ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۲

مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن

سحر شفائی[1]*، خشایار قاضی زاده[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۰۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۲۰
کد مقاله: ۸۶۰۸۸

چکـیده

مرقع گلشن موجود در گنجینه نسخ خطی کاخ گلستان به فرهنگ هند و ایرانی تعلق دارد. اهمیت پژوهش این است که این مرقع بی‌نظیر به سرپرستی میرسیدعلی تبریزی و خواجه عبدالصمد شیرازی به تصویر درآمده است، و رقم برخی از بزرگترین و مشهورترین نگارگران مکتب هندی و ایرانی در آن دیده می‌شود. هنرمندان در ابتدا تحت تأثیر نگارگری ایران بودند اما بعدها شیوه هندی را به نقاشی‌ها وارد کردند بدین ترتیب سبکی در نقاشی گورکانیان هند به وجود آمد،که ویژگی‌هایی از هنر نگارگری ایران و هند را داشت. این سبک در برخی منابع هند و ایرانی نامیده شده است. این پژوهش سعی بر شناسایی ویژگی‌های منظره‌پردازی در نگاره‌های ایرانی و هندی مرقع گلشن دارد. زیرا در هنر نگارگری، همواره طبیعت و عناصر متشکله‌ی آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده است. و همواره هنرمندان از کهن‌ترین روزگاران بر این باور بوده‌اند که طبیعت بهترین آموزگار است. و در آثار هنری همه اقوام و ملل، طبیعت است که بیش از هر چیز آشکار است. و دیگر این که گرایش به طبیعت‌سازی در نگاره‌های مرقع گلشن به خوبی قابل مشاهده است. و می‌توان مسئله حاضر را بر روی خصوصیات طبیعت‌پردازی در این نسخه نفیس دانست. روش این پژوهش توصیفی–تحلیلی و تعدادی از نگاره‌هایی که ویژگی‌های متفاوتی از طبیعت‌پردازی در سبک ایران و هند می‌باشد مورد مطالعه قرارگرفته است. در نهایت ما در منظره‌پردازی نگاره‌های این سبک شاهد شیوه متعادلی از طبیعت‌پردازی ایرانی و هندی هستیم که به مرور گرایش به عمق‌نمایی، سه بعدنمایی و واقع‌گرایی هندی در آن بروز می‌کند.

واژگـان کلـیدی: ایران و هند، مرقع گلشن، منظره‌پردازی، نگارگری

۱– مدرس دانشگاه (نویسنده مسئول) *www.sahar.shafayi@gmail.com*
۲– دکتری پژوهش هنر، هیئت علمی، استادیار دانشگاه هنر شاهد

۱- مقدمه

روابط ایران و هند به دورترین زمان‌های قدیم می‌رسد. اما پس از تأسیس صفویه در ایران و شکل‌گیری سلسله گورکانیان در هند، با توجه به پیشینه روابط این دو سرزمین، رابطه‌ای استوار و دوستانه میان پادشاهان صفوی و امپراتوران گورکانی هند به وجود آمد. در دوره‌ی صفوی، با مهاجرت گسترده‌ی هنرمندان به سرزمین هند روبرو هستیم که اوج این مهاجرت‌ها مربوط به دوره‌ی شاه تهماسب است. حمایت پادشاهان هند از هنرمندان سبب مهاجرت بیشتر آنان شده و در پی آن مکاتب نوین هنری در کشور هند به وجود آمد. همایون و اکبرشاه با هنرمندان ایرانی مصاحبت داشتند. در دوره‌ی اکبرشاه، بیش از صد نفر از نقاشان هندی تحت آموزش نگارگران ایرانی قرار گرفتند و ثمره‌ی این تعالیم، ایجاد مکتب نگارگری ایران و هند می‌باشد. در دوره‌ی جهانگیرشاه هم برحسب علایق این امپراتور، گرایش‌های متفاوتی مانند پرتره‌سازی، نمایش صحنه‌های درباری، نقاشی از طبیعت، گل‌ها و حیوانات و... به وجود آمد. از ویژگی‌های نقاشی در این عهد نفوذ هنر غرب در نگارگری و ایجاد مرقعات است که جای کتاب‌های مصور دوره‌ی اکبرشاه را گرفت. اما یکی از مهم‌ترین مرقعات این دوران، مرقع گلشن است زیرا این مرقع سیر تحول هنر گورکانیان هند از دوره‌ی همایون تا جهانگیر را به تصویر درآورده است و هنرمندان ایرانی سهم عمده‌ای در خلق آن داشته‌اند. علاوه بر آن یادگار دوره‌ای است که هنر و تمدن ایران در هندوستان بسیار مورد توجه بوده است. مرقع گلشن مجموعه‌ای از تجربیات هنرمندان هندی بوده؛ که فضاها، سبک‌ها و گرایش‌های متفاوتی را در خود دارد. طبیعت در مجموعه آثار مرقع گلشن جایگاه ممتاز و قابل تأمل دارد. اما پنج سبک در منظره‌سازی‌های مرقع گلشن یافت شد. که پرداختن به سبک‌های طبیعت‌پردازی در مرقع گلشن زمینه پژوهش و آشنایی با عصر گورکانی هند را فراهم می‌سازد. اما هدف از این پژوهش شناسایی ویژگی‌های منظره‌پردازی، نگاره‌های سبک ایران و هند موجود در مرقع گلشن می‌باشد. برای همین می‌توان مسأله حاضر را بر روی این سوالات دانست؛ طبیعت در نگارهای این سبک چه ویژگی‌هایی دارد؟ و آیا منظره‌پردازی در سبک ایران و هند دارای خصوصیات متحد و یا متغیر است؟

