تاریخ دریافت: ۹۵/۰۹/۰۸
تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۰/۲۲
(صفحه ۱۱۳-۱۲۸)

عوامل اوج‌گیری و افول تأثیرات نگارگری ایران بر مکتب نگارگری گورکانی هند

زهرا معمر*

چکیده

عصر گورکانیان را می‌توان نقطهٔ عطفی در شکوفایی و به اوج رسیدن فرهنگ و هنر ایرانی در شبه‌قاره دانست.

حمایت بسیار شاهان این دودمان از نگارگران ایرانی مهاجر به آن دیار، تأثیر فراوانی بر نقاشی شبه‌قاره در آن دوران نهاد. اوج این تأثیرات در نگاره‌های برجای مانده از عصر اکبر مشهود است. این هنر در روزگار شاهان بعدی گورکانی، مسیر متفاوتی پیمود و در این گذار نشانه‌های نگارگری ایرانی کمرنگ و کمرنگ‌تر شد. پژوهش پیش رو در پی بررسی دلایل اوج و افول این هنر در شبه‌قاره است.

کلیدواژه‌ها: مکتب نگارگری گورکانی، هنر شبه‌قاره، نگارگری ایرانی.

* فرهنگستان زبان و ادب فارسی
Zahra.moammer@persianacademy.ir

مقدمه

سلسلهٔ گورکانیان هند در سال ۹۳۲ق/ ۱۵۲۶م توسط بابر تأسیس شد. او که از نوادگان تیمور بود به هنر علاقه داشت و اظهارنظر و حتی انتقاد وی در باب نقاشی کمال‌الدین بهزاد، نشانی بر این مدعاست (Babur, p. 291). با وجود این نگاره‌ای از دوران او به دست نیامده است. با مرگ بابر در سال ۹۳۷ق/ ۱۵۳۰م، همایون پسر بزرگ وی بر تخت سلطنت نشست. او پس از شکست در برابر شیرشاه سوری (حکومت: ۹۴۷-۹۵۲ق/ ۱۵۴۰-۱۵۴۵م)، از راه سیستان وارد ایران شد (ابوالفضل علامی۱، ج۱ ص۲۰۴) و در ۹۵۱ق/ ۱۵۴۴م، به دربار شاه تهماسب (حکومت: ۹۳۰-۹۸۴ق/ ۱۵۲۴-۱۵۷۶م) رسید. همایون با استقبال گرم شاه ایران مواجه شد و از او «در محل عالی که در مدت مدید به تذهیب آن نقاشان باریک‌بین در بدائع صنعت نقاشی ید بیضا نموده بودند» پذیرایی شد (همان، ج۱، ص۲۶۱؛ خورشاه، ص۱۴۷-۱۵۰).

شاه تهماسب در ابتدا به نقاشی علاقه‌مند بود و از هنرمندان حمایت می‌کرد (نک: بوداق، ص۵۰؛ اسکندربیگ ترکمان، ص۱۷۴، ۱۷۸)، اما بعدها از هنرمندان روی‌گردان شد (قاضی احمد قمی، ص۸۸، ۹۹). سفر همایون شاه به ایران مقارن با تغییر رویهٔ شاه تهماسب به هنر و هنرمندان بود. از این رو همایون توانست هنگام ترک ایران، برخی هنرمندان ایرانی، از جمله میرسید علی و خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم را با کسب اجازه از شاه تهماسب همراه با خویش به هندوستان ببرد (ابوالفضل علامی ۱، ج۱، ص۲۲۰، ۲۹۲؛ بایزید بیات، ص۶۵). پس از آن هنرمندان دیگری همچون دوست‌محمد نیز به هند مهاجرت کردند. تأثیرات هنرمندان ایرانی مهاجر، در کابل و در راه بازگشت از ایران به هند نمایان شد، به نحوی که همایون فرزند نوجوان خویش اکبر را برای یادگیری نقاشی به خواجه عبدالصمد سپرد (ابوالفضل علامی ۱، ج۲ ص۴۲؛ جهانگیر گورکانی، ص۲۴؛ کریون، ص۲۲۱).

اگرچه برخلاف دورهٔ اکبرشاه که به شکل رسمی تصویرخانه‌ای در دربار وجود داشت و نسخ بسیاری در آن مصور می‌شد (نک: دنبالهٔ مقاله)، شواهدی دال بر وجود چنین مکانی در دربار همایون نیست؛ اما بی‌شک نقاشانی تحت حمایت وی فعالیت می‌کردند. برای نمونه جوهر آفتابچی (ص۵۸) از به دام افتادن پرنده‌ای در خیمهٔ همایون و فرمان او به نقاشان برای به تصویر کشیدن آن پرنده اطلاع می‌دهد. آثار چندانی به جز چند تک نگاره

از نگارگران ایرانی مهاجر در دوران همایون برجای نماده است که همگی آنها سبکی کاملاً ایرانی دارند. نگارهٔ «شاهزادگان خاندان تیمور»، محفوظ در موزهٔ بریتانیا از جمله این آثار است و برخی محققین آن را به خواجه عبدالصمد شیرین قلم یا میرسید علی نسبت داده‌اند (Okada 1, p.63; Welch 2, p.120.؛ غروی، ص۳۲).

نگارگری دربار گورکانیان در عصر اکبر

پس از مرگ همایون در سال ۹۶۳ق/ ۱۵۵۶م، اکبر در حالی‌که تنها چهارده سال داشت به تخت سلطنت نشست و تا سال ۱۰۱۴ق/ ۱۶۰۵م حکمرانی کرد . اکبر از همان ابتدای سلطنت خویش «بدین کار [نقاشی] دل نهاد و رونق آن را طلبکار شد» (ابوالفضل علامی۲، ج۱ ص۷۷). نشانه‌هایی مبنی بر منعیاتی پیرامون صورتگری در دربار برخی شاهان مسلمان سلسله‌های پیشین وجود داشت که اکبرشاه این محدودیت‌ها را برطرف کرد (نک: شمس سراج عفیف، ص۳۷۳-۳۷۴). او از تعصبات دینی نسبت به هنر و هنرمندان برکنار بود و در این‌باره می‌گوید: «آنکه برخی نکوهش این پیشه نمایند دل برنتابد و به خاطر چنان رسد که مصور در خداشناسی افزون‌تر از بسیاری بود» (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۸).

در دوران حکومت اکبرشاه «مصوران را بلند پایگی شد» و هنرمندان ایرانی در این عصر به جایگاه ویژه‌ای دست یافتند و برخی از آنها همچون عبدالصمد شیرین قلم «رتبه والا» یافتند (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۷-۷۸؛ نیز نک: هموا، ج۱، ص۲۹۲، ۳۴۲؛ ج۳، ص۲۲۷، ۳۹۶، ۵۱۱، ۵۶۹).

اکبر در دربار خویش تصویرخانه‌ای راه‌اندازی کرد. در برخی منابع از این مکان با عبارت «کارخانه» یاد شده است (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۷-۷۸). پیش‌تر چنین کارگاه‌هایی برای نگارگری در ایران وجود داشت (دولتشاه سمرقندی، ص۳۵۰؛ پاکباز، ص۶۹، ۷۱، ۸۶) و تصویرخانهٔ بنا شده در دربار اکبر نیز بسیار شبیه به آنها بود.

بنا به روایت مونسرات (که طی سال‌های ۱۵۸۰-۱۵۸۲م در دربار اکبر بود)، تصویرخانهٔ دربار اکبر در مجموعه‌ای واقع شده بود که در آنجا مکان‌هایی مشابه برای دیگر هنرها از جمله طلاکاری، پارچه‌بافی و ساخت تجهیزات ارتش به صورت مجزا برپا بود و هنرمندان هر رشته در کارگاه‌های تخصصی مشغول به کار بودند (Diamand, p.48; Monserrate, p.201). اهمیت حرفهٔ تصویرگری در این دوره بدان حد بود که اکبر به صورت هفتگی بر کار

نگارگران نظارت داشت و با توجه به کیفیت کار برای آنان پاداش مقرر می‌کرد (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۷).

برای تصویرخانه سرپرستی تعیین می‌شد که در فن نقاشی سرآمد بود و نقاشان تازه کار تحت نظارت مستقیم او فعالیت می‌کردند. نخستین سرپرست این تصویرخانه میرسید علی بود و پس از چند سال که او به حج رفت، این مسئولیت به خواجه عبدالصمد شیرین قلم تفویض شد (کامی قزوینی، برگ ۵۴-۵۵؛ شاهنوازخان، ج۲، ص۳). عبدالصمد سال‌های بسیاری در این مقام بود و «شاگردان استاد از آموزش او پدید آمدند» (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۷). در این تصویرخانه هنرمندان هندو و مسلمان در کنار یکدیگر و زیرنظر اساتید ایرانی مشغول به کار بودند. اطلاعات چندانی از زندگی هنرمندان تصویرخانه ثبت نشده است. برخی از این هنرمندان (همچون هنرمندان ایرانی) پس از ناامیدی از حامیان پیشین خود به دربار گورکانیان روی آورده بودند. عده‌ای نیز تحت تأثیر وعده‌های اکبر جذب دربار شده بودند (Stronge 2, p. 23-24). در پاره‌ای از موارد نیز اکبر استعداد برخی از آنان را کشف کرد؛ همچون دسونته کهار که اکبر او را در حال نقاشی بر روی دیوار دید و او را برای آموزش به خواجه عبدالصمد سپرد (ابوالفضل علامی۱، ج۱، ص۷۷). هنرمندان مسلمان و هندو را از روی اسامی آنها می‌توان تشخیص داد، برای مثال دسونته هندو از قبیلهٔ کهار (به معنی حاملان کجاوه‌ها) بود (verma 2, p.25). ابوالفضل علامی از هفده هنرمند تصویرخانه اکبر نام برده که اسامی میرسید علی و خواجه عبدالصمد در ابتدای این فهرست قرار گرفته و این خود نشانی از برتری این دو هنرمند نسبت به دیگران است (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۷).

کتابت متون ادبی و تاریخی به زبان‌فارسی در دورهٔ اکبر رونق قابل توجهی داشت (آفتاب اصغر، ص ۱۱۴-۱۱۵، ۱۲۱-۱۲۵). به موازات کتابت متون، کار تصویرگری بسیاری از این نسخ به نگارگران تصویرخانهٔ دربار سپرده می‌شد و همین امر سبب گرمی بازار «نقاشان و مذهبان و جدول آرایان و صحافان» شد (ابوالفضل علامی۲، ج۱، ص۷۸). علاقهٔ اکبر در ابتدای تأسیس تصویرخانه بیشتر معطوف به متون ادبی بود و در این راستا، نسخ مصور بسیاری از این دست تولید شد (همان‌جا). سپس متون تاریخی نیز توجه اکبر را جلب کرد و نتیجهٔ آن تصویرگری این دست متون توسط نگارگران تصویرخانه بود. برخی

نسخه‌های ادبی و تاریخی باقیمانده که در تصویرخانهٔ اکبرشاه مصور شدند عبارت‌انـد از: انوار سهیلی محفوظ در مؤسسهٔ مطالعات شرق و آفریقا، لنـدن؛ طـوطی‌نامـه محفـوظ در موزهٔ هنری کلولند، کلولند؛ گلستان سعدی محفـوظ در انجمـن سـلطنتی آسـیا، لنـدن؛ دیوان حافظ محفوظ در کتابخانهٔ چستر بیتـی، دوبلـین؛ نفحـات‌الانس محفـوظ در مـوزهٔ بریتانیا؛ کلیات سعدی محفوظ در کتابخانهٔ چستر بیتی دوبلین؛ تـاریخ خانـدان تیموریـه محفوظ در کتابخانهٔ خدابخش، پتنه؛ اکبرنامه محفوظ در مـوزهٔ ویکتوریـا و آلبـرت، لنـدن (verma 2, p.31-32). افزون بر نسخ ادبی و تـاریخی، برخـی متـون (همچـون رامایانـا) از زبـان سانسکریت به زبان فارسی ترجمه و به تصویرگران سپرده شد (ابوالفضل علامی۱، ج۱، ص۷۸).

شکل‌گیری و اوج مکتب نقاشی گورکانی در عصر اکبر

حضور هنرمنـدانی از دو ملیـت ایرانـی و هنـدی در تصـویرخانهٔ دربـار اکبرشـاه سـبب انتقال سنت‌های نقاشی هریک از این دو گروه به نقاشی این عصر شد. با ایـن حـال تـأثیر نگارگری ایرانی بر نقاشی هندی غالب بود و نقاشی گورکانیان تا اواخر قـرن ۱۶م از نقطـه نظر سبک و تکنیک، کاملاً متأثر از سبک ایرانی بود تا جـایی کـه برخـی محققـان نقاشـی این دوره را «هندوپارسـی» خوانده‌انـد (Coomaraswamy, p.877; Srivastava, p.24). در اواخـر قرن ۱۶م عامل سومی نیز بر نقاشی گورکانیان تأثیر گذاشت: اکبر در سال ۹۸۰-۹۸۱ق/ ۱۵۷۳م هنگام لشکرکشی نظامی به گجرات و پس از تصرف بندر سورت[1] بـا پرتغالی‌هـای ساکن گوآ[2] روبه‌رو شد. کنجکاوی اکبر بـرای آشـنایی بـا فرهنـگ سـرزمین‌های دوردسـت سبب شد که چندین بار در سال هیئتی مسیحی از گوآ بـه دربـار گورکـانی فرسـتاده شـود (Stronge 2, p.24-26; Welch1, p.19-20). اکبر در «عبادت خانه» خویش با نمایندگان فرقـه‌ها و مذاهب مختلف از جمله مسیحیان گفتگو می‌کـرد (ابوالفضـل علامـی۱، ج۳، ص۲۵۲، ۲۷۲؛ جهانگیر گورکـانی، ص۱۹). مبلغین در حالی به حضور امپراتور در شهر جدید فتح‌پور سیکری رسیدند که نسخ مصور انجیل را به همراه داشتند. تأثیر این تصاویر آن‌چنـان بـود کـه شـاه گورکانی هنرمندانش را برای نسخه‌برداری از آنهـا گسـیل داشـت. کپی‌هـا اغلـب از اصـل

1. Surat
2. Goa

نقاشی قابل شناسایی نبودند (Strong 2, Welch1, Ibid). تلفیق سنت‌های نقاشی سه‌گانهٔ فوق سبب شکل‌گیری مکتبی از نگارگری موسوم به «مکتب نگارگری گورکانی» شد.

ویژگی‌های مکتب نقاشی گورکانی عصر اکبر

نگارگران تصویرخانهٔ اکبر چندان مجاز به انتخاب موضوع نبوده‌اند. همان‌گونه که ذکر شد بیشترین حجم نقاشی‌ها در این دوره تصویرگری متون تاریخی و ادبی بوده است. این محدودیت در انتخاب موضوع، برای نقاشان گورکانی درمورد متون تاریخی که حاوی مطالب مستند هستند بیشتر محسوس است.

مهم‌ترین ویژگی مکتب نقاشی گورکانی گرایش به واقع‌گرایی است که نشانه‌ای از تأثیر نقاشی اروپایی بر این مکتب است. این واقع‌گرایی به حدی است که بسیاری از پژوهشگران از نقاشی‌های این دوره برای مطالعهٔ سبک زندگی مردم در دورهٔ گورکانی استفاده می‌کنند. در واقع نقاشی دوران اکبر با اینکه هنری درباری است، اما زندگی روزمرهٔ طبقات مختلف جامعه را نمایش می‌دهد و برای مطالعهٔ تاریخ اجتماعی و فرهنگی مردمان آن دوره و آن اقلیم مفید است (Verma 3, p.2). پیکره‌ها اجزای اصلی نگاره‌های دوران اکبر محسوب می‌شدند. اغلب نگاره‌های عصر اکبرشاه از نظر تعداد پیکره‌ها شلوغ بوده و هر نگاره شمار بسیاری پیکره را دربر گرفته است (تصویر شمارهٔ ۱).

علی‌رغم چهره‌های نگاره‌های ایرانی که سمبلیک هستند، تلاش برای شخصیت‌پردازی و شباهت‌سازی از خصوصیات بارز نگارگری مکتب گورکانی است. تأکید بر واقع‌گرایی در نمایش چهره‌ها به اندازه‌ای است که درحاشیهٔ برخی نگاره‌ها اسامی شخصیت‌های به تصویر کشیده شده نگاشته شده است.

علاوه بر نگاره‌های تاریخی و ادبی، نگارگران به فرمان اکبر «پیکر همگی ملازمان دولت جاوید تراز» را به تصویر کشیدند. این گروه از نگاره‌ها به «مانندنگاری» مشهور بودند. و در آنها «گذشتگان حیاتی تازه و حاضران جاوید زندگی یافتند» (ابوالفضل علامی۱، ج۱، ص۷۷-۷۸؛ حکمت، ص۱۲۲).

تصویر شمارهٔ ۱. نگاره‌ای از نسخهٔ اکبرنامه، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن

گرایش به واقع‌گرایی و تأثیرات نقاشی اروپایی، سبب پدید آمدن نوع خاصی از پرسپکتیو در نگاره‌های این عصر شده است (Stronge 2, p.27). در اغلب نگاره‌های دوران اکبر نوعی دوگانگی در پرسپکتیو مشاهده می‌شود. در واقع این نگاره‌ها موقعیتی بین دو بعد نمایی و سه بعد نمایی دارند. عواملی همچون قلم‌گیری و چیدمان پلکانی برگرفته از نگارگری ایرانی می‌باشند، این در حالی است که نشانه‌هایی از به کارگیری پرسپکتیو به شیوهٔ غربی نیز دیده می‌شود. وجود پارامترهای نقاشی ایرانی و نقاشی اروپایی در کنار یکدیگر سبب تلفیق مناسبی از دو بعد نمایی و سه بعد نمایی شده است. این‌گونه فضاها از خصوصیات نقاشی هندی است که این سبک را از نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی متمایز می‌کند. از طرفی در نگاره‌های دورهٔ اکبرشاه از پرسپکتیو مقامی استفاده شده است. در این نوع پرسپکتیو شخصیت اصلی روایت نگاره، به منظور جلب توجه بیشتر، بزرگتر به تصویر کشیده می‌شود. در نگاره‌هایی که در آنها از پرسپکتیو مقامی استفاده شده است، شخصیت اصلی حتی بدون اطلاع از روایت نگاره، به آسانی قابل شناسایی می‌باشد. همچنین استفادهٔ هم‌زمان از دو گونه پرسپکتیو همگرا (مشاهده از روبرو) و پرسپکتیو واگرا (دید کبوتری) از میراث‌های نقاشی ایرانی است. در نمایش قلعه‌ها، رودخانه‌ها، فرش‌ها از پرسپکتیو واگرا (دید کبوتری) استفاده شده و در نمایش انسان‌ها و حیوانات از پرسپکتیو همگرا (دیدن از روبرو) استفاده شده است که این دوگانگی پرسپکتیو نیز از میراث‌های ایرانیان است (Verma 1, p. 15).

مکتب نگارگری گورکانی پس از عصر اکبر و افول تأثیرات نگارگری ایرانی

جهانگیر (حکومت: ۱۰۱۴-۱۰۳۷ق/ ۱۶۰۵-۱۶۲۷م) نیز همچون پدرش اکبر هنرپرور بود و حتی پیش از رسیدن به سلطنت از نقاشان حمایت می‌کرد. آقا رضا هروی از هنرمندان ایرانی است که پیش از به سلطنت رسیدن جهانگیر در خدمت او بود. ابوالحسن مصور فرزند آقا رضا هروی نیز از جهانگیر شاه لقب «نادرالزمان» دریافت نمود (جهانگیر گورکانی، ص۲۶۶). وجود هنرمندان ایرانی در دربار جهانگیر، سبب تغییراتی در مکتب نگارگری گورکانی شد.

نگاه جهانگیر نسبت به نقاشی تخصصی‌تر از پدرش بود و در این زمینه اعمال سلیقهٔ

بیشتری می‌کرد (Kossak, p.72; Seyller, p.22). او از توانایی خود در تمیز دادن آثار هنرمندان مختلف سخن رانده است و حتی پیش‌تر رفته و از توانایی‌اش در تشخیص قلم نقاشان مختلف بر روی یک نگارهٔ واحد سخن گفته است (جهانگیر گورکانی، ص۲۶۶-۲۶۷). جهانگیر از بابر انتقاد می‌کند که اگرچه در خاطرات خود برخی جانوران را توصیف نموده اما به تصویرگران فرمان کشیدن آنها را نداده است در حالی که جهانگیر خود به این کار همت گماشت (جهانگیر گورکانی، ص۱۲۳). تعداد نسخه‌های مصور دوران جهانگیر بسیار کمتر از نسخه‌های دوران اکبر است. سبب این امر تفاوت سلیقهٔ آن دو می‌باشد. تنها نسخهٔ مصور تاریخی دوران جهانگیر، جهانگیرنامه است (Beach, p.97). جهانگیر به تک‌نگاره‌ها بیشتر علاقه داشت و نقاشان عصر او بیشتر به این‌گونه از نقاشی می‌پرداختند (Kossak, p.2; Srivastava, p.30). پرتره‌های زیادی که از دوران جهانگیر به‌دست آمده حاصل تغییر رویهٔ او به عنوان حامی نقاشان است (Swarup, p.147). نتیجهٔ این نوع ذائقهٔ هنری و کاهش تولید نسخه‌های مصور، کمتر شدن کار گروهی نقاشان نسبت به دوران اکبرشاه بود و احتمالاً به همین دلیل تصویرخانه با رونق کمتری به کار خود ادامه داد (Srivastava, p.30; Seyller, p.22).

همچنین تمایل به ساخت تک نگاره‌ها در این دوران سبب مهارت نقاشان در موضوعات تخصصی‌تر شد. به عنوان مثال منصور از نقاشان بنام دوران جهانگیر بود که در مصور کردن گیاهان و حیوانات مهارت ویژه‌ای داشت. جهانگیر به او لقب «نادرالعصر» اعطا کرد و در خاطراتش از او با عنوان «استاد منصور نقاش» یاد کرده است (جهانگیر گورکانی، ص۳۱۸؛ تصویر شمارهٔ ۳). بشنداس هنرمند دیگر این عصر بود که شهرت خود را مدیون مهارتش در به تصویر کشیدن پرتره‌ها بود و در همین عصر به همراه هیئتی به ایران آمد و پرتره شاه عباس را نیز کشید (جهانگیر گورکانی، ص۳۱۸، ۳۲۳-۳۲۴؛ Beach, p.93, 95). واقع‌گرایی در این دوره نسبت به دورهٔ اکبرشاه بیشتر و در نتیجه فاصلهٔ میان سبک نقاشی گورکانی و نقاشی ایرانی محسوس‌تر شد (Swarup, p.148; Seyller, p.22).

جهانگیر به جمع‌آوری نگاره‌ها نیز می‌پرداخت. نگاره‌هایی را که به فرمان جهانگیر جمع‌آوری می‌شده به نقاشان می‌سپردند و آنها به اطراف نگاره‌های مذکور حاشیه‌هایی به رنگ طلایی و شامل نقوش حیوانی و نباتی می‌افزودند. وجود این حاشیه‌ها بیانگر

تمایز دیگری میان نقاشی این دوره و دورهٔ اکبرشاه است (Swarup, p.148; Chaitanya1, p.61; Srivastava, p.85). «مرقع گلشن» حاصل علاقهٔ جهانگیر شاه به جمع‌آوری نگاره‌هاست. جمع‌آوری نگاره‌های این مرقع در زمان جهانگیر آغاز شد و در دورهٔ شاهجهان پایان یافت (Kossak, p.72; Swarup, p.147).

تصویر شمارهٔ ۲. نگاره‌ای از مرقع شاهجهان، اثر استاد منصور نقاش، موزهٔ متروپولیتن

شاهجهان (حکومت: ۱۰۳۷-۱۰۶۸ق/ ۱۶۲۸-۱۶۵۸م) بیشتر از نقاشی به معماری علاقه

داشت و تاج محل نمونه‌ای از این علاقه است. با این‌حال تصویرخانه در دربار شاهجهان نیز وجود داشت (Bernier, p.258-259). علایق شاهجهان در حوزهٔ نقاشی با پدرش جهانگیر متفاوت بود. هنرمندان عصر او بیشتر صحنه‌های نبرد و مراسم خانوادگی دربار را با جزییات تمام به تصویر می‌کشیدند (Welch 2, p.247). پرتره‌سازی نیز از علایق نقاشان دورهٔ شاهجهان بود. در این دوران علاوه بر پرتره‌های امپراتور، پرتره‌های بسیاری از اشراف و زنان نیز مصور شد (Srivastava, p.26; Swarup, p.149). شاهجهان نیز همانند پدرش به جمع‌آوری و تهیهٔ مرقع علاقه داشت. از مشهورترین مرقع‌های دوران شاهجهان می‌توان به مرقع‌های مینتو[1]، ونتیج[2] و کورکیان[3] اشاره کرد (Beach, p.142). در این دوره نیز نگاره‌های مرقع‌ها دارای حاشیه‌های تزیینی بودند و از نظر سبک و تکنیک به حاشیه‌های دوران جهانگیر شباهت بسیار داشتند، تا جایی که گاهی تشخیص دورهٔ آنها مشکل بود (Stronge1, p.145).

نسخه‌سازی در دوران شاهجهان بسیار محدود شد. بادشاه‌نامه از نسخ مصور دوران شاه جهان است و در واقع آخرین نسخهٔ مصور تاریخی در دوران مغول است که در کتابخانهٔ سلطنتی قلعه ویندسور[4] نگهداری می‌شود (Chakraverti, p.40; Okada 2, p.605).

پس از شاهجهان نقاشی دیگر رونق پیشین را تجربه نکرد (Srivastava, p. 26). اورنگ‌زیب (حکومت: ۱۰۶۸-۱۱۱۸ق/ ۱۶۵۸-۱۷۰۷م) حمایت چندانی از هنر نمی‌کرد و نقاشی و موسیقی در دربارش رونقی نداشت. از طرفی با هندوان سر ناسازگاری داشت. تا جایی که برای آنان جزیه تعیین کرد. به همین سبب در اواخر قرن هفدهم بسیاری از نقاشان (اعم از مسلمان و هندو) در جستجوی حامی جدید به دیگر مناطق شبه‌قاره (از جمله دربار هندوان) مهاجرت کردند و نقاشی آن مناطق از سبک آنان متأثر شد (Welch 2, p.121, 278; kossak, p.14-15; welch1, p.20; okada 2, p.608; Britschgi, p.170; Findly, p.73). در این دوره نقاشی ایرانی که پس از اکبرشاه، در دوران جهانگیر و شاهجهان، دچار اعمال سلایق شاهان مغول شده و دستخوش تغییراتی شده بود که از سبک نقاشی ایرانی فاصله گرفته بود، تغییر دیگری را نیز تجربه کرد: نقاشان پراکنده شده از دربار مغول، سبک

1. Minto
2. Wantage
3. Kevorkian
4. Royal Library of Windsor Castle

نقاشی خود را مطابق سلیقهٔ حامیان جدیدشان تغییر داده و نشانه‌های نقاشی ایرانی کمرنگ‌تر از پیش شد. اگرچه نقاشی مغول در عهد شاه عالم اول بهادر شاه (حکومت: ۱۱۱۹-۱۱۲۴ق/ ۱۷۰۷-۱۷۱۲م)، فرخ سیر (حکومت: ۱۱۲۴-۱۱۳۱ق/ ۱۷۱۳-۱۷۱۹م) و به‌ویژه محمد ناصرالدین روشن اختر (حکومت: ۱۱۳۱-۱۱۵۲ق/ ۱۷۱۹-۱۷۴۸م) احیای دوباره‌ای داشت و این شاهان تصویرخانه‌های کوچکی داشتند، اما این رونق دیری نپایید. حملهٔ نادرشاه در سال ۱۱۵۲ق/ ۱۷۳۹م واقعهٔ دیگری بود که در پی آن بار دیگر هنرمندان پراکنده شدند و به دنبال حامی جدید به دربار هندوان پناه بردند (kossak, p.20-21; welch1, pp.21-22; Britschgi, p.146; Chakraverti, p.42).

پس از دوران مغول تغییراتی از نظر سبک، تکنیک و موضوع در نقاشی شبه‌قاره رخ داد: ارتباط و داد و ستد شبه‌قاره و اروپا بیشتر شد و تأثیرات مستقیم این ارتباطات در نقاشی شبه‌قاره نیز نمود پیدا کرد. اروپاییان حامیان جدید نقاشان شدند و سلایق و ذائقهٔ آنها در نقاشی شبه‌قاره تأثیر کرد. از طرف دیگر در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹م شماری از نقاشان بریتانیایی به هند مهاجرت کردند و سبک نقاشی آنان نقاشی شبه‌قاره را تحت تأثیر قرارداد. نقاشی این دوره موسوم به «نقاشی کمپانی[1]» است که تلفیقی از نقاشی گورکانی، نقاشی دربار هندوان و نقاشی اروپایی بود (Chaitanya1, p.103; Britschgi, p.186; pinny, 236) مراکز اصلی این سبک جدید نقاشی پتنه، اوده، کلکته و مرشدآباد در شرق، دهلی و آگره در شمال و تیروچیراپالی[2] و تنجوور[3] (در ایالت تامیل نادو) در جنوب بودند (Branfoot, p.73). در این سبک نقاشی از ابزار جدیدی همچون آبرنگ استفاده می‌شد و پرسپکتیو و سایه‌زنی نمود بیشتری پیدا کرد (Ibid؛ تصویر شمارهٔ ۴). در نقاشی کمپانی علاوه بر وجود برخی سفارش دهندگان خاص، نقاشان آثاری را نیز برای عرضه در بازار خلق می‌کردند (Ibid). واقع‌گرایی در نقاشی کمپانی بسیار زیاد بود و آن را به عکاسی شبیه می‌کرد (Chaitanya1, p.106) در حدود نیمهٔ قرن ۱۹م عکاسی به هندوستان وارد شد و نقاشی کمپانی رونق خود را تا حد زیادی از دست داد (Welch 2, p.444-445; Branfoot, p.78).

1. Company Painting 2. Tiruchirappalli 3. Thanjavur

تصویر شمارهٔ ۳. نمونه‌ای از نقاشی کمپانی، حدود ۱۸۰۷م، موزهٔ ویکتوریا آلبرت لندن

نتیجه‌گیری

پادشاهان سلسلهٔ گورکانیان هند به فرهنگ و هنر ایرانی علاقه‌مند بودند. پناهندگی همایون به دربار شاه تهماسب سبب آشنایی بیشتر او با نگارگری ایرانی شد و هنگام بازگشت به هند چند تن از نگارگران را همراه خود به این سرزمین آورد. اکبر از هنرمندان حمایت فراوانی می‌کرد و در راستای این حمایت تصویرخانه‌ای در دربار تأسیس کرد. جایگاه درخور توجه هنرمندان ایرانی در دستگاه مغول و نیز علاقهٔ اکبرشاه به سبک نقاشی آنان، سبب شد که شاه گورکانی سرپرستی تصویرخانه را به آنان بسپارد. حضور هنرمندان ایرانی در مقام آموزش دهندگان به نقاشان بومی و نیز سرپرستی تصویرخانه توسط آنها سبب انتقال اصول نگارگری ایرانی به نقاشی آن دوره از هند شد. تلفیق سه سنت نقاشی یعنی نگارگری ایرانی، سبک نقاشی بومی هند و نیز سبک نقاشی اروپایی، سبب پدید آمدن مکتبی موسوم به مکتب نگارگری گورکانی در اواخر قرن ۱۰ق/ ۱۶م در هند شد. اوج شکوفایی این مکتب و نیز تأثیر نگارگری ایرانی بر آن، در زمان اکبرشاه بود. دیدگاه‌های هنری متفاوت شاهان بعدی این سلسله سبب کمرنگ شدن این منبع تأثیرگذاری قوی شد. مهم‌ترین عوامل کمرنگ شدن نشانه‌های نگارگری ایرانی در مکتب

نگارگری گورکانی بدین شرح است:

۱. جهانگیر، برخلاف اکبر، به تولید نسخ مصور علاقه نداشت و بیشتر از ساخت تک نگاره‌ها حمایت می‌کرد. این امر سبب کمتر شدن کار گروهی و در نتیجه کوچک شدن تصویرخانه نسبت به دوران اکبر شد.

۲. در زمان جهانگیر شاه مهارت نگارگران تخصصی‌تر شد. او نسبت به پدرش بیشتر سلایق خود را در نقاشی اعمال می‌کرد و از آنجا که به مصور شدن حیوانات و گیاهان علاقه داشت، نگارگرانی به طور تخصصی وارد این عرصه شدند. توصیف جزء به جزء و تشریح دقیق جزئیات بدن حیوانات نشان از گرایش او به نمایش واقع‌گرایانهٔ این موجودات دارد. نتیجهٔ این علاقهٔ شاه، نمود بیشتر واقع‌گرایی اروپایی در نگارگری گورکانی است.

۳. شاهجهان نیز همچون پدرش به تک‌نگاره‌ها بیشتر از نسخ مصور علاقه داشت. همچنین گرایش او به معماری، توجه او را از نقاشی تا حدودی بازداشت. در زمان او نیز تصویرخانه رونق چندانی نداشت.

۴. رویکرد اورنگ‌زیب به هنر و هنرمندان، به شاه تهماسب شباهت داشت. او از هنرمندان حمایت نکرد و سبب پراکندگی آنان شد.

۵. در کنار عوامل ذکر شده کهولت سن و یا مرگ هنرمندان ایرانی زمان اکبر شاه نیز دلیلی بر بی‌رونقی نقاشی ایرانی در دربار گورکانیان بود.

۶. داد و ستد هندیان با اروپاییان در قرن ۱۸م سبب نفوذ سبک نقاشی آنان در هند آن روزگار شد که نتیجهٔ آن پدید آمدن سبک نقاشی واقع‌گرایانهٔ «کمپانی» بود که تأثیر نقاشی ایرانی را بر نقاشی هند کم‌رنگ‌تر کرد.

منابع

ابوالفضل علامی (۱)، اکبرنامه، به کوشش احمد علی و عبدالرحیم، انجمن آسیایی بنگال، کلکته، ج۱: ۱۸۷۷، ج۲: ۱۸۷۹م، ج۳: ۱۸۸۶م.

ـــــــ (۲)، آیین اکبری، مطبع نول کشور، لکهنو، ۱۸۹۳م.

اسکندر بیگ ترکمان، تاریخ عالم آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، امیرکبیر، تهران، ۱۳۸۲.

آفتاب اصغر، تاریخ نویسی در هند و پاکستان، خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران، لاهور، ۱۳۶۴.
بایزید بیات، تذکرهٔ همایون و اکبر، به کوشش محمد حسین هدایت، کلکته، ۱۹۴۱م.
بوداق قزوینی، جواهرالاخبار، به کوشش محمدرضا نصیری و کوئیچی هانه دا، مؤسسهٔ مطالعات فرهنگ‌ها و زبان‌های آسیا و آفریقا، توکیو، ۱۹۹۹م.
پاکباز، رویین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، زرین و سیمین، تهران، ۱۳۸۳.
جعفر حلیم، سید حسین، شرح احوال و آثار عبدالرحیم خانخانان و خدمات او برای پیشرفت ادبیات فارسی، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام آباد، ۱۳۷۱.
جوهر آفتابچی، تذکرهٔ واقعات، به کوشش محمدرضا نصیری، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۹۴.
جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد، جهانگیرنامه (توزک جهانگیری)، به کوشش محمد هاشم، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۹.
حکمت، علی اصغر، سرزمین هند، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۳۷.
خورشاه بن قباد ، تاریخ ایلچی نظام شاه، به کوشش محمدرضا نصیری و کوئیچی هانه دا، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹.
دولتشاه سمرقندی، تذکرةالشعرا، به کوشش ادوارد براون، اساطیر، تهران، ۱۳۸۲.
شاهنواز خان، صمصام الدوله، مآثرالامرا، به کوشش عبدالرحیم و اشرف علی، انجمن آسیایی بنگال، کلکته، ۱۸۹۰م.
شمس سراج عفیف، تاریخ فیروزشاهی، به کوشش ولایت حسین، اساطیر، تهران، ۱۳۸۵.
غروی، مهدی، «حمزه نامه: بزرگترین کتاب مصور فارسی»، هنر و مردم، ش۸۵، ۱۳۴۸.
قاضی احمد قمی، گلستان هنر، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، کتابخانهٔ منوچهری، تهران، ۱۳۶۶.
کامی قزوینی، میر علاءالدوله، نفایس المآثر، دست‌نویس کتابخانهٔ مونیخ، ش۳.
کریون، روی سی، تاریخ مختصر هنر هند، ترجمهٔ فرزان سجودی و کاوه سجودی، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۸.

Babur, *Baburnama* , A. S. Beveridge (tr.), Oriental Books Reprint Corp., New Dehli, 1979.
Beach, Milo C., *Mughal and Rajput Painting*, Vol 3, Part 1, Cambridge University Press, Cambridge. 1992.
Bernier, Francois, *Travels in the Mogul Empire, A.D. 1656-1668*, tr.: Archibald Constable, Constable, London, 1891.
Branfoot, Crispin, "Painting Processions: The Social and Religious Landscape of Southern India in a 'Company' Album", *Orientations*, Vol. 38, No. 8, 2007, p. 73-78.
Breck, Joseph, "An Early Mughal Painting", *Metropolitan Museum Studies*, Vol. 2, No. 2, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1930, p. 133-134.
Britschgi, Jorrit,"late Indian court painting, company painting, and the coming of

photography", *Wonder of the Age: Master Painters of India, 1100-1900*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2011, p. 110-145.

Chaitanya (1), Krishna, *A History of Indian Painting: Manuscript, Moghul and Deccani Traditions*, Abhinav Publications, New Delhi, 1979.

———— (2), *A History of Indian Painting: The modern period*, Abhinav Publications, New Delhi, 1994.

Chakraverti, Anjan, *Indian Miniature painting*, Lustre Press, Delhi, 1996.

Coomaraswamy, Ananda K., "Originaly in Mughal painting", *Journal of the Royal Asiatic of Great Britain and Ireland*, Vol. 42, Cambridge University Press, Cambridge, 191, p. 874-8810.

Dimand, Maurice S., "Mughal Painting under Akbar the Great", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 12, No. 21, The Mtropolitan Museum of Art, New York, 1953, p. 46-5.

Findly , Ellison Banks, *From the Courts of India: Indian Miniatures in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester Art Museum, Worcester, 1981.

Kossak, Steven, *Indian Court Painting, 16th-19th Century*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

Monserrate, Antonio, *The Commentary of Father Monserrate, S.J. on His Journey to the Court of Akbar*, Tr.: J. S. Hoyland, Asian Educational Services, New Delhi, 1922.

Okada (1), Amina, *Imperial Mughal Painters*, tr.: Deke Dusinberre, Flammarion, Paris, 1992.

———— (2), Painting in Mughal India", In *History of civilizations of Central Asia. Development in contrast: from the sixteenth to the mid-nineteenth centur*, Vol. 5, Unesco, Paris, 2003, p. 585-609.

Pinny, Christopher, "The Material and Visual Culture of British India", *India and the British Empire*, Oxford University Press, Oxford, 2012, p 231-261.

Seyller, Jhon, *Workshop and Patron in Mughal India: The Freer Rāmāyana and Other Illustrated Manuscripts af Abd al-Rahīm*, Artibus Asiae in association with the Freer Gallery of Art, Zurich, 1999.

Stronge (1), Susan, *Painting for the Mughal Emperor: The Art of the Book 1560-1660*, Victoria & Albert Museum, London, 2002.

———— (2), "Portraiture at the Mughal Court", *The Indian Portrait, 1560-1860*, Mapin Publishing Pvt Ltd, Ahmedabad, 2010, p. 23-32.

Swarup, Shanti, *5000 Years of Arts and Crafts in India Pakistan*, D. B. Taraporevala, Bombay, 1968.

Srivastava, Sanjeev P., *Jahangir: A Connoisseur of Mughal Art*, Abhinav Publications, New Delhi, 2001.

Verma (1), Sam Parakash, *Art and material culture in the paintings of Akbar's court*, Vikas, New Delhi, 1978.

———— (2), *Mughal Painters and Their Work: A Biographical Survey and Comprehensive Catalogue*, Oxford University Press, Oxford, 1994.

———— (3), *Ordinary Life in Mughal India The Evidence from Painting*, Aryan Book International, New Dehli, 2012.

Welch (1), Stuart Cary, *India: art and culture 1300-1900*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1985.

———— (2), *Room for Wonder: Indian Painting during the British Period 1760-1880*, American Federation of Arts, New York, 1978.