سال ۱۷، شمارهٔ ۲ تابستان ۱٤۰٤
شمارهٔ پیاپی:٤۷
مقاله پژوهشی: ۲۱-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

زمینه‌های بروز طراحی مستقل در نگارگری گورکانی هند از منظر نگارگری ایران[۱]

رویا رضاپور مقدم [۲]
یعقوب آژند [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۳
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۷/۱۸

چکیده

"طراحی مستقل" به‌گونه‌ای از نگاره‌ها اشاره دارد که به‌صورت تک‌برگ و تک‌رنگ با مرکب، طراحی می‌شدند. رجحان خط بر رنگ به‌عنوان مؤلفهٔ اصلی، طراحی را از نقاشی ایرانی متمایز می‌کند. نگارگران از طریق این تک‌نگاره‌ها به بازنمایی مضامینِ غیر درباری از جامعهٔ ایرانِ عصر صفوی پرداختند. پذیرش طراحی‌های مستقل در خارج از مرزهای ایران، به‌ویژه دربار گورکانی هند با اقبال مواجه شد که می‌توان فروش طراحی‌های صادقی‌بیگ افشار توسط تجار آن زمان در هند را یکی از پی-آمدهای آن برشمرد. روی‌آوردن دربار گورکانی به تک‌نگاره‌های طراحیِ عصر صفوی از این منظر حائز اهمیت است که عنصر رنگ در نگارگری هند به‌عنوان خصیصه‌ای مهم و شناخته‌شده در نگاره‌ها، حضوری مرجّح داشت. از همین‌رو، پژوهش حاضر، ضمن ضرورت‌بخشیدن به بررسیِ نقش مؤثر هنر طراحی به‌موازات نقاشی ایرانی بر نگارگری هند، با هدف شناختِ بسترهای هنری و همچنین وجوه تأثیرگذار طراحی‌ها بر نگارگری هند، به طرح این سؤال می‌پردازد که چه پیش‌زمینه‌هایِ هنری، موجبات پذیرش طراحی‌های مستقل عصر صفوی را در دربار گورکانی فراهم کرده است؟ و حضور طراحی‌ها چه تأثیراتی را در نگارگری گورکانی رقم‌زده است؟ در این راستا، با اتخاذ روش تاریخی - تطبیقی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که طراحی‌های مکتب هرات و اهدای آنها به شاهان گورکانی و همچنین نقش‌آفرینی میرسیدعلی در دربار هند به رواج طراحی‌هایی تحت عنوان "نیم‌قلم" در نگارگری گورکانی انجامید. این نگاره‌ها به تأسی از طراحی‌هایِ عصر صفوی با تغییر اسلوب و مضامین همراه بودند که با بروز خود، بازنمایی طبقهٔ غیر درباری جامعهٔ هند را ممکن ساخت.

کلیدواژه‌ها: طراحی‌های مستقل، نگارگری عصر صفوی، نیم‌قلم، گورکانیان هند، تک‌نگاره‌ها

۱. DOI: 10.22051/jjh.2024.44278.2006

۲. استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. rezapour@tabriziau.ac.ir
۳. استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. yazhand@ut.ac.ir

مقدمه

تاریخ نگارگری ایران، شاهد ظهور نگاره‌های مملو از رنگ و پیکره‌های بی‌شمار انسانی است که به‌منظور مصورساختن نُسخِ ادبی، تاریخی و علمی با حمایت دربار و توسط نگارگران انجام پذیرفته‌اند. نکتهٔ حائز اهمیت در بررسی مکاتب نگارگری ایران، تأمل در خصوص نگاره‌هایی است که متمایز از نگاره‌های رنگی مذکور در عصر صفوی رقم خورده‌اند. این آثار، نگاره‌های منفرد و تک‌رنگی هستند که با عنصر خط و یک‌رنگ تیره طراحی می‌شدند و به سیاه‌قلم معروف بودند. طراحی‌ها، در مکتب جلایری از حضوری اولیه برخوردار بودند که به‌موجب اقدامات تیمور، خاستگاهی رسمی‌تر یافتند؛ چرا که تیمور «پس از فتح بغداد، استاد عبدالحی را همراه هنرمندان دیگر به سمرقند اعزام کرد. با حضور استاد عبدالحی در شرق ایران، سنت اسلوب سیاه‌قلم از غرب ایران به شرق ایران منتقل شد و در مکتب هرات جلوه یافت» (آژند، ج۱، ۱۳۹۲: ۳۲۶). با امتزاجِ پی‌آمد این امر و تغییر بینش هنری شاه‌طهماسب اول، این نگاره‌ها و به عبارتی دیگر، طراحی‌های مستقل در عصر صفوی به‌مثابهٔ شیوه‌ای رسمی، حیات یافتند. مهم‌تر آنکه، نگارگران با اتخاذ رویکردی توصیفی در طراحی‌ها، طیف گسترده‌ای از مردم ایرانِ عصر صفوی را در صفحات منفرد - بازنمایی کردند و از این حیث، با وجود تمایز اسلوبی و محتوایی، جریانی مکمل را در حوزهٔ نگارگری به‌موازات نقاشی ایرانی که بیشتر از رویکردی روایی برخوردار بود، ایجاد کردند. طراحی‌های مستقل در بازهٔ زمانی حکومت شاه‌طهماسب و شاه‌عباس اول به خارج از مرزهای ایران راه یافت و در مسیر دربار گورکانیان هند قرار گرفتند. حضور طراحی‌ها در هند، مرهون روابط سیاسی و تجاری کارآمدی بود که از دیرباز در میان پادشاهان هر دو کشور جریان داشت، خاصه آن‌که شاهان صفوی و گورکانی هند با لفظِ برادر، یکدیگر را مورد خطاب قرار می‌دادند (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹: ۱۳۵). این امر به‌نوبهٔ خود در کنار سایر تدابیر سیاسی، مجراهای تجاری را در بستر فرهنگ و هنرِ هر دو دربار، بیش‌ازپیش به هم پیوند می‌داد. به این منظور، در ایران عصر صفوی با هدف تسهیل امور تجاری، کاروانسراهایی برای تجار هندی فراهم شد، همچون کاروانسرای مولتانیان در نزدیکی میدان شاه (نقش‌جهان) و یا سه کاروانسرا به نام علی‌قلی‌خان که هندیانِ دارا و توانگر در آنها به کار صرافی مشغول بودند (شاردن، ج۴، ۱۳۷۴: ۱۴۴۰-۱۴۴۲). حضور تجار هندی در کنار تاجران ایرانی و اروپایی، خریداری طیف متنوعی از آثار هنری ایران را به کشور هند ممکن گردید که فروش طراحی مستقل صادقی‌بیگ افشار توسط تجار آن زمان به کشور هند از جمله نتایج آن است که با استقبال زیادی نیز از جانب دربار گورکانی مواجه شد. پذیرش نگاره‌هایی منفرد با مضامین عامّه و نیز تک‌رنگ از جانب شاهان گورکانی که رغبتی افزون به نسخِ مصور با مضامین درباری و رنگ‌پردازی درخشان داشتند، امری قابل تأمل است. در این راستا، پژوهش حاضر با هدف شناختِ پیش‌زمینه‌های هنری که موجبات پذیرش طراحی‌ها را از جانب دربار هند ممکن ساختند، از سویی و شناختِ وجوه تأثیرگذار طراحی‌ها بر نگارگری هند، از سویی دیگر، به طرح این سؤال می‌پردازد که چه پیش‌زمینه‌هایِ هنری، موجبات پذیرش طراحی‌های مستقل عصر صفوی را در دربار گورکانی فراهم کرده است؟ و حضور طراحی‌ها چه تأثیراتی را در نگارگری گورکانی رقم زده است؟ بر مبنای موارد مذکور، ضرورت و اهمیت تحقیق بر درک و دریافت نقش تأثیرگذار هنر طراحی به‌موازات نقاشی ایرانی بر نگارگری هند ناظر است و مطابق با هدف پژوهش حاضر، شناختی دوسویه را در پیش‌زمینه‌های هنری و دستاوردهای آن در نگارگری گورکانی با محوریت طراحی‌های مستقل عصر صفوی محقق می‌کند.

پیشینه پژوهش

در حوزهٔ مطالعاتی نگارگری ایران و هند، پژوهش‌های قابل توجهی به انجام رسیده است که مهم‌ترین وجه اشتراک آنها در عین تمایز رویکرد و روش، توجه بر نقاشی‌ها بوده است. اما آنچه که در این حوزه مغفول مانده، توجه بر طراحی‌های مستقل به‌عنوان طیف دیگری از هنر نگارگری است که حضور آن در میان دو دربار صفوی و گورکانی مشاهده می‌شود. از همین رو،

پژوهش حاضر در کنار پژوهش‌های موجود که همواره بر نقاشی‌ها متمرکز بوده‌اند می‌تواند نقشی مکمل را در روند مطالعاتی نگارگری ایران و هند ایفا کند. شرح برخی از آنها به این قرار است: مقاله «مقایسهٔ نگارگری مکتب گورکانی و مکتب هرات بر مبنای اندیشهٔ کوماراسوآمی» به پژوهش موسوی (۱۴۰۱) ، در تطبیق نگارگری دو مکتب فوق بر مبنای اندیشهٔ کوماراسوآمی به ذکر این نتیجه می‌پردازد که مصداق عناصر نامطلوب و غیر سنتی همچون تقلید از طبیعت و دنیاگرایی بر کل هنر اسلامی دلالت نمی‌کند. بلکه این ویژگی‌ها بیشتر بر مکتب نگارگری گورکانی که با هنر اروپایی در پیوند بوده، صادق است و متوجه مکتب هرات نمی‌شود. مقالهٔ «بیش‌متن‌های نگاره "ولادت غازان‌خان" در دو نسخه از جامع‌التواریخ مصور دوره بابری هند (قرن ۱۶م)» به تحقیق حقیقت‌جو و همکاران (۱۴۰۱) ، با طرح سؤال از روابط برگرفتگی نگاره‌ها، نوع ارتباط آنها را درزمانی و بینافرهنگی دانسته که در این میان نسخه *رامپور* به بیش‌متن ایرانیِ جامع‌التواریخ (نسخه پاریس) نزدیک‌تر بوده و پیش‌متن *ووستر* نسبت به نسخه ایرانی از تراگونگی بیشتری برخوردار بوده که به‌نوعی مستقل با سبکی نو خلق شده است. مقالهٔ «نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی» به پژوهش رویان (۱۴۰۰) با محوریت قراردادن جایگاه نقاشان مهاجر صفوی در دربار گورکانی به شناسایی سه فرهنگ مغولی گورکانی، ایرانی صفوی و هندو در ارتباطات بینافرهنگی می‌انجامد. با ذکر این توضیح که گورکانیان هند با آرمانی‌سازی فرهنگ ایرانی بر شبیه‌سازی خود با آنها اهتمام داشتند اما در این میان فرهنگ هندو بر محقق نشدن این امر اثر گذاشت. مقالهٔ «حمزه‌نامه و شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانیان هند» از ابوالحسنی و معصومی (۱۳۹۹)، بر این مطلب اشاره دارد که کتاب حمزه‌نامه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نسخه‌های مصور، سرآغازی در این مکتب است و نمونه عالی از پیوند هنر ایرانی و هندی است که ریشه در مکتب هنری بهزاد و تبریز عصر صفوی دارد. مقالهٔ «تحلیل بینامتنی متن و نگاره‌های نسخه خطی ۹۹۶ه.ق دیوان جیبی اکبرشاه» از مایلی برجلویی و اردکانی (۱۳۹۸) ضمن بررسی الگوهای زیبایی‌شناسی موجود در نسخه و تأکید بر تأثر قاعده همزمانی و پرسپکتیو مقامی نگارگری ایران و دورنماسازی و رنگ‌گذاری نقاشی شمال اروپا بر نگاره‌های دیوان اکبرشاه، بر روابط اشتقاقی و برگرفتی دو نظام کلامی و تصویری موجود در نسخه اشاره دارد. در مقاله «تأثیر و تأثر نگارگری ایرانی، غربی و هندی در امپراطوری مغولان کبیر هند»، فروزانی و میرشاهی (۱۳۹۵) بر این یافته اشاره دارند که جذب نگارگری ایران توسط بابر و خاندان او، مدارسی را در هند به‌وجود آورد که در تأثیر بیش از حد نگارگری ایران بر هند مؤثر بودند و هنر غرب نیز سبب ظهور ویژگی‌های رئالیست و منریسم در نگارگری هند شد. مقاله «پژوهشی در آثار آقارضا جهانگیری نگارگر ایرانی دربار جهانگیرشاه بابری» از حقیقت‌جو (۱۳۹۰) با مطالعهٔ هنر نگارگری ایران عصر صفوی و هند دوران بابری، ضمن اذعان به یکی نبودن او با رضا عباسی، بیان می‌دارد که او نیز همچون نگارگران دربار گورکانی به مشق از اساتیدی همچون بهزاد و عبدالصمد می‌پرداخته و از آثار اروپایی راه‌یافته به دربار نیز الگوبرداری کرده است. اما با این حال به سنت‌های تصویری رایج در عصر صفوی وفادار مانده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی و روش تاریخی - تطبیقی انجام گرفته است. این روش به تفسیر شواهد با محوریت بسترها می‌پردازد و اغلب از تبیین‌های ترکیبی که در آن پدید آمدنِ مورد نهایی، منوط به ظهور موارد قبلی در زمان و مکان معین است، بهره می‌برد. روش تاریخی- تطبیقی بر اساس منطق تحقیقات به هجده نوع تقسیم می‌شود که پژوهش حاضر از نوع پنجم است. نوع پنجم این روش از لحاظ بعد زمانی به گذشته، نوع داده‌ها به کیفی و واحد مطالعه به چند ملتیِ کم، مربوط می‌شود. بر این اساس، پژوهش پیش‌رو به بازه زمانی ۱۶.م/۱۰ ه.ق الی اوایل قرن ۱۸.م/ ۱۲ ه.ق نظر دارد که مقارن با حضور طراحی‌های مستقل در دو دربار صفوی و گورکانی

است. در گردآوری اطلاعاتِ نوشتاری به منابع کتابخانه‌ای و در تصاویر به وب‌سایت موزه‌ها مراجعه شده که مؤلفهٔ محوری آنها، طراحی‌های مستقل بوده است. در فرایند بررسی نیز به توصیف و تطبیق اطلاعات از منظر بسترهای هنری و تأثیرگذاری طراحی‌ها در میان دربارهای مذکور پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است که نمونه‌های تصویری نیز با توجه به ماهیت کیفیِ پژوهش با روش نمونه‌گیری امر مطلوب که پدیدهٔ مورد نظر را به میزان فراوان، ولی نه به گونه‌ای استثنایی نشان می‌دهند، انتخاب شده‌اند.

طراحی‌های مستقل

اصطلاح "طراحی مستقل"، به گونه‌ای از نگاره‌ها در بستر نگارگری ایران اشاره دارد که به‌صورت تک‌رنگ با تأکید بر عنصر خط، بر روی تک‌برگ‌ها اجرا و ارائه می‌شدند و اغلب موضوعات غیر درباری را بازنمایی می‌کردند. اغلبِ طراحی‌های برجای‌مانده از مکاتب نگارگری ایران، با اسلوب مرکب تیره بر روی زمینهٔ روشن اجرا شده‌اند که به‌دلیل عاری‌بودن از رنگ‌های درخشان، به آنها "سیاه‌قلم" و "قلم‌سیاه" می‌گفتند (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۵). در ادوار نگارگری ایران، دورهٔجلایری از حیث بهره‌مندی از طراحی، یکی از اولین مکاتبی محسوب می‌شود که در آن، دیوانی از سلطان احمد جلایر به‌طور ویژه با عنصر خط مصور شده است. در دورهٔتیموری نیز نگارگرانی همچون عبدالحی -به‌عنوان وارث نگارگری جلایری-، شاه‌مظفر، ولی‌مصور و بهزاد طراحی‌هایی را اجرا کرده‌اند که اگرچه در مقایسه با نقاشی‌ها از فراوانی برخوردار نیستند اما زمینه‌ساز تغییراتی مهم در دورهٔ بعد شدند. در عصر صفوی با کاهشِ تمایلات شاه‌طهماسب اول به نگاره‌های رنگین و پرنقش که اغلب دارای مضامین درباری و ادبی بودند، روند نگارگری دگرگون شد و طراحی‌ها در نسبت با نقاشی‌ها، حضوری افزون یافتند. کمال یافتنِ طراحی‌های مستقل مرهون هنرمندانی نظیر محمدی، صادقی‌بیگ (تصویر ۱) و رضا عباسی بود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۴۸).

تصویر۱- بانوی نشسته، طراحی مستقل، صادقی‌بیگ افشار، قزوین، سده ۱۰ ق. مأخذ: (خزایی، ۱۳۹۸: ۵۶۹).

اطلاق صفت مستقل برای طراحی‌های عصر صفوی، به مواردی همچون: الف) رسانه، ب) اسلوب، ج) موضوع، د) قالب ارائه، اشاره دارد (نمودار۱). الف) در این نگاره‌ها، طراحی، پیش‌طرح اولیه برای نقاشی محسوب نمی‌شود بلکه روش و مادهٔ مستقلی است که نگارگر برای مصورکردن به کار برده است. ب) از حیث اسلوب، عنصر خط در طراحی، حضوری قائم به‌ذات دارد و به‌صورتِ مستقل به ایفای نقش می‌پردازد. ج) طراحی‌ها با کسب استقلال از نسخ ادبی، تاریخی و غیره، به بازنمایی بخشی از یک داستان نمی‌پرداختند بلکه از موضوعاتی مستقل و اغلب متمایز از سلایق درباری برخوردار بودند. ازجمله توصیف واقعه‌ای منفرد از زندگی روزمرهٔ مردم عادی، طراحی یک شخصیت یا یک پیشه‌ور و غیره. د) نگاره‌های طراحی، بر روی تک‌برگ‌ها اجرا می‌شدند و از این حیث، قالبی مغایر با نسخ مصور که به‌صورت اوراق متصل و پیاپی بودند، داشتند. در واقع، طراحی‌ها، نگاره‌هایی منفرد بودند که بر اوراقی مستقل، اجرا و ارائه می‌شدند.

نمودار ۱- نمودهایِ صفت مستقل در طراحی مستقل، مأخذ: (نگارندگان).

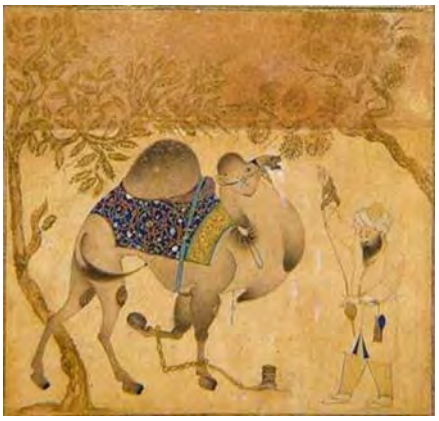
طراحی‌های مستقل و پیش‌زمینه‌های هنری آن در دربار گورکانیان هند

تعاملات سیاسی و هنری دو دربار صفوی و گورکانی، ریشه در حضور ظهیرالدین محمد بابر در دربار تیموری دارد. بابر از نوادگان تیمور بود و مدتی از عمر خویش را در شهر هرات سپری کرد. زمانی که او هرات را به مقصد هند، جهت بنیان‌نهادن حکومت گورکانیان ترک کرد، از حمایت‌های مؤثر دربار ایران برخوردار شد. در بستر فرهنگی نیز، جریان‌های هنری و ادبی دربار سلطان حسین‌میرزا و به‌خصوص اشعار چغتائی میرعلی‌شیر نوایی بر طبع هنری بابر اثرگذاشتند. این امر، نقشی مؤثر در تمایلات هنریِ فرزند او، همایون-شاه، در مواجهه با هنر ایران داشت. به‌موجب آن، همایون که همچون پدر، مدتی در ایران بود، به هنگام بازگشت به هند، طی نامه‌ای از شاه‌طهماسب اول درخواست کرد که «جمعی از هنرمندان ایرانی من‌جمله خواجه عبدالصمد شیرازی معروف به شیرین-قلم و میر سیدعلی تبریزی به دربار تیموری هند بروند» (نوایی، ج۳، ۱۳۵۷: ۲۹۶). حُسنِ روابط سیاسی و هنری در نزد دو دربار به روابط تجاری مطلوبی در زمان اکبرشاه منجر شد. بازهٔ زمانی حکومت اکبرشاه (۹۴۹-۱۰۱۴ ه.ق) با ایام فعالیت صادقی‌بیگ افشار در مکتب قزوین و سپس اصفهان مقارن بود. او که در زمان شاه‌عباس اول «منصب جلیل‌القدر کتابداری یافته، مورد شفقت و منظور تربیت گردید» (منشی، ج۱، ۱۳۱۴ق: ۱۲۷)، شخصیتی متشکل از یک قزلباش نظامی، قلندر، شاعر، تذکره‌نویس، رساله‌نویس و نگارگر داشت. این تجارب زیستهٔ متفاوت در گرایش او به طراحی‌های مستقل با موضوعات غیر درباری، نقشی محوری ایفا کرد و طیفی متنوع از طراحی‌ها را در میان نقاشی‌های برجای‌مانده از او رقم زد. بازخورد طراحی‌هایِ صادقی و پذیرش آن در سرزمین هند از ملا غروری چنین گزارش شده است: زمانی که در قهوه‌خانه قصیده‌ای را در مدح صادقی‌بیگ می‌خواندم، او برخاسته و «پنج تومان بدستاری بسته با ده صفحه کاغذ که خود از سیاه‌قلم طرح کرده بود بمن داد و گفت تجار هر صفحه طرح مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند مبادا ارزان بفروشی» (نصرآبادی اصفهانی، ۱۳۱۷: ۳۹-۴۰). مورد اقبال قرارگرفتن طراحی‌های صادقی‌بیگ از جانب دربار هند که علاقه‌ای وافر به نقاشی‌ها با رنگ‌پردازی درخشان داشتند، امری حائز اهمیت است و به طرح پرسش در خصوص پیش‌زمینه‌های هنری این امر می-پردازد که ارجاع به سؤال اول پژوهش حاضر دارد. به-منظور پاسخ، توجه به مکتب هرات و کمال‌الدین بهزاد از سویی و مکتب تبریز دوم و میرسیدعلی و عبدالصمد از سویی دیگر به‌عنوان پیش‌زمینه‌های هنری تأثیرگذار در پذیرش طراحی‌های مستقل از جانب دربار گورکانی هند، امری ضروری است که شرح آنها از منظر فوق، به قرار زیر است:

الف- تأثیرات مکتب هرات و بابرشاه

تیمور پس از فتح بغداد، عبدالحی را به سمرقند اعزام کرد. عبدالحی به‌عنوان میراث‌دار مکتب تبریز - بغداد (دوره جلایریان) در اسلوب سیاه‌قلم، با حضور خود در هرات، سبب انتقال این اسلوب از غرب به شرق ایران شد. (آژند، ج ۱، ۱۳۹۲: ۳۲۶). مکتب هرات به همراه این تغییر، شاهد تحولاتی دیگر نیز بود که در زمینهٔ مضامین ظهور یافت. در این دوره، اشعار و نگاره‌هایی با تمرکز بر مضامین برخاسته از فعالیت‌های روزمرهٔ زندگی و مردم عادی ایجاد شدند که به‌موجب آن، مضامین مردمی به‌موازات مضامین درباری، مورد توجه و تأکید قرار گرفتند (همان: ۲۵۷-۲۶۱). نمونهٔ بارز این تحول را می‌توان در آثار کمال‌الدین بهزاد مشاهده کرد که دو دربار تیموری و صفوی را در ملازمت سلطان حسین میرزا و شاه‌طهماسب اول تجربه کرده بود. نگاره‌هایِ بهزاد، اگرچه طیف وسیعی از مضامین را در بر می‌گیرند اما یکی از نکات مهم آن، توجه به وقایع معمول جامعه در اغلب نگاره‌ها است که به‌صورت مستقل و یا در نسخ بازنمایی شده‌اند. در این نگاره‌ها، شخصیت‌های غیردرباری به‌عنوانِ واقعیت اجتماعی موجود در محیط پیرامون که تا آن زمان، اغلب بی-اهمیت جلوه داده می‌شدند، مجالِ حضور یافتند که

تک‌نگاره "شتر و شتربان" از جملهٔ آنها است (تصویر۲).



تصویر۲- شتر و شتربان، طراحی مستقل، کمال‌الدین بهزاد، هرات، سده ۹ق. مأخذ: (خزایی، ۱۳۹۸: ۳۸۶).

در حقیقت بهزاد را می‌توان مبدع نگاره‌های تک‌برگی دانست که با سیاقی هنرمندانه به بازنمایی صحنه‌هایی از زندگی روزمره مردم عادی پرداخته (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۸) که تا آن زمان در عرصهٔ نگارگری کمتر دیده شده بودند. این تغییرات هنری مکتب هرات، زمانی توانست به دربار هند نفوذ یابد که شهر هرات، میزبان بابرشاه تیموری در زمان حاکمیت سلطان حسین میرزا و ملازمت میرعلی شیر نوایی شد. حضور بابر، نه‌تنها، او را از نزدیک با تحولات هنری ایران آشنا کرد؛ بلکه او را در جایگاه یک شخصیت تأثیرپذیر از جریانات هنری ایران در عصر تیموری و تأثیرگذار بر روند نگارگری هند و سلایق هنری شاهان بعد از خود قرار داد. از جملهٔ این موارد می‌توان به استقبال همایون‌شاه از تک‌نگاره‌های طراحی و نقاشی که به‌عنوان هدیه از جانب شاه‌طهماسب برای او ارسال شد، اشاره کرد. نکتهٔ مهم در این پیشکشِ درباری، بر غیر مرسوم بودن نگاره‌های اهدایی مربوط می‌شود؛ چراکه در اغلب مراودات هنریِ مرسوم در دربار، همانند اهدای شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی به سلطان‌سلیم دوم عثمانی، نسخِ مصور با رنگ‌پردازی درخشان مرجّح بودند. اما این‌بار، در پیشکش شاه‌طهماسب به همایون‌شاه گورکانی «یک صفحه تصویر قلم‌سیاهی از کار فضایل مآب نادرالعصر مولانا دوست‌مصوّر... فرستاده شد و یک صفحه از کارهای میر سیدعلی مذکور و یک صفحه از کارهای مولانا عبدالصمد که روز نوروز ساخته و یک صفحه تصویر کار مولانا درویش محمد و یک صفحه کار مولانا یوسف فرستاده شد. انشاء اللّه تعالی بعد ازین هزار کارهای هنرمندان و هنرهای بی‌بدلان فرستاده خواهد شد» (بیات، ۱۳۸۲: ۶۹). آنچنان‌که از سطر آخر این گزارش تاریخی دریافت می‌شود، دربار گورکانی هند نیز به این نوع از نگاره‌های منفرد طراحی و نقاشی علاقه‌مند بوده و مشتاق به دریافت مکرر آنها است. در ادامهٔ روند تأثیرگذاری فوق، می‌توان مواردی دیگر را همچون بازنمایی پیشه‌ورانی مانند ساربان، رام‌کنندهٔ حیوانات، معرکه‌گیر و غیره در دوران اکبرشاه و جهانگیرشاه و مثنی‌برداری نگارهٔ"شتر و شتربان"، اثر بهزاد، توسط نان‌ها به دستور جهانگیرشاه (کریم‌زادهٔ تبریزی، ج ۱، ۱۳۶۳م: ۱۱۸) افزود.

ب- حضور نگارگران مکتب تبریز دوم و همایون-شاه

اگرچه بر مبنای مبحث قبل، در خصوص طراحی‌های مستقل، مکتب هرات نسبت به مکتب تبریز دوم تأثیری متقدم‌تر بر مکتب نگارگری گورکانیان داشته است اما «طراحی به شیوهٔ ایرانی در دربار مغول‌های هند در دوره صفویان از سیده دهم تا دوازدهم هجری توسعه قابل توجهی پیدا کرد» (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۱۳). چراییِ این امر را می‌توان در حضور نمایندگانِ هنری عصر صفوی یعنی میرسیدعلی و عبدالصمد در کارگاه هنری همایون‌شاه جستجو کرد. هر دو نگارگر، به درخواست همایون و به همراه او از ایران به هند آمدند و مکتب نگارگری گورکانیان هند را بنیان نهادند. حضور میرسیدعلی، موجب انتقال سنت‌های تصویری ایران به نگارگری هند شد که یکی از مهم‌ترین آنها، زاویهٔ دید فراگیر او در بازنمایی وقایع بود. او در نگاره-ها، هر موضوعی را با توجه به دنیای پیرامون آن به تصویر می‌کشید که این شیوه را وام‌دار بهزاد بود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۵۷). بر مبنای این رویکرد، تمام افراد از هر طبقه‌ای به فراخور موضوع، در نگاره مجال حضور می‌یافتند و از منظرِ امکان بازنمایی، یک پیرزن نخ-

ریس، فرصتی برابر با یک فرد بالامقام یا رجال درباری داشت. افزون‌بر مورد فوق، میرسیدعلی، شیوه‌ای دیگر را نیز از بهزاد و اساتید پیشین آموخت و آن اجرای تک‌نگاره‌ها بود. او در یک طراحی مستقل، تک‌پیکره‌ای از خود، تحت‌عنوان "غلام حضرت شاه" ارائه کرده است که همچون سربازان شاه‌طهماسب، کلاه قزلباشی بر سر دارد (تصویر ۳). سیدعلی، شبیه به همین طراحی را بعداً در دربار همایون‌شاه اجرا کرد با این تفاوت که شخصیتِ بازنمایی‌شده، بی‌نام است و کلاهی هندی بر سر دارد (تصویر۴). نکتهٔ مهم در خصوص این نگاره، توصیفی است که کَری‌وِلش ارائه می‌دهد و عبارت «چقدر غیرهندی» (Welch, 1945: 33) را در مورد آن به کار می‌برد. ولش اذعان می‌دارد که میرسیدعلی این طراحی مستقل را به‌احتمال زیاد با خود از ایران به هند آورده است (Welch,1945:14) در صورتی که نوع کلاه و جامه‌آرایی با سخن مذکور مغایر است. «غیرهندی» خواندن این طراحی مستقل را می‌توان به ویژگی‌هایی همچون تک‌برگ بودن، تک‌پیکره بودن، موضوع غیردرباری و کاربرد اسلوب سیاه‌قلم مرتبط دانست که در تطبیق با نگاره‌های آن زمان گورکانیان هند، کمتر دیده شده بود.

تصویر۳- صورت هنرمند، طراحی مستقل، میرسیدعلی، کارگاه هنری شاه‌طهماسب اول، سده ۱۰ق. مأخذ: (خزایی، ۱۳۹۸: ۴۳۶).

تصویر۴- مرد نشسته، طراحی مستقل، میرسیدعلی، کارگاه هنری همایون‌شاه، اواسط سده ۱۰.ق. مأخذ: (Welch, 1945: 33).

دستاوردِ پیش‌زمینه‌های هنریِ طراحی‌های مستقل در دوران اکبرشاه و جهانگیر

توجه به مکاتب هرات و تبریز دوم با محوریتِ اثرگذاری آنها بر سلایق هنری بابرشاه و همایون، به طرح پرسشی در خصوصِ دستاورد این روابط مؤثر، در مکتب گورکانی هند می‌انجامد که ازاین‌حیث، ناظر بر سؤال دوم پژوهش حاضر است. در این راستا، تأمل در برخی از تحولات هنری دوران اکبرشاه و جهانگیر به‌عنوان دستاوردِ تأثیرات مذکور، ضروری است. در دوران پادشاهی اکبر با دو تحول مهم، مواجه هستیم: الف) خرید تک‌نگاره‌های طراحیِ عصر صفوی در هند؛ ب) رواج نگاره‌هایی با اسلوب "نیم‌قلم" در مکتب نگارگری گورکانی به تأسی از طراحی‌های مستقلِ صفوی.

الف- خرید تک‌نگاره‌ها: کارگاه‌های هنری در زمان اکبرشاه، ضمن بهره‌مندی از روابط تعاملی میان نگارگران ایرانی و هندی، از رونق زیادی نیز برخوردار بودند که بیشتر به تولید نسخه‌هایی مصور نظیر حمزه‌نامه، اکبرنامه و غیره می‌پرداختند. اما بااین‌حال، مقارن با سال‌های حکومت اکبرشاه - به‌خصوص نیمهٔ دوم آن- تعدادی از طراحی‌های مستقل صادقی‌بیگ افشار باقیمت مناسب توسط تجار خریداری و به شاهان،

حاکمان و متموّلین سرزمین هند فروخته می‌شد. این تغییر سلیقه از جانب دربار هند، دستاورد تأثیراتی بود که قبلاً توسط بهزاد و میرسیدعلی بر بابر و همایون مؤثر افتاده بود و شرایط را برای تغییرات بعدی در حاکمیت‌های آتی، مهیا ساخت. مجرای ورود این تغییرات علاوه بر مناسبات سیاسی و هنری دو دربار ایران و هند که اهدای پیشکش‌های هنری را در پی داشت، راه‌های تجاری دریایی نیز بود که به‌موجب آن «تأثیرات سبک‌های ایرانی، ترکی و اروپایی به‌جای ورودی غیر مستقیم از طریق مغول‌ها و از شمال کشور، به طور مستقیم از جنوب و از طریق بازرگانی پر رونق دریایی وارد هندوستان» (کراون، ۱۳۸۸: ۲۴۱) می‌شدند. در این راستا، شهر دکن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شهرهای جنوبیِ برخوردار از بنادر تجاری، از سویی و «ارادت و اخلاص تمام [سلاطین عظام دکن] به دودمان صفوی» (منشی، ج۲، ۱۳۱۴ق: ۶۱۲)، از سویی دیگر، نقش مؤثری را در مسیر تغییرات مذکور ایفا کرد؛ به‌گونه‌ای که کارگاه‌های هنری دکن، یکی از خاستگاه‌هایِ تولید نگاره‌های "نیم‌قلم" بود.

ب- اسلوب "نیم‌قلم": پذیرش طراحی‌ها و ورود آنها، تغییراتی دیگر را در اواخر سلطنت اکبرشاه موجب شد و آن رواج اسلوب نیم‌قلم[۱] (Welch, 1945: 42) و بازنمایی مضامین غیر درباری بود. در حقیقت، اسلوب "نیم‌قلمِ" گورکانی را می‌توان، دستاوردی از تأثیراتِ اسلوب "سیاه‌قلم" تیموری در قالب طراحی‌های مستقل عصر صفوی بر نگارگری هند دانست. در تطبیق این دو اسلوب، روابط برگرفتگی و مشابهت در ویژگی‌های اصلی همچون تأکید بر عنصر خط، تک‌پیکره بودن و تک‌برگی بودن نگاره‌ها مشهود می‌گردد. اقبال این اسلوب از جانب اکبرشاه را می‌تواند با تجربهٔ هنری او در پیوند دانست؛ زیرا او در ایام نوجوانی که به همراه پدر در ایران زندگی می‌کرد، در خصوص طراحی آموزش‌دیده بود (کراون، ۱۳۸۸: ۲۲۱) و این امر به نوبهٔ خود، در علاقهٔ اکبر به هنر نگارگری نقشی مؤثر را ایفا کرد. در راستای حمایت-های هنری دربار، نگاره‌های نیم‌قلم در اواخر سلطنت اکبرشاه فزونی یافتند که تلاش‌های یکی از تأثیرگذارترین نقاشان دربار اکبرشاه به نام بساوان[۲]در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است. او از شاگردان میرسیدعلی و عبدالصمد بود و در اغلب نگاره‌ها، ضمن وفاداری به سنت‌های تصویری اساتید ایرانی خود به اعتلای شیوهٔ آنها نیز همت می‌گمارد. بساوان در روند استاد - شاگردی به تعلیم فرزندش، منوهر پرداخت و او نیز به نسل بعدیِ انتقال‌دهندهٔ سنت‌های ایرانی و هندی تبدیل شد (کریم‌زاده تبریزی، ج۳، ۱۳۷۰: ۱۲۲۵). بساوان با مهارتی که در رنگ‌پردازی و چهره-کشی داشت، به‌موازات مصورسازی نسخی همچون رزم‌نامه جیپور، به ایجاد طراحی‌های مستقل با تک-پیکره‌هایی از افراد معمول جامعه همچون دراویش و قلندرها پرداخت (تصویر ۵). در این تک‌نگاره که با اسلوب نیم‌قلم اجرا شده، قلندری به همراه ملزومات این جهان‌بینی با سگی کوچک مشاهده می‌شود. در اطراف او هیچ پیکری بازنمایی نشده است و همچنین اتفاقی دیگر در پیرامون او، به غیر از حضور قائم به ذات قلندر به چشم نمی‌آید. تکرار این زاویهٔ دید انتخابی در گزینش مضامین و اسلوب اجرایی از دیگر دستاوردهای طراحی‌های مستقل بود که در اواخر سلطنت اکبرشاه بیشتر رواج یافت. در این راستا، نگاره‌های تک‌چهره و یا شدیداً متمرکز (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۳۴) بر یک پیکره، ترویج یافت و سایر نگارگران مکتب گورکانی از جمله منوهر[۳](تصویر ۶) و موکند[۴] (تصویر۷) نیز این شیوه را پس از بساوان ادامه دادند.

تصویر ۵- قلندر، طراحی مستقل، بساوان، کارگاه هنری اکبرشاه، اواخر سده ۱۰.ق. مأخذ: (URL1).

تصویر ۶- درویش، طراحی مستقل، منوهر، کارگاه هنری اکبرشاه، اواخر سده ۱۰.ق. مأخذ: (URL2).

تصویر۷- قلندر، طراحی مستقل، موکند، کارگاه هنری اکبرشاه، اواخر سده ۱۰.ق. مأخذ: (URL3).

این تک‌نگاره‌ها، همانند اغلب طراحی‌های مستقلِ صادقی-بیگ و بعدها رضا عباسی، ضمن بازنماییِ تأکیدی از تک-پیکره‌های قلندر و درویش همچون شخصیتی مستقل، از پس‌زمینه‌ای عاری از عناصر بصری برخوردار هستند و به موقعیت مکانی و یا زمانی معینی اشاره ندارند. رواج این نگاره‌های منفرد در دیگر کارگاه‌های هنری اکبرشاه از جمله شهر دکن نیز تداوم یافت. در این خصوص، شهر دکن، افزون‌بر برخورداری از موقعیت تجاری مطلوب، حاکمانی داشت که از «خاندان شیعه بودند و روابط گرمی با صفویان داشتند؛ به همین دلیل در حمایت از معماری، نقاشی، و ادبیات بسیار علاقه‌مند و جدی بودند» (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۹۹). در گذر این تعاملات، در کارگاه‌های هنری دکن به‌موازات نقاشی‌هایی که از درخشش رنگی برخوردار بودند (Harle, 1994: 400) نگاره‌هایی با اسلوب نیم‌قلم اجرا شدند (شیمل، ۱۳۸۶: ۳۳۴). در یکی از طراحی‌های برجا می‌مانده از دکن، شاهزادۀ جوانی دیده می‌شود که در حالت نشسته و به‌صورت تک‌پیکره تصویر شده است (تصویر۸). این نگاره، یادآور طراحیِ صادقی‌بیگ از مردی میان‌سال است که نوع لباس و حالت نشستن او به طبقۀ درباری اشاره دارد (تصویر ۹).

تصویر ۸- شاهزاده نشسته، طراحی مستقل، کارگاه هنری دکن، اواخر سده ۱۰.ق. مأخذ: (Najat Haidar and Sardar, 2015, 70)

تصویر۹- مرد نشسته، طراحی مستقل، صادقی‌بیگ، مکتب قزوین یا اصفهان، سده ۱۰.ق. مأخذ: (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۹۱).

ج- مضامین غیر درباری: نگارگران دربار گورکانی که بر مبنای سلایق دربار، «به‌ندرت خود را با موضوعاتی از بازار یا زندگی روزمرۀ طبقه پایین اجتماع مشغول می‌کردند» (همان: ۳۳۴) به تأثیر از طراحی-

های مستقلِ صفوی «به نمایش موضوعات فردی و تاریخی متوجه گشتند» (کوماراسوآمی،۱۳۸۲: ۱۸۳). از همین رو، در دوران اکبرشاه به موضوعات برخاسته از فعالیت‌هایِ طبقات مختلف جامعه نیز توجه شد (تصویر ۱۰).

فرخ‌چلا از نقاشان دربار اکبرشاه بود که در نگارۀ فوق، دو فیل‌بان را در حال رقابت طراحی کرده است. مضمون این طراحی با نگاره‌ای از صادقی‌بیگ که در آن به مردی با پیشه‌ای معمول همچون رام‌کنندۀ شیر پرداخته (تصویر۱۱)، مشابهت دارد.

تصویر۱۰- فیل‌بانان، طراحی مستقل، فرخ‌چلا، ۱۰۱۸ق. مأخذ: (Smith, 2014: 73).

تصویر۱۱- رام‌کننده شیر، طراحی مستقل، صادقی‌بیگ، سده ۱۰.ق. مأخذ: (خزایی، ۱۳۹۸: ۱۹۸).

این دو طراحی اگرچه در مهارت قلم‌گیری متمایز از یکدیگر هستند؛ اما خاستگاهی مشترک در امر مضمون‌آفرینی دارند و آن محوریت قراردادنِ جامعۀ غیر درباری است. در تداوم بازنمایی این نوع از مضامین، صوفیان و نوازندگان دوره‌گرد مورد توجه نگارگران قرار می‌گیرند که اغلب با یک آلت موسیقیِ آویخته بر شانه، سرزمین را زیر پا می‌گذارند (شیمل، ۱۳۸۶: ۲۴۶). دستاورد این امر، در دوران جهانگیرشاه محقق شد. در این ایام، تلاش نگارگر برای شبیه‌سازی آشکارتر گردید و مهم‌تر آنکه او با حمایت دربار، به‌جای تصویرگری روایی پیشین به ثبت رویدادها، بازنمایی اشخاص، جانوران و گیاهان واقعی (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۰۹) پرداخت. در واقع، نگارگران رویکردی توصیفی را برای نحوۀ بازنمایی مضامین، اتخاذ کردند. به‌موجب آن، تک‌نگاره‌های طراحی موضوعی منفرد و بدون تسلسل روایی را به تصویر می‌کشیدند که طراحی مستقلِ" نوازندگان دوره‌گرد"، اجراشده در دربار جهانگیرشاه از جملۀ این موارد است (تصویر ۱۲).

تصویر۱۳- نوازندگان دوره‌گرد، طراحی مستقل، کارگاه هنری جهانگیرشاه، ۱۰۱۶.ق. مأخذ: (URL4).

در این نگاره، یک موضوع غیر درباری به‌صورت متمرکز، بدون رخدادهای پیرامونی و البته با موجزترین عناصر بصری به توصیف دو نوازندۀ دوره‌گرد با زبان بصری پرداخته است. مجموع مباحث مطرح‌شده در بخش‌های دو و سه مقالۀ حاضر، به‌صورت اجمالی در جدول زیر بیان شده است.

در تبیین موارد فوق، توجه بر نفوذ و نقش مؤثر نقاشیِ اروپا بر رواج واقع‌گرایی در نگارگری گورکانی نیز لازم به ذکر است. همچنان که در زمان اکبرشاه و به درخواست او هیئتی از پدران یسوعی از مستعمرۀ پرتغال به فاتح‌پور سیکری اعزام شدند. هدایایی که آنها به همراه داشتند، مورد توجه اکبر قرار گرفت و به نقاشان خود دستور داد تا از اصول به کار رفته در این تصاویر در کارهای خود استفاده کنند (کریون، ۱۳۸۸: ۲۲۵).

جدول ۱- پیش‌زمینه‌های هنری مؤثر در پذیرش طراحی‌های مستقل صفوی و دستاورد آن در مکتب نگارگری گورکانی، مأخذ: (نگارندگان).

	شاهان گورکانی	زمینه‌های تأثیرگذار			
۱-طراحی‌های مستقل و پیش‌زمینه‌های هنری آن در دربار گورکانیان هند	۱- بابر	-نواده تیمور -سکونتی موقت در دربار سلطان حسین بایقرا	-آشنایی نزدیک با تحولات نگارگری مکتب هرات	-اسلوب سیاه‌قلم - تک‌نگاره‌ها و مضامینِ روزمره نگاره‌های بهزاد	-برخورداری از جایگاه تأثیرپذیری از نگارگری تیموری و تأثیرگذار بر سلایق دربار آتی گورکانی
	۲-همایون	-متأثر از سلایق تیموریِ پدر -سکونتی موقت در دربار شاه‌طهماسب	-استقبال از طراحی‌های مستقلِ پیشکش‌شده از جانب شاه‌طهماسب	-انتقال برخی از نگارگران مکتب تبریز دوم به هند	-تأثیرگذار بودن زاویه دید فراگیر و مضامین غیردرباریِ میرسیدعلی بر نگارگران دربار گورکانی. -نفوذ نقاشان اروپایی و واقع‌گرای آنها
	شاهان گورکانی	**نمودهایِ تأثیرپذیری**			
۲-دستاوردِ پیش‌زمینه‌های هنریِ طراحی‌های مستقل در دربار گورکانیان هند	۳- اکبر	-تعلیم طراحی و نقاشی -رواج فروش و پذیرش طراحی‌های مستقل از جمله طراحی‌های صادقی-بیگ افشار	-رواج اسلوب نیم‌قلم	-بازنمایی مضامین غیر درباری و برخاسته از اقشار مختلف جامعه	
	۴- جهانگیر	-تداوم اسلوب نیم‌قلم	-جایگزینی تصویرگری روایی با بازنمایی توصیفی از رویدادها و اشخاص		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

موجود افزوده شد و در بُعد اسلوب نیز می‌توان به استفاده از رنگ‌های آبرنگی ملایمی که توسط نقاشان انگلیسی به‌منظور تغییر سلایق به هندیان معرفی شده بود، اشاره کرد (Bahl, 2012: 11). از همین رو، اگرچه در ابتدای امر توجه بر دنیای پیرامون و حائز اهمیت کردن تمام اقشار جامعه به‌موازات دربار و اشراف، از سویی و بازنمودی واقع‌نما از پیکره‌های شخصیت‌های بازنمایی‌شده، از سویی دیگر، مرهون نگارگرانی همچون بهزاد، میرسیدعلی، صادقی‌بیگ و رضا عباسی بوده است، اما در گسترش این زاویهٔ دید، حضور نقاشان اروپایی و آثار آنها در دربار گورکانی بی-تأثیر نبوده است که شرح اجمالی این پیش‌زمینه‌های هنری و دستاوردهای آن در جدول زیر بیان شده است (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

در راستای هدف و سؤالات پژوهش حاضر، نتیجه مطالعات را می‌توان این‌گونه بیان کرد که مکاتب نگارگری هرات و تبریز دوم به‌عنوان پیش‌زمینه‌های هنری مؤثر در پذیرش طراحی‌های مستقل عصر صفوی در دربار گورکانی، به ایفای نقش پرداختند. در این راستا، آنچه که بر تأثیر هنری این مکاتب افزود، سکونت موقتِ شاهان گورکانی همچون بابرشاه در هرات و همایون‌شاه در تبریز بود. به‌موجب این امر، شاهان گورکانی که خود از نوادگان تیمور بودند، با تحولات نگارگری که در بستر نگاره‌های هنرمندانی نظیر بهزاد و میرسیدعلی رخ می‌داد، از نزدیک آشنا شدند. دستاورد این آشنایی، در دو مورد تحقق یافت: یکی، خواسته همایون‌شاه از شاه‌طهماسب در مورد انتقال میرسیدعلی و عبدالصمد به هند و دیگری، استقبال همایون‌شاه از طراحی‌های مستقلِ پیشکش-شده از جانب شاه‌طهماسب. میرسیدعلی که در بهره-مندی از اسلوب سیاه‌قلم و پرداختن به اقشار مختلف جامعه، وام‌دار اساتید پیشین از جمله بهزاد بود با حضور خود در دربار گورکانی به انتقال سنت‌های تصویریِ نگارگری ایران در دو بعد اسلوب و مضامین پرداخت. از همین رو، در سلایق هنری دربار گورکانی که بیشتر متوجه نسخ مصور رنگی با مضامین درباری بود، تغییراتی رخ داد؛ و در تأسی از تحولات نگارگری ایران، تک‌نگاره‌های طراحی با مضامین اغلب غیر درباری از جانب شاهان گورکانی مورد اقبال قرار گرفت. آنچنان‌که، همایون‌شاه در مقابل طراحی‌های مستقل پیشکش‌شده از جانب شاه‌طهماسب، تمایلی افزون نشان داد و خواهان دریافت هرچه بیشتر این نوع از نگاره‌ها شد. دستاورد این پیش‌زمینه‌ها در زمان اکبرشاه، فروش طراحی‌های صادقی‌بیگ، توسط تجار در هند، رواج اسلوب نیم‌قلم و توجه به مضامین غیر درباری را میسر ساخت. خرید طراحی‌ها از جانب دربار و حاکمان گورکانی، مرهون تغییر سلایق آنها بود که قبلاً از آن، بیشتر به نگاره‌های رنگی نسخ متمایل بود. پذیرش این آثار در امتزاج با پیش‌زمینه‌های هنری مذکور، تغییراتی را در اسلوب، مضامین و قالب ارائهٔ نگاره‌های مکتب گورکانی رقم زد. از همین رو، در دوران اکبرشاه که خود نیز در نوجوانی، هنر طراحی را در ایران آموزش دیده بود، تک‌نگاره‌هایی با اسلوب نیم‌قلم رواج یافتند که از اسلوب سیاه‌قلم در نگاره‌های تیموری و صفوی متأثر بودند. محدودهٔ این تأثیرات، گزینش مضامین را نیز در بر می‌گرفت و نگارگران کارگاه شاهی به بازنمایی موضوعاتی می‌پرداختند که برخاسته از فعالیت‌های روزمرهٔ مردم معمولی و غیر درباری همچون فیل‌بانان، دراویش، قلندر، نوازندگان دوره‌گرد و غیره بود. در این میان، نقاشان اروپایی و گرایش‌های واقع‌گرایی آنها نیز بی‌تأثیر نبود و توانست بر بازتاب مضامین غیر درباری نیز بیافزاید. در تداوم این تغییرات، در دوران جهانگیرشاه نیز طراحی‌های مستقلی که با اسلوب نیم‌قلم به بازنمایی پیشه‌ورانی از طبقات مختلف اجتماعی با رویکرد توصیفی می-پرداختند با حمایت دربار افزون گشت که تجسمی از جامعهٔ در حال زیستِ دورهٔ جهانگیر را ارائه می‌داد.

پی نوشت

[1]- Nim Qalam
[2] -Basawan
[3] - Manohar
[4] - Mukund

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران***، جلد ۱و ۲، تهران: سمت.

آژند، یعقوب (۱۳۸۷). ***مکتب نگارگری هرات***، تهران: فرهنگستان هنر.

ابوالحسنی، زینب؛ معصومی، محسن (۱۳۹۹). حمزه‌نامه و شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانیان هند، ***رهپویه هنر، فصلنامه علمی هنرهای تجسمی***، دوره۳، شماره۳، ۱۳-۲۳.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۵). ***سرگذشت هنر در تمدن اسلامی***، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

بیات، بایزید (۱۳۸۲). ***تذکره همایون و اکبر***، به تصحیح محمد هدایت حسین، تهران: ایران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، ***دایره‌المعارف هنر***، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.

جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد (۱۳۵۹). ***جهانگیرنامه (توزک جهانگیری)***، به‌کوشش محمدهاشم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

حقیقت‌جو، لیلا؛ آژند، یعقوب؛ شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۱). بیش‌متن‌های نگارهٔ «ولادت غازان‌خان» در دو نسخه از جامع التواریخ مصور دورهٔ بابری هند (قرن ۱۶م)، ***جلوه هنر***، دوره ۱۴، شماره ۳ (۳۶)، ۶۲-۴۸.

حقیقت‌جو، لیلا (۱۳۹۰). پژوهشی در آثار آقارضا جهانگیری نگارگر ایرانی دربار جهانگیرشاه بابری، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۴۸، ۲۹- ۳۸.

خزایی، محمد (۱۳۹۸). ***هنر طراحی ایرانی اسلامی***، تهران: سمت.

رویان، سمیرا (۱۴۰۰). نشانه‌شناسی ارتباطات بینافرهنگی صفویان و گورکانیان با استناد بر آثار نگارگران مهاجر ایرانی در دربار گورکانی، ***دوفصلنامهٔ علمی هنرهای صناعی ایران***، سال ۴، ۱ (۴)، ۱۱۵- ۱۲۸.

شاردن، ژان (۱۳۷۲). ***سفرنامه شاردن***، ترجمه اقبال یغمایی، جلد ۲ و ۵ ، تهران: توس.

شیمل، آنه ماری (۱۳۹۶). ***در قلمرو خانان مغول***، ترجمه فرامرز نجد سمیعی، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر.

فروزانی، سیدابوالقاسم؛ میرشاهی، سینا (۱۳۹۵). تأثیر و تأثر نگارگری ایرانی، غربی و هندی در امپراطوری مغولان کبیر هند، ***مطالعات تاریخی جهان اسلام***، دوره ۴، شماره ۸، صص ۱۳۹-۱۵۱.

کراون، روی سی (۱۳۸۸). ***تاریخ مختصر هنر هند***، ترجمه فرزان سجودی و کاوه سجودی، تهران: فرهنگستان هنر.

کوماراسوآمی، آناندا (۱۳۸۲). ***مقدمه‌ای بر هنر هند***، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: روزنه.

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی، جلد ۱ و ۳، لندن.

مایلی برجلویی، نیلوفر و علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۸). تحلیل بینامتنی متن و نگاره‌های نسخه خطی ۹۹۶ه.ق دیوان جیبی اکبرشاه، ***فصلنامه علمی نگره***، دوره ۱۴، شماره ۵۱، صص ۵-۲۱.

منشی، اسکندربیک (۱۳۱۴ق). ***تاریخ عالم آرای عباسی***، جلد۱، تهران: دارالطباعه آقا سید مرتضی.

موسوی، سیدمحسن (۱۴۰۱). مقایسهٔ نگارگری مکتب گورکانی و مکتب هرات بر مبنای اندیشهٔ کوماراسوآمی، فصلنامهٔ علمی کیمیای هنر، سال ۱۱، شماره ۴۳، ۷۳-۸۷.

نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمدطاهر (۱۳۱۷). ***تذکره نصرآبادی***، تهران: ارمغان.

نوایی، عبدالحسین (۱۳۵۷). ***شاه عباس :مجموعه اسناد و مکاتبات تاریخی همراه با یادداشت‌های تفصیلی***، جلد سوم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

References

Abolhasani, Z,. Massumi, M., (2020). Hamza-nama and the Formation of the Mughal School of Indian Painting, ***Rahpooye Jurnal of Visual Arts (Rahpooye Honar)***, 3(3), 13-23, (Text in Persian).

Azhand, Y., (2008). ***Painting School of Herat***, Tehran, Art Academy. (Text in Persian).

Azhand, Y., (2012). ***Nigargari Iran (Research on the History of Painting and Painting in Iran)***, (1st ed), Volumes. 1, 2, Tehran, SAMT, (Text in Persian).

Bahl, s.k., (2012). ***5000 Years of Indian Art***, India, Roli Books.

Biyat, B. (2003). ***Tadhkira - i- Humayun wa Akbar***, Edited by Mohammad Hedayat Hossein, Tehran, Iran. (Text in Persian).

Negareh Journal, 14(51), 5-21, (Text in Persian).

Mousavi, M., (2022). Comparison of Miniature of Mughal School and Herat School based on Coomaraswamy Thought, ***Kimiya-ye-Honar,*** 11(43), 73-87, (Text in Persian).

Najat Haidar, N.; Sardar, M., (2015). ***Sultans of Deccan India 1500-1700***, New York: The The Metropolitan Museum of Art.

Nasrabadi, M. T., (1938). ***Nasrabadi Tazkira***. Tehran: Armaghan, (Text in Persian).

Navaei, A. H., (1978***). King Abbas ; A c\Collection of Historical Documents and Correspondence with Special Notes***. Volume 3. Tehran: Iranian Culture Foundation, (Text in Persian).

Pakbaz, R., (2006). ***Encyclopaedia of Art, fifth edition***, Tehran: Contemporary Culture, (Text in Persian).

Royan, S., (2021).Semiotics of Safavid and Gurkanian intercultural Communication based on the Works of Iranian Immigrant Painters in the Mughal Court,***Iranian Handicrafts Studies (Honar-haye Sana'ee-ye Iran)*** , 4(4), 115-128, (Text in Persian).

Schimmel, A., (2007). ***The Empire of the Geat Mughals***, translated by Faramarz Najd Samii, (2nd ed.), Tehran: Amirkabir, (Text in Persian).

Smith, V. A. (2014). Art of India, New York: Parkstone Press International.-

Welch, S. C. (1945). Indian ***D***rawings and ***P***ainted ***S***ketches, 16th through 19th centuries: [catalogue], New York: Asia Society.

URLs

URL1: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/manohar_album-du-prince-salim-missionnaire-jesuite-et-femme-sur-une-tete-de-monstre_rehauts-d-or_peinture-sur-papier-55383409-f594-40f1-9eee-679c11566dc6:10/01/2023.

Bolkhari Qahi, H., (2016). ***The History of Art in Islamic Civilization***, (2nd edition), Tehran, Sooremehr, (Text in Persian).

Chardin, J. (1993). ***Voyages en Perse***, translated by Iqbal Yaghmai, Volumes. 2,5, Tehran, Toos. (Text in Persian).

Coomaraswamy, A. k., (2003). Introduction ***to Indian Art***, translated by Amir Hossein Zekrgoo, Tehran, Rowzaneh, (Text in Persian).

Craven, R. C., (2009). ***Indian Art: a Concise History***, translated by Farzan Sojodi, Kaveh Sojodi, Tehran, Art Academy, (Text in Persian).

Haghighatjoo, L.; Agenda, Y.; Shahroodi, F. (2022). Hyper-Textualities from the "Birth of Ghazan Khan" Painting in the Two Versions of the Jami Al Tawarikh Depicted in Mughal Court of India, ***Glory of Art (Jelve-y-honar),*** Volume 14, Issue 3 - Serial Number 36, Pages 48-62.

Haghighatjoo, L., (2012). Study on Aqa Reza Jahangiri's works of art Iranian Painter of Jahangir shah's court, ***Journal of Fine Arts: Visual Arts(Honarhay-e Ziba: Honarha-ye Tajasomi)***, 4(48), 29-38, (Text in Persian).

Harle, J. C., (1994). ***The Art and*** Architecture ***of the Indian Subcontinent***, (2nd ed), Yale: University Press Pelican History of Art.

Karimzadeh Tabrizi, M. A., (1984), ***The Status and Works of Old Iranian Painters and Some Famous Indian and Ottoman Painters***, London, (Text in Persian).

Khazâie, M., (2019). ***The Iranian Islamic Art of Drawing,*** Tehran: SAMT and Institute for Research and Development in the Humanities, (Text in Persian).

Mayeli borjlooe, N.; Alimohammadi Ardakani, J., (2019). Intertextual Analysis of Miniatures and Poems of Akbar Shah's 996 AH Pocket Manuscript of the Divan of Anvari,

URL2:
https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010327507: 06/01/2024.
URL3:
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/sven-gahlin-collection-l15224/lot.8.html:10/01/2023.
URL4:
https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-and-carpets/an-illustration-from-prince-khurrams-album-two: 18/11/2022.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.17, No. 2, Summer 2025, Serial No. 47
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

Fields of Independent Drawing in India's Mughal Painting from the Perspective of Iranian Painting[1]

Roya Rezapour Moghadam [2]
Yaghoub Azhand[3]

Received: 2023-07-04

Accepted: 2024-10-09

Abstract

Drawing works that are illustrated independently of manuscripts are single pictures. The significance of drawings is related not only to the style but also to their subject. In independent drawing, the line element is superior to color, and the drawing is often done in a dark monochrome with a combination. In the Iranian painting period, the Jalairi school was one of the first schools in which the *Divan* of Sultan Ahmad Jalair is particularly illustrated with the element of the line. In the Timurid period, painters such as Abdul Hai, Shah Mozaffar, Vali Mosvar, and Behzad executed drawings that, although they are not abundant compared to paintings, became the basis for important changes in the later period. In the Safavid era, with the decline of Shah Tahmasab I's inclination towards colorful paintings, which often had court and literary themes, the process of painting changed, and drawings gained more presence than paintings. The perfection of independent drawing was due to artists such as Mohammadi, Sadeghi Beg, and Reza Abbasi. The term *independent* for Safavid-era drawings refers to things like: a) media, b) style, c) topic, d) presentation format.

a) In these paintings, the drawing is not considered as a preliminary plan for the painting, but it is an independent method and material that the painter used for illustration.

b) In terms of style, the element of line in the drawing has an inherent presence and plays an independent role, c) Drawings did not represent part of a story because drawings, separated from literary, historical, etc., had independent and often distinct subjects from court preferences. These included describing a single event in the daily lives of ordinary people, drawing a character or a craftsman, and so on. In contrast to

[1]DOI: 10.22051/jjh.2024.44278.2006
[2]Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author. rezapour@tabriziau.ac.ir
[3]Professor, Department of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. yazhand@ut.ac.ir

paintings, these works depicted the majority of the non-royal segment of society. Ordinary people are shown in everyday events.

Actually, the painters represented public events in the framework of Persian painting as an official space. Acceptance of independent drawings met with favor not only in the Safavid court but also outside the borders of Iran, particularly in the Mughal Empire of India and among local kings and rulers, and the business of Sadeghi Beig's drawings was one of the important results of this. Sadeghi Beig and Reza Abbasi were renowned painters whose works were bought by the Indian court. More attention to drawing took place during the reigns of Akbar and Jahangir Shah and among the local rulers of the Deccan, such as the Sultanate of Ahmadnagar.

This admiration was due to two factors for the Gurkan kings: the first is the paintings that were presented to the Mughal kings as gifts from the Safavid kings a long time ago, such as the works of Kamal ud-Din Behzad and Muhammadi Haravi. These include Homayoun Shah's welcome for the drawings and paintings that were sent to him as a gift from King Tahmasb. The important point in this gift is related to the unusualness of the donated pictures, because in most of the customary artistic dealings in the court, such as the presentation of the *Shahnameh of Shah Tahmasbi* to the Ottoman Sultan Selim II, illustrated versions with bright colors were preferred. But this time, in Shah Tahmasb's offering, Mughal Humayun Shah was given several drawings.

The second case was related to the painters who, with their presence in the Mughal court, created a change in the context of the themes favored by the court, and Mirysed Ali was one of the most important of them. Other factors also referred to the political relations of these two courts. In other words, the presence of drawings in India was due to the effective political and commercial relations that had long existed among the kings of both countries and between the Safavid kings and Mughal India, who referred to each other as brothers. The expansion of political relations also affected commercial relations, and numerous caravanserais were built in Isfahan during the Safavid era. In these places, Indian traders were also present for commercial activities, including the purchase of Iranian painting and drawing.

According to the above, in the field of the study of Iranian and Indian painting, significant research has been done. The most important aspect of their sharing is the attention to paintings. But what has been neglected in this field is the attention to independent drawing as another spectrum of painting art, whose presence can be seen in the Safavid and Mughal courts. This study has been conducted with a historical approach and a historical-comparative method. This method interprets evidence by focusing on context. It often uses composite explanations in which the emergence of the final case depends on the appearance of previous cases in a given time and place. The historical-adaptive method is divided into eighteen types based on the logic of the research, of which the present research is the fifth type. The fifth type of this method is related to the past in terms of the time dimension, the type of data to the qualitative, and the study unit to the multiplicity of low. Accordingly, this study was conducted in the 16th century CE/10th century AH to the early 18th century CE/12th century AH. It is considered that this coincides with the presence of independent drawings in the two Safavid and Mughal courts. In collecting information for writing, library resources and images were referred to on websites. In the process of reviewing the information from the perspective of artistic contexts, the impact of drawings in the above-mentioned discussion is also described. The visual samples have also been selected according to the qualitative nature of the research with the desirable sampling method, which shows the desired phenomenon in abundance, but not in an exceptional way.

However, this study focuses on the situation of independent drawings at the court of the Gurkan Empire in India. It is vital to discuss the beneficial influence of drawing art alongside Persian painting on Indian painting to examine this matter. Consequently, the question arises as to what status and independent function drawings had in Mughal schools in India. Were the independent drawings just marketed as commercial goods, or did their influence on Iranian painting inspire changes in the Mughal school?
The findings indicate that the painting schools of Herat and Tabriz II played a role as effective artistic backgrounds in accepting the independent drawings of the Safavid era in the Mughal court. In this regard, what added to the artistic influence of these schools was the temporary residence of Gurkan kings such as Babar Shah in Herat and Humayun Shah in Tabriz. The achievement of this acquaintance was realized in two cases: first, Homayoun Shah's request from Shah Tahmasb for the transfer of Ali and Abdol Samad to India, and second, Homayoun Shah's welcome of the independent drawing of Joana offered by Shah Tahmasb.
In fact, in the Mughal court, Mirsaid Ali transferred the pictorial traditions of Iran in two dimensions of style and themes, which included the emergence of single-leaf drawings with non-courtly themes. More importantly, these features and their objective expression were revealed in the *Nim-qalam* style. According to this style, the non-royal class of Indian society was represented in separate drawings with a limited number of figures. One of the favorite subjects of the Mughals, like the court of Iran, were dervishes, musicians, and artisans. Although courtly themes were also seen, it was mostly common people who were noticed by painters and their sponsors.
In the continuation of these changes, during the Akbari Shah era, and especially in the time of Jahangir Shah, independent drawings represented the work of various social classes, whose approaches reflected descriptive approaches. In fact, with the support of the court, painters visualized the living society of the Jahangir period in their drawings.

Keywords: Independent drawings, Sadeghi Beg, Mughal painting, Nim qalam, Single pictures

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی