Multan(Pakistan)

Lari, Suhail Zaher(1949). A history of Sindh, Oxford.

Nadvi,Syed Sulayman(1934). religions relations between Arabia and India in Islamic culture.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی