نگارگری مغول

مواد، روش‌های عملی و شیوه‌های کارگاهی

جی.ام.راجرز

ترجمه‌ی:جمیله هاشم‌زاده

پرتال جامع علوم انسانی

با اینکه بابر را مؤسس سلسله‌ی مغول‌های هند برشمرده‌اند، اما می‌توان پایه گذار واقعی امپراطوری مغول در هند را «اکبرشاه» (م ۱۶۰۵ـ۱۵۵۶) دانست؛ که در زمان بر تخت نشستن کمتر از ۱۴ سال سن داشت و توانست از طریق متحد شدن و پیروزی‌های جنگی و پیمان‌های ازدواج قدرت خویش را در شمال و مرکز هند تقویت کند. «ملوا»[۱] ایالت مستقل «راجپوت» به همراه «گجر» و «خاندش»[۲] همگی به تسخیر وی درآمدند و حتی بنگال نیز در سال ۱۵۷۶م. تحت سلطه‌ی او قرار گرفت. مرز شمال غربی با تقویت قندهار و کابل کاملاً محفوظ بود و در «فلات دکن»[۳] جانشینان «بهمن سلطان» یا به کل امپراطوری ملحق شدند و یا اینکه وادار شدند تا حکومت و قوانین مالی و سیاسی مغولان را به رسمیت بشناسند.

این اتحاد و یکپارچگی، بخشی به شکل مسالمت‌آمیز و بخشی با فتوحات به دست آمد. در سال ۱۵۶۲م. اکبرشاه با دختر «راجای امبر»[۴] که بعدها به نام «مریم زمانی» معروف شد ازدواج کرد و توانست با این کار بخش اعظم «راجستا»[۵] را تحت نفوذ خود درآورد. در ابتدا پایتخت او در آگرا نزدیک «فاتح پورسیکری»[۶] بود یعنی جایی که وی تا سال ۱۵۸۵م. در آنجا اقامت داشت. اما در دوره‌های بعدی سلطنت اکبر به دلیل توسعه طلبی‌های ازبک‌ها و صفوی‌ها در شمال، مرکزیت سلطنت وی بیشتر به نواحی شمال غرب منتقل شد و در نتیجه اکبر، لاهور را به عنوان پایگاه اصلی خویش برگزید.

چهره‌نگاری در نقاشی دوره مغول بسیار حائز اهمیت بوده و در برخی از نسخه‌ها که خارج از امپراطوری مغول کشیده شده به ویژه نسخی که از بخارا به هند می‌رسید، بسیاری از چهره‌ها براساس میل و سلیقه‌ی امپراطوران دوباره نقاشی می‌شد

از دیدگاهی هنرمندانه، فتح گجرات و محاصره‌ی بندر «سورات»[7] (ژانویه ۱۵۷۳ م.) از اهمیت بسیاری برخوردار بود به طوری که باعث شد اکبر به گونه‌ای مستقیم با پرتغالی‌ها ارتباط پیدا کند. داشتن روابط حسنه با آنها بسیار ضروری و حیاتی بود زیرا با این کار توصیه جهت رفت و آمد سالانه و زیارت مکه و مدینه فراهم می‌شد.

در سال ۱۵۷۵م. اکبر جسورانه تأسیس یک سازمان مرکزی یا دارالعباده[8] را اعلان نمود، که در آن نه تنها ادیانی که مورد احترام مسلمانان بودند مانند: مسیحیان، کلیمیان و زردشتی‌ها، بلکه هندوها هم حضور داشتند.

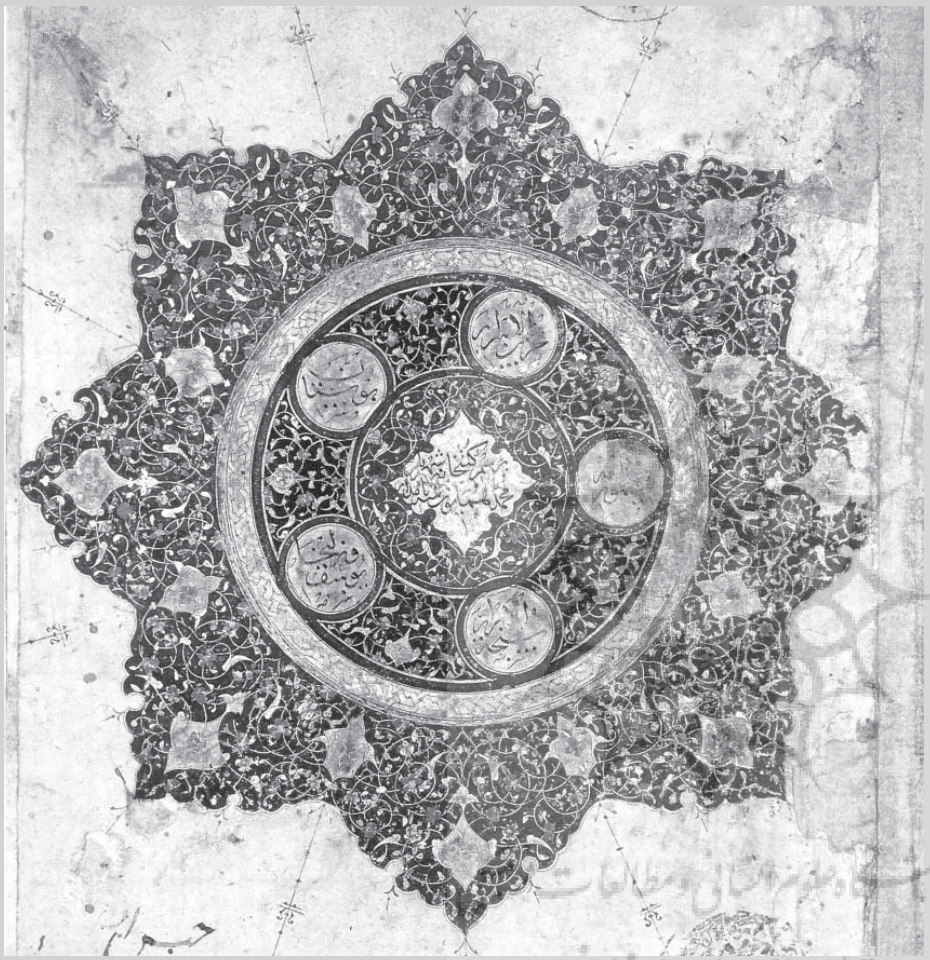
ادامه‌ی این حرکت در سال ۱۵۷۹ م. با اعلام بیانیه‌ای افراطی مبنی بر یک دین جهانی یا «دین الهی» بود که این خود دلیل بسیار روشن و واضحی برای نشان دادن میزان اقتدار مطلق وی بود. اما با وجود چنین تفکراتی هیچ‌کدام از وزرایش بر آن نشدند تا با او ستیز کنند و یا او را خلع سازند.

نیاز اکبر به پرتغالی‌ها برای حمایت نظامی آنها جهت فتح شبه‌قاره و از طرفی فرهنگ آنها و مسیحیت عمیقاً او را جذب کرده بود. نتیجه‌ی این امر اعزام هیأتی از مغول‌ها برای دو سال ۱۵۷۵ م. تا سال ۱۵۷۸ م. به مرکز پرتغالی‌ها در «گوا»[9] بود تا چیزهای جالب و با ارزش اروپایی را به دربار اکبر بفرستند. این امر به دنبال خود، اعزام یک گروه از مبلغان مسیحی (مسیحیان یسوعی)[10] را به همراه داشت که به گرمی در اگرا و فاتح پورسیکری مورد استقبال قرار گرفتند؛ هرچند اکبر عقاید و تعالیم آنها را در مورد عفت و پاکدامنی به اندازه‌ی اعتقادشان راجع به «تثلیث»[11] ناخوشایند یافت. کتاب‌هایی که آنها با خود آورده بودند از جمله کتب آسمانی چند زبانه چاپ پلانتین در «آنت ورب»[12] ۲۷ ـ ۱۵۶۹م. تأثیر اندکی بر نقاشی‌های درباری داشت. با این حال متون مصور انجیل ـ برای مثال متن اعمال حواریون و یا اپوکریفا[13] که توسط مبلغ مسیحی «فرنام گوریرو»[14] به اکبرشاه ارائه شد ـ خیلی زود به صورت کتاب‌های مرجع و منابعی برای تزیین کاخ‌های سلطنتی مغولی درآمدند. بسیاری از بخش‌های خمسه‌ی نظامی که در سال ۱۵۹۵م. به عنوان نقاشی‌های دیواری برای اکبر اجرا شده نشان می‌دهد که این نمونه کارها در دوره‌ی مغول حتی تا قبل از ۱۶۰۰ م. نیز رواج داشته است اما ورود هیأت مبلغان مذهبی راه‌هایی را برای هجوم گسترده‌ی نمونه‌های چاپی فلاندری و ژرمنی که مبلغان در راه آمدنشان به هند در آنور آموخته بودند، باز کرد.

«جرمیالوستی»[15] معتقد است شاید اکبرشاه تحت تأثیر اولین تظاهرات و نمایش‌های آنان قرار گرفته باشد و آنها را صرفاً نه به خاطر اینکه جایگزین موضوعات قبلی شوند بلکه برای الهام‌گیری در مدل و پرسپکتیو برای کارهایی که در آن زمان در کارگاه هنری او در حال انجام بود، پذیرفته باشد.

اکبرشاه در اواخر سلطنتش برخلاف پسر بزرگش «جهانگیر» بسیار ضد پرتغالی شده بود. در سال ۱۵۹۹م. جهانگیر در «الله آباد»

به استثناء حمزه نامه که برای اکبرشاه در همان اوایل سلطنتش تهیه شد و نیز برخی اوراق آلبوم‌ها در اندازه‌های بزرگ، که بر روی کتان یا تنزیب نخی آستر شده اجرا شده‌اند، بقیه‌ی نمونه‌های نگارگری مغولی بر روی کاغذ بودند



مستقر شد و در سال ۱۶۰۵م. که اکبر از دنیا رفت به آگرا بازگشت تا اهداف پدرش که مطیع کردن نواحی حاشیه‌ای در امپراطوری مغول بود را دنبال کند، اما برای سال‌ها یعنی از سال ۱۶۱۳ تا ۱۶۱۶م. آگرا پایتخت اصلی‌ومهم‌اوباقی‌ماند.

جهانگیر در سال‌های بعد سلطنتش از امور مملکتی کناره‌گیری کرد و در نتیجه‌ی خلاء حاکمیت و علی‌رغم اینکه شاه جهان پسر بزرگ جهانگیر بود و وارث معلوم سلطنت به شمار می‌رفت، تاجگذاری او به واسطه‌ی سیاست‌کاری‌ها و توطئه‌چینی‌های همسر جهانگیر، نورجهان، به تعویق افتاد. نور جهان تنها در زمان مرگ جهانگیر شکست خورد و به تبعیدگاهی در نزدیکی لاهور فرستاده شد. در سال ۱۶۵۷م. یعنی در انتهای سلطنت طولانی شاه جهان وی توسط پسرش اورنگزیب[۱۶] که برادر خود را در یک جنگ کوتاه اما وحشیانه و داخلی شکست داده بود زندانی شد و از سلطنت خلع گردید.

مهرونشان اورنگزیب در بسیاری از دست‌نوشته‌هایی که از کتابخانه‌ی سلطنتی به دست آمده گواه آن است که وی در این مسائل نسبت به جهانگیر و شاه جهان افتخارآفرین‌تر بوده است. تعدادی از منشورهای حکومتی و احکام دادگاهی نیز توسط آنها اجرا شده است اما به گونه‌ای مرور سلطنت وی یک نوع تنزل در نقاشی را هم نشان می‌دهد.

هرچند حاشیه‌های مزین و با شکوه تذهیب‌کاری شده از آلبوم «پولیر»[۱۷] موجود در موزه‌ی بریتانیا نشان می‌دهد که حتی در قرن هجدهم نیز، کارهایی با کیفیت عالی برای آنان که استطاعت مالی داشتند انجام می‌شده است؛ اما با انحلال کارگاه هنر درباری بسیاری از هنرها مثل مصورسازی کتاب به دست فراموشی سپرده و به گونه‌ای منسوخ شد. مرگ اورنگزیب به خودکامگی مغول‌ها پایان داد. جانشینان او ضعیف بودند و سلطنت کوتاهی داشتند، اما دوره‌ی با شکوه تفقد و پیشرفت نگارگری مغولی در گذشته زمان زیادی را به‌خوداختصاص‌داده‌بود.

شاید مهم‌ترین وظیفه‌ی نقاشان دربار، نقاشی آلبوم‌ها و کتب خطی، مصورسازی و مذهّب‌سازی آنها به صورت مجلل بوده است. مواد مورد استفاده‌گران و طرح‌ها نیز مستلزم انجام کارهای فراوان و طاقت‌فرسا بودند.

ظهور دیرهنگام صنعت چاپ در اسلام به خصوص فرهنگ‌هایی

کـه بعداً ظهـور کردند از نظـر فنی بوده و بـه یقین برتـری اروپا تا اواخر شـانزدهم قطعی به نظر می‌رسـد. داشـتن دسـتانی هنرمند در خوشنویسـی، هنـر انسـان‌های فرهیخته محسـوب می‌شـد و متون دسـت‌نویس به سـادگی کپی و به سرعت پخش می‌شـدند. در حالی کـه در اروپا تا مدت‌های مدید، توزیـع ناکافی کتاب‌های تجاری و نیز چـاپ در قطع‌های کوچک مانعی جدی در پیشـرفت و گسـترش علم و دانـش بود، اما صنعت چاپ در اروپا نتوانسـت بازار کتب خطی را از رونـق بیاندازد. برعکس تا حدود سـال ۱۶۰۰ م. تقاضاهای زیادی از سوی دوستداران کتاب در اروپا برای کتب خطی مصور و مذهّب وجود داشـت. با این حال یک اختلاف عمده دیده می‌شد: کتب خطی که در دوران مغول‌ها در هند، برای بازارهای تجاری تذهیب و تصویرسـازی شـده بودند، بسیار نادر بودند و اساساً جزء کارهای فرعی نقاشان دربار محسـوب می‌شـدند. از دیگر سو اسـاس کار جنبه‌ی تجملی این آثار بوده اسـت؛ یعنی آن‌گونه که در حال حاضر در اروپا رایج اسـت.

آلبوم‌هـای نقاشـی از سـلطنت مغـول، همان شـیوه‌های قدیمی تیموریان و ترکمن‌های پیش از خود و هم‌چنین شـیوه‌ی معاصرانشان یعنـی صفویان و عثمانیان را دنبال می‌کردنـد. در آن آلبوم‌ها ترکیبی از نقاشـی‌ها، طرح‌ها و نمونه‌های آثار خوشنویسـان برجسته به همراه شـاهکارها و دیگر نمونه‌های با ارزش دیده می‌شـود. این صفحات را دوباره بازسازی کرده و حواشـی آنها را با تذهیب‌های درخشان تزیین و سـپس با بهترین جلد چرمی یا لاکی صحافی و در کارگاه نگهداری می‌کردنـد.

به اسـتثناء حمزه نامه که برای اکبرشـاه در همان اوایل سلطنتش تهیه شـد و نیز برخـی اوراق آلبوم‌ها در اندازه‌های بزرگ، که بر روی کتـان یا تنزیب نخی آسـتر شـده اجرا شـده‌اند، بقیـه‌ی نمونه‌های نگارگری مغولی بر روی کاغذ بودند. گرچه کاغذ هندی در خارج بسیار قیمتی بوده و کاغذهای جدید هندی نیز که در اصل در کشـمیر تولید می‌شـد هنوز به خاطر ضخامت و مرغوبیتش مورد توجه و تحسین قرار دارد، کاغذهای اولیه عمدتاً کیفیت بالایی نداشـتند و حداقل تا سـال ۱۶۰۰م. کاغـذ مورد اسـتفاده برای کتب خطی درباری می‌بایسـت از ایران و یا ایتالیا وارد می‌شـد. این کاغذها قبل از آنکه به خوشنویس‌ها یـا کاتبان تحویـل داده شـوند، اندازه‌گیری و جلا داده می‌شـدند تا در برابـر جوهـر و یا مـواد رنگی دیگـر نفوذناپذیر شـوند. خطوط را بـه وضوح بر روی کاغـذ برای راهنمایـی نگارگر چـاپ می‌کردند و حاشـیه‌ها نیز اگر تذهیب‌کاری نمی‌شد، حداقل رسم می‌شدند. در واقع اینهـا مهم‌ترین کارهایـی بود که بر روی کاغذ انجـام می‌گرفت چرا که بر روی شـکل نهایی کار تأثیر بسیار زیادی داشت. به همین دلیل کسـانی که کتب خطی را می‌نگاشـتند، افراد خاصی را نیز برای رسم حواشـی کتاب در اختیار داشـتند.

تنها اسـتثناء تغییر نظرات پی‌درپی و کاملاً مشهود در کتب خطی، انوار سهیلی[18] اسـت که در سپتامبر ۱۵۷۰ م./ ربیع الثانی ۹۷۸ هجری برای اکبرشـاه تهیه شـده و در حـال حاضر در دانشـکده‌ی تحقیقات شـرقی و افریقایی وابسته به دانشـگاه لندن نگهداری می‌شود. به نظر می‌رسـد زمانی که این اثر برای تصویرسـازی آماده شـد، قرار بر این شـد تا حاشـیه‌ی اولیه در نظر گرفته نشـود. این امر بیانگر این مسأله اسـت که احتمالاً سیسـتم مکتب کارگاه‌های نقاشی اکبرشاه هنوز در مراحل تکوینی بوده اسـت.

نسـتعلیق برجسته‌ترین شـکل خوشنویسی در طول حکومت مغول در قرن ۱۵ در آسـیای مرکزی و ایران و در دوره‌ی تیموریان اصلاح شـده بود، هرچنـد خط قرآن به علت ترس از ناخوانا شـدن و تحریف متن اصلی به همان صورت خط مدور سـنتی نوشـته می‌شـده است. نسـتعلیق خطی اسـت که نمی‌توان آن را با سـرعت نوشـت، بلکه در نوشـتن آن دقت فوق‌العاده‌ای باید به کار گرفت تا متن صحیح نوشته شـود زیرا تصحیح آن کار دشوار و پرزحمتی است. جوهر مورد استفاده نیز اغلب سـیاه بـود که با صمغ عربـی مخلوط و گاهـی نیز با گرده طلاافشان می‌شده است.

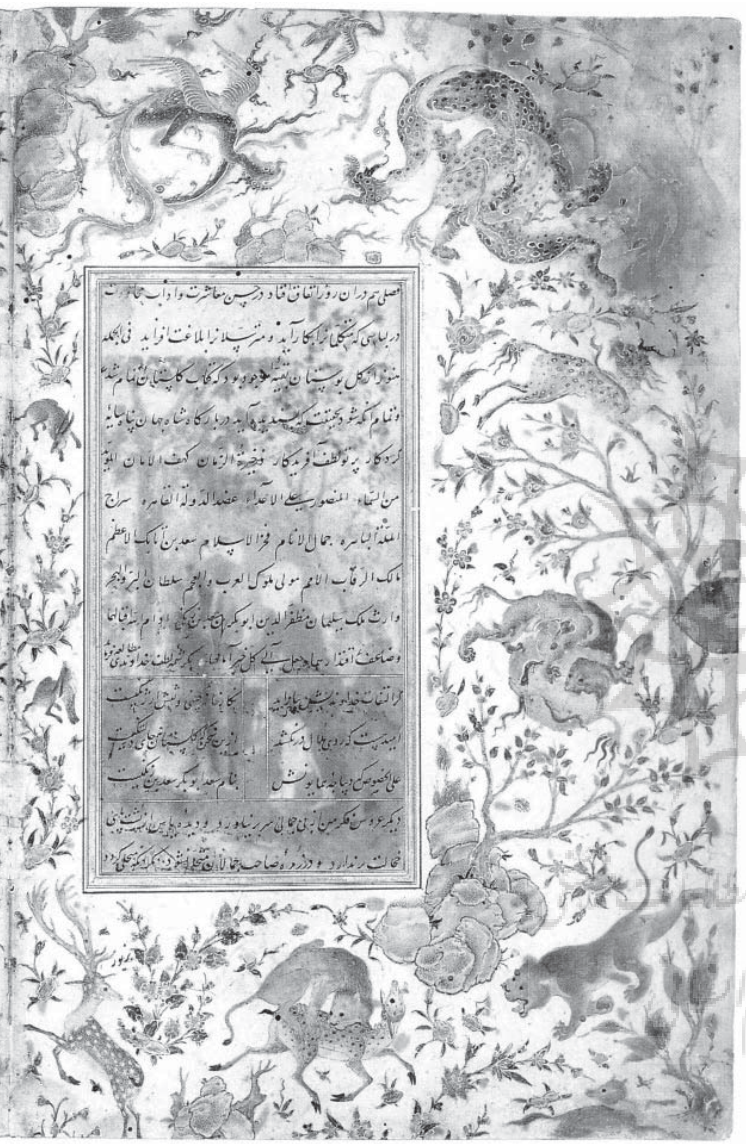
تحقیقـات اخیر درباره‌ی نسـخ خطی مهم مغولی و ایرانی نشـان دهنده‌ی آن است که این آثار اغلب پس از سپری شدن سال‌ها نوشته و گاه نیـز ایـن کار به شـکل غیرمنظـم انجام می‌گرفته اسـت. روند نگاشته شدن این آثار بسـیار حائز اهمیت بود: اشراف‌زادگان خودکامه علاقه‌ای نداشـتند تا وقـت زیادی را صرف کنند که موارد سفارشـی کامل شـده به دستشان برسـد و بنابراین زمان برای آنها عامل بسیار مهمی بود.

صفحـات متن عمومـاً در حاشـیه کاغذهای ضخیم‌تر زرافشـان یـا تذهیب‌کاری می‌شـدند و از این مرحلـه نقاشـان و تذهیب‌کاران می‌توانسـتند با یکدیگر کار کنند.

این صفحات اغلب «کلمات پاورقی داشـتند تا پشـت سـر هم به ترتیب قرار گرفته و راهنمای کار نقاشـان و حاشـیه‌پردازان باشـد. با این حال سـرعت خلق و تهیه‌ی این آثار به گونه‌ای بود که تعداد کتب خطی که به اشـتباه صحافی شـده‌اند کم نمی‌باشـد.

از سـوی دیگر، تصویرسـازی کتب در صورتی انجام می‌شـد که تمام عملیات مذکور به طور کامل انجام شـده باشد و تنها در کارهایی مانند خمسـه نظامی که از بخش‌های مجزا تشـکیل شده، تصویرسازی بلافاصلـه پس از اتمام هربخـش انجام گرفته اسـت. در کارگاه‌های نقاشـی مغول، تخصص در تصویرسازی بسیار مشهود است. طرح‌های اصلی به رنگ سـیاه و گاه با مداد یا قلم مو و جوهر کشـیده می‌شـد، اما اغلب اوقات با ذغال طراحی شـده و تصحیح با رنگ سـفید انجام می‌گرفته اسـت. رنگ‌ها که اغلب امروزه بیشـتر به نام گواش شناخته می‌شـوند تا حدودی تیره و مات بودند و شـامل زرنیخ برای رنگ زرد، دارچین برای رنگ قرمز، نمک مس برای رنگ سـبز، سـنگ لاجورد بـرای آبـی تیره و ترکیبات آلی شـامل زعفران بـرای قرمز لاکی (از حشـره لاخ کـه نام خـود را از لاخ سانسـکریت به معنـای صد هزار روپیـه گرفته اسـت که مقـداری را نشـان می‌دهد که رنگ سـاخته می‌شـود) بوته‌ی نیل برای آبی و پئوری[19] (یک نام هندی) برای رنگ زرد روشـن کـه از ادرار گاوهایـی که از برگ‌های درخـت انبه تغذیه می‌کردند تهیه می‌شـده‌اسـت.

تحقیقات اخیر درباره‌ی نسخ خطی مهم مغولی و ایرانی نشان دهنده‌ی آن است که این آثار اغلب پس از سپری شدن سال‌ها نوشته و گاه نیز این کار به شکل غیرمنظم انجام می‌گرفته است



ممکن است اطلاعات ما درباره‌ی نقاشی مغول ناکافی باشد، اما در مورد ایجاد کتب خطی درکارگاه‌های نقاشی امپراطوری مغول اطلاعات زیادتری نسبت به دیگر فرهنگ‌های اسلامی در اختیار داریم. یادداشت‌های فراوان از کتابدارها در مورد نقاشی‌ها نشان می‌دهد که اجرای این آثار حداقل به سه مرحله‌ی مجزا تقسیم می‌شوند: نمای اولیه که اصطلاحاً «طرح» گفته می‌شده، پرتره و صورت یا «چهره‌نمایی» و بالاخره مرحله‌ی رنگ که «رنگ‌آمیزی» نامیده‌می‌شود.

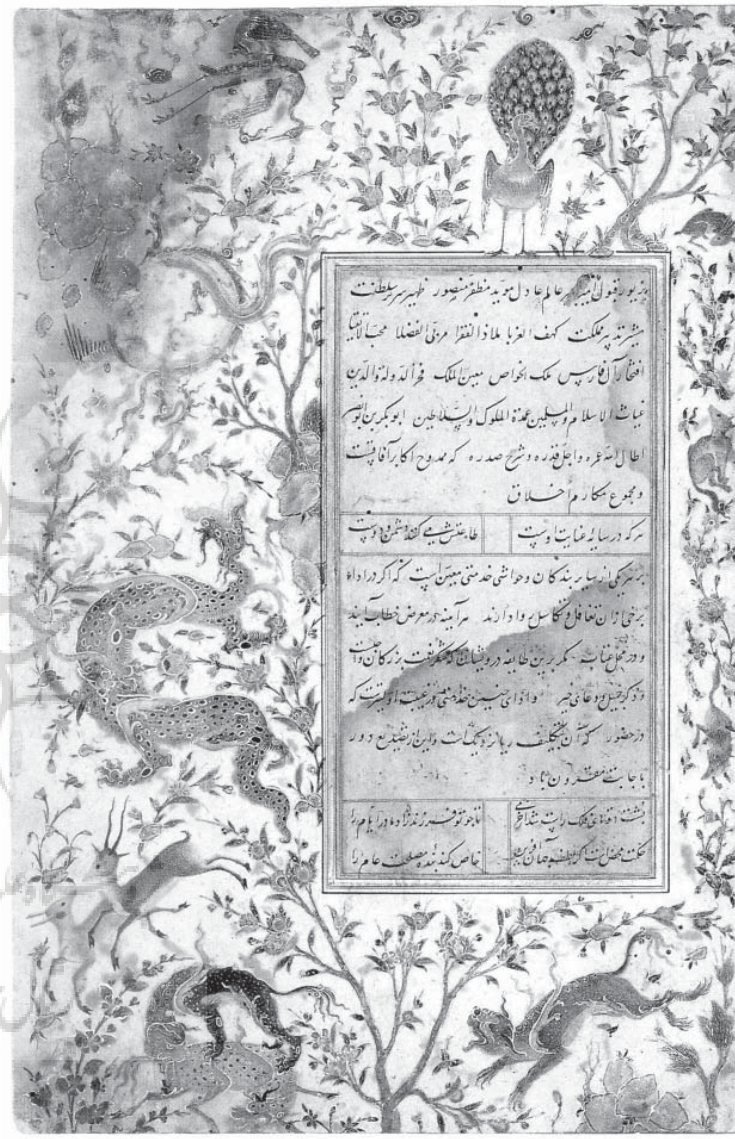
در بسیاری از این موارد هنرمندان گوناگون بر روی هر مرحله کار می‌کرده‌اند که یادداشت‌های برجامانده نشانگر روند پیشرفت یک نقاشی از طرح تا رنگ‌آمیزی است. اما با این تقسیم‌بندی ربط دادن اسامی نقاشانی که سبک خاصی داشته و یا دنبال کردن چگونگی سبک‌نقاشی وروند پیشرفت آن اغلب کاردشواری است.

هر چند تلاش‌های زیادی برای جداسازی مجموعه‌ی کارهای آنها تاکنون صورت گرفته است اما باز هم ما نیازمند عقیده‌ی محکم مباحث تاریخ‌نویسان اروپایی نظیر «روبنس»[20] و یا «تیتیان»[21] هستیم. درحقیقت تنوع تصاویر به کار رفته در یک نسخه‌ی خطی، حتی در مورد نسخه‌ای چون خمسه نظامی که برای اکبر به سال ۱۵۹۵م. در آگرا اجرا شد و تمام نقاشان او عملاً در نقاشی آن سهیم بودند، شباهت‌های بیشتری به نسبت تک تک نقاشی‌هایی که توسط همان نگارگران در نسخ خطی آنها دیده می‌شود، دارد. بنابراین تخصص‌گرایی در این مکاتب همراه با کنترل تمرکزیافته‌ای بوده است.

این عوامل اغلب ارزیابی آنچه را که به نقاشی دوره‌ی مغول نسبت داده شده است دشوار می‌سازد. آیا این آثار، آثاری است که خود هنرمندان آنها را ثبت کرده‌اند؟ (امضای هنرمندان به ندرت دیده می‌شود) آیا نسخه‌ی اصلی را همانند علامت تجاری که در اینجا به عنوان مدل به کار رفته ثبت می‌کردند؟ آیا دستیاران یا طرفداران و مشتریان مشخص می‌کردند که چه مقدار پول به کار تعلق می‌گیرد؟ و یا اینها صرفاً اظهارنظری از طرف یک متخصص بعدی بوده که آن هنرمندان ویژه آنها را کشیده‌اند؟ اینها متأسفانه اغلب مسائلی مبهم‌هستند.

با این حال، آنچه یادداشت‌های کتابداران در نسخ خطی به وضوح به آن اشاره می‌کنند، آموزش نقاشان است. در بسیاری از موارد از طریق

آثار بسیار قدیمی و یا آثاری که می‌توان تاریخی برای آنها تعیین کرد، می‌توانیم روند پیشرفت از مرحله‌ی طرح تا رنگ‌آمیزی و اجرای چهره‌نگاری را دنبال کنیم. چهره‌نگاری در نقاشی دوره مغول بسیار حائز اهمیت بوده و در برخی از نسخه‌ها که خارج از امپراطوری مغول کشیده شده به ویژه نسخی که از بخارا به هند می‌رسید، بسیاری از چهره‌ها براساس میل و سلیقه‌ی امپراطوران دوباره نقاشی می‌شد.



هم‌چنین شواهد دیگری نیز در دست است که نشان می‌دهد نقاشان در آغاز کارشان به تذهیب آثار، اجرای قاب‌بندی‌های آذینی[۲۲]، تصویرسازی صفحات نخستین کتاب و سرفصل‌ها و طرح و تصاویر پشت کتاب می‌پرداختند. از این دست آثار، می‌توان به نقاشی معروف «پرنده، حیوان و گل» از منصور نقاش اشاره کرد که سرفصل تذهیب‌شده‌ی یک نسخه از اکبرنامه را به سال (۱۵۸۹ م.) موجود در کتابخانه‌ی بریتانیا، امضا کرده است. ممکن است در وهله‌ی اول کمی شگفت‌آور باشد، زیرا، تذهیب، هنری تخصصی است که دیگر هنرمندان نظیر «خواجه‌جان» که بسیاری از نمونه‌های مذهب خمسه نظامی را برای اکبرشاه در سال ۱۵۹۵ امضا کرده، تمامی زندگی و آثار خود را وقف آن کرده‌اند. شاید این امر حاکی از آن باشد که منصور و دیگر نقاشان می‌توانستند در اواسط کار شیوه‌ی خاص کار خود را تغییر بدهند.

دلیل آشکار این مدعا این است که اگر چه تذهیب دارای اصول فراوانی در ترکیب و رنگ‌آمیزی است اما تزیین سرفصل کتب و قاب‌بندی‌های مزیّن اغلب از اصول یکسانی پیروی می‌کنندکه حتی هنرمندان بی‌تجربه نیز به آسانی می‌توانستند از آنها شبیه‌سازی کنند و گرده‌برداری وسیله‌ای مناسب و مکانیکی برای هنرمندان مبتدی بوده است.

یکی از نقاشی‌های آلبوم لنینگراد که هم اکنون در کتابخانه‌ی انستیتو شرق‌شناسی دانشگاه علوم سن پترزبورگ می‌باشد، شواهد مستقلی ارائه می‌دهد دال بر اینکه منصور کار خود را به این روش آغاز کرده است. این نقاشی پرتره‌ی جهانگیر شاه است که با مشارکت «منوهر»[۲۳] آن را خلق کرده و تاجگذاری جهانگیر را که تاریخ آن احتمالاً سال ۱۶۰۵ م. است نشان می‌دهد.

از آنجایی که سر جهانگیر شاه به گونه‌ای با جسارت نقش شده و چین‌های لباس بلندش به نرمی به پایین افتاده نظیر سایر نقاشی‌های منوهر می‌باشد. در این نقاشی تخت شاه با زمینه‌ی مذهب دارای یک حاشیه و تقریباً شبیه به تذهیب خمسه در سال ۱۵۹۵م. می‌باشد و شکی نیست که این قسمت توسط منصور انجام شده است.

آلبوم‌های نقاشی از سلطنت مغول، همان شیوه‌های قدیمی تیموریان و ترکمن‌های پیش از خود و هم‌چنین شیوه‌ی معاصرانشان یعنی صفویان و عثمانیان را دنبال می‌کردند

تأثیرات اولیه‌ی فراوانی که در مکتب مغول راه یافته ممکن است این نظریه را شگفت‌انگیز نشان دهد که اصالت از توجه بسیار بالایی برخوردار نبوده است. در اسلام نیز همچون سایر فرهنگ‌هایی که تحت تأثیر کتاب‌های مصور نظیر اروپای قرون وسطی می‌باشند، نقاشی حالتی بسیار قدیمی و سنتی به خود می‌گیرد. مشتریان نیز معمولاً کشیدن تصاویر یکسان را سفارش می‌دادند و اغلب یک کپی از نقاشی یا دستنویس خاصی را درخواست می‌کردند. بنابراین به نظر می‌رسد نوآوری در زمینه‌ی سبک نقاشی بیشتر تحت تأثیر کشف متون جدید برای مصورسازی بوده است، تا میل و سلیقه‌ی متقاضیان همان‌گونه که اثرات زیاد و مثبت آن را در دوره‌ی اکبر می‌توان دید.

در قرون شانزده و هفده میلادی یکی از ملاک‌های اصلی مهارت و زندگی هنرمند قدرت وی در کپی کردن بوده است، تا آنجا که جهانگیر به این کار افتخار می‌کرد. بریتانیایی‌های مقیم هندوستان نیز در طی قرون هجده و نوزده میلادی در صدد دستیابی به این مهارت بودند چرا که هنرمندان هندی بسیار زیبا کپی می‌کردند. بسیاری از این موارد با آزادی عمل و بدون استفاده از ادوات انجام می‌شده است، اما به خاطر ضرورت در تهیه و سرعت کار، ابزار مکانیکی به ویژه گرته‌برداری تا حد امکان مورد استفاده قرار می‌گرفته است، به خصوص زمانی که امپراطور یا شاهزادگان ظاهر می‌شدند. زیرا آنان به ندرت حاضر می‌شدند در زمان لازم برای طراحی بی‌حرکت بنشینند تا تصاویرشان کشیده شود. هم‌چنین با استفاده از کپی‌هایی با گرد ذغال، تمام خطوط خارجی طرح با سوراخ‌هایی در امتداد خطوط دوباره ایجاد می‌شد. سپس با گرده‌ی ذغال یا دوده روی سوراخ‌ها می‌کشیدند تا طرح

در قرون شانزده و هفده میلادی یکی از ملاک‌های اصلی مهارت و زندگی هنرمند قدرت وی در کپی کردن بوده است، تا آنجا که جهانگیر به این کار افتخار می‌کرد

منتقل شود. جایی که خطوط محیطی منتقل نمی‌شد چشمان هنرمند باید حدود واقعی را مشخص می‌کرد. نقاشی‌های زیادی متعلق به دوره‌ی اکبر و جهانگیر دارای چنین کپی‌هایی بوده و بسیار به هم شبیه هستند که برای تشخیص اصل از کپی باید به شواهد محیطی و حاشیه‌ای متوسل شد.

حرفه‌ی خاندان تیموری بنا بر آنچه بابر از خود به جا گذاشته

است به گونه‌ای پرشور به هنرهای مربوط به مصورسازی کتب منحصر می‌شده است. در زمان «بایسنقر»[۲۴] (وفات ۱۴۳۳م) و پس از آن در زمان «حسین بایقرا»[۲۵] (وفات ۱۵۰۶)، هرات به واسطه‌ی هنرمندانی که در زمینه‌ی نگارگری، تذهیب، صحافی، صفحه‌آرایی و خوشنویسی کار می‌کردند شهرت یافت. سازماندهی اساسی کارگاه‌های قصر جهت انجام کارهایی که از حدّ و کیفیت بالایی برخوردار باشند برای حاکمی بی‌حوصله را، مدیون بایسنقر هستیم.

حرفه‌ی خاندان تیموری بنا بر آنچه بابر از خود به جا گذاشته است به گونه‌ای پرشور به هنرهای مربوط به مصورسازی کتب منحصر می‌شده است

رونق و پیشرفت کتاب‌آرایی در اواخر دوره‌ی سلطنت بایقرا از بین رفت و بهزاد توسط شاه اسماعیل صفوی به تبریز فرستاده شد تا کارگاه درباری را در آنجا دایر کند. دیگر نقاشان نیز توسط فاتح ازبک (محمد شیبانی) به بخارا برده شدند و این‌گونه بود که همایون و اکبر بعدها بر آن شدند تا مکتب خود را به وجود آورند.

بابر نقاشی چیره دست بود و این ویژگی را از پیشینیان تیموری خویش در هرات و در قرن پانزده به ارث برده بود. یک نسخه از شاهنامه‌ای زیبا که شعر رزمی و حماسی فارسی است برای محمد جوکی پسر بزرگ تیمور لنگ ۱۴۴۰م. تهیه شد. این نسخه هم اکنون در «انجمن رویال ایاتیک»[۲۶] در لندن موجود می‌باشد که مهر و نشان بابر و تاریخ ۹۰۶ هجری معادل ۱۵۰۱م. را در بردارد، یعنی سالی که او برای اولین بار سمرقند را تصرف کرد. ظاهراً وی توانست تا هندوستان نیز پیش آید و بر روی نوشتن یک نسخه از شاهنامه که در سال ۱۵۸۲م. به دستور اکبر نوشته شد و در حال حاضر مفقود است تأثیرات شگرفی داشته باشد.

آنچه از خاطرات او برمی‌آید این است که وی بیش از یک بار مجبور شد که تمام دارایی خود را شامل کتابخانه‌ای متشکل

اما از نظر بابر و معاصران وی، هرات در دوران حسین بایقرا و وزیرش شاعر بزرگ جغتای «علی شیرنوایی» به اوج رسید؛ جایی که کتاب‌آرایی و خوشنویسی توسط نقاش برجسته‌ای چون «بهزاد» کسی که کارهای او در زمان حیاتش نیز به عنوان میزان و محکی برای تمام نقاشان فارس درآمده بود، اداره می‌شد.

از کتـب مصـور دور بریزد (حکام در آن روزها خـود را در مقابل تمام پیـش آمدها حتی بیش از یک خانواده‌ی انگلیسـی که برای تعطیلات تابسـتانی به یک ویلا در توسـکانی می‌رفتند مجهـز می‌کردند). این شـاهنامه که کاملاً تصادفی در جریان آشـوبِ عقب‌نشـینی‌ها در امان مانده اسـت اطلاعاتی راجع به سلیقه‌ی بسیار خوب بابر به ما می‌دهد. کارهای مصورسـازی همیشـه حرفه‌ای گرانقیمت و پربها بود و نیاز به اقامتگاهی ثابت داشـت که بابر همیشـه فاقد آن بود، اما وی شرایطی پیدا کرد تا حاکم سـمرقند شود و امیدوار بودکه این شرایط در جاهای دیگر نیز به او کمک کنند. به همین خاطر نقاشـی را خود شـروع کرد که ما حتی می‌توانیم از ماهیت آن گاه شـویم. خاطرات شـخصی وی در بابرنامه علایق او را نشـان می‌دهد کـه تأثیرات عمیق و مدیدی بر مغول‌های هندوسـتان گذاشت. این امر به دوره‌ی اکبری یعنی زمانی که خاطـرات بابر برای اولین بار به تصویر درآمد (۹۰ـ۱۵۸۹) و نوه‌ی بزرگش جهانگیر (سـلطنت از سـال ۱۶۰۵ تا ۱۶۲۷) برمی‌گردد و آن هـم‌بـه‌خاطـرنمایـش‌طبیعت‌گرایانـه‌وتاریـخ‌طبیعـی‌آن‌بـود.

علایق اولیه‌ی طبیعت‌گرایی نخستین بار در میان طراحی‌ها و کارهایی که در مجموعه‌ی کارشده برای حاکمان تیموری در هرات و حکام ترکمن در شـیراز و تبریز کار شـده بود جلوه‌گر شده اسـت. هرچند که هنوز هم توضیح اینکه چگونه توجه آنها به طبیعت‌گرایی متأثر از طرح‌ها، نقاشی‌ها و منسـوجات چینی بوده است، کار آسانی نیست. تمامی نمونه‌های هندی که از طریق خشکی و دریا در دوره‌ی بین سال‌های (۱۴۰۳م. تا ۱۴۳۰م.) ـ یعنی زمانی که امپراطوران «مینگ»[۲۷] آمادگی برقراری روابط سیاسـی با غرب را داشـتند ـ به ایران و آسـیای مرکزی آورده شدند، فاقد هر نوع نشانه‌ای از تأثیر هنرچینی بودند.

با ظهور طبیعت‌گرایی، انقلابی تدریجی در نگرش مؤلفان مسلمان نسـبت به نقاشی پدید آمد. برای انجام این هنر، آزادی معین و تعریف شـده‌ای را به خصوص در ایران و آسیای مرکزی در نظر گرفتند. آنها انتخاب بسـیار محدودی داشـتند یعنی هیچ‌گونه حکم قطعی از طرف مشـاوران حقوقی مبنی بر راهنمایی برای نقاشان یا سفارش دهندگان وجود نداشـت، حتی اگر نگارگران آمادگی پذیرش آن‌را نیز داشـتند. این محدودیت تاحدی بود که بسـیاری از این حقوقدان‌ها از اعتقادات همکارانشـان نیز آگاه نبودند.

در قـرون پانزده و شـانزده این تفکر قدیمی تغییـری ناگهانی یافت. به نقل از بابر نویسـندگانی نظیر کتابداران دوره‌ی صفوی در اواسط قرن شانزده مانند «دوست محمد» و «قاشی احمد» که پدرش به نام «ابراهیم میـرزا» در مشـهد در خدمت شـاهزادگان صفوی بـود در پیمان خود در مورد نگارگری، میزان و معیار اصلی خود را برای ممتاز بودن نقاشـی‌ها و زنـده بودن آنها قرار دادند، یعنی اینکه یـک نگارگر باید به فرم‌ها زندگی می‌بخشید.

علاقه‌ی بابر به تاریخ طبیعی که خاطراتش از آن انباشـته است بیش از حد بود و بسـیاری از نقشـمایه‌ها در بابرنامه به طور مشـخص به این تصاویر برمی‌گردند. یک مثال گویای این حقیقت است، زمانی که به (آب کابل) نزدیک می‌شـویم چیزی شگفت‌انگیز می‌بینیم (صفحه‌ی مربوط به آب کابل) چیزی شـبیه به قرمزیِ طلوع خورشید نشان داده شده که میان آسـمان و آب ناپدید شده است. زمانی که کاملاً نزدیک شویم درمی‌یابیم که آنها یک گروه غاز هسـتند (شـاید غازهای چینی، ولی آن‌طور که به نظر می‌رسـد فلامنگو نبوده‌اند) که تعدادشان بی‌شمار بوده و هنگامی که این غازها به هنگام پرواز بال‌هایشـان را به هم می‌زنند قرمزی آن گاهی نمایان می‌شود و گاهی نمی‌شود.

بابر حتی تا آخر عمر نیز هیچ‌گاه نتوانسـت از دسـت دادن سمرقند را بپذیرد. تسلط وی بر آسیای مرکزی توسط جانشینانش نیز ادامه یافت هرچند آنها هویت خود را با زبان شـبه قاره هند و پسوندهای خانوادگی مشخص کردند. پیوندهای سیاسی و سنت‌های تیموریان آنها را به سمت این مسأله سـوق داد که افغانسـتان و به خصوص کابل را بخش‌هـای جدایی‌ناپذیر قلمرو خود بدانند. حملات و انتقادهای مکرر بابر بر ضد هندوسـتان شاید نشـانگر همین غم از دسـت دادن باشد:

> علایق اولیه‌ی طبیعت‌گرایی نخستین بار در میان طراحی‌ها و کارهایی که در مجموعه‌ی کارشده برای حاکمان تیموری در هرات و حکام ترکمن در شیراز و تبریز کار شده بود جلوه‌گر شده است

«هندوسـتان کشـوری است که چیزهای کمی برای معرفی و تفریح دارد. مردم آن زیبا نیستند، آنها هیچ ایده‌ای در ارتباط با جذابیت‌های یک جامعه‌ی صمیمـی، ارتباطات صادقانـه و معاشـرت ندارند، آنهـا نـه نبوغـی دارنـد نه تفکـری، نه ادب و نه نزاکتی و نـه مهربانـی یا احسـاس مشـترکی، نـه هنـری دارند و نـه اختراعـات ماشـینی یا تحولی در صنایع دسـتی و نه دانشی و مهارتی در طراحی و معماری. آنها اسـب، گوشت خوب، انگور یا خربزه ندارند، میوه‌هـای خوب ندارند، یخ و آب خنـک ندارنـد، غذاهای خوب و نان در بازارهایشـان نیسـت و حمـام و دانشـگاه ندارند، نه شـمعی دارند و نه مشـعلی و نه شـمعدانی.»

البتـه این بیشـتر به یک تعریـف ادبی شـباهت دارد تا یک قضاوت هوشـمندانه، چرا که وی به گونه‌ای خاص به کثـرت مهارت صنعتگری در هندوسـتان که همراه با انتقال آن از نسـلی به نسل دیگر بوده و نظام طبقاتـی را بر انواع مشـاغل پذیرفته، اذعان کرده کـه البته چنین چیزی در جاهای دیگر رایج نبوده اسـت. در حالی که او می‌گوید «شـرف‌الدین علی یزدی»[۲۸] یکی از مدیحه سـرایان تیمور لنگ با افتخار گفته است که دویسـت هزار سنگ تراش از بلاد دور که وی فتح کرده بود برای کار در «مسـجد بی‌بی خانم»[۲۹] در سمرقند که یکی از عظیم‌ترین ساختمان‌ها در

تاریخ اسلام به شمار می‌رود گماشته شدند، خود او تنها برای ساختمان خصوصی‌اش در آگرا ۶۸۰ سنگتراش استخدام کرد و حتی در جایی دیگر نیز ۸۱۱ نفر مشغول به کار دیگری بودند. از بسیاری جهات همایون جانشین لایقی محسوب نمی‌شد و از شخصیت سست و ناتوانی برخوردار بود و شکست‌های نظامی در طول دهه‌ی اول دوره‌ی سلطنت وی به خاطر همین مسأله بود. هر چند برای تاریخ نگارگری مغول و برای آینده مغول‌ها درهند، سال‌های سلطنت او در ایران یک تقارن خوش یمن بود؛ زیرا در اوایل (۱۵۴۰ میلادی) که شاه طهماسب صفوی در تبریز بهترین و تخصصی‌ترین سبک در جهان اسلام را داشت به نظر می‌رسد که به درستی انجام دست نوشته‌های مصوری که به زیبایی کار شده‌اند شک کرد، تا جایی که این مسأله به قیمت از دست دادن چند تن از بهترین نقاشان کارگاه او تمام شد. دو تن از آنها «میرسید علی» و «عبدالصمد» (که بیشتر به خاطر هنر خوشنویسی مشهور بود) توسط همایون در سال ۱۵۴۹م. در کابل به خدمت او درآمدند و تا زمان بازگشت وی به هندوستان او را همراهی کردند. آنها برای اولین بار و به طور عمده مسؤولیت سازماندهی مکتب امپراطوری مغول را به عهده گرفتند.

اگر چه تذهیب دارای اصول فراوانی در ترکیب و رنگ‌آمیزی است اما تزیین سرفصل کتب و قاب‌بندی‌های مزیّن اغلب از اصول یکسانی پیروی می‌کنند که حتی هنرمندان بی‌تجربه نیز به آسانی می‌توانستند از آنها شبیه‌سازی کنند

با توجه به وضعیت نگران کننده‌ی همایون و احتمال ضعیف در دستیابی مجدد به وضعیتی با ثبات در هندوستان استخدام دو نقاش بسیار برجسته با حقوق بسیار بالا و در حالی که وی در تبعید به سر می‌برد نشان از سرمایه‌گذاری او برای آینده است. از طرفی مدارکی نیز که این دو در ابتدای ورودشان به کابل برای خدمت به وی ارائه کردند بسیار عجیب بود.

گفته می‌شود میر سید علی صحنه‌ای از چوگان بازی را بر روی یک دانه برنج کار کرده است. در این صحنه دو دروازه در دو طرف انتهایی دانه برنج و سوارکارانی که دو نفر از آنها در مرکز زمین هستند، یکی چسبیده به گوشه‌ی انتهایی و دیگری به گونه‌ای است که خدمتکار در حال دادن چوب چوگان به او، دیده می‌شود.

مهارت عبدالصمد در خوشنویسی نیز از طریق نوشتن آخرین سوره‌ی قرآن یعنی سوره‌ی اخلاص مشخص شده است. وی این سوره را روی یک دانه برنج نوشت و معنی و تفسیر سوره را در سمت دیگر این دانه‌ی برنج نگاشت. برخی از نویسندگان این کار را نیز چیزی شبیه به کار چوگان بازی میرسید علی می‌دانند. هنرمند سوم یعنی «ملافخر» که صحاف اهل تبریز و در جمع آنها کار می‌کرد به خاطر مهارتش در سوراخ کردن دانه‌های خشخاش شهرت داشت. اینها به یقین شاهکارهای هنرمندانی برجسته محسوب می‌شدند که در آنها اثرات علم زیبایی‌شناسی کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت و ما در حقیقت نمی‌دانیم که چه تعداد از افراد در دربار همایون به این اندازه ریزبین بودند تا بتوانند جزییات وظرایف کار را درک کنند.

فهم این موضوع آسان است که چرا صورت‌های نقاشی شده از نقاشان صفوی و مغول با عینک نشان داده شده‌اند (که از ونیز وفلاندر وارد می‌شده) و چرا بسیاری از کارهای ممتاز آنها که تاریخ‌گذاری شده‌اند. مربوط به اوایل جوانی آنهاست. استفاده از این گونه ابزار چشمی برای اثرگذاری بیشتر رواج زیادی داشته است. به نقل از فزونی استرآبادی، عبدالصمد یک جعبه آینه[۳۰] را که ظاهراً نوعی کالیدوسکوپ[۳۱] بوده است به سال (۱۰۰۸ هجری / ۱۶۰۰ ـ ۹۹۵۱ م) به اکبر پیشکش کرده است.

به درستی روشن نیست که همایون چگونه عبدالصمد و میرسید علی را در سال‌های آغازین فعالیتشان به استخدام خود درآورده است، هرچند در کابل تا دهه‌ی ۱۵۴۰ م. عمارت کلاه فرنگی و قصرهایی که توسط پدرش بابر ساخته شده بود رفته رفته نیاز به تزیینات مجدد پیدا کرد و هر تعداد نقاش که در دسترس بود به خدمت گرفتند. میزان کمی از این تزیینات اکنون باقی مانده است، ولی ما می‌دانیم که جانشینان تیمور لنگ در هرات و سمرقند و صفویان ایران به تصویرگری پیروزی‌ها و مجالس بزم خود در تالارهای عمومی قصرهایشان اهمیت زیادی می‌دادند. تیمورلنگ نیز براساس نوشته‌ی تاریخ‌نویسان دستوراتی برای مصورسازی پیروزی‌ها و جشن‌ها در قصرهای مختلف که در سمرقند برایش ساخته بودند، داده بود. شاه طهماسب نیز به طور ضمنی آنچنان که گفته می‌شود در کاخ چهل ستون قزوین، تزییناتی متشکل از مناظری از یوسف در حضور زلیخا را نشان می‌دهد که زیبایی فریبنده‌ی یوسف باعث می‌شود که زنان به جای میوه دستان خویش را ببرند. ممکن است در میزان قوه‌ی ابتکار وی تا حدی مبالغه شده باشد و شاید او حتی انواع چیزهایی را که می‌خواسته طراحی نکرده و فقط توانسته است جزییات آنها را مشخص کند. تا دهه‌ی ۱۹۶۰م. این نقاشی‌ها دیده می‌شد، هرچند تعداد آنها خیلی نبود. اکبرشاه نیز به نقاشان کارگاهش دستور داد تا دیوارهای عمارت خصوصی خود در فاتح پور سیکری را تزیین کنند، اما این نمونه‌ها بسیار اندک بودند و نمی‌توان راجع به آنها نظری داد.

تعداد این نقاشی‌ها بسیار اندک بود و جزو آثار تاریخی نیز نبودند. این معنی در یک نمونه‌ی نگارگری مربوط به مجلس بزمی که اکنون در موزه‌ی بریتانیا تحت عنوان «شاهزادگان سرای تیمور» نگهداری می‌شود کاملاً منتقل شده است. این تصویر علی‌رغم اینکه بخش قابل توجهی از آن از بین رفته اندازه‌ای بیش از یک متر مربع دارد. این تصویر حاکمی را در لباس آسیای مرکزی نشان می‌دهد که در سرسرای یک باغ نشسته است و بازدیدکنندگان و حضار را می‌پذیرد. در پس زمینه‌ی طرح خدمتکاران ایستاده‌اند و درباریان و خواص در

دو طرف حاکم نشسته‌اند. قسمت پایین تابلو که اکنون مفقود شده است احتمالاً استخری با یک فواره و رقاصان و موسیقی‌دان‌ها را نمایش می‌داده است. تصاویر دیگری از افراد مغول بعدها به آن اضافه شده است شامل: اکبر، جهانگیر، شاهزاده خرم (کسی که بعدها به شاه جهان معروف شد) و حالت درباریانی که نشسته‌اند به عنوان نوادگان و پسران تیمورلنگ شناسایی شده‌اند. بنابراین شکی نیست که مغول‌های بعدی خود را یکی پس از دیگری به این نقاشی افزودند، چرا که ایشان اعتقاد داشتند که این تصویر نشانگر شجره‌ی آنهامی‌باشد.

البته هنوز موجه بودن این نتیجه‌گیری مشخص نیست، چرا که نوشته‌های اصلی و حک شده بر روی برخی از این تصاویر اطلاعات متفاوتی را ارائه می‌دهند. تصویر و اصلی که بعدها آن را به تیمور لنگ نسبت داده‌اند معمولاً به همایون منسوب می‌شود. هرچند هیچ تصویر معتبری از چهره او وجود ندارد؛ ولی وی اغلب در نقاشی‌های مغول که در اواخر قرن شانزدهم کشیده شده بود به همین شکل دیده می‌شود. اما اگر مغول‌های بعدی به راستی در تشخیص آن و نسبت دادن او به شجره نامه‌ی خود اشتباه نمی‌کنند، پس بابر کجاست؟ او احتمالاً باید تصویر وسط و اصلی باشد، چون تصویر سمت راست مسند شاهی که جایگاه یک مهمان گرانقدر اما زیردست می‌باشد، توسط تصویر امپراطوران بعدی مغول جایگزین شده است و ما در این مورد تنها می‌توانیم به شواهد و حدسیات اتکا کنیم. اما اگر موضوع اصلی نقاشی همایون شاه و یا یکی از برادرانش که در یک جمع رسمی حضور یافته‌اند باشد کاملاً توجیه‌پذیر می‌باشد. علاوه بر این چون حذف همایون از نقاشی غیرممکن است تصویری که ایشان جایگزین کرده‌اند باید متعلق به یکی از برادران وی باشد.

چشم‌اندازها و تصاویر در نقاشی درباری در اوایل دهه‌ی ۱۵۴۰م. در تبریز زیاد کار می‌شد و نسبت به نقاشی‌های قرن شانزدهم که مربوط به نقاشانی که همایون استخدام کرده بود و یا توسط عبدالصمد و میرسیدعلی به تنهایی یا به اتفاق هم کار شده بود، متفاوت بودند.

اخیراً منابع موثق، این کار را تنها به عبدالصمد نسبت داده‌اند. کار امضاء شده‌ی وی در هند بسیار پرآوازه است که شامل چشم‌اندازهای متغیر و رنگ‌های متضاد و عجیب و تصاویر بسیار کوچک و غیرقابل تشخیص است که گویی در شرف محو شدن هستند؛ اما به یقین نقاشانی با داشتن چنین توانایی قادر به کشیدن نقاشی به شیوه‌های مختلف بودند و سبک هندی عبدالصمد پاسخی به تمایل و سلیقه‌ی همایون و پس از او اکبرشاه بوده است. هم‌چنین به نظر می‌رسد که این نقاشی با شکوه یعنی «شاهزادگان سرای تیمور» پیش از پیروزی همایون و رفتن به دهلی کشیده شده و برای یکی از قصرهای او در کابل تدارک دیده شده است. بنابراین این نقاشی از نقطه نظر تاریخی بسیار مهم تلقی شده و سرآغاز نقاشی مغول محسوب می‌گردد.

پانوشت‌ها:

1- Malwa

2- Khandesh

۳ـ Deccan: فلات دکن در شبه قاره هند.

4- Amber

5- Rajastan

6- Fatehpur Sikri

7- Surat

8- Daral – Ibada

9- Goa

10- Jesuit Mission

۱۱ـ Trinity: اعتقاد اساسی و مرکزی مسیحیت مبنی بر اینکه روح خداوند در سه جایگاه پدر، پسر و روح القدس تجلی یافته است./ مترجم.

۲۱ـ Antwerp (شهر آنور در بلژیک)

۳۱ـ Apocrypha: ملحقات مورد اختلاف در کتاب مقدس

14- Fernam Guerreiro

15- Jeremiah Losty

16- Awrangzib

17- Polier

18- Anvar-I Suhayli

19- Peori

۲۰. Rubens: پیتر پاول روبنس، هنرمند فلاندری که مکتب فلاندری قرن هفدهم را بنیان نهاد. / مترجم

۱۲. Titian: نقاش ایتالیایی (۱۵۶۷ ـ ۱۴۹۰ / ۱۴۸۰ م)، یکی از مشهورترین چهره‌ها در تاریخ هنر که به همراه میکل‌آنژ، هنر ایتالیایی قرن شانزدهم را در زمینه‌ی استفاده از رنگ متحول ساخت. / مترجم

۲۲. به جای کلمهٔ Medallions این ترکیب به کار رفته است / مترجم

۳۲. Manohar لفظی هندی است به معنی دلفریب و نام یک نقاش هندی می‌باشد. / مترجم

24- Baysunqur

25- Bayqara

26- Royal Asiatic Society

۲۷ـ Ming: سلسله‌ای از امپراطوران چینی که از سال ۱۳۶۸ تا ۱۶۴۴م در چین حکومت کردند و نام این سلسله از امپراطور «مینگ تای توسو» گرفته شده است. / مترجم

۸۲ـ ادیب، دانشمند، شاعر و مورخ قرن هشتم هجری و مؤلف کتاب «ظفرنامه‌تیموری»./مترجم

29- Bibi Khanum masque

30- Mirror – Box

۳۱ـ Kaleidoscope:شهرفرنگ‌دستی