می‌گرفته آثار بی‌نظیری توسط کارکنان وی از جمله عبدالرحیم خان خانان انجام می‌شد که خود دارای سبک خاصی بود و یکی از اولین سفارشات وی «رامایانا» (۹۸ـ۱۵۸۹م.) بود که اکنون در گالری «فریر» در واشنگتن موجود است. هم‌چنین هنرمندانی چون مشفق و قاسم که تا حدود دو دهه‌ی بعد نیز برای وی کار می‌کردند، در آن شرکت داشتند. جالب آن که مشفق و قاسم هیچ‌یک برای اکبر یا جهانگیر کار نکرده‌اند. از طرفی تغییرات چشم‌گیری نیز در نقاشانی که توسط امپراتوران مغول به کار گرفته شده بودند به وجود 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 نیز متوجه این امر بوده که کتابخانه سلطنتی با نسخه‌های قدیمی مغولی که کپی دیگری از آنها لازم نبود، غنی شده است.

میلو کلیولندبیچ در مورد حذف واقعی عناصر هندو در زمان اکبر و جهانگیر می‌آورد:

«تاریخ نقاشی سلطنتی مغول داستانی از شکوفه‌های سنگینی است که توسط ریشه‌های سطحی نگهداری می‌شوند.»

مطلب حاضر ترجمه‌ی بخشی از کتاب نگارگری مغول اثر جی.ام راجرز است که به نقاشی دوره‌ی اکبر می‌پردازد. کتاب نگارگری مغول نگرشی است بر روند تکامل این هنر در هند و تأثیری که از سبک صفوی معاصر در اصفهان پذیرفته و هم‌چنین منابعی که از هنر اروپا الهام گرفته است.

همایون علاوه بر همه‌ی خوش‌گذرانی‌هایش، گردآوری کتاب را نوعی تفنن می‌دانست. گفته می‌شود مرگ وی در سال ۱۵۵۶م. بر اثر ریزشی که در کتابخانه‌اش پیش آمد، رخ داد؛ کتابخانه‌ای که همچنان در مقر پوراناکیلا[1] در دهلی باقی مانده است. تاریخ نویسان معاصر در مورد مرگ وی اختلاف نظر دارند و گاه علت مرگ او را تعصبات نامتعارف و یا مسکرات ذکر کرده‌اند. بر اساس عبارتی که حاکی از سوز و گداز نبوده و برای بزرگداشت سالگرد آن روز، تحت عنوان «پادشاه از بام افتاد»[2] چنین بر می‌آید که کتابخانه‌ها برای سرگرمی و کارهای دیگری جز مطالعه نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

یک نسخه از ظفرنامه یا فتوحات تیمور لنگ از کتابخانه‌ی همایون در هرات توسط شیرعلی برای سلطان تیموری یعنی حسین بایقرا در سال ۸۷۲ هجری برابر با ۶۸ـ۱۴۶۷ م. کپی شده که تصاویر آن به بهزاد نسبت داده می‌شود؛ (مجموعه‌ی گارت دانشگاه جان هاپکینز، بالتیمور)[3] که احتمالاً در زمان جلای وطن به دست او رسیده است. هر چند در سال ۱۵۵۱م. عبدالصمد شیرازی مأموریت یافت تا چهره‌ی اکبر[4] را نقاشی کند، اما هیچ اثر دیگری برای وی در اوایل دوران سلطنتش انجام نشد. ورق‌های مرقعی که خودش در آنها حضور دارد، احتمالاً سفارش وی می‌باشد، از جمله تصویرش با «هندل میرزا»[5] که پروفسورگری ولش آن را به نقاش دیگر عصر صفوی یعنی دوست محمد ۱۵۵۰م. نسبت می‌دهد که در خدمت کامران میرزا در کابل بوده است. تصویر «همایون در چادر» بر اساس نسخه دیگری در مرقع جمع آوری شده در «لکنو»[6] نیز از لحاظ شیوه و سبک دارای همان برتری می‌باشد.

همایون در آخرین سال حیاتش یک بار دیگر دهلی را تسخیر کرد، اما آنقدر سرگرم تقویت موقعیت خویش بود که وقت کافی نداشت تا با تمام وجود خود را وقف نقاشی کند و به سفارش آن بپردازد. تنها استثنا کلی طوطی نامه[7] است؛ مجموعه‌ای از گفته‌های روایت شده توسط یک طوطی که اکنون در کلیولند آمریکا موجود است و امکان دارد که همایون پیش از مرگ خود آن را سفارش داده باشد، هر چند تا سال ۱۵۶۵م. نمی‌تواند به اتمام رسیده باشد. این نسخه از قدیمی‌ترین نسخ مصور مغولی است که عناصر سبک صفوی تبریزی، هندوهای بومی یا ترکیب‌های جاینی و شیوه‌های نقاشی سلطانیه را در هم آمیخته است؛ اما همان طور که ـ برای مثال تأثیر و نشانه‌های آن ـ در نقاشی بعدی برای اکبر نشان می‌دهد، صفحه‌ای از نسخه‌ی انوارسهیلی که برای بار دوم در سال ۱۵۸۵م. ساخته شد نشانگر سمت و سویی است که نقاشان ایرانی که توسط همایون استخدام شده بودند سعی در تطبیق شیوه و سبک خود با سلیقه‌ی شخصی اکبر داشتند. در واقع یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های گسترش نگارگری مغول در فاصله بین مرگ همایون و اواخر سلطنت جهانگیر محو تدریجی عوامل و عناصر سبک پارسی بود که این رویداد علی‌رغم تلاش مداوم پناهندگان و کارکنان دربار شاه عباس در اصفهان در جهت احیا عناصر صورت گرفت.

پرتره‌ای که عبدالصمد از اکبر در حال نقاشی کشید، در واقع برای خشنودی شاه جهان نبود. ابوالفضل در آیین اکبری که توضیحاتی راجع به سلطنت اکبر و امورات وی در ۹۸ـ۱۵۹۶م. برابر با ۱۰۰۶ هجری ارائه می‌کند گفته است که:

طراحی از هر چیز وقتی کاملاً شبیه آن باشد نقاشی یا تصویرگری نام دارد. و از آنجا که می‌تواند هم برای مطالعه و تفنن استفاده شود، پادشاه از زمان کودکی علاقه‌ی عمیقی به نقاشی داشت و تعداد زیادی نقاش را به کار گماشت. هر هفته مباشران یا وزرا و کاتبان گزارش کار هریک از هنرمندان را به وی ارائه می‌دادند و او بر اساس کیفیت هر اثر به آنها پاداش می‌داد.

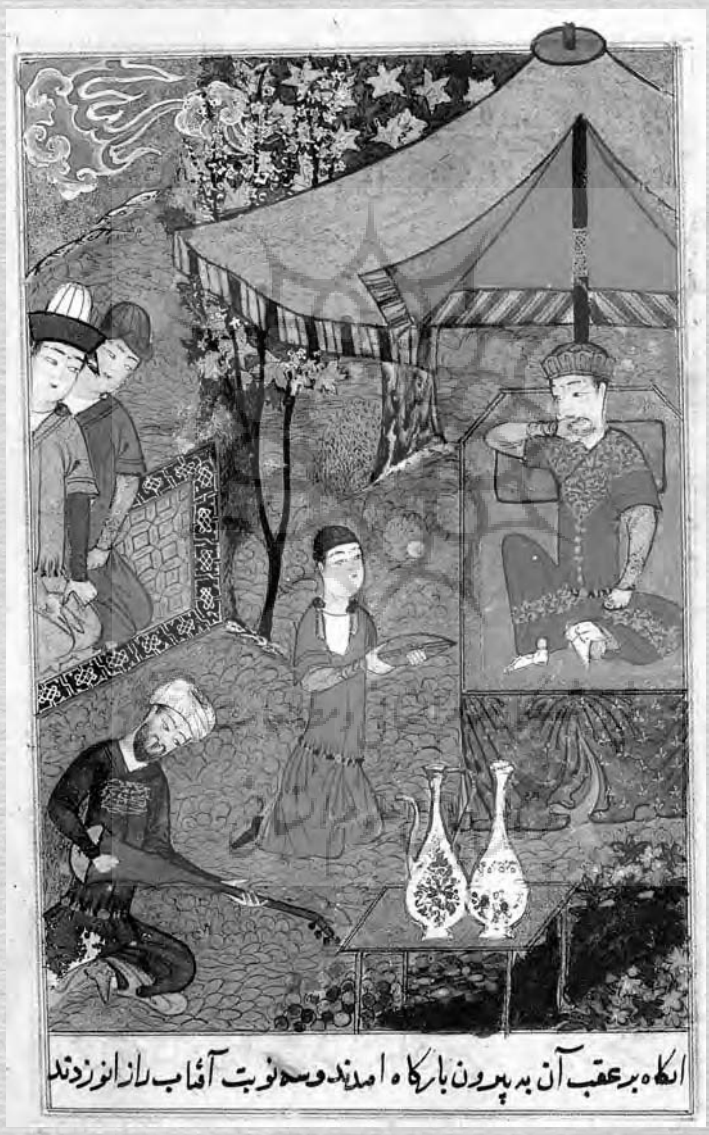
پایه‌گذار و خالق اصلی نقاشی مغولی اکبر بود و بسیار مضحک است که با استناد به گفته‌های فرزند وی یعنی جهانگیر و همچنین تاریخ نویسان دربارش، وی را فردی بی‌سواد بنامیم؛ هر چند تحقیقات اخیر بیانگر این نکته است که وی در حقیقت خوانش پریش[8] بوده است. نقاشی‌های کشف شده از دهه‌های اولیه سلطنت طولانی وی شامل اوراق مرقعی است که یک درویش سرگردان را با چشم‌های آبی و لباس هایی عجیب و غریب نشان می‌دهد که یادآور فیگورهای آلبوم سلطنتی ترکمن‌های قبیله‌ی «گوسفند سفید» در تبریز اواخر قرن پانزدهم می‌باشد که اکنون در کتابخانه‌ی توپ‌کاپی سارای[9] در استانبول موجود است.

اما نخستین و بزرگ‌ترین سفارش اکبر اجرای نسخه‌ای مصور از یک داستان حماسی به نام حمزه نامه برگرفته از زندگی «حمزه» عموی

نگارگری مغول (دوره‌ی اکبر)

جی.ام راجرز

ترجمه جمیله هاشم زاده



با به قدرت رسیدن شاه جهان در سال ۱۶۲۸م. و تلاش‌های بی‌نتیجه‌ی او برای پیروی از امپراتوران قدیم مغول در اهداف بلندپروازانه‌ای چون مالکیت پادشاه‌نامه، نشانگر آن است که هنر در نزد او با جلالی که به وی به عنوان 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 شاه جهان بیشتر در کارهای غیر حرفه‌ای 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، به هیچ وجه یک مکتب انحصاری نبود. در کنار نسخه‌های کوچک‌تر و کم اهمیت‌تر، که به دستور اکبر برای هدیه به درباریانش انجام

استفاده از نقاشان هندو و مسلمان در کنار هم مهم‌ترین عامل ایجاد ماهیتی مشخص برای نقاشی مغولی و برقراری جریان تکامل تدریجی سلیقه‌ی مغولی در دوره‌ی سلطنت اکبر بود. ما راجع به کسانی که واقعاً تصاویر را خلق کردند حتی نقاشان مسلمان چیزکمی می‌دانیم برای مثال آنهایی که از ملوا می‌آمدند یا مسلمانان خطه‌ی دکن (احمدنگر، بیجاپور و گلکندا) همه‌ی آنها به وضوح در سبک‌های مختلفی کار می‌کردند و نقاشی‌های دیواری (یک منبع احتمالی برای بسیاری از تصاویر) به هیچ وجه در تصاویر کتب مصور نیامده است. نقاشی‌های موجود همان طور که انتظار می‌رود از کیفیت‌های متفاوتی برخوردارند و بسیاری از آنها صرفاً آزمایشی بوده و هیچ پیامد عملی دیگری به همراه نداشته‌اند. عبدالصمد و میرسیدعلی (که در سال ۱۵۷۲ 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 به عنوان مواد اولیه‌ی لازم تحویل نقاش‌ها داده و آن‌گاه به خزانه می‌سپردند. آن گاه کار را به عنوان یک اثر مطلوب و کاری که به موقع تحویل داده شده بود بررسی می‌کردند.

مناظرآکنده از مضامین جنگی و غم‌بار همراه با غول‌ها و جانوران و شیاطین در زمینه‌های غبارآلود رنگی از ویژگی‌های مشخص نقاشی اکبر تا آخر دوره‌ی حکومت وی محسوب می‌شوند. تأثیرات اغلب چشمگیر اما به جای ظرافت از بی پروایی خاصی برخوردار است تا جایی که ترکیب‌بندی و فیگورهای ایرانی را با زمینه‌ی تیره و شلوغ نقاشی‌های هندی یا قبل از اسلام در هم آمیخته است. تصاویر به جا مانده بسیار کمتر از آن است که بتوان به ریشه‌ی ارتباطی آنها پی برد. این امر تا حد زیادی شبیه به مباحث ادبیات گفتاری هستند که با شتاب زیادی از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر گذر می‌کند بدون این که به ارتباط و نظم میان آنها توجهی مبذول دارد. یکی از بهترین آنها، «نجات معجزه‌آسای پسر حمزه نورالدهر از غرق شدن» است. در این اثر ما حداقل کار چهاردست را می‌بینیم: آب که با شیوه‌ای پر از ریزه‌کاری و با رنگ سفید درخشانی کار شده، فیگورها، پس زمینه‌ی جنگلی و بعضی یا تمام پرنده‌ها.

مجموعه‌ی شگفت آوری از نقاشی‌های مغولی باقی مانده از دوره‌ی سلطنت اکبر نشان می‌دهد که او یکی از فعال‌ترین و مشتاق‌ترین طرفداران هنر کتاب‌آرایی در تاریخ بوده است. بعضی از سفارشات او در خصوص مصورسازی کتب موجود در کتابخانه‌ی کاخ‌ها، رساله‌های مربوط به هیأت و نجوم و به خصوص کتاب‌هایی راجع به ستارگان، گیاه‌شناسی و دیگر امور مربوط به طب و کارهای کیهان‌شناسی و جغرافیایی یا گیتاشناسی بوده است، هر چند تعداد تنها اندکی از آنها به جا مانده است. مقالاتی راجع به دین و قانون که اغلب با وقایع مصور برای صاحبان سلطنتی خود جذاب‌تر نیز شده بودند. یک نمونه نسخه‌ای است از نفحات الانس جامی که گلشنی از زندگی نامه‌ی قدیسین و صوفیان، پیامبران و پیشوایان اسلام است و برای اکبرشاه در سال ۴۹ سلطنت وی یعنی ۱۶۰۳م. اجرا شده است. بقیه دست‌خط‌هایی بودند که یا به یغما می‌رفتند یا به عنوان هدیه و باج برای او آورده می‌شدند، که اغلب به خاطر داشتن فضاهای خالی در نظر گرفته شده برای تصاویر هنوز کامل نبودند. نسخه‌های ایرانی قرن پانزدهم و یا نمونه‌های بخارایی قرن شانزدهم، توسط نگارگرانی که با سلیقه‌ی مغولی همخوانی داشت کامل شدند.

برخی از آنها برگرفته از ادبیات کهن ایرانی یا ترکی بودند، برای مثال دیوان‌های حافظ یا سعدی، خمسه نظامی، شعر رزمی و ملی ایران شاهنامه فردوسی، شعرهای وزیر تیموریان یعنی علی شیرنوایی[11] کسی که زبان ترکی را به عنوان یک زبان ادبی درآورد و همچنین شعرهای حماسی عاشقانه از شاعر معروف امیر خسرو دهلوی[12] که مقبره‌اش در خانقاه نظام‌الدین در دهلی قدیم هنوز هم یک مکان مقدس و زیارتی است. برجسته‌ترین نمونه‌ی این آثار، کتاب‌هایی است تحت عنوان کلیله و دمنه که بر اساس کتاب پنجه تنتره[13] بیدپای و به زبان سانسکریت، انوار سهیلی (حسین واعظ کاشفی) و یک ترجمه و ویرایش ساده از آن به دستور اکبر که تحت عنوان عیار دانش نوشته شد. قدیمی‌ترین نسخه از انوار سهیلی که برای وی تصنیف شده به تاریخ ۹۷۸ هجری برابر با ۷۱–۱۵۷۰ میلادی است که نشان دهنده نمونه‌های برجسته‌ی نقاشی معاصر در تبریز و مشهد می‌باشد. این نسخه شامل ۲۷ نگارگری تمام صفحه است، اما حاشیه بعضی از دیگر صفحات دارای طرح‌های پراکنده‌ی ذغالی است که به گونه‌ی عجیبی، و نامشخص و لک‌دار است، نظیر حاشیه‌ی برخی از صفحه‌های که برای تصویرسازی در نظر گرفته می‌شدند که ارتباط بسیار اندکی نیز با تصاویر داشتند و احتمالاً ایده‌های بعدی بوده‌اند که به ذهن هنرمند رسیده‌اند. این مساله مبین این نکته است که همکاری بسیار منسجمی در کارگاه، میان خوشنویسان، طراحان و صفحه‌آرایان وجود داشته تا کارهایی باشکوه برای اکبر در اواخر دوران سلطنتش انجام پذیرد.

صرف وقت و زحمت برای مصورسازی حمزه نامه اثر کمتری بر روی مصورسازی این آثار متفاوت – برخلاف نظر همگان – داشته است چرا که بیشتر آنها نه از نظر شکل و نه از نظر شیوه‌ی اجرایی قابل مقایسه با آن نیستند. این موضوع تقریباً به این معنا است که کارگاه اکبر به عنوان تمرین و آزمایشی برای سازمان‌دهی مجموعه‌ای عظیم از نقاشان جهت کار رسمی کتابت درباری در نظر گرفته شده بود، هر چند در مورد اکبر، تمامی کارهای قدیمی غیر اسلامی را نیز باید در نظر گرفت. اقوام تحت فرمان اکبر عمدتا غیر مسلمانان شامل هندوها، جاین‌ها، مسیحیان و زردشتیان بودند. تحکیم امپراطوری‌های هند که وی تا زمان مرگش در سال (۱۶۰۵م.) کم و بیش کامل کرده بود، نه تنها توسط پیروزی‌های نظامی بلکه توسط راه‌هایی صلح‌آمیز، اتحاد و ازدواج‌های فامیلی با حکام شمال هند صورت گرفته بود. احتیاط تنها عاملی بود که باعث شد با هندوها با عطوفت بیشتری برخورد شود،

پیامبر بود که در هندوستان بسیار شهرت داشت. این داستان‌ها شفاهاً توسط قصه گویان حرفه‌ای نقل شده بود و بر طبق آثار باداونی[1] در سال‌های بعد از جلوس وی (۱۵۵۶م.) اکبر جوان علاقه‌مند بود که قطعاتی از حمزه نامه را برای کسانی که در حرم وی بودند یا برای تمام افراد بازگو کند، گرچه او خود قصه گویی حرفه‌ای بود. این موضوع که اولین سفارش اثر یک پادشاه که به بیماری خوانش پریشی مبتلا بوده یک اثر حماسی و شفاهی است، می‌تواند درست باشد. حجم زیاد حمزه نامه بیشتر به خاطر منابع شفاهی آن بوده است. معاصران در مورد تعداد واقعی جلدهای آن و تعداد تصاویر موجود در هر جلد اختلاف نظر دارند، اما به نظر می‌رسد حداقل شامل ۱۴ جلد بوده و در هر جلد حداقل صد تصویر داشته است، اما از این میزان، تنها کمتر از صدوپنجاه صفحه باقی مانده و احتمال پیدا شدن دیگر صفحات نیز وجود دارد.

نگارش این اثر از سال ۱۵۶۲م. (یا احتمالاً ۱۵۶۷م.) شروع شده و گویا پانزده سال به طول انجامیده تا کامل شود. چون تعداد صفحات باقی مانده از آن بسیار اندک است تشخیص میزان کار و یا سبک و سیاق نقاشانی که در این دوره‌ی طولانی روی آن کار کرده‌اند ممکن نیست. این موضوع که آیا این ۱۴ جلد به ترتیب کار شده‌اند چندان مهم نیست، ولی اجرای آنها بر روی پارچه‌ای که بر روی یک کاغذ بسیار محکم تعبیه می‌شد و هم‌چنین قطع بسیار بزرگ آن در نقاشی‌های اسلامی، یک استثنا بود. این مسأله این فرضیه را مطرح می‌سازد که صفحه‌ها در طول نقل حمزه نامه برای نشان دادن متن آن در جلوی او نگاه داشته می‌شدند.

نظیر این قطع بزرگ نقاشی ظاهراً برای مصورسازی و نقل شاهنامه فردوسی در دربار تیموری و ترکمن‌ها نیز به کار رفته است و با توجه به ذکر خشنودی اکبر در حمزه نامه به نظر می‌رسد که چنین نقل‌هایی به طور کلی بهترین شیوه شمرده می‌شده است. این امر به این معنا است که تصاویر صحافی و جلد نمی‌شدند، زیرا متون و مضمون آنها پشت سر هم بوده و هر کدام باید به عنوان یک کتاب مصور طراحی می‌شدند، چرا که مشکلات قیاس جلد برای چنین توده‌ای از کاغذهای دست نویس تقریباً غیرممکن بوده است. به نظر می‌رسد فکر استفاده از نقاشی در کل مجموعه احتمالاً یک فکر ثانوی بوده است.

مقیاس بسیار بزرگ حمزه نامه حائز اهمیت است، زیرا حتی اگر اکبر هم خواهان آن بود این کار بیش از توان جسمانی و استعداد نقاشان ایران و دستیاران‌شان بود که همایون، آنان را گرد هم آورده بود.

انتقال مفهوم فاصله، زمینه‌ها از خط افق دور می‌شوند؛ به گونه‌ای که به نظر می‌رسد این نقاشان در اروپای شمالی تعلیم یافته‌اند. به راستی تأثیر هنر اروپایی بسیار خیره‌کننده است تاآنجاکه، هرگاه این موضوع کاملاً تحقق نیابد تشخیص این‌که این کار برنامه‌ریزی شده یا تصادفی صورت گرفته، دشوار می‌باشد. مسلماً بهترین نسخه مصوری که برای اکبر اجرا شد و یکی از بهترین نمونه‌های نسخ اسلامی خمسه نظامی است مربوط به چهلمین سال سلطنت وی (دسامبر ۱۵۹۵م.) در آگرا می‌باشد که اکنون در کتابخانه بریتانیا موجود است.

> اکبرنامه اثری است برای مدیحه‌سرایی که فاقد بسیاری از ظرافت‌های روان‌شناختی مجموعه‌ی بابر می‌باشد، اما نسخه‌های موجود آن که به صورت نقل و روایت و تصویر سازی وجود دارد، دورنمایی از زندگی و دوره‌ی اکبر ارائه می‌دهد که از نظر جزییات قابل ملاحظه است

یک جلد لاکی بسیار دلپسند، حاشیه‌های مُذَهّب با طلا شامل تنالیته‌های متضاد با تنوع نامحدود جزییات و قاب بندی‌های آذینی در بالای صفحات و سرفصل‌های مزین، چهل و چهار تصویر منسوب به بهترین استادان این مکتب که چهل و دو عدد از آنها باقی مانده است، به همراه یک نگارگری به شرح کاتب «عبدالرحیم عنبرین قلم» و چهره‌ای که توسط «دولت» کار شده و گویا تصویر خودش می‌باشد به اصرار جهانگیرشاه در ۱۴ شوال ۱۰/[۸] ۱۰۱ هجری – (ژانویه ۱۶۱۰م.) به آثار قبلی اضافه شد.

گستره‌ی تعداد تصاویر این مجموعه استثنایی است و بسیاری از آنها متفاوت از دیگر نسخ خمسه نظامی می‌باشند موضوعات جنبی و معروف مطرح شده در افسانه عشقی اسکندر مربوط به نسخه‌ی نظامی، که در آن نقاشان بیزانسی (رومی) سعی در پیشی گرفتن از نقاشان چینی دارند، توسط «سورگجاراتی مانی» (موسس فرقه‌ی مانوی و کسی که در روایات اسلامی از او به عنوان نقاشی با استعداد اعجاب‌انگیز یاد شده است) در یک نگارگری به تصویر کشیده شده که در آن نقاش با استفاده از ابزار نقاشی، تصویری از یک سگ مرده را بر روی درپوش یک چاه آلوده نقاشی کرده، تا مردم دیگر از آب آن چاه استفاده نکنند.

حکایت عاشقانه اسکندر، هم چنین شامل تصویری از افلاطون فیلسوف یونانی است که حیوان‌ها را با نواختن یک ارگ اروپایی افسون می‌کند که این حالت دقیقاً مشابه با نمونه‌هایی است که اورفیوس[۲۱] یا مجنون، دلداده محزون ایرانی را نشان می‌دهند که توسط حیوانات دلداری می‌شوند. این حقیقت که حیواناتِ افلاطون به وضوح مرده‌اند شاید اشاره‌ای باشد به تفسیر طنزگونه‌ی «مدو خانه‌زاد» نقاش، برای صدا و زمزمه‌ی آلات موسیقی پرتغالی که بدون شک به پیشنهاد یسوعیان برای سرگرمی اکبر سفارش داده شده بود، هر چند گاهی موضوعات واقعی نیز مد نظر بوده‌اند. شکار غزال‌ها توسط بهرام گور با پس زمینه‌ای از یک دریای نقاشی شده به سبک فلاندری و کشتی‌ها و کوه‌های منفصل آفتاب گیر، توسط «موکاند»[۲۲] کار شده است. شیخی که از عشق یک کنیز سنگدل مسیحی بیهوش می‌شود در یک شاه نشین مزین با نقاشی‌های اروپایی نظیر «توبیاس»[۲۳] و «اَنجل»[۲۴] «سوزانا در حمام»[۲۵]، «سیبل»[۲۶] با خدمتکارش و یا تصاویری حتی محرک‌تر از آن توسط «مسکین» نقاش، نشانگر تفسیر نقاش از ژرفای مسائل اخلاقی و معنوی می‌باشد که در عمق موضوعاتش نهفته است. درست مانند تابلوی «حیرت فرنگیان قلعه نظامی از دیدن ققنوس» (کار درمدس)[۲۷] که موضوعات اسلامی معروف نظیر داستان «سندباد بحری»[۲۸] را با موضوع ایکاروس پیوند می‌دهد. همان‌طور که در نقاشی‌ها متعلق به اروپای شمالی قرن شانزدهم این پیوند به چشم می‌خورد.

همه‌ی اینها بیانگر این مسئله است که ذوق و سلیقه‌ی عبدالصمد و میرسیدعلی برای نقاشی به گونه‌ای در درجه‌ی پایین اهمیت قرار داشته است. خمسه‌ی مربوط به سال ۱۵۹۵م. درمدس و همکارانش خود را به عنوان شاگردانی توانا و بااستعدادتر از استادان خویش مطرح ساختند.

با توجه به فراوانی و تنوع نقاشی در بارگاه اکبر مشخص کردن صرفاً یک بُعد، کاری مشکل است و صورتگری ملاحظه و دقت ویژه‌ای را می‌طلبید، اما اهمیت آن به طور طبیعی بیشتر متأثر از اهمیت تصویرگری رویدادها و وقایع تاریخی در سفارشات اکبر بود. وقایع تاریخی تا حدود قرن پانزده، یعنی تا زمان جانشینان تیمورلنگ مصورسازی می‌شدند؛ اما علی‌رغم مقام قهرمانانه و اسطوره‌ای او در نزدآنها هیچ پرتره‌ای از او یا از پسرش «شاهرخ»[۲۹] یا پسر ارشدش «الغ بیگ»[۳۰] و یا از «بابر» وجود ندارد. حتی همایون که توسط کلاه بی‌لبه‌ی مخصوصش، در نقاشی‌های بعدی مغولی مربوط به اواخر قرن شانزدهم مشخص شده، ممکن است تنها پرتره‌ی مربوط به وی باشد که چندان هم به او شباهت ندارد. این خودداری تعمدی به گونه‌ای قابل توجیه است، زیرا پیشرفت چهره‌نگاری در اسلام دیر صورت گرفت. در میان معاصران مسلمان مغول‌ها، عثمانی‌ها اولین قومی بودند که صورت‌نگاری کردند و «محمد فاتح»[۳۱] (۸۱–۱۴۵۱م)

زیرا هندوها فاقد کتاب مذهبی بودند و در نتیجه محروم از حقی که اسلام برای مسیحیان، یهودیان و زردشتیان قائل می‌شد. البته حتی اگر احتیاط و دوراندیشی تنها انگیزه‌ی اکبر برای انجام این کار بود این عمل تا حدی در میان معاصرانش در اروپا و آسیا استثنایی جلوه می‌کرد، اگرچه او به گونه‌ای قابل توجه انسانی صلح‌طلب جلوه‌گر شده بود.

با اینکه اسلام حقوق خاص خود را داشت، برای پایان هزاره‌ی اول اسلام، ۱۰۰۰ هـ (۲ـ۱۵۹۱م) اکبرشاه یک تاریخ الف (تاریخ هزارساله) را سفارش داد که اکنون در موزه‌ی بریتانیا موجود است و صفحه‌ای از آن، خلیفه‌ی عباسی، «المتوکل»[۱۴] را در نیمه‌ی دوم قرن نهم نشان می‌دهد که مقبره‌ی امام حسین در کربلا به همراه دیگر بقایای بازمانده از دوره آن امام را ویران می‌کند. وی همچنین اهمیت زیادی به مصورسازی تاریخ خاندانش به شکلی که وقایع مهم‌تر در آخر آورده شوند، می‌داد. مثلاً تاریخی مربوط به تیموریان و مغول‌ها (تاریخ خاندان تیموری که متن آن در سال ۱۵۸۴م. کامل شد) تاریخی مربوط به چنگیزخان، چنگیزنامه، تاریخی جهانی از وزیر مغول‌ها در اواخر قرن چهارده رشیدالدین، تاریخچه‌ای در مورد پدربزرگش بابر تحت عنوان بابرنامه (مصور شده به سال ۱۵۸۹م.) و یک رویداد نامه از سلطنت خودش تحت عنوان اکبرنامه (احتمالاً سال ۱۵۹۰م.) نمایش نسخه‌ای از این اثر اخیر، در لَت‌های چهارصفحه‌ای (قطع رحلی) در موزه‌ی ویکتوریا و آلبرت موجود می‌باشد. نسخه‌ی کامل‌تری نیز در کتابخانه‌ی «چستربیتی»[۱۵] در «دوبلین»[۱۶] وجود دارد که ممکن است سفارش سلطنتی بوده و احتمالاً به دنبال قتل تاریخ نویس وی «ابوالفضل» در سال ۱۶۰۲م. صورت گرفته است.

اجرای این ترجمه‌ها مهارت بالای کارکنان اکبر در زمینه‌ی زبان‌شناسی را می‌طلبد. فشار و گرفتاری به واسطه‌ی تغییر در طول دوران سلطنت اکبر، از ترکی شرقی (جغتای یا ترکی) به فارسی به عنوان زبان رسمی افزایش یافت. این موضوع حتی لزوم ترجمه‌ی خاطرات بابر[۱۷] را باعث شد و این کار احتمالاً در سال ۱۵۸۹م. تحت نظارت و راهنمایی‌های همیشگی عبدالرحیم خان خانان انجام می‌شد. به نظر می‌رسد بیش از چهار کپی بزرگ از بابرنامه به فرمان اکبر مصور نشده و قدیمی‌ترین آنها نیز مفقود شده است. این موضوع از یک لَت دو ورقه‌ای موجود در موزه ویکتوریا و آلبرت استنتاج شده که گویا نسخه‌ای اهدایی به اکبر بوده است. بسیاری از نقاشانی که روی این اثر کار کرده‌اند، بر روی نسخه‌ی نهایی آن که در سال ۱۵۹۰ اجرا شد و هم‌اکنون نیز در کتابخانه‌ی بریتانیا موجود است نیز کار کرده‌اند که در آن فهرستی از نام پنجاه و چهار نقاش به همراه دارد که شامل منوهر و منصور نیز می‌باشد. بسیاری از تصاویر این نسخه‌ها در دو صفحه نشان داده شده‌اند و بخش‌هایی از لشکرکشی‌های بابر، ملاقات‌های او با خویشاوندانش، جشن‌ها و شکارها و باغ‌هایی که به دستور او در نزدیکی کابل ساخته شده بود را نشان می‌دهند. دیگر صفحه‌هایی که از گیاهان و جانوران هندی و به صورت برجسته[۱۸] کار شده‌اند معمولاً سه یا چهار عدد در یک صفحه می‌باشند. موضوعاتی که مصورسازی می‌شد نظیر بازدید بابر از بت‌های سنگتراشی شد. در قلعه‌ی «اوروا»[۱۹] عمداً و آگاهانه انتخاب می‌شده‌اند تا محبت و حسن تفاهم گسترده بابر را به تصویر بکشند، درست همان گونه که اکبر نیز چنین ویژگی را دارا بود.

اکبرنامه اثری است برای مدیحه سرایی که فاقد بسیاری از ظرافت‌های روان‌شناختی مجموعه‌ی بابر می‌باشد، اما نسخه‌های موجود آن که به صورت نقل و روایت و تصویر سازی وجود دارد، دورنمایی از زندگی و دوره‌ی اکبر ارائه می‌دهد که از نظر جزییات قابل ملاحظه است. از یک جهت می‌توان از روی یک اثر، شکوه و عظمت سلطنت وی در فاتح پورسیکری را بازآفرینی کرد، و از سوی دیگر شهر

> مناظر آکنده از مضامین جنگی و غم‌بار همراه با غول‌ها و جانوران و شیاطین در زمینه‌های غبارآلود رنگی از ویژگی‌های مشخص نقاشی اکبر تا آخر دوره‌ی حکومت وی محسوب می‌شوند

ماسه‌ی قرمز که وی نزدیک آگرا به آن برخورد، اکنون بنای فوق‌العاده‌ای است که نقطه‌ی عطفی برای بازدید از شمال هند به شمار می‌آید. تصاویر اکبرنامه در آن مانند دیگر موارد صرفاً برای سرگرمی نیستند، بلکه اسنادی بی‌نظیر و با ارزش می‌باشند؛ زیرا از سال ۱۵۸۵م. به بعد به دلیل تغییر علایق اکبر در جهت رفتن به اقامتگاه‌های دیگر، رفته رفته غبار باستانی بر فاتح پورسیکری نشست.

علی‌رغم مشاهده‌ی تعصب شدید سلسله‌ی ترکی – مغولی در زمان حکومت اکبر و خاستگاه و تبار ایرانی نقاشانی که بر کارگاه قصر نظارت می‌کردند و در دسترس بودن نسخ خطی ایرانی و آسیای مرکزی که در میان نمونه‌های اصلی آنها موجود بود، سبک و سیاق اجرای تصاویر با توجه به شیوه‌ی شخصی طراحان تا حد کمی مرهون سبک تیموریان و صفویان بود.

رنگ‌های اولیه لطیف و رقیق هستند و گویی طیفی وسیع از تنالینه‌های دودی شکل وجود دارد. فیگورها دارای اجرای قوی هستند توسط تکنیک Sfumato[۲۰] و دیگر شیوه‌های اساسی اروپایی جهت

به عبارت دیگر نقاشی عملاً در تعالیم اخلاقی و معنوی به صورت اجباری درآمده و تفکر در مورد دگرگون‌سازی نگرش مبتنی بر نکوهش و مذمت اجرای فیگورهای انسانی که در فرهنگ‌های اسلامی‌وجود دارد کاری بس دشوار می‌باشد. در این مورد، نه تنها تصور مغول‌ها از تصویرگری باعث شد تا آنها به معاصران اروپایی‌شان نزدیک‌تر شوند بلکه در کارگاه اکبر، هنر اروپایی اهمیت خاصی پیدا کرد، و تا زمان جهانگیر نیز ادامه یافت. در واقع اتحاد مغول‌ها و موقعیت جغرافیایی‌شان آنها را با ازبک‌ها درآسیای مرکزی و صفویان در ایران پیوند داد و به گونه‌ای مستقیم و غیر مستقیم آنها را با اروپاآشنا ساخت. یکی از متحدان اصلی اکبر شاه و جهانگیر، شاه‌عباس اول (۱۵۲۷–۱۵۸۷م.) بود؛ هر چند که این پیوند زیاد پایدار نماند. بزرگترین هدف او از بین بردن عثمانی‌ها بود؛ و برای رسیدن به این هدف شاه‌عباس مسیر تجارت بسیار پرسود زمینی را از شرق به اروپای شمالی و از سمت مسیر دریایی دماغه‌ی امید[۳۵] منحرف ساخت. وی برای نیل به این هدف، به قدرت اروپاییان متوسل شد و به نفع هلندی‌ها و انگلیسی‌ها، پرتغالی‌ها را از خلیج فارس بیرون راند.

در اوایل قرن هفدهم میلادی، اولین کارخانه‌های هلندی و انگلیسی در قلمرو مغول‌ها تأسیس شدند. علی‌رغم افزایش کشتیرانی هلندی‌ها همچنان، مقر پرتغالی‌ها در گجرات «دیو»[۳۶] و «سورت»[۳۷] و بندر عظیم گوا و عمدتاً بخش جنوبی آن، از مراکز اصلی تجارت بین‌المللی برای مغولان محسوب می‌شدند. این تجارت در غرب عمدتاً شامل ادویه، قالیچه، بافته‌های خوب و یا پارچه‌های چاپی بود (چای تا دهه‌ی ۱۶۶۰ م. در لیست بارگیری هدایای دیپلماتیک درنیامد) در عوض شمش طلا، کالاهای چینی (از جنوب فلات ایران، برای مغول‌ها که خودشان شمش طلا، کالاهای چینی (از جنوب فلات ایران، برای مغول‌ها که خودشان تولید سفال نداشتند، چینی‌های پورسلین[۳۸] را از چین با قیمت گزاف وارد می‌کردند) و پیشکش‌هایی برای دربار مغول (و گاه نیز تفکری جدید که خود نوعی پیشکش بود) می‌آوردند. این هدایا زیاد و متنوع بودند. یک بوقلمون نر که در سال ۱۵۷۷ م. به دربار اکبر اهدا شد، یک دستگاه ارگ در سال ۱۵۸۱ م. یک کالسکه‌ی مجلل اهدایی «سرتوماس رو»[۳۹] سفیر جیمز اول پادشاه انگلستان به جهانگیرشاه، ساعت‌های مچی و دیواری و خودکار و انواع آینه‌های ونیزی که به دلیل بسته‌بندی بد، کاملاً خرد شده به مقصد می‌رسیدند و به گونه‌ای ماهرانه توسط صنعتگران هندی به عنوان موزاییک‌های روکار سقف ساختمان‌ها برای جلوه داده به آنها و برای تزیینات دیواری به کار رفتند.

احتمالاً اهمیت فرهنگی آنها خیلی زیاد نبوده است. تمام سلطنت‌های اروپایی معاصر آنها، اسباب مشابهی شامل سرگرمی‌های موقت داشتند که در ابتدا برایشان جالب بود اما رفته رفته جذابیت خود را از دست می‌دادند، برای مثال، یک بوقلمون نر خیلی زود اکبر را جذب می‌کرد اما نقاشی‌های اروپایی و گراورهای چاپی که از خارج می‌آمدند، موضوع دیگری بودند.

شاید شهرت گراورهای چاپی نخستین برای هنرمندان مغول در آغاز، دلالت بر یک سلیقه‌ی کلی برای پذیرش نقوش مذهبی اروپایی بدون درک معانی لذت‌بخش آن بوده است؛ اما در ادامه‌ی دو سال حضور مغول‌ها در گوا ۱۵۷۵ م. و جست‌وجوی نمونه‌های کمیاب و حضور نمایندگان یسوعی در دربار اکبر در ۱۵۸۰ م. یک قطره تبدیل به سیل شد. نقوش توسط یسوعیان در بخش اسپانیایی هلند جایی که گراورهای آلبرشت دور و پیروان وی به گونه‌ای کامل چاپ مجدد می‌شد، فرا گرفته شد.

انجیل‌های مصور و به طور قابل ملاحظه‌ای فرهنگ واژه‌ها[۴۰] به خوبی نقوش هنرمندان معاصر فلاندری نظیر «آدیاس سادلر»[۴۱] و «ژروم ویریکس»[۴۲] و «کورنلیس کورت»[۴۳] شده بود. مدارکی وجود دارد دال بر اینکه نقوش هلندی، فرانسوی و ایتالیایی نیز در دسترس بوده‌اند، هر چند گراورهای هلندی آن طور که به نظر می‌رسد تا قبل از سال ۱۶۲۰م. چندان مهم نبوده‌اند.

در حقیقت این موضوع به این معنا نبود که خاورشناسان مشرقی در مقابل گستاخی نفوذ تجاوزکاران اروپایی واکنشی نشان ندادند و آن را پذیرفتند، هر چند که این موضوع در قرون هجده و نوزده میلادی در ایران زمین به صورت واقعه‌ای پویا و فعال رخ داد. برای مثال مغول‌ها خط طراحی را از تیموریان و صفویان تأثیر گرفته بودند که به عنوان مناسب‌ترین مدل به کار گرفته می‌شد: تصویر ملیحی از حضرت مریم و کودکش که بعد از اجرا توسط «برنارت وان اورلی»[۴۴] برای جهانگیرشاه در سال ۱۶۰۰م. و زمانی که وی در الله‌آباد به سر می‌برد، کارکردند. آنها نه تنها عناصر را اقتباس کردند، بلکه سبک خود را نیز گاه به همراه نتایجی تکان دهنده با آن وفق دادند. یک نمونه آن، توسط نقاش منحصر به فرد اکبر و جهانگیر «فرخ بیگ»، کسی که پس از کار در اولین اکبر نامه برای مدتی در دکن مشغول کار شد، امضا شده و به نظر می‌رسد که مطالعه‌ای دقیق و مشقت بار بر روی سرزمین داخلی فلاندر داشته است که بعد از گراوری تحت عنوان دولور[۴۵] (به معنای اندوه و ماتم) و مشتق شده از یک سری اسامی به معنای گناه و ثواب و نهایتاً بر اساس کار دورر به نام «سنت ژروم»[۴۶] اجرا شده است. هر چند فرخ بیگ کوچک‌ترین تلاشی برای پنهان کردن یا مبدل جلوه دادن مدلش نکرد، نتیجه‌ی کار وی با شاخ و برگ فراوان، ژست‌های اغراق‌آمیز و محیط درخشان که بیانگر خلق یک اثر هنری برجسته است خود را نشان داد. چیزی که توضیح آن دشوار می‌نماید استفاده از رنگ و نه صرفاً فضا برای آن به شیوه‌ای کاملاً اروپایی، به ندرت می‌توانست از گراورهای سیاه و سفید برگرفته شود.

توضیح قابل قبول این است که شاید نقاشان اکبر استفاده از رنگ‌ها را مستقیماً از نقاشی‌های اروپایی یاد گرفته بودند. اما همان‌طور که می‌بینیم این ضعیف‌ترین احتمال است، زیرا هر چند هم جهانگیر و اکبر در سلیقه‌ی خود برای نقاشی‌های اروپایی با موضوعات مذهبی پیرو «رادولف دوم»[۴۷] امپراطور «هابزبورگ»[۴۸] بودند، اما احترامی که آنها برای یسوعیان قائل بودند، در جهت آمادگی‌شان برای تغییر مذهب تعبیر می‌شد.

علی‌رغم مشاهده‌ی تعصب شدید سلسله‌ی ترکی ــ مغولی در زمان حکومت اکبر و خاستگاه و تبار ایرانی نقاشانی که بر کارگاه قصر نظارت می‌کردند و در دسترس بودن نسخ خطی ایرانی و آسیای مرکزی که در میان نمونه‌های اصلی آنها موجود بود، سبک و سیاق اجرای تصاویر با توجه به شیوه‌ی شخصی طراحان تا حد کمی مرهون سبک تیموریان و صفویان بود

توسط هنرمندان ایتالیایی نظیر «جنتیل بلینی»[۳۲] و نقاشانی از مکتب و دربار خودش نقاشی شد. هم چنین در ایران در حدود ۱۵۳۰ م. نقاشان درباری آلبومی از چهره‌های کارگزاران شاه طهماسب و اشخاص مهم را فراهم کردند. حتی ممکن است حکام و درباریان نیز در صفحاتی از شاهنامه‌ی مشهوری که برای او در طول سال‌های ۳۵ ــ ۱۵۲۵ م. کامل شد، نشان داده شده باشند (که اکنون به نام شاهنامه هوتون مشهور است).[۳۳]

با گذشت این دوره ابتدایی، پیشرفت در تصویرسازی طایفه‌ای شروع شد؛ که در تاریخ‌های طایفه‌ای مغول‌ها و عثمانی‌ها کمتر از آنچه حداقل در سالن‌های اجتماعات قصرهای اکبرشاه وجود داشت، نبود. تصاویر چهره او تمام رخ یا نیمرخ هستند و احتمالاً با استنسیل[۳۴] بازسازی شده‌اند، گرچه علائم مشخصی نیز نظیر تصویرهای ملکه ویکتوریا بر روی سکه‌های دوران سلطنتش دیده می‌شود که همراه با بالا رفتن سن پادشاه و یا تغییر چهره او تغییر می‌یافتند. اهمیت طایفه‌ای چهره‌نگاری در زمان جانشینان او بیشتر شد و تصاویری که آنها برای خودشان کشیده بودند با تصاویر معاصران مغول‌ها یعنی «الیزابت اول» و «جیمز اول» قابل مقایسه است. همچنین آن طور که ابوالفضل نقل می‌کند، اکبر تصاویری از مردان بلند مرتبه‌ی دربار خود سفارش داد و در یک آلبوم قطور نگهداری کرد تا اینکه آنهایی که فوت کرده‌اند جاودانه بمانند و به آنهاکه هنوز زنده‌اند وعده جاودانگی داده شود. در حقیقت تفاوت در قطع و اندازه تصاویر اکبر دال بر این است که چندین آلبوم نظیر آن وجود دارد؛ که متناوباً تصاویری که در آن کشیده شده، کپی‌هایی محرمانه است که برای آنها اجرا شده است.

تصاویر گاه خشک و بی روح و گاه نه تنها چهره‌ی مشاهیر بودند بلکه تصاویر زنان، موسیقی‌دان‌ها، هنرمندان و دانشمندان را نیز شامل می‌شدند. از بعضی جهات می‌توان آنها را به عنوان تصاویری که معیار شناسایی فرد یا افراد یا اثری که بیانگر کارهای هنری می‌باشد، مورد استفاده قرار داد. توجیه سفسطه‌آمیز اکبر در مورد این موضوع قابل ملاحظه است. او یک بار در بحثی خصوصی در مورد نقاشی به ابوالفضل گفت:

خیلی‌ها از نقاشی روی گردانند. اما من آنها را دوست ندارم. به عقیده من یک نقاش ابزار خاصی برای شناخت از خدا در دست دارد. در طراحی از هر چیزی که زندگی دارد و در خلق دست و پا و دیگر بخش‌های آن یکی پس از دیگری، باید احساس کند که نمی‌تواند به آن زندگی ببخشد و بنابراین لازم است که به خدا یعنی آن‌که جان آفرین است بیاندیشد و در این راه به دانش خود بیافزاید.

خطی است که در رنسانس رواج یافت و نه تنها به زبان آلمانی چاپ شد بلکه ترجمه‌ی لاتین آن نیز توسط جواکیم «کامراریوس»[۵۵] در تمام اروپا شهرت یافت.

پرسپکتیو به نسبت هندسه از توجه بیشتری برخوردار بود، آن چنان که نقاشان اروپای شمالی این مسئله را کشف کردند و به نقاشان رنسانس یاد دادند؛ رنگ نیز سازمان مشابهی دارد، تاآنجاکه در تغییرات تنالیته‌ای بدون قلم‌گیری‌های مشخص به عنوان فاصله داشتن از خط افق یا آنچنان که لئوناردو دریافته بود توسط sfumato به طور مشخص رنگ فضاهای مریی می‌سازد که مشخص نمی‌شود غبار است یا مه.

نقاشان اکبر این را آموخته بودند و پس زمینه‌های خمسه نظامی که در سال ۱۵۹۵م. برای او ساخته شد به نوعی یک‌سری کتاب‌های گوتیک به نام کتاب‌های زمان[۵۶] یا نسخ خطی حدود قرن شانزدهم فلاندری‌ها را القا می‌کرد که توسط «جواکیم پاتینر»[۵۷] «هیرونیموس بوش»[۵۸] یا «هری مت دی بلس»[۵۹] اجرا شده بود و شامل یک نمایشگاه هنر کامل در یک بخش واحد بود.

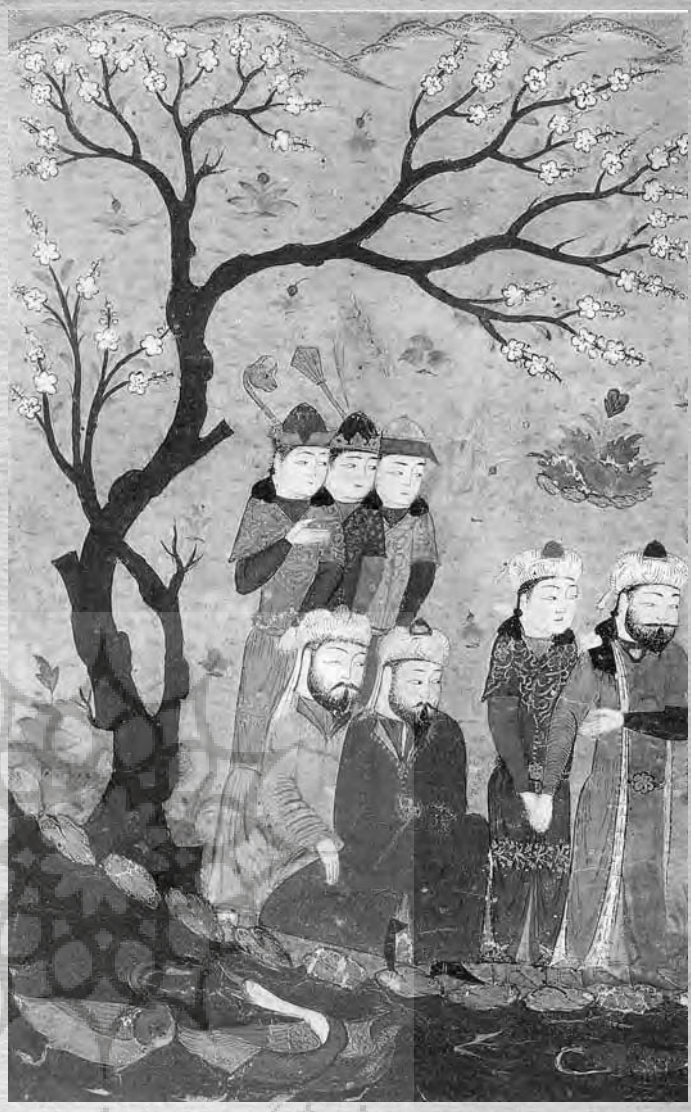
این مقایسه و تطبیق به طور کلی خیالی و ذهنی نیست چون این تصاویر با جزییات کامل نقاشی‌های اروپایی بر روی اسباب و اثاثیه و یا دیوارهای داخلی اجرا شده‌اند. مجموعه‌های بعدی کتاب‌های زمان که از طرف مجموعه داران معاصر اروپایی بسیار مورد استقبال قرار گرفته بود به دستور مبلغان مذهبی اجرا می‌شد و نقاشان بزرگ فلاندری بسیار مورد توجه پادشاهان اروپایی بودند و به گونه‌ای قابل ملاحظه مورد توجه فیلیپ دوم پادشاه اسپانیا واقع شدند و این کاملاً غیر ممکن به نظر می‌رسد که آنها به عنوان هدیه به اکبر یا جهانگیر تقدیم شده باشد (باید به خاطر سپرد که هدایای دیپلماتیک با این تفکر انتخاب می‌شوند که اهدا کننده کمترین چیز ممکن را از دست بدهد). هر چند توضیحات متعدد و متفاوتی در مورد اینکه چگونه نقاشان مغول توانسته بودند شیوه‌های ویژه و فنون رنگ‌آمیزی را بیاموزند، وجود دارد.

شاید این‌ها برگرفته از پرده‌های منقوش فلاندری باشند که طراحی آنها برای سالن‌های مجلل قلعه‌های یخ زده‌ی شمالی بود نه برای قصرهای گرم و سوزان شرقی. تعداد محدودی از آنها شاید از بازارهای خارجی و صرفاً از روی سلیقه‌ی شخصی آورده می‌شد و تناسبی با معماری اسلامی نداشت و به طور کلی فضای دیوارها برای آویزان کردن آنها نامناسب بود، اما در اواخر قرن شانزده، دیوارکوب‌های فلاندری به عنوان هدایای دیپلماتیک توسط سفیرها برای عثمانی‌ها و صفوی‌ها و مغول‌ها نیز فرستاده شد: برای مثال یک سری از دیوارکوب‌های ملیله دوزی شده[۶۰] شامل تصاویر دلاوری‌های اسکندر کبیر[۶۱] در سال ۱۶۰۷م. توسط سفیر کبیر اسپانیا به شاه عباس در اصفهان هدیه داده شد و این همچنان ادامه داشت. «سرتوماس رو» نیز دیوارکوب‌های منقوش فلاندری را به همراه دیگر هدایا در سال‌های ۱۶۱۸ و ۱۶۱۷م. به سلاطین مغول هدیه کرد و به نظر می‌رسد که آنها در هندوستان فروش خوبی داشتند.

تأثیر دیوارکوب‌های منقوش در انتشار دانش نقاشی به وسیله‌ی استادان بزرگ حتی در اروپا نیز چشمگیر بود. در حدود نیمه‌ی قرن شانزده، مرکز اصلی بافت پرده منقوش فلاندری، شهر بروکسل بود، دیوارکوب‌هایی که از یک سری کاریکاتور[۶۲] الهام گرفته شده بودند، توسط مدارس نقاشی در اروپای آن زمان تدریس می‌شد و چنین شیوه‌ای در اوایل قرن شانزده توسط نقاشانی نظیر هیرونیموس بوش بیشتر شبیه به یک رسم معمول باقی ماند، هر چند نقاشی‌های آنها در کلکسیون‌های سلطنتی نیز نایاب بودند. بنابراین وجود آنها به عنوان منابع موثقی برای نقاشانی که در شمار وابستگان مستقیم سلطنتی نبودند، محسوب می‌شد.

تعداد اندکی از دیوارکوب‌های منقوش قرن شانزدهم امروزه باقی مانده‌اند و بسیاری از رنگ‌های اصلی، امروزه به تنالیته‌های خاکستری تبدیل شده‌اند؛ اما از آنهایی که مانده‌اند می‌توان به راحتی حدس زد که در گذشته به درخشندگی نقاشی‌هایی بودند که از آنها تأثیر گرفته‌اند، و حتی یک بیننده ناآگاه نیز زبان به تحسین شیوه‌ی زیرکانه‌ی اجرای این طرح‌ها و رنگ‌ها می‌گشاید. به راحتی یک دسته از دیوارکوب‌ها کافی بودند تا نشان دهنده‌ی شیوه‌ی اجرایی شان به نقاشان مغول باشند و فوت و فن کار را از نقاشان به شاگردان انتقال دهند بدون اینکه نیاز باشد که شاگردان به دیوارکوب‌ها مراجعه کنند. توازن بین نقاشی‌ها و دیوارکوب‌ها حتی در نقاشی‌های سال ۱۵۹۵م. مربوط به مجموعه‌ی خمسه چشمگیرتر است، زیرا در آن نقاشی‌هایی وجود دارد که نمونه‌ی کوچک شده‌ی ترکیبات بزرگ‌تر می‌باشد. نقاشان مغول هیچ مشکلی در وفق دادن ترکیب‌بندی دیوارکوب‌ها با کارهایشان نداشتند.

در اروپای شمالی و در اواخر قرن شانزدهم، دیوارکوب‌های فلاندری نه تنها نقش‌ها و سبک‌های نسل قبل را بازگو می‌کردند، بلکه نقاشی‌های دیواری مربوط به مردم شمال معاصر نیز به گونه‌ای چشمگیر شامل همان شیوه‌های قدیمی بودند و چون ارزان‌تر و متنوع‌تر بودند به راحتی در هندوستان مورد استفاده قرار می‌گرفتند، هر چند شکنندگی و ظرافت آنها به گونه‌ای بود که نمی‌توانستند یک هوای بارانی و مرطوب را برای مدت طولانی تحمل کنند. از طرفی این نوع هدایا برای مغول‌ها، آنها را در رابطه با پرسپکتیو و رنگ‌شناسی نمونه‌های فلاندری آشنا می‌ساخت و ابعاد کوچک و تکنیک‌های مینیاتوری این مکتب احتمالاً کم و بیش مورد کپی‌برداری مستقیم قرار می‌گرفت به نحوی که احتمال زیادی وجود دارد که کار بیشتر بر روی نقاشی‌های مغولان به ما این امکان را بدهد که نقاشان اروپایی که آثارشان در اصل مورد استفاده قرار گرفته است را شناسایی کنیم. ما به هیچ وجه مجبور نیستیم بین دیوارکوب‌ها و نقاشی‌های دیواری به عنوان منابع، نمونه‌هایی انتخاب کنیم هر چند به نوعی هر دو مورد استفاده قرار گرفته‌اند. پس زمینه‌های هلندی قرن هفدهم از مناظر جنگل، بعد از «ایزاک گلیزوان کانینکسلو»[۶۳] و یا «ژاکوب سوری»[۶۴] در دسترس بودند. اما به هر جهت قابلیت نقاشان در وفق دادن و اجرای قراردادهای خودشان، یک کار بزرگ و بی نظیر بوده است.



تصاویری از مریم مقدس رومی‌در «سانتاماریا دل‌پاپولو»[۴۹] و «سانتاماریا ماژوره»[۵۰] و «لاترن»[۵۱] به‌آ گرا و فاتح پورسیکری برده‌شد و به نمایش عموم گذاشته شد. ویلیام فینچ[۵۲] که از سال ۱۶۰۸ تا ۱۶۱۱م. در هندوستان بود به ما می‌گوید که در سالن اجتماعات عمومی جهانگیر (دیوان عام)[۵۳] در هر دو مرکز آ گرا و لاهور علاوه بر تصاویری از خود و برادران و پسرانش تصاویری از مسیح و مریم مقدس نیز وجود داشت. ما نمی‌دانیم که مقامات مسلمان او در این مورد چه می‌اندیشیدند اما گویاآنها زیاد افراطی با این موضوع برخورد نمی‌کردند، زیرا مسیح یکی از پیامبرانی بود که نامش در قرآن آمده بود و مریم مقدس در اسلام حرمت بسیار زیادی داشت.

تصاویر مریم رومی‌چندان استفاده از رنگ به شیوه‌ی اروپایی که در آن عناصرِ یک ترکیب‌بندی مطابق با پرسپکتیو یک نقطه‌ای هستند، نبود. یکی از خصوصیات ویژه نقاشی نگارگری در ترکیه و ایران در قرون شانزدهم و به طورکلی در جهان اسلام، فقدان چنین اصولی است، به نحوی که وقوع آن در نقاشی مغول در جهت عکس تأثیرات عبدالصمد و میرسیدعلی در نگارگری آن دوره می‌باشد. در اینجا ممکن است از

تصاویر مریم رومی‌چندان استفاده از رنگ به شیوه‌ی اروپایی که در آن عناصرِ یک ترکیب‌بندی مطابق با پرسپکتیو یک نقطه‌ای هستند، نبود. یکی از خصوصیات ویژه نقاشی نگارگری در ترکیه و ایران در قرون شانزدهم و به طور کلی در جهان اسلام، فقدان چنین اصولی است، به نحوی که وقوع آن در نقاشی مغول در جهت عکس تأثیرات عبدالصمد و میرسیدعلی در نگارگری آن دوره می‌باشد

پرسپکتیو چند نقطه‌ای استفاده شده باشد و یا ترکیب‌بندی موضوع ممکن است در اطراف مهم‌ترین فیگور تصویر بگردد که بیشترین و مهم‌ترین بخش تصویر را به خود اختصاص داده است. در بسیاری از نقاشی‌های خوب اسلامی‌مانند نمونه‌های نسخه‌های خطی اواخر گوتیک در اروپای شمالی، به بیننده اجازه داده می‌شود تا فضا را آن گونه که می‌خواهد سازماندهی کند و چشم را بر روی تک تک نکات ظریف و دقیق کار گردش دهد، بدون آن که نیاز باشد که عناصر را در یک نظم بصری واحد و خاص بچیند.

این که به راستی چگونه و چرا نقاشان کارگاه اکبر نتوانستند چنین تغییر عمده‌ای را ایجاد کنند مبهم است، اما احتمال این که آنها به دلیل دیدن ترکیب‌بندی‌های اروپایی مهارت لازم را در اجرای این اصول به دست‌آورده‌اند، نیزکم می‌باشد. احتمال دارد یسوعی‌ها به‌آنها یاد داده باشند و یا شاید مستقیماً از نقاشان اروپایی که در دربار مغول بودند، آموخته باشند؛ البته دلیلی ندارد که ما نقاشان اروپایی را افرادی بسیار با استعداد فرض کنیم، اما نقاشی با پرسپکتیو زمینه‌ای بود که ایشان در آن مهارت زیادی داشتند هرچند پس از نسبت دادن اهمیت این موضوع به آلبرشت دورر و اطرافیانش، احتمال دارد که نقاشان اکبر، دانش خود را از پرسپکتیوهای موجود در نمونه‌های آزمایشی خصوصی «دورر» آموخته باشند، چنان که وی در اثرش[۵۴] مباحثی در مورد هنر اندازه‌گیری با پرگار و خطکش که یکی از مقاله‌های سودمند و نادر در باب پرسپکتیو

پی‌نوشت‌ها:

1. Purana Kila

۲. ظاهراً این عنوان به روزی اطلاق می‌شود که همایون شاه فوت کرده است و در همین خصوص تابلویی نیز کارشده است، که در کتاب نگارگری هند Painting of India نوشته بازیل گری، تصویری از آن موجود می‌باشد/مترجم.

3. Garrett Collection. John Hopkins University. Baltimore

۴. ابوالفتح جلال‌الدین محمد اکبر (۱۶۰۵ـ ۱۵۵۶م).

5. Hindal Mirza

۶. Lucknow: شهری از نواحی ایالت «پرادش» هندوستان/مترجم.

7. Tutiname

۸. Dyslexic خوانش پریش: بیماری روانی که شخص را از بازخوانی و در نتیجه آموزش محروم می‌سازد/مترجم.

9. Topkopi Saray

10. Badaoni

۱۱. ملقب به نظام‌الدین از مشاهیر دربار حسین بایقرای گورکانی (۸۴۴ـ ۹۰۶ هـ.ق) /مترجم.

۱۲. شاعر بزرگ فارسی گوی هند از قبیله لاچین ترک (۱۳۲۴ـ ۱۲۵۳م) /مترجم.

13. Panjatantara Of Bidpai

14. Al Mutawakkil

15. Chester Beatty

16. Dublin

17. Babur - name

۱۸. کلمه‌ی برجسته در ترجمه‌ی کلمه Cameo به کار رفته است که احتمالاً منظور اجرای موتیف‌ها به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه و واقعی می‌باشد. /مترجم.

19. Urwa

۲۰. Sfumato: تعیین فرم بدون جداسازی خطوط محیطی توسط تداخل رنگ و تبدیل آن از یک تنالیته به تنالیته‌ی بعدی/مترجم.

۲۱. Orpheus: موسیقی‌دان و شاعر نغمه‌پردازی یونان باستان و فرزند آپولو (Apolo)Sfumato‰%|/ مترجم.

22. Mukund

۲۳. Tobias: قهرمان یهودی که بر سر ازدواج با یکی از خویشاوندان نزدیکش دچار مصائبی شد / مترجم.

24. Angel

۲۵. Susanna: بر طبق یکی از حکایات انجیل، زنی یهودی بود که در خانه دانیال پیامبر کار می‌کرد و به ناروا به وی تهمت رابطه نامشروع زده شد اما دانیال با تدبیری خاص، نیرنگ یهودیان را خنثی کرد / مترجم.

26. Sybil

27. Dharmdas

28. Sinbad the Sailor

29. Shahrukh

30. Alugh - Beg

31. Mehmed the conqueror

۳۲. Gentil Bellini: نقاش ایتالیایی (۱۵۷۰ـ ۱۴۲۹م) که عمده‌ترین شهرتش به خاطر کشیدن همین پرتره از سلطان محمد است. /مترجم.

33. Houghton

۳۴. Stencil: صفحه‌ی کاغذی یا فلزی که هرگاه روی نوشته یا شکلی گذاشته شود شکل آن را با کمک جوهر به خود گرفته و بعداً عیناً کپی می‌کند. / مترجم.

۳۵. Cape of Good Hope: تنگه‌ای واقع در آفریقا.

36. Diu

37. Surat

۳۸. Porcelain: نوعی سرامیک که منحصراً با خاک کائولن ساخته و در درجه حرارت بالا پخته می‌شود و بسیار سخت بوده و بر خلاف چینی‌های «ارتن ور» فاقد خاصیت جذب هستند. /مترجم.

39. Sir Thomas Roe

۴۰. اسامی فرهنگ واژه‌ها:

Thesaurus Sacrarum (آنور ۱۵۸۵ م)

Historiarum Veteris Testamenti

Nadals Evangelicae (آنور ۱۵۹۳ م)

Historiae Imagines

41. Aegidius Sadeler

42. Jerome Wierix

43. Cornelis Cort

44. Bernart Van Orley

45. Dolor

46. St Jerome

47. Rudolf II

48. Habsburg

49. Santa Maria Delpopolo

50. Santa Maria Maggiore

51. Lateran.

52. Wiliam Finch

53. Divani - Amm

Dem Zirckel And 54. Unterwey Sung Der Reichtschyt Messung Mit

55. Joachim Camerarius

56. Books of Hours

57. Joachim Patinier

58. Hieronymus Bosch

59. Herri Met De Bles

60. Arras Tapestries

61. Alexander the Great

۶۲. Cartoons: اسکیس اولیه برای طراحی یا نقاشی که زمانی در اروپا در شیوه‌ی فرسک متحول شد. /مترجم.

63. Isac Gillis Van Coninxloo

64. Jacob Savery