۲- روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی و تحلیلی می‌باشد و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. و جامعه‌آماری آن مرقع گلشن موجود در کتابخانه کاخ گلستان می‌باشد. و پس از مراجعات پی در پی به گنجینه نسخ خطی کاخ گلستان مجوز عکاسی از حدود ۲۰ نگاره از مرقع گلشن صادر شد. بعد از آن نیز تلاش برای جمع آوری تصاویر بیشتری از مجموعه ادامه یافت در آخر حدود ۸۰ تصویر از منظره‌پردازی در نگاره‌های این مرقع جمع‌آوری شد. و پس از بررسی این تصاویر ۴ اثر که دارای بیشترین ویژگی‌های غالب در طبیعت‌سازی سبک ایران و هند را داشت مورد بررسی قرار گرفت. و روش تحلیل تصاویر نیز انتخابی و بر اساس تشابه می‌باشد.

۳- پیشینه تحقیق

در طی مطالعاتی که پیرامون موضوع پژوهش صورت پذیرفت می‌توان گفت پژوهشی با عنوان "مطالعه ویژگی‌های منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن" وجود ندارد. پژوهش های قبلی انجام گرفته نزدیک با این موضوع، مقالات انگشت‌شماری است. اما مقالات که از نظر محتوا و شیوه پژوهش به طور جامع‌تری عمل کرده‌اند را ذکر می‌کنیم. مقاله‌ای با عنوان"مرقع گلشن، نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند" توسط آقای احمد ترکمانی به چاپ رسیده است. که به بررسی تأثیرات هنر ایرانی بر اندیشه‌های هنری مغول پرداخته و از یافته‌های این پژوهش این است که در نهایت ویژگی‌های نقاشی ایرانی جاذبه‌ی خود را برای نقاشان مغول از دست داد. چنان که نقاشی مغول در اوج خود نیز باز برای موضوعات تصویری و ادامه حیات خود به تکنیک‌ها و منابع ادبی تکیه کرد. بنابراین می‌توان اذعان داشت که نقاشی مغول را هرگز نمی‌توان جدا از میراث ایرانی‌اش تصور نمود. در مقاله دیگری با عنوان" سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن" توسط نرگس صفرزاده منتشر شد. که تنها به بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول از جمله عبدالصمد، میرعلی تبریزی و آقارضا پرداخته است. و در مقاله‌ای با عنوان"شرحی دیگر بر مرقع گلشن" نوشته‌ی گیتی آذرمهر به چاپ رسیده است. که در آن مرقع گلشن را از لحاظ ویژگی ظاهری، تدوین و تنظیم، چگونگی رسیدن به ایران، موضوع قطعات و هنرمندان را شرح داده است.

۴- چگونگی شکل‌گیری حکومت و هنر گورکانیان هند

ظهیرالدین محمدبابر در ۶ محرم ۸۸۸ در فراغنه به دنیا آمد. وی پسر عمر شیخ پسر سلطان ابوسعید بود. بابر برای بدست آوردن سمرقند چندین بار با ازبکان جنگید و در نهایت شکست خورد و به محاصره اوزبکان درآمد. پس از آنکه شاه اسماعیل در جنگ با ازبکان پیروز شد، بابرضمن سپاس از شاه اسماعیل برای باز پس گرفتن سمرقند استمدادکرد(غفاری فرد،۱۳۸۶، ۷۷). شاه اسماعیل

پذیرفت و لشکری را به مدد بابر فرستاد تا بخش‌هایی از ماوراء النهر را تسخیر کند بابر به کمک شاه اسماعیل توانست سمرقند و بخارا را فتح کند و بر تخت بنشیند(نجفی برزگر، ۱۳۹۳، ۱۴۰). سپس در سال ۱۵۲۶ میلادی بابر توانست در جنگ پانی‌پات[1] در شمال غرب دهلی به پیروزی برسد که این نقطه از تاریخ را می‌توان آغاز حکومت مغولان در هند دانست. و با ورود بابر فرهنگ ایرانی بیش از قبل در بخش شمالی هند نفوذ کرد. پس از بابر و به دنبال انتقال قدرت به سایر اعضای خانواده، هندِ اسلامی شاهد روی کار آمدن سلاطینی بود که عموماً هنر دوست محسوب می‌شدند که در این سیر تاریخی همایون، اکبر، جهانگیر، شاه جهان و اورنگ‌زیب وارثین حکومتی قلمداد می‌شدند(بهارلو، ۱۳۹۳، ۷۲).

بابر شاه با وجودی که نظامی بود به دانش و مسائل زیبایی‌شناسی تمایل داشت(کراون، ۱۳۷۳، ۳). او یکی از اشخاص برجسته‌ی تاریخ اسلامی است(بهنام، ۱۳۲۰: ۱۹). وی به ادبیات، هنر، ستاره‌شناسی، تاریخ‌طبیعی علاقه‌مند بود و زیبایی طبیعت را بسیار دوست می داشت. باغچه‌های گل و باغ میوه را دوست می‌داشت. همواره سرگرم ایجاد طرح باغ یا ساختن عمارت مرتفعی بود با شیوه‌ی معماری و باغداری ایرانی که بتواند به فراغ خاطر دورنمای طبیعت را نظاره کند(بهنام، ۱۳۴۷، ۳۳). بابر نیز در نقاشی چیره دست بود و این ویژگی را از پیشینیان تیموری خود در هرات به ارث برده بود(راجرز، ۱۳۸۲، ۸). اگرچه سندی مبتنی بر این که بابر از حامیان هنر بوده وجود ندارد اما او به کتاب و شعر علاقه مند بود. پادشاه بابر نسخه‌ای از شاهنامه برای هند سفارش داد. این شاهنامه تهیه شده در هرات حامل دست نوشته‌ای برای محمدجوکی یکی از پسران شاهرخ بود. این نسخه شامل مهر امپراطوران مغولی هند(بابر، جهانگیر، شاه جهان، اورنگ‌زیب) می‌باشد. این شاهنامه حدود ۲۰۰ سال در کتابخانه سلطنتی هند محفوظ و الگوی مناسبی برای هنرمندان آن خطه محسوب می‌شد. در بیان ارزش این شاهنامه به این نکته اکتفا می‌کنیم که بابر شاه در خاطراتش درباره‌ی حمل این نسخه از هرات به هند مشکلاتی پیش آمده در زمستان سرد و برفی وگذر از رودخانه‌ها وکوه‌ها و همین‌طور تلاش وی در حفظ این شاهنامه مطالبی را شرح داده است. بدین ترتیب بابر آغازگر گرایش جدید در تصویر سازی متون در هند شد و علاقه بسیار او به نسخه‌های خطی مصور ایرانی در بین جانشینان وی نیز ادامه پیدا کرد(پاشازانوس و همکاران، ۱۳۸۷، ۴۷). وقتی شاه بابر از ایران به هند رفت آثاری از نویسندگان و چهره‌نگاران مکتب هرات را با خود به آنجا برد ولی ظهور مکتب نقاشی تازه از عهد همایون شاه پسر بابر آغازشد(طباطبائی، ۱۳۴۶، ۴۰).

پس از مرگ بابر، همایون بر تخت نشست. وی از کودکی به آموزش نگارگری در هند پرداخته بود و از دیگر هنرهای زمان خون چون موسیقی و خطاطی نیز بهره داشت. همایون شاه پس از آن که در سال ۹۵۱ در کنار رودخانه گنگ از شیرشاه شکست خورد، به دربار شاه تهماسب صفوی رفت(غفاری‌فرد، ۱۳۸۶، ۷۷). و در آنجا با میر مصور و میرسیدعلی و خواجه عبدالصمد آشنا شد. وی پس از دریافت کمک از شاه تهماسب و بازگشت به هندوستان در آنجا کتابخانه‌ای ساخت و سرپرستی آن را بر عهده‌ی میرسیدعلی و خواجه عبدالصمد، که در سبک واقع‌گرایی سرآمد بودند، گذاشت(خادمی‌ندوشن، ۱۳۸۶، ۳۲). زمانی که این دو هنرمند به هند رسیدند به شیوه‌ی نقاشی مغولی هند که تلفیقی از شیوه نگارگری مکتب صفوی و هنر هند بود، کمک شایانی کردند(کن‌بای، ۱۳۸۹، ۸۵).

در نتیجه نقاشی مغول در یک محیط هنری رشد یافت. و پیدایش این سبک در دربار مغول در واقع نتیجه ارتباط فرهنگی امپراطوری مغول و ایران بود. به دلیل تأثیر زیاد هنر نقاشی ایرانی در زمان مغول نام هند و ایرانی[2] را برای آن به کاربردند. این سبک رئال‌ترین روش نقاشی در هند بود.(رسولی، ۱۳۸۸، ۳۵۴). بدین ترتیب مکتب نگارگری هند و ایرانی یا مغولی هند تحت تأثیر نقاشان دربار صفوی به وجودآمد. این مکتب هنری در عهد همایون شروع شد و در زمان اکبرشاه گسترش یافت(شریف‌زاده، ۱۳۷۵،۲۰۴).

اکبرشاه بنیانگذار دوباره‌ی امپراطوری مغول هند بود. هنگامی که همایون فوت کرد شاهزاده اکبر چهارده سال داشت که با سپاه پادشاه قبلی اسکندرشاه افغان مشغول مبارزه بود تا او را بیرون براند. در همین زمان یکی از ژنرال‌های پدرش با عجله تاجی ساخت و با همان تاج اکبرشاه سلطنت خود را آغاز کرد(کری‌ولش، ۱۳۷۳، ۷). دوران سلطنت او بیش از نیم قرن به طول انجامید که بیست و یک سال آن با سلطنت شاه اسماعیل ثانی و هجده سال آن با سلطنت شاه عباس اول مقارن بوده است. دوران پادشاهی پنجاه و یک ساله‌ی اکبر از نظرسیاسی و اقتصادی روشن‌ترین ادوار تاریخی هند به شمار می‌رود بلکه از جهت علم، ادب، هنر و فرهنگ نسبت به دوران گذشته ویژگی‌های خاصی برخوردار بوده است. و مهمترین چشم انداز حکومت وی توجه خاص اکبرشاه به فرهنگ ایرانی است(نجفی برزگر، ۱۳۸۵، ۱۶۸). اکبر شاه به کتاب عشق می‌ورزید، به خصوص کتابهایی که تصویر داشتند.کتابخانه او شامل مجلداتی همچون تاریخ‌طبیعی، انسانشناسی، ریاضیات، حکومت، ستاره‌شناسی، علم نجوم و ادبیات بود(کری‌ولش، ۱۳۷۳، ۷). وی از طرفداران و علاقه‌مندان واقعی هنر به خصوص نقاشی بود و معتقد بود یک نقاش ابزاری کاملا ویژه و مخصوص در شناخت خداوند در اختیار دارد؛ چرا که نقاش در به تصویر کشیدن هر آفریده‌ی جانداری باید به این احساس برسد که به تنهایی توانایی انجام این کار را ندارد بنابراین ذهنش متوجه پروردگار هستی بخش عالم می‌گردد و از این طریق بر معرفتش افزوده می‌شود»(کراون، ۱۳۸۸، ۲۲۶). درکارگاه اکبر نسخ خطی با نظم و ترتیب خاص ساخته می‌شد اکبرشاه معتقد بود که می‌توان در یک کار واحد از همکاری گروهی هنرمندان استفاده کرد، نقاش اصلی طرح و رنگ‌ها را مشخص می‌کرد، نفر دوم رنگ‌آمیزی می‌کرد و نفر سوم گاهی صورت‌ها

1- The battle of panipat
4- Indo-persian

را می‌ساخت. که کار نفراول را طرح نفر دوم را عمل و سومی را چهرنما خطاب می‌نمودند(غروی، ۱۳۸۵، ۹۰). حمزه‌نامه اوج تأثیر نگارگری ایرانی بر نگارگری گورکانی(کشاورزافشار و همکاران، ۱۳۸۸، ۷۰). و نخستین اثر مهم در سبکی که از مکتب نگارگری کمال الدین بهزاد تأثیر گرفته ولی به سبب کوشش نقاشان برای بازنمایی واقعیت عینی، فاقدزیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بود(پاکباز، ۱۳۹۰، ۵۸۹). «درنتیجه نقاشی مغول در دوران اکبر شروعی ساده و بی‌تکلف داشت و پس از آمیختن با سبک راجستانی در انتها به رئالیسم ختم شد و با ورود نقاشی‌های اروپایی به رونق رسید که شامل ویژگی‌های جدید و نو مانند هاله‌های طلایی و فرشتگان مقرب بالای سر امپراطور، سایه انداختن بر روی چهره‌ها ارزش قائل شدن به جو در مناظر و استفاده بیشتر و صحیح تر از دورنما بود»(کراون، ۱۳۸۸، ۲۳۸). به همین دلیل بررسی طبیعت، گیاهان و حیوانات فراهم آمد. هنر چهره‌سازی در این دوران عمومیت پیدا کرد و در زمان شاه جهان حامی دیگر هنر هند بر روی آن تکیه کرد و این شیوه موفقیت بیشتری یافت(رجاوند، ۱۳۵۱، ۳۷). در زمان مرگ اکبر سال ۱۶۰۵ میلادی تعداد کتاب‌های موجود در کتابخانه سلطنتی وی حدود بیست و چهارهزار جلد به ارزش شش میلیون و پانصد هزار روپیه تخمین زده‌اند. و او وارث چهار هزار و ششصد جلد کتاب محفوظ درکتابخانه سلطنتی شد. که بعضی از آنها به طور کامل تصویرسازی شد(هاشم، ۱۳۸۵، ۷۵).

جهانگیرشاه نیز در سال ۱۶۰۵ میلادی به سلطنت رسید و تا سال ۱۶۲۷ میلادی حکومت کرد(باستانی پاریزی، ۱۳۳۱، ۱۲۴). جهانگیر وارث اکبرشاه، نیز نقاش زبردستی بود، و بیشتر به نقاشی از وقایع روزمره، گل‌ها، پرندگان و حیوانات علاقه داشت(رسولی، ۱۳۸۸، ۳۵۵). در زمان او نگارگری هند به اوج خود رسید. و از میان حاکمان ایرانی و هندی وی بیشترین توجه را نسبت به آثار ناتورالیستی داشت. این دیدگاه ناتورالیستی در زمان جهانگیرشاه، بر هنرمندان ایرانی حاضر در هند و ایران نیز بسیار تأثیرگذار بوده است. علاوه بر آن نیز هنر غرب در ایران و هند نفوذ کرد تا جای که از آثار اروپایی مثنی‌برداری می‌شد. در نتیجه طبیعت‌گرایی نیز در این زمان از مهمترین فعالیت هنرمندان بود(پاشازانوس و همکاران، ۱۳۸۷، ۵۱ـ۵۲).

به طور کلی نقاشی هند و ایرانی در عصر جهانگیر شیوه و سبک خاصی یافت. وی شیوه کتابت نسخ خطی و مصور ساختن آنها را کنار گذاشت و به ساختن تصاویر منفرد فرمان داد(شریف زاده، ۱۳۷۵، ۲۰۷). البته بسیاری از تصاویر منفرد برای گردآوری در آلبوم ها یا مرقع‌ها تهیه می‌شدند. تصاویر در صفحات رو به روی هم و یک در میان با فضاهای خالی برای اعمال خوشنویسی مورد استفاده بود. حواشی صفحات آلبوم‌ها دارای تزیینات طلاکاری با ارزشی هستند که شامل نقش و نگارهایی از صحنه‌های شکار، پرنده‌های کوچک پراکنده، پیکره‌های اروپایی یا تمرین‌هایی از خدمتکاران دربار و طرح هایی از خود نقاشان هستند. تصاویر درون آلبوم‌ها تنها تصاویر مغولی نبوده بلکه تصاویری از ایران دکن به اضافه تعدادی از چاپ‌های اروپایی نیز جمع‌آوری می‌شدند. اما معروفترین آلبوم این دوران، مرقع گلشن محفوظ در کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان می‌باشد(بهارلو، ۱۳۹۳، ۷۶).

۵- مرقع گلشن

مرقع به مجموعه‌ای از قطعه‌های خط و نقاشی‌های زیبا و دلکش گفته می‌شود که هر قطعه‌اش با آرایه‌ها و حاشیه‌های گوناگون، مانند تذهیب و تشعیر آراسته شده و در درون جلدی زیبا جای گرفته است. مُرقّع را به دو شیوه صحافی می‌کردند. گاهی اوراق مُرقّع مانندکتاب معمولی بینُ‌الدَفَتِین صحافی می‌شد. اما روش دیگری نیز به کار برده می‌شد که برای مُرقّع‌های کم‌برگ به کار می‌رفت. در این شیوه قطعه‌های مُرقّع را از پهلو به هم می‌چسباندند و یکی از دَف‌های جلد را به نخستین صفحه و دیگری را به واپسین صفحه متصل می‌کردند. حاصل این کار این بود که مُرقّع را می‌شد یکباره باز کرد به نحوی که تمامی صفحه‌ها در کنار هم در پیش روی بیننده باز می‌شد و سپس آن را بر روی یکدیگر بینُ‌الدَفَتِین جمع می‌کردند(سمسار، ۱۳۷۹، ۲۵۰).

اما مرقع گلشن یکی از مهم‌ترین آلبوم‌هایی است که به دست ما رسیده است و ظاهراً آن را برای جهانگیرشاه گورکانی معاصر با شاه عباس صفوی در ایران، ساختند و در آن هم از آثار گذشتگان استفاده کردند و نیز آثاری ویژه آن پدید آوردند. مرقع گلشن بعدها به ایران منتقل شد و به دست ناصرالدین شاه رسید. در طول زمان نیز در آن تصرفاتی شد و در روزگار اخیر شیرازه‌ی آن گسست و اوراق آن در مجموعه‌ها و موزه‌های جهان پراکنده شد. با این حال بیشتر اوراق آن، حدود ۳۱۰ قطعه در کتابخانه‌ی کاخ گلستان ایران نگهداری می‌شود(آذرمهر، ۱۳۸۵، ۶۷). و حاوی مجموعه‌ای است بی‌نظیر از آثار نقاشی، تذهیب، ترصیع، تشعیر و خوشنویسی که نمایانگر ذوق زیبایی آفرین هنرمندان برجسته ایرانی و هندی از سده‌ی نهم تا یازدهم ه.ق است(حسینی‌راد، ۱۳۸۴، ۳۹۴). اما پنج سبک در مرقع گلشن یافت شد که شامل سبک هندی، سبک هند و ایرانی، سبک اروپایی، سبک ایرانی و اختلاط سبک‌ها می‌باشد. سبک هند و ایرانی اصطلاحی است که در اوایل سده بیستم برای توصیف آثار نقاشان ایرانی و هندی فعال در دربار امپراتوران گورکانی هند به کار برده شد. زیرا، آثار مزبور به لحاظ سبک از نگارگری ایرانی سرچشمه گرفته، و به لحاظ جغرافیایی در هندوستان تولید شده بودند. امروزه، اصطلاح نقاشی گورکانی که بر تحول بعدی این هنر در هندوستان نیز دلالت می‌کند، متداول‌تر است»(پاکباز، ۱۳۹۰، ۶۵۱). و نیز از ویژگی‌های نگارگری سبک ایران و هند این است که به مرور گرایش به سه‌بعدنمایی و واقع‌گرایی در آن بروز می‌کند.

۶- روابط فرهنگی و هنری ایران و هند

«هیچ تمدن و فرهنگی از تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر سایر فرهنگ‌ها دور نبوده و نخواهد بود؛ اما برای اینکه ببینیم این تأثیرات چگونه بوده است باید دقیق تر به آن بپردازیم. ایران شاهراهی بوده برای نهضت ملل و انتقال افکار از عهد ماقبل تاریخ به بعد و در مدتی بیش از هزار سال واسطه و میانجی بین شرق و غرب را حفظ کرد»(شریف زاده، ۱۳۷۵، ۱۹۳). ایران با سرزمین هند پیوندی بسیار کهن دارد. جواهرنهرو در اشاره به روابط کهن هند و ایران گفته است: هیچ دو کشوری را نمی‌توان یافت که در طول قرون اصل و ریشه ای نزدیکتر و ارتباطی پیوسته‌تر از مردم ایران و هند داشته باشند(اسلم خان، ۱۳۷۴، ۵۶۰). شبه قاره هند موجب شده بود که ادبیات فارسی و فرهنگ و هنر ایرانی یکی از مقاطع تحول خود را در آن سرزمین سپری کند و این مرهون تلاقی اندیشه‌ها و فرهنگ‌های ایرانی و هندی و تعلقات مختلف سیاسی، اقتصادی، عقیدتی، اجتماعی و فرهنگی در عرصه‌ی محیط فراغت و تشویق امپراتوران این سرزمین بوده است(صافی، ۱۳۷۴، ۲۸۸-۲۸۹). هند و ایران با تمدنی کهن و سابقه دیرین فرهنگی از دوران باستان تا زمان گورکانیان هند و صفویان با یکدیگر در ارتباط بوداند. با تشکیل امپراتوری قدرتمند گورکانیان، روابط ایران و هند وارد مرحله جدیدی شد. شاهان دو کشور که بسیار به هم نزدیک شده بودند و با هم به همکاری پرداخته و این ارتباط تا اعماق زندگی مردم نفوذ کرد و این نفوذ را می‌توان هم در گسترش زبان و ادبیات فارسی و هم در هنر هند و ایرانی مانند خوشنویسی، نقاشی و معماری دید(علوی، ۱۳۸۸، ۸۲). درهمین دوران شاهد تأثیر نگارگری ایران بر هندوستان هستیم. این دو تمدن کهن که هر دو از یک شاخه نشئت گرفته‌اند با تأثیر متقابل دوران مختلفی را پشت سر گذاشته و عصر طلایی این ارتباطات فرهنگی و هنری را باید از دوران حکومت بابری یا مغولی هند دانست. بابر و همایون شاه بنیانگذاران این امپراتوری بودند و پادشاه اکبر، جهانگیرشاه و شاه جهان این دوران طلایی را با تکیه بر فرهنگ و هنر و زبان فارسی به اوج رسانیدند(شریف زاده، ۱۳۷۵، ۲۰۲-۲۰۳). در زمان شاه عباس و جانشینان او روابط بین ایران و هند به قدری نزدیک بود که پادشاهان این دو کشور یکدیگر را برادر خود می‌خواندند(بهنام، ۱۳۴۷، ۳۳).

دورانی که تأثیر هنر ایرانی بر هنر هندی بیش از همه آشکار است ردپای مهاجران ایرانی نمایان است(ارشاد، ۱۳۶۵، ۲۷۵). هنگامی که نقاشان ایرانی به هندوستان رفتند میدان وسیعی برای پیشرفت کار خود یافتند و به خاطر آزادی عملی که به وجود آمد، راههای جدیدی برای ابتکار بدست آوردند. و آنها هنر خود را در خدمت پادشاهان مغول هند قرار دادند(بهنام، ۱۳۴۳، ۵-۶). در نتیجه با ورود شمار زیاد هنرمندان نگارگر ایرانی به هند شرایطی به وجود آمد که منجر به تأثیرگذاری نقاشی ایران بر نقاشی گورکانیان هند شد(ترکمانی، ۱۳۸۸، ۶۸).

در اوایل سده‌ی هفدهم جهانگیرشاه سفیر خود را همراه با یک هیئت سیاسی به دربار شاه عباس فرستاد. چند نقاش هندی از جمله بشنداس نیز همراه این هیئت بودند که تک چهره‌هایی از شاه و درباریان ایران کشیدند. اشاعه‌ی نقاشی گورکانی در ایران می‌بایست از همین زمان آغاز شده باشد. در نتیجه نقاشی گورکانی که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی بود نوعی صورتگری وشبیه‌سازی را به ایرانیان معرفی کرد و واسطه انتقال جنبه‌های معینی از هنر اروپایی سده شانزدهم به ایران شد(پاکباز، ۱۳۸۹، ۱۳۲). با توجه به روابط رو به گسترش ایران با کشورهای اروپایی نقاشی ایرانی تحت تأثیر نقاشی اروپایی وگورکانیان هند قرار گرفت و شیوه نقاش ایرانی در دوران صفوی متأخر در دو بعد ناتورالیسم و پرسپکتیو پیشرفت کرد(سودآور،۱۳۸۰، ۳۶۵). چنان که برخی از نقاشان ایرانی به روش بازنمایی طبیعت گرایانه و نیز به موضوع‌های نقاشی غربی جلب شدند(پاکباز، ۱۳۹۰، ۵۷۸). و همین امر سرآغازی بر فاصله گرفتن از اصول و روش سنتی در نگارگری ایران بود و نگاه هنرمندان ایرانی کم‌کم به سوی طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی جلب گردید.

۷- طبیعت در نگارگری(منظره‌پردازی)

«طبیعت در فرهنگ معین به معنای سرشتی که مردم برآن آفریده شده، نهاد و فطرت، خلق و خوی، هریک از چهار عنصر، قوه مدبره همه اشیاء در عالم طبیعی که عبارتست از زیر فلک قمر تا زمین، حقیقتی الهی که فعاله همه صور است، آنچه عینیت داشته و در خارج از ذهن متحقق باشد. نقاشان و مجسمه‌سازان پیرو مکتب‌های کلاسیک، رئالیسم و بخصوص ناتورالیسم هر یک طبیعت را به نحوی مجسم می سازد»(معین، ۱۳۷۱، ۲۲۱۳).«در جایی دیگر چنین آمده است: طبیعت عبارت از نیروی ساری در اجسام که جسم از طریق آن به کمال طبیعی‌اش می‌پیوندد. و بنا به نظر ملاصدرا آن‌چه مقدم جوهریت اشیاء است حقیقت و ذات هر چیزی، قوت ساریه در اجسام، مبدأ قریب فعل ارادی، ذات و عنصر و صور اشیاء»(سعیدی و همکاران، ۱۳۸۷، ۱۹۶). «در مطالعات هنری طبیعت، هنرمند در درون منحنی بسته طبیعت قرار دارد. به تدریج با شناخت بیشتر هنرمند از طبیعت دوایری تشکیل می‌یابد که به صورت نظمی بالا رونده به سوی ابدیت و جاودانگی پیش می رود. پس پهنه یا گستره طبیعت از گوهر آدمی تا کیهان است. هنرمند در این مقطع باید تجربه کند تا هرچه کامل‌تر به قصد خویش جامه عمل بپوشاند. هنرمند می‌بایست تجربه کند و وحدت تجربه ها را از نو بسازد جایی که ابعاد عاطفی و احساسی و معنوی را در کلیتی جدایی ناپذیر تثبیت کند. این حالتی است گذران از تماشای ساده

طبیعت به شناخت طبیعت»(شاکری‌راد، ۱۳۷۰، ۲۹). در هنر ایران که بهترین و زیباترین آن نگارگری است. طبیعت، یعنی محتوای فضا به دوگونه ادراک شده است: ۱ـ فضای محصور و محدود شده در قالب نقاشی یا فضای درون که جهان خود مختار اثر هنری نامیده می‌شود.۲ـ فضای بیرون که معمولاً به عنوان مکمل ترکیب و تصویر و ارتباط دهنده هنرمند با دیگران است و آن تلاش در حد گستره نقاشی برای دستیابی به بی‌نهایت ذهن هنرمند است آنچه که برای هنرمندان ایرانی اهمیت دارد این است که به گونه‌ای این دو فضا را به هم ارتباط دهند که دیگری آن را یک کل ببیند و نتواند بخش بیرونی را جدا از بخش درونی درک کند. برای مثال در نگارگری ایرانی، عناصر ترکیب، بسیار فراوانند و رنگ‌آمیزی در هماهنگی«پررنگی» انجام می‌گیرد؛ ارتباط بیرون و درون، ارتباطی نا محدود است؛ به این معنی که به جای این‌که محتوای درون به بیرون رانده و محدود شود؛ محتوای بدون مرز بیرون به درون نفوذ کرده، در اطراف مرکز اثر به گردش در می‌آید. اینجا دیگری تنها بیننده و مخاطب اثر نیست؛ بلکه طبیعت لایتناهی است که با از میان رفتن مرزهای بیرونی، درک و احساس می‌شود و این چنین بیننده‌ی اثر، خود را جزیی و بخشی از فضای آفریده ذهن هنرمند احساس می‌کند(آیت اللهی، ۱۳۸۸، ۲۰-۲۱). در نتیجه در نگارگری ایرانی به عکس سبک‌های نقاشی غربی، فضایی نامشخص برای انسان تصویر می‌کند؛ فضایی که در آن بیننده خود را جزئی از موضوع قرار داده و مخاطب خود سوژه‌ای برای هنرمند می‌گردد و این گونه فضاسازی را بی‌شک در نگارگری ایرانی می‌توان یافت(تیموری‌گرده و همکاران، ۱۳۹۳، ۱۷).

طبیعت‌پردازی به صورت سنتی دیرین در نقاشی ایران حضور دارد. و در نگارگری با عناصری چون آسمان، کوه، آب، پرنده، انواع گیاهان، درختان و گل و بوته جلوه‌گری می‌کند(جوادی، ۱۳۸۳، ۲۸). همواره طبیعت و عناصر متشکله‌ی آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده و چگونگی ارتباط عمیق و گسترده‌ی انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوع نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است(کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۰، ۷۰). اما برای بررسی ویژگی‌های طبیعت‌پردازی در نگارگری باید توجه دقیق‌تری به عناصر طبیعی موجود در نگاره‌ها داشت. که به بررسی عناصر طبیعی از جمله درختان وگیاهان، آب، آسمان، سنگ، کوه، پرنده می‌پردازیم.

۷-۱- درختان و گیاهان

گیاهان و درختان در ایران همواره مورد احترام و توجه بوده و همواره در محیط زندگی انسان جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده‌اند (کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۰: ۷۱). «اما به طور کلی آنچه به باغ ها و مناظر نگارگری حالت تعزلی می‌بخشد برداشت نقاشان از واقعیت است چه در زمینه رنگ و چه در زمینه شکل. گاه نقاشان شکل درختان را به طبیعت نزدیک نموده و گاه آن را کاملاً تجریدی و مثالی تصویر نموده اند. اما در هر حال در ترسیم شکل گیاهان و درختان قید به واقع گرایی محض وجود ندارد بلکه به طور کلی به الزامات درونی اثر، مانند موضوع آن، روحیات هنرمند و نیز عوامل بیرونی از قبیل تحولات هنری برخواسته از مکاتب نگارگری، شرایط اقلیمیِ طبیعتِ محلِ خلق اثر و حتی نوع نگرش سفارش دهنده و حامیان آثار نگارگری در دوره‌های مختلف وابسته است»(شوشتری و همکاران، ۱۳۸۷، ۶).

اما در آثار نگارگری ایرانی، هنرمند نگارگر بر اساس اینکه فضای اثر، طبیعتی بکر است یا یک باغ، در ترسیم درختان به گونه‌ای متفاوت عمل می‌نموده است؛ تفاوت این دو فضا در این بوده است که در طبیعت محل قرارگیری درختان و شکل ظاهری آن‌ها صورتی وحشی به خود گرفته‌اند، اما در فضای باغ چون دخالت انسان و باغبان در میان بوده برای همین طرز قرارگیری درختان و شکل ظاهریشان دارای نظم است. درختان چه در باغ و چه در طبیعت وحشی زیبایی خاص خود را دارند و در آثار نگارگری، می‌توان این زیبایی را به وضوح مشاهده نمود (شوشتری و همکاران، ۱۳۸۷، ۶).در نگارگری ایرانی درخت سرو و چنار همواره بیشتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. درخت سرو مانند دیگر درختان همیشه بهار نماد جاودانگی می‌باشد. و در نگارگری ایرانی نقش سرو حضور پیوسته‌ای دارد و در اغلب موارد با قرارگرفتن در حاشیهٔ کادر، متن تصویر را به فضای باغ نزدیک کرده و به خارج کادر کشیده شده که شاید تداعی‌گر مفهوم بلند بالایی سرو در ذهن مخاطب باشد. چنار هم از پرعمرترین و عظیم‌ترین درختان ایران است. درخت چنار هر ساله پوست انداخته و شاخه های آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرند، این جوان شدن هرساله‌ی درخت چنار قداست خاصی به آن بخشیده است. و در فرهنگ ایرانی نماد شکوه و تعلیم محسوب می‌شود و در نگاره‌های ایرانی جشن های با شکوه و آیین‌های سرور در سایه درخت چنار برگزار می‌شود و چنار به بلند بالایی، به خارج کادر کشیده می‌شود(کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۰، ۷۱).

۷-۲- آب

آب از عناصر بنیادی هستی که نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، باروری و رشد و تجدید حیات محسوب می‌شود. زنده بودن آب و زاییده شدن زمین از آب در فرهنگ و اندیشه ایرانی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. در تفکر اسلامی نیز "آب یعنی شفقت، معرفت باطنی، تطهیر، زندگی. آب به شکل باران یا چشمه یعنی مکاشفهٔ الهی و حقیقت و نیز آب یعنی آفرینش. زندگی بخشی آب، سبب نمادین شدن این وجه آن در تمامی فرهنگها شده است. وجه دیگر نمادین آب، پیوند آن با

خرد و دانش است که جان آدمی را زنده می کند. آب، نمادی از عالم ملکوت و عنصری است که رابطهٔ انسان با طبیعت را به وجود می‌آورد. آب در نگاره‌های ایرانی به رنگ نقره ای و در واقع با فلز نقره نشان داده می‌شود و هدف استفاده از نقره برای نمایان ساختن آب، ایجاد روشنایی، انعکاس نور و ایجاد پرتوهایی است که با روح بیننده وارد تبادل معنوی خاصّ شوند. بنابراین، نمایش نمادین آب به رنگ نقره‌ای مبتنی بر اعتقادی متفاوت با خصلت های دنیای مادی است که از عینیت فراتر رفته است(کفشچیان مقدم، ۱۳۹۰، ۷۲).

۷-۳- آسمان و پرنده

آسمان اغلب مکان ابرها، ستارگان، جایگاه خدایان و آرامگاه برگزیدگان و خواص می‌باشد.اما مفهوم آسمان مجموعه‌ای از مفاهیم و ملاحضات مربوط به ستاره‌شناسی، طالع‌بینی، الهیات و تئوری‌های مختلف در مورد پیدایش کهکشان‌ها است. در نگارگری ایرانی آسمان به رنگ لاجوردی و یا طلایی است و ماه و ستارگان زرین و ابرهای پویا و مواج هم بر زیبایی آن افزوده است. پرنده نیز از مفهوم غنی و چندگانه برخوردار است. این عنصر اغلب نماینگر نیرویی است که با الوهیت ارتباط برقرار می‌کند. یا اینکه سمبل توانایی‌های اصلی انسان است که خداوند به او عطا کرده. و اینکه پرنده را سمبل روح و واسطه‌ی بین آسمان و زمین می‌دانند. و در اسلام پرندگان سمبل فرشتگانند (گودرزی و همکاران، ۱۳۸۵، ۸۴).

۷-۴- سنگ و کوه

استفاده از این عنصر در آثار تصویری فقط منحصر به ایران و هنرمندان این سرزمین نیست بلکه هنرمندان جهان هرکدام از نقطه نظر خاص خود از آن بهره گرفته‌اند. اما سنگ مانند بسیاری از عناصر طبیعی در نگارگری ایرانی نیز تحول داشته و در دوره‌های مختلف تغیر کرده است. صخره و توده‌های سنگی به دلیل سخت بودن سمبل هر چیزی است که پابرجا و ماندگار، تزلزل‌ناپذیر و در نتیجه مانند نشانه‌های الهی تلقی می‌شود(گودرزی و همکاران، ۱۳۸۵، ۸۴ـ۸۶).کوه‌ها و صخره‌ها نیز جزء عناصر طبیعت هستند که به نحوی در آفرینش زیبایی‌های طبیعت نقش داشته و در اکثر مواقع زبان گویای تصاویر زیبا و با شکوه و خالق شگفت‌انگیزترین لحضات ناب در آثار نگارگری می‌باشد.کوه‌ها و صخره‌های خزه بسته درگارگری ایرانی جایگاه خاصی را به خود اختصاص داده‌اند(تاکستانی، ۱۳۷۱، ۱۷). کوه نیز برای تمامی ملت ها سمبل نزدیکی به خداست زیرا بر دنیای انسان‌ها اشراف دارد و به سوی آسمان ها سر برافراشته است. کوه‌هایی مقدس یا آنهایی خداوند در آنها خود را به انسان نمایاند اغلب نماد قدرت الهی هستند و در هنرهای تجسمی به این صورت ارائه می‌شود. کوه نقطه تلاقی آسمان و زمین است از این رو مرکز جهان را نشان می‌دهد (گودرزی و همکاران، ۱۳۸۵، ۸۶).

۸- تحلیل نگاره‌ها

نگاره ضیافت دربار قالب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی عمود و افق دارد. تصویر دارای۷پلان و منظره‌پردازی در پلان آخر با زاویه دید مقابل(روبه‌رو) دیده می‌شود. اجزای طبیعت نیز شامل آب در غالب حوض که مرغابی‌ها درون آن در حال شنا هستند و درخت تنومند و پر شاخ برگ چنار که در وسط نگاره و پشت دو عمارت قرار دارد. در زیر درخت چنار پس‌زمینه‌ای همراه با چند گل قرمز و زرد و تکه‌سنگ‌هایی کوچک مشاهده می‌شود. و در پشت آن تپه ماهوری قرار دارد. در سمت راست این نگاره درخت تبریزی و در کنار آن سه درخت سرو بلند نوک تیز و یک درخت شکوفه سفید دیده می‌شود. در آخر پرندگان در حال پرواز در آسمان زرین فام خودنمایی می‌کنند. در این نگاره، پوشش گیاهی روی تپه، برگ و شکوفه بهاری درختان، گل و بوته‌ها، تکه سنگ‌ها و پرندگان به صورت عنصر بصری نقطه دیده می‌شوند. تپه ماهور در تعلیق بین عنصر بصری خط و سطح قرار دارد. حجم در تنه تنومند درخت چنار سرسبز قابل مشاهده است. عنصر بافت به صورت نقطه پرداز به سبک ایرانی اما پر تکلف به شیوه هندی بر روی پوشش گیاهی تپه ماهور، پس‌زمینه، