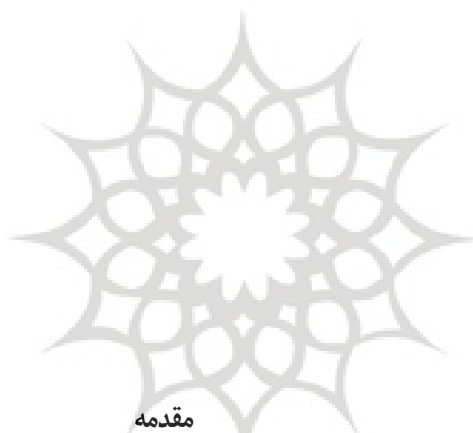


تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه



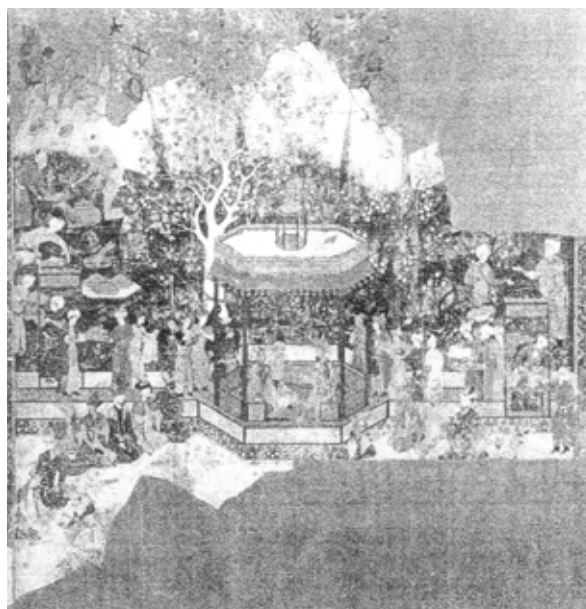
چکیده:

هدف از انجام این پژوهش بررسی دلایل و چگونگی نفوذ و تأثیر متقابل شیوه‌های تصویرسازی ایران و هند در دوره صفویه می‌باشد. روش پژوهش به صورت کتابخانه‌ای و میدانی بوده و از منابع مختلف ایرانی، هندی و غیره استفاده شده است. در این مقاله موضوعاتی چون واقع‌گرایی آرمانی، شیوهی مغولی هند، طبیعت‌گرایی و اختلاط سبک‌ها مورد توجه قرار گرفته است. از یافته‌های مهم این تحقیق می‌توان به تأثیرپذیری بالای آثار هندی از منابع ادبی تاریخی، تصویرسازی به شیوهی ایرانی، اعتلای هنر این دوره هند به دست هنرمندان ایرانی و از سوی دیگر نفوذ هنر غرب در هند و از آنجا به ایران اشاره نمود. مقاله‌ی حاضر بر آن است تا نشان دهد که شیوهی تصویرسازی متون ایرانی که از مکتب هرات و تبریز سیراب می‌شد به همراه هنرمندان ایرانی و با حمایت حاکمان به هند رفته و زمینه‌ی اعتلای فرهنگ و هنر آن مرز و بوم را فراهم ساخته است که از دوره‌های طلایی هنر هند به شمار می‌رود. از دیگر سو نفوذ هنر غربی و دیدگاه طبیعت‌گرایی هند بر هنر ایران تأثیر داشته و دوران انحطاط از تصویرسازی آرمانی به طبیعت‌گرایی را در هنر ایران عصر صفوی رقم زده است.

واژگان کلیدی: واقع‌گرایی آرمانی، شیوهی مغولی هند، طبیعت‌گرایی، اختلاط سبک‌ها.

مقدمه

همواره فرهنگ و هنر متعالی هر سرزمین نگاه پیرامونی را به خود معطوف می‌دارد و از سرچشمه‌ی جوشان خود آنها را سیراب می‌کند. یکی از دوره‌های طلایی هنر و فرهنگ ایران در اوایل دوران صفویه در تبریز بوده است که شاهکارهای هنری آن در موزه‌های جهان می‌درخشد. بدیهی است ارزشمندی این آثار در همان دوران نیز پذیرش همگان یافته بود که تأثیر آن را بر هنر هند بررسی و با نتایج آن آشنا خواهیم شد. روابط سیاسی حکومت‌ها به گونه‌ای پیچیده با هنر پیوند دارد. از جمله دیدار همایون با شاه طهماسب است که سرنوشت هنر هند را دگرگون و متعالی ساخته است. زبان، هنر، فرهنگ و حتی دین رایج ایران با همایون به هند سفر کرد و شیوه‌ای که وام‌دار این مرز و بوم است امروزه از شاهکارهای هنر هند محسوب می‌شود. اعتلای هنر هند و مکتب هنری این دوره همچون هنر ایران با حمایت بی‌دریغ حاکمان همراه بوده است؛ هنرمندان ایرانی در آن خطه سرپرست و هدایت‌گر اهل هنر بودند و از جایگاه خاص برخوردار و با القاب ویژه‌ای پذیرایی می‌شدند. بعدها با تغییر حاکمان و نفوذ اروپاییان به هند که به نظر می‌رسد زودتر از نفوذ آنان به ایران بود، هنر هند چهره‌ای دیگر خود را که فرنگی‌سازی و طبیعت‌پردازی است، نشان داد؛ این نفوذ از راه هند به ایران نیز رخنه کرد و عظمت و شکوه چندین ساله‌ی هنر تصویرسازی ایران به فرنگی‌سازی گروید و



دوران جدیدی را آغاز کرد. در این تغییر و تحول فیگورها اندک، پرداخت و توجه به جزئیات کم و شبیه‌سازی ملاک و معیار هنری قرار گرفت؛ توجه به تصویرسازی آثار ادبی تقریباً از بین رفت و تک نگاره‌ها و نقاشی دیواری با اجرای سریع، هنر صفویه را دگرگون نمود. در این بررسی موارد مذکور تحلیل و سعی شده با مقایسه و تأثیرپذیری متقابل، به هنر این دوره‌ی ایران و هند نگاهی تازه‌تر داشته باشیم:

تحولات نخستین

در بررسی تصویرسازی شمال هند در قرن دهم هجری بابر نقش به‌سزایی داشت. وی امیر کابل بود. با لشکرکشی به اطراف از جمله هرات توانست حکومت مستقلی را بنیان‌گذاری کند که سلسله‌ی گورکانیان (مغولان اعظم) نام گرفت. اگرچه سندی مبنی بر اینکه بابر از حامیان هنر بوده وجود ندارد اما او به کتاب و شعر علاقه‌مند بود. وی در هنگام ترک هرات شرح مفصلی از خود به جای گذاشته است که در آن می‌نویسد: در دوران سلطان حسین بایقرا، خراسان و به ویژه هرات، پر از مردان دانشمند و بی‌همتا بوده است. او کار بهزاد را مورد تحسین قرار می‌دهد چرا که بهزاد چهره‌های اربش‌دار را خوب می‌کشید اما مایل بود که صورت بدون ریش را با چانه‌ای غیب‌دار نقاشی کند. بابر نسخه‌ای از شاهنامه برای هند سفارش داد. گویا شاهنامه‌ی تهیه شده در هرات حامل دست‌نوشته‌ای برای «محمد جوکی» (یکی از پسران شاهرخ) بود. این نسخه شامل مهر امپراطور مغولی هند (بابر، همایون، جهانگیر، شاه‌جهان و اورنگ‌زیب) می‌باشد. حدود ۲۰۰ سال این شاهنامه در کتابخانه‌ی سلطنتی هند محفوظ و الگوی مناسبی برای هنرمندان آن خطه محسوب می‌شد. در بیان ارزش این شاهنامه نزد بابر به ذکر این نکته اکتفا می‌کنیم که بابر در خاطراتش درباره‌ی حمل این نسخه از هرات به هند و مشکلات پیش‌آمده در آن زمستان سرد و برفی و گذر از کوه‌ها و رودخانه‌ها و تلاش وی در حفظ نسخه مطالبی را شرح داده است. (Titley, ۱۹۸۳, ۱۸۷)

بدین ترتیب بابر آغازگر یک گرایش جدید در تصویرسازی متون در هند گردید. علاقه‌ی شدید وی به نسخه‌های مصور ایرانی در بین

جانشینان وی نیز ادامه پیدا کرد و شیوه‌ی مغولی نام گرفت. درخصوص حضور هنرمندان ایرانی در شبه قاره‌ی هند و تأثیرگذاری آنان بر فرهنگ و هنر این سرزمین و برعکس ذکر این نکته ضروری است که در سال ۱۵۳۰ با فوت بابر همایون فرمانروای هند شمالی و پاکستان گردید. اما به دلیل کم‌بودن سربازان وفادار به همایون و اختلاف بین برادران کوچکتر و مقاومت حکمرانان افغان موقعیت وی تضعیف شد و با شورش یکی از رؤسای قبایل در سال ۱۵۴۳ به ایران گریخت و دربار شاه‌هماسب در قزوین پناه جست (راجرز، ۱۳۸۲، صص ۵۴-۵۵). وی در آنجا در میان کتابخانه‌ی سلطنتی نسخه‌های مصور را دیده بود. از میان هنرمندان برجسته‌ی دربار، میرمصور را برای دربارش در هند انتخاب کرد. میرمصور که اصل او از بدخشان و اسمش منصور شبیه‌کش و پاکیزه کار بود و به غایت تصویر را لطیف و رعنا می‌ساخت. همایون وقتی که به ایران آمد عرض کرد که اگر سلطان شاه‌هماسب میرمصور را به من دهد هزار تومان پیشکش از هندوستان قبول دارم و می‌فرستم. پس از این حکایت پسرش میرسیدعلی که در هنرمندی از پدر بهتر بود پیش‌تر به هند شتافت. پسر و پدر هر دو به جانب هند رحلت کردند (قاضی احمد، ۱۳۵۹، ص ۱۳۹). همایون به چند دلیل به هنرمند مذکور توجه داشت. از جمله، اصل وی که از بدخشان بود، شبیه‌کش بودن وی و استادی میرمصور، چون نام وی منصور بود این لقب استادی وی را در دربار ثابت می‌کند. از صفت

شبهه کش بودن میرمصور می‌توان دیدگاه ناتورالیستی همایون را فهمید. میرمصور می‌بایست سال‌های پیری را در هند گذرانده باشد چون پسرش میرسیدعلی در ایران از اعتبار و جایگاه مناسبی برخوردار بود. آثارش در بین نگاره‌های خمسه‌ی نظامی دارای شیوه‌ای خاص و کامل است و نشان از استادی وی دارد.

هنرمندان ایرانی در هند

میرسیدعلی که دست‌پرورده‌ی پدر بود در بیان و ارائه‌ی وقایع روزمره، چوپانان و زندگی صحرائی مهارت و علاقه داشت. اگرچه تصویرسازی وی توصیف و روایت دقیق طبیعت اطراف است اما نگاه پالوده‌ای دارد که طبیعت‌گرایی وی را ایده‌آلیستی و آرمانی می‌نمایاند. واقع‌گرایی آرمانی میراثی است که از روزگار بهزاد به نسل‌های بعدی منتقل شده است. آثاری که بتوان به طور قطعی به میرسیدعلی نسبت داد و در هند انجام شده باشد، در دست نیست. وی بایستی بیشتر به آموزش مشغول بوده باشد. اما حضور عبدالصمد در هند چشمگیر است و دیدگاه طبیعت‌گرایی هند بر هنرمندان ایرانی مانند عبدالصمد شیرازی، فرخ‌بیگ و ابوالحسن تأثیر بسزایی داشته است.

یکی از هنرمندانی که توانست در دربار هند از جایگاه خوبی برخوردار شود عبدالصمد شیرازی است. از نام وی می‌توان فهمید که باید اصل و نسب شیرازی داشته باشد، اما آثار تصویرسازی وی ساختاری نزدیک به شیوه‌ی تبریز دارد. بیشترین فعالیت تصویرسازی وی را در هند شاهدیم. اثر بی‌نظیر «شاهزادگان سرای تیمور» (تصویر شماره ۱) محفوظ در موزه‌ی بریتانیا که روی پارچه تصویر شده منسوب به وی می‌باشد و شاید نخستین سفارش همایون بوده است که احتمالاً به تاریخ چند سال پیش از نیمه‌ی قرن شانزدهم تعلق دارد (بینیون، ویلکینسون، گری، ۱۳۶۷، ۳۰۸). این اثر اگر چه بر روی پارچه کار شده اما شیوه‌ی تصویرسازی آن ایرانی است. «رنگ‌گزینی او در این اثر به وضوح هندی است، ولی درختان و پس‌زمینه‌ی کوهستانی، پیکره‌های منقوش و پرداخت جزئیات به شیوه‌ی ایرانی است. با تأثیر فراگرفته و پیکره‌های آرمانی، حیوانات و مناظر را وانهاده و به هنر واقع‌گرایی بر وفق مشاهده‌ی دقیق طبیعت روی آورده است (پوپ، ۱۳۷۸، ص ۱۱۸-۱۱۷)

عبدالصمد بیش از میرسیدعلی به طبیعت‌گرایی روی آورد. وی در دربار شاه طهماسب نامی نداشته است. شاید دوران جوانی را می‌گذراند ولی در دربار گورکانی توانست به جایگاه خوبی برسد. آثار ارزنده‌ای به وی و فرزندان منسوب است. علاوه بر آثار متأثر از شیوه‌ی ایرانی، به تصویرسازی از وقایع به صورت عکس‌گونه نیز می‌پرداخت. از مهم‌ترین این نوع تصویرسازی که آن را می‌توان آغازی برای طبیعت‌سازی و شبهه‌سازی دانست تصویر «دستگیری شاه ابوالمعالی توسط تولوک‌خان» است (محفوظ در کتابخانه‌ی بودلیان آکسفورد). عبدالصمد به بهترین وجه چگونگی دعوت‌شدن به ناهار و اینکه هنگام شستن دست، میزبان به پشت سر وی رفت و دست‌هایش را ناگهان از پشت گرفت و بست، به تصویر کشیده است. این اثر از این لحاظ که تجسم یک اتفاق سیاسی تاریخی است در نقاشی ایران و هند بی‌نظیر است. (غروری، ۱۳۸۵، ص ۴۱)

نسخه‌های مصور

از اولین نمونه‌های کار گروهی هنرمندان در دربار گورکانی تصویرسازی

کتاب بزرگ حمزه‌نامه است. میرسیدعلی و عبدالصمد می‌بایست در این اثر بزرگ مسئولیتی خطیر داشته باشند. حمزه‌نامه برای اکبر در همان اوایل سلطنتش تهیه شد. یک داستان حماسی برگرفته از زندگی حمزه عموی پیامبر بود. این داستان‌ها به صورت شفاهی توسط قصه‌گویان حرفه‌ای نقل شده بود. تصاویر که با تقلید از هنر بومی هند بر روی پارچه اجرا و قطع بسیار بزرگ آن در نقاشی‌های اسلامی استثنا بوده است. این فرضیه را مطرح می‌سازد که صفحات در طول نقل حمزه‌نامه برای نشان دادن متن آن در جلوی وی نگاه داشته می‌شد. (راجرز، ۱۳۸۲، صص ۵۶ و ۱۵). در تصاویر حمزه‌نامه از جمله نجات شاهزاده نورالدهر از دریا توسط الیاس نبی (تصویر شماره ۲) عناصر نگارگری ایرانی از جمله صخره‌ها، درختان، برگ‌ها، چهره‌ها و قلمگیری روان را می‌توان دید. اما تحرک و پویایی، تنه‌ی رنگ‌ها و نمایش طبیعی‌تر درختان و پرنده‌ها از هنر هند گرفته شده است که در آثار بعدی بیشتر دیده می‌شوند.

تصویر شیخون از سپاهی که به شهر تاخته‌اند نمونه‌ای است از نقاشی‌های پرداخته‌ی نقاشان هندی اکبر برای کتاب امیر حمزه. با آنکه این نقاشان با راهنمایی هنرمندان ایرانی کار می‌کردند باز سبکی خاص با پیوند شیوه‌ی کهن هندی پدید آمد. چنانچه این تصویر را با مینیاتور میرسیدعلی که برای خمسه ساخته است بسنجیم، به همانندی فراوان این دو برمی‌خوریم. در هر دو نقاشی افق وسیع است چنان که پنداری بیننده از بالا به این صحنه‌ها نگاه می‌کند. صخره‌ها صحنه‌های پیشین



تصویر شیخون از سپاهی که به شهر تاخته‌اند نمونه‌ای است از نقاشی‌های پرداخته‌ی نقاشان هندی اکبر برای کتاب امیر حمزه.

و پشتی این تصاویر را از هم جدا می‌کند. در نقاشی ایرانی پیکرها بسیار باریک و ظریف است و چهره‌ها یکسان و نقابدار می‌نمایند. پیکرهای تصویر هندی که در کنار هم گرد آمده‌اند درشت‌اندام و چشم‌گیرند. پیکرهای ایرانی خواب مانند و آرامند، و پیکرهای هندی پر از نیرو بوده و واقعیت یک صحنه‌ی تاریخی را آشکار می‌کنند. حتی چادرهای اردوی سپاه با واقعیت می‌خواند در صورتی که چادرهای تصویر ایرانی جنبه‌ی تزیینی دارند. (پرایس، ۱۳۵۵، ص ۱۷۵).

تجربه‌های مختلف هنرمندان در ارائه‌ی تصویرسازی مطلوب در هند صورت می‌گرفت. نقاشی‌های کشف شده از دهه‌های اولیه‌ی سلطنت طولانی اکبر (۱۶۰۵-۱۵۵۶) اوراق آلبومی است که درویشی سرگردان را با چشم‌های آبی و لباس‌های عجیب و غریب نشان می‌دهد و یادآور فیگورهای آلبوم سلطنتی به نام ترکمن‌های «آق قویونلو» (صاحبان گوسفند سفید) در تبریز و اواخر قرن پانزدهم می‌باشد و اکنون در کتابخانه‌ی توپ کاپی سرای در استانبول موجود است. (راجرز، ۱۳۸۲، ص ۵۶)

جامع‌التواریخ رشیدی محفوظ در کاخ گلستان نیز از نسخه‌های تصویرسازی شده از همین دوران (۱۰۰۴ ه. ق) و نگاره‌های منتسب به هنرمندان هند است که تأثیر استادان ایرانی به وضوح در ترکیب کلی، تزیینات، پرکاری و ظرافت مانند آثار تبریز دیده می‌شود. صخره‌ها برگرفته از شیوه‌ی ایرانی از جمله شیوه‌ی عبدالصمد است. اما در نمایش درختان، تضاد زیاد رنگ و جرم‌دار بودن آن، تحرک و پویایی، بعضی چهره‌پردازی‌ها

و پوشش‌ها برگرفته از هنر و دیدگاه طبیعت‌گرایی هند است. رنگ غالب زرد است. این نسخه باید بسیار مورد توجه حامی آن بوده باشد چون از میان نسخه‌های مصور این دوره از پرکارترین آنهاست. در همه جای صحنه افراد در تکاپو بوده و فضای خالی دیده نمی‌شود. اگر چه چندین هنرمند در این نسخه کار کرده‌اند اما یک شیوه‌ی مشخص و هدایت شده را پیش‌رو داریم. گرایش‌ی که در تصویرسازی این عصر حاکم است تعادلی بین شیوه‌ی آرمانی ایرانی و طبیعت‌گرایی هندی است. در نمای معماری از تزیینات کاشی‌کاری و ایرانی استفاده نشده است بلکه همان سنگ‌های یک‌رنگ بناهای هند و آجر را شاهدیم. شیوه‌ی معماری در نسخه‌ی فوق بعدها بسیار استفاده شده است. تزیینات یکنواخت نقوش ختایی بیشتر در سراپرده‌ها و فرش کاربرد داشته است. با آنکه موضوع نسخه مغولی است اما چهره‌های تصویر شده شبیه چهره‌های هندی و ایرانی معاصر تصویرگر است (تصویر شماره ۶). از پرداخت ظریف کمتر استفاده شده و تیرگی و روشنی محو شده دیده می‌شود. از این نوع تصویرسازی که به اثر فوق شبیه است نسخه‌ی تاریخ اکبرشاه هندی را می‌توان نام برد (۱۳۳۸ ه. ق) که سال‌ها بعد کتابت شده است. موارد بالا نشان از ناتوالیسمی دارد که در آثار دیگر بیشتر خودنمایی می‌کند. مناظر آکنده از مضامین جنگی و غمبار همراه با گول‌ها و جانوران و شیاطین در زمینه‌های غبارآلود رنگی از ویژگی‌های مشخص نقاشی اکبر تا آخر دوره‌ی حکومت وی محسوب می‌شدند. تأثیرات اغلب چشمگیر است اما به جای ظرافت از بی‌پروایی خاصی نیز برخوردار است تا جایی که ترکیب‌بندی و فیگورهای ایرانی را با زمینه‌ی تیره و شلوغ نقاشی‌های هندی یا قبل از اسلام درآمیخته است (راجرز ۱۳۸۲، ص ۶۱).

در کارگاه پررونق اکبرشاه نسخه‌های متعددی از زندگی‌نامه‌ها، متون تاریخی، دیوان شعرای ایرانی و همچنین ترجمه‌ی فارسی ادبیات هندو به تصویر کشیده شده است. از کتاب‌های تاریخی مصور که تأثیر شیوه‌ی ایرانی را بیشتر در آن می‌توان دید تاریخ الفی و بابرنامه است. تاریخ الفی شامل وقایع جهان اسلام از عصر پیامبر تا سال ۱۰۰۰ هجری هنگام پادشاهی اکبر است. این نسخه مانند کتاب‌های مصور جدیدی است که مطالب و تصاویر درهم آمیخته می‌شوند. در تصاویر آن نفوذ هنر هندی بسیار محدود، لباس و چهره‌ها و طرح‌های زمینه همه ایرانی و تقلیدی از سبک صفوی متأخر می‌باشد. کتاب دیگری که در عصر اکبر تصویرسازی شده نسخه‌ی بابرنامه است. مجلس جشن تولد همایون یکی از کامل‌ترین و بهترین تصویرهای این نسخه است که خالی از نفوذ هند، چهره، لباس، درختان چنار و سرو، حوض مربع وسط و حتی آلات موسیقی و لباس‌های رقاصان همه نفوذ کامل شیوه‌ی ایرانی را نشان می‌دهد. (غروی، ۱۳۸۵، صص ۸۲ و ۳۳). در زمان حکومت اکبر با رونق تصویرسازی کتب مواجه می‌شویم. انوار سهیلی نسخه‌ای از داستان‌های بیدپای، از کلیله و دمنه اصلی در نسخه‌های ایرانی و عربی بود. در تصاویر این نسخه که در زمان اکبر تصویر شده است می‌توان تأثیر شیوه‌ی آقارضا و شیوه‌ی مشهد، حالت تغزلی، فیگورهای کشیده و نحیف، استفاده از رنگ‌های تند و نوعاً نقاشی دیواری ایرانی از اواخر قرن ۱۶ میلادی را دید (۲۰۶، ۱۹۸۳ Tittley). در بعضی از آثار نفوذ شیوه‌ی هند را بیشتر شاهدیم. در خمسه‌ی نظامی آقای دایسون پرنس که در سال ۱۵۹۳ کتابت شده، تمام صفحه به نمایش

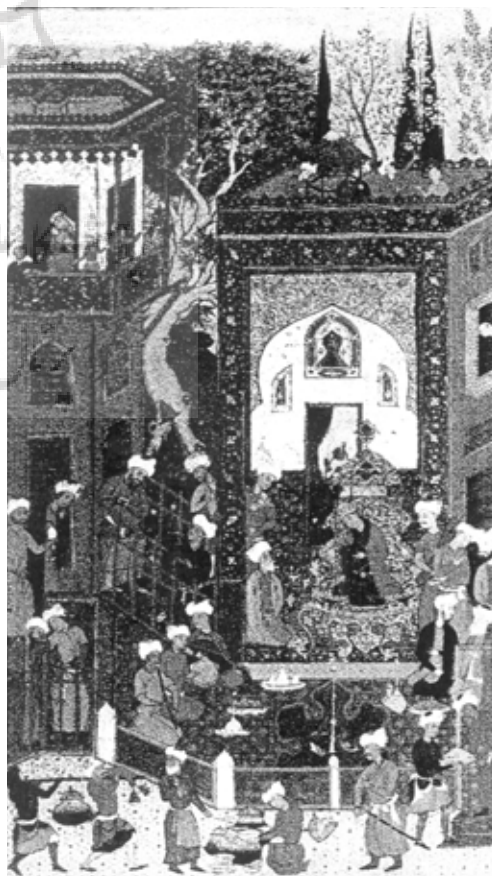
تصویر اکبر شاه در دوره



صحنه‌ی شکار اختصاص یافته است. از آن گونه که در میان تصاویر اکبرنامه غیرمعمول نیست و پر از بیکرهای انسان و حیوان می‌باشد. از نظر سبک به آثار هندی این دوره نزدیک است و اگر انتساب آن به عبدالصمد درست باشد نفوذ محیط را در تغییر قواعد خالص ایرانی نشان می‌دهد. روی اثر مزبور کلمه‌ی غرور آمیز خواجه عبدالصمد را دارد، که بعید می‌نماید امضا باشند. (بینیون، ویلکینسون، گری، ۱۳۶۷، ص ۳۰۸).

تأثیر شیوه‌ی ایرانی را در آثاری که به سرپرستی هنرمندان ایرانی ساخته می‌شد، بیشتر شاهدیم. از آن جمله نسخه‌ی مصور داراب نامه است. این کتاب همزمان با دیگر نسخ مغولی هند بعد از حمزه‌نامه تولید شد. گروهی از تصاویر این عبارت را دارد. عمل بهزاد، تصحیح خواجه عبدالصمد. این بهزاد پسر عبدالصمد است. وی تحت سرپرستی پدر که او را بهزاد نام نهاده و امیدوار بود که حرفه‌اش را ادامه دهد، کارش را شروع کرد. آثار وی توسط عبدالصمد تصحیح می‌شد. در داراب نامه تأثیرات شیوه‌ی ایرانی را می‌توان در طراحی‌های نقوش آرابسک در قالی‌ها، شکل و رنگ صخره‌هایی که زمینه‌ی بسیاری از تصویرسازی‌ها را تشکیل می‌دهند، مشاهده کرد. در آثار تصحیح شده توسط عبدالصمد رنگ‌های سبز و آبی گلی و غمگین که مورد علاقه‌اش بود، استفاده شده است. متن داراب‌نامه در مرکز صفحه و مینیاتورها دور آن تصویر شده‌اند. از مصوران دیگر این نسخه بساوان، نان‌ها (Nanha) و ابراهیم لاهوری که آثار شگفت‌انگیز ناآشنایی دارد، را می‌توان نام برد. (۱۹۳، ۱۹۸۳، Titley).

در سال‌های نخست پادشاهی اکبر اصول نقاشی ایرانی رعایت می‌شد. بعدها از آنجایی که کمی آزادی در اجراها دیده می‌شود از یک طرف



مرقع گلشن رامدار، عمل رضای مرید پادشاه سلیم، ری، چاپخانه دولت، ۱۳۸۷

استادان ایرانی شیوه‌ی ایرانی و از طرف دیگر شاگردان بومی هند که بایستی تعداد آنها بیشتر شده باشد، جنبه‌های هندی و بومی را وارد کردند. نفوذ هنر اروپا نیز بر هنر این دوره‌ی هند آثاری متفاوت را رقم زد. یکی دیگر از هنرمندان ایرانی در هند فرخ‌بیگ بود که شیوه‌ی نقاشی اروپایی را در تصاویرش شاهدیم. در تصویر شماره‌ی ۳ «پیرمرد در حال چرت‌زدن» این گرایش را به‌طور کامل می‌بینیم. اسکلتون هنرشناس تاریخ هنر مغولی هند فرخ بیگ را فرزند مولانا درویش معرفی می‌کند که در نوجوانی از شیراز به خراسان مهاجرت و بعد از فوت ابراهیم میرزا (۹۸۵ هجری) به کابل و سرانجام توسط اکبر به بیجاپور اعزام شد. وی عامل مهمی در ارائه و تکمیل نفوذ هنر ایران در جنوب هند شد و تا دوره‌ی جهانگیر نیز فعال بود. فرخ‌بیگ بیشتر به چهره‌نگاری می‌پرداخت. دیدگاه ناتورالیستی هندی‌ها در وی بسیار تأثیر داشت، تا جایی که از عادل‌خان حاکم دکن، ملکه‌ی تقریباً برهنه نشسته و ندیمه‌های برهنه تصاویر کشید (غروی، ۱۳۸۵، ص ۷۹). این گرایش که در آن برهنه‌نگاری را نیز شاهدیم به ایران هم رسید و هنرمندان از آن ایمن نماندند. در آثار فرخ‌بیگ می‌توان سعی وی را در ارائه‌ی نمونه‌ی متعادلی از سه گرایش هندی، ایرانی و غربی دید. در آثار سال‌های هفتاد عمر وی غالباً شیوه‌ی ایرانی را می‌بینیم.

غرب‌گرایی

حال از جنبه‌ی دیگر ورود تأثیرات اروپایی را که گویا زودتر و از زمان اکبر شروع شد مورد بررسی قرار می‌دهیم. ماریو بوساکلی در این باره می‌نویسد: در سال ۹۹۰ هجری یک هیأت مسیحی ژزوئیت به ریاست Rodolpho Acquaviva نسخه‌ای از کتاب مقدس را که حاوی تصاویری از نقاشان بزرگ عصر بود به اکبر تقدیم می‌کند. شاه چون در حال پایه‌گذاری دین الهی بود فرمان بوسیدن این تصاویر را داده و خواست تا از روی آن بکشند و با کمک هیأت همراه تصاویری هر چند متفاوت ساخته شد. این آغاز نفوذ غرب بود که در دوره‌ی جهانگیر به اوج رسید تا جایی که ابوالحسن نادرالزمان که فقط ۱۳ سال داشت تصویری از سنت جان کپی کرد (غروی، ۱۳۸۵، ص ۸۷).

در گرایش هنرمندان و حامیان آنها به نقاشی اروپا باید به آثار ابوالحسن فرزند آقارضا هراتی اشاره نمود. ابوالحسن که در نقاشی ترقیات بسیار کرد در خدمت این پادشاه نوازش بسیار یافت. جهانگیر در تزوک خود نوشته در این تاریخ ۱۰۲۷ هجری ابوالحسن مصور به خطاب نادر الزمانی سرافراز گشت. مجلس جلوس مرا در دیباچه‌ی جهانگیرنامه (توزوک جهانگیری) کشیده است چون سزاوار تحسین و آفرین بود مورد الطاف بیکران قرار گرفت و کارش به عیار کامل رسیده و تصویر او از کارنامه‌های روزگار است (قاضی میراحمد، ۱۳۵۹، ص ۱۵۰). ابوالحسن اصل و نسب ایرانی خودش را در تصاویری که به گونه‌ای چشمگیر به سبک صفوی کار شده بودند، نشان داده است. اما آن گونه که خود جهانگیر اذعان داشت ذوق و استعداد او بسیار بالاتر از مهارت نه چندان برجسته‌ی پدرش آقارضا بود. وی در سال ۱۰۰۹ هجری طرحی از «سنت جان» کشید (تصویر شماره‌ی ۴) که برگرفته از گراور دورر و تحت عنوان «حواری» بود. وی به واسطه‌ی استعدادش در چهره‌نگاری و به‌خصوص در نوع تمثیلی آن پیشرفت کرد. او رویاهای جهانگیر برای فتح جهان یا برتری وی بر جامعه‌ی شیوخ و صوفیان برای اهمیت بخشیدن به پادشاهی را تصویر می‌کرد. تمثیل‌ها در

۷- مهتر و اسب،
مرقع گلشن،
نیمه اول
سده یازدهم



چهره‌های ابوالحسن بیشتر اروپایی است تا اسلامی و آنهایی که انتخاب شده‌اند احتمالاً سلیقه و ایده‌ی خود جهانگیر بود (راجرز، ۱۳۸۲، ص ۱۱۵). در گفته‌ی جهانگیر و ترجیح ابوالحسن به پدرش آقارضا در انجام آثار ناتورالیستی است. چون آقارضا در شیوه‌ی ایرانی بسیار بهتر، پرکارتر و وفادارتر به شیوه‌ی ایرانی بیشتر بود (تصویر شماره ۵).

جهانگیر شیفته‌ی طبیعت بود و هنرمندان را بر آن می‌داشت تا گل و جانور را با دقت ملاحظه کنند و هر جا که می‌رفت نقاشان را به همراه می‌برد تا از وقایع عمده‌ی سفر او صحنه‌ها بسازند. برخلاف شیوه‌ی ایرانی، چهره‌ها نیمرخ و پیکرها فربه اجرا می‌شدند. نقاش هندی می‌کوشید تا چهره را شبیه اصل بسازد و جزئیات چهره را مجسم کند (پرایس، ۱۳۸۱، ص ۱۸۲). از میان حاکمان ایرانی و هندی جهانگیر بیشترین توجه را نسبت به آثار ناتورالیستی داشت.

یک نسخه‌ی مصور خاوران‌نامه از این دوران به جای مانده است. حامی این نسخه مشخص نیست ولی کاتب و نقاش آن Mulchand و عبدالحکیم بودند. با داشتن پسوند مولتانی می‌توان پی برد که در شهر مولتان واقع در پنجاب تهیه شده است. این نسخه دارای بیش از ۱۵۰ مینیاتور است. استفاده‌ی دست و دلبازانه از طلا، حتی مابین ستون‌های خوشنویسی شده، از یک حامی ثروتمند و متعصب حکایت می‌کند. شیوه‌ی تصویرسازی در نحوه‌ی ترکیب‌بندی و اجرای جزئیات ایرانی است به ویژه لباس‌ها، دستار سر (عمامه) و عصا که به شیوه‌ی صفویه و با الهام از شاهنامه تصویرسازی شده است. کلاهی حضرت علی (ع) به شکل سرشیر مانند کلاهی خود رستم طراحی شده است. منظره‌ای از باغ را نیز



طرح از اسفندیار، چهره نامی، عمل

شاهدیم که خاص تصویرسازی ایران است. اگر چه در نحوه‌ی اجرا از شاهنامه الهام گرفته شده ولی موضوعات، اصیل و پرشور اجرا شده‌اند که دومی ندارند. در مقایسه با آثار دوره‌ی صفویه به لحاظ رنگ‌بندی، به غیر از استفاده‌ی پرزرق و برق از طلا و نقره، رنگ‌ها تا حدودی مات و کدرند. رنگ‌های اولیه به همراه بنفش، نارنجی و سبز کاملاً فاقد کیفیت تابناک و جواهرگونه‌ی رنگیزه‌های معدنی نقاشی ایرانی است و نقره به طور شگفت‌انگیزی در بسیاری از آثار سیاه نشده است (۲۱۰-۲۰۹، ۱۹۸۳، Titley).

اختلاط سبک‌ها

در مرقع گلشن محفوظ در کاخ گلستان تهران به آثاری برمی‌خوریم که نشان از دغدغه‌ی هنرمندان این عصر (نیمه‌ی نخست قرن ۱۱ هـ ق) در نحوه‌ی تصویرسازی و نگارگری دارد. در نگاره‌ی «مهتر و اسب» (تصویر شماره ۷) که از موضوعات رایج این دوره است، سه نوع گرایش را می‌توان در کنار هم دید. یک فیگور نیمه برهنه که با دو پارچه‌ی رنگی، نمونه‌ای مانند آثار کلاسیک اروپا را نشان می‌دهد، در سمت چپ بالای صفحه قرار گرفته است. در سمت راست مرتاضی هندی دیده می‌شود که مانند تصاویر بودا نشسته است با ماری بر گردن و مریدی که سر تعظیم بر وی دارد. در نیمه‌ی پایین نگاره، مهتر و اسب به شیوه‌ی ایرانی اجرا شده است. نه تنها سه روش نقاشی، بلکه سه دیدگاه فلسفی را شاهدیم. این سه گرایش در این دوره دغدغه‌ی هنرمندان و حاکمان بود اما هیچ کدام به طور مطلق غالب نشد.

از اوایل سده‌ی هفدهم میلادی ارتباط سیاسی و مبادله‌ی تجاری وسیعی میان ایران و کشورهای دیگر برقرار شد. در این زمان شاه عباس اول شهر قدیم اصفهان را نوسازی و به عنوان پایتخت برگزید (۱۵۹۸ م - ۱۰۰۶ هجری). سفیران سیاسی، سیاحان، مبلغان مذهبی، بازرگانان و حتی هنرمندان و صنعتگران خارجی به این شهر روی آورده بودند (پاکباز، ۱۳۸۵، صص ۵۷۸ - ۵۷۷). شاه عباس خود غیرمستقیم، ناتورالیسم و شبیه‌سازی را با ننگ داشتن هنرمندان خارجی در دربار و پرداخت دستمزد بالا، حتی به نقاشان نه چندان مطرح، رواج می‌داد و از نقاشان خارجی می‌خواست تا به ایرانی‌ها آموزش بدهند. شاه صفی حتی قلم‌مو و رنگ روغن را هم به هلندی‌ها سفارش می‌داد. این جو بین‌المللی بر زندگی هنری اصفهان اثر گذاشت چنان‌که توجه برخی از نگارگران ایرانی به روش بازنمایی طبیعت‌گرایانه و نیز به موضوعات نقاشی غربی و فرهنگ‌های گورکانی هند جلب شد. «نقاشی گورکانی (که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی بود) نه فقط نوعی صورت‌گیری و شبیه‌سازی را به ایرانیان معرفی کرد بلکه هم‌چنین واسطه‌ی انتقال جنبه‌های معینی از هنر اروپایی سده‌ی ۱۶ میلادی به ایران شد. در اوایل سده‌ی هفدهم میلادی جهانگیر شاه گورکانی سفیر خود خان عالم را به همراه یک هیئت سیاسی مهم به دربار شاه عباس فرستاد، چند نقاش هندی از جمله «بشنداس» (ویشنوداس) نیز همراه هیئت مزبور بودند که تک چهره‌هایی از شاه و درباریان کشیدند. اشاعه‌ی نقاشی گورکانی در ایران از همین زمان آغاز شد احتمالاً منسوجات هندی نیز در همین اوان به ایران آمد زیرا اقتباس از گل و بته‌های هندی را در نقوش شال کمر، عمامه و جامه‌های صفوی می‌توان دید. گفته می‌شود در نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم میلادی شماری از هنرمندان ایرانی به خدمت شاه جهان و اورنگزیب گورکانی درآمدند. بسیاری مدارک دیگر نیز حاکی از آن است که از طریق ارتباط ایران و هند عناصر بیگانه - هندی و اروپایی - در نقاشی عهد صفویان متأخر اهمیتی روزافزون یافته بود. از طرف دیگر نماینده‌ی شرکت هند شرقی هلند در اصفهان دو نقاش اروپایی را به خدمت شاه عباس دوم گمارد تا به او نقاشی بیاموزند» (پاکباز، ۱۳۸۴، ص ۱۳۲).

در آثار بشنداس که تأکید بر شخصیت‌هاست ترکیب کلی، پیکره‌ها و تزئینات کاملاً ایرانی ولی حجم‌پردازی، پس زمینه، آسمان و درختان متأثر از شیوه‌ی اروپایی و ناتورالیستی است و این شیوه را به صورت کامل‌تری بعدها در آثار محمدزمان شاهدیم. آخرین تلاش برای متعادل ساختن شیوه‌های رایج را در آثار محمدزمان می‌بینیم. وی علاوه بر توجه به تصویرسازی متون ارزشمند، در نحوه‌ی اجرا به شیوه‌ی حجم‌پردازی و دورنمایی غربی گرایش داشت. اما فیگورهای وی در یک ترکیب ایرانی قرار دارند. دستار سر و تا حدودی پوشش لباس برگرفته از حجم‌پردازی هنر هند است. وی در نمای بناها هم مانند هنرمندان هند از کاشی‌کاری منقوش ایرانی استفاده نکرده است. اگر چه وی نیز مانند ابوالحسن و فرخ‌بیگ از آثار اروپایی نمونه‌سازی کرد ولی در پی اجرایی شیوه‌ی متعادلی از سه گرایش هندی، ایرانی و غربی بود که تا حدودی موفق شد.

در واقع قرن هفدهم میلادی شاهد مبادله‌ی روش‌های هنری بین مینیاتور پردازان آسیای مرکزی و هند بود. در آثار نقاشی به جای مانده از «عوض محمد» و «ملا بهزاد» ویژگی‌های از نقاشی هندی همچون

نمایش سه بعدی پیکره‌ها، آرایش حجم‌دار سطوح و حتی عناصری از زندگی روزمره‌ی هندی را مشاهده می‌کنیم (پوگاچنکو، ۱۳۷۲، ص ۹۹). آخرین اختلاط سبک‌ها در دیوارنگاری عصر صفویه بر جای مانده است و از آن زمان به بعد تصویرسازی کتب به فراموشی سپرده شد.

نتیجه‌گیری

در اواسط قرن دهم هجری تمایلات حاکمان هند به هنر تصویرسازی نسخ ایرانی باعث شد که علاوه بر جمع‌آوری نسخ ارزشمند، هنرمندان ایرانی را نیز به خدمت بگیرند. آنها توانستند انواع متون تاریخی، ادبی، مذهبی و غیره را به دست هنرمندان ایرانی و هندی به تصویر بکشند. در ابتدای حکومت همایون و اکبرشاه شاهد نگاره‌هایی هستیم که در آنها شیوه‌ی ایرانی غالب است. اما به تدریج علاقه‌ی حامیان به طبیعت‌گرایی در سفارشات آنها دیده می‌شود. از آنجایی که اکبر در پی یک ایدئولوژی واحد بود تا حدودی توانست به یک شیوه‌ی متعادل هند و ایرانی دست پیدا کند. در دوران حکومت وی شاهد بیشترین نسخه‌های مصوری هستیم که از نظر ترکیب کلی کاملاً متأثر از شیوه‌ی ایرانی و در عین حال تا حدودی متمایل به حجم‌پردازی، طبیعت‌گرایی و شبیه‌سازی هستند. همین دیدگاه ناتورالیستی حاکم بر هنر و فرهنگ هند (به خصوص در زمان جهانگیر) بر هنرمندان ایرانی حاضر در هند و ایران نیز تأثیرگذار بوده است. روابط سیاسی و فرهنگی ایران و هند در سده‌ی یازدهم بیشتر شد. نفوذ هنر غرب در هند - به دلیل همان گرایش ناتورالیستی هندیان - زودتر اتفاق افتاد. کم‌کم توجه به چنین آثاری در ایران نیز حاکم شد تا جایی که آثار اروپایی مثنی‌برداری می‌شد. طبیعت‌گرایی از مهم‌ترین فعالیت‌های هنرمندان بود. رقابت در بین هنرمندان، شبیه‌سازی و نمایاندن هر چه دقیق‌تر طبیعت بود. در نهایت شاهد کشمکش بین سه گرایش ایرانی، هندی و اروپایی در این دوره هستیم اما هیچ کدام به طور مطلق جایگزین یکدیگر نشدند.

منابع:

- ۱- بینون، ال. و جی. وی. اس. ویلیکینسون و بازیل گری. نقاشی ایران، ترجمه‌ی محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
- ۲- پاکباز، روئین. دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۵.
- ۳- پاکباز، روئین. نقاشی ایران، تهران: انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۴.
- ۴- پرایس، کریستین. تاریخ هنر اسلامی، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۱.
- ۵- پوپ، آرتور ایهام پوپ. سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی، ۱۳۸۴.
- ۶- پوگاچنکو، گالینا، اکبر خاکیموف. هنر در آسیای میانه، ترجمه‌ی ناهید کریم‌زندی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۲.
- ۷- راجرز، جی. ام. عصر نگارگری (مکتب مغولی هند)، ترجمه‌ی جمیله هاشم‌زاده، تهران: مؤسسه نشر دولتمند، ۱۳۸۲.
- ۸- شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴.
- ۹- غروی، مهدی. جادوی رنگ، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۵.
- ۱۰- قمی، قاضی احمد. گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابخانه منوچهری، ۱۳۵۹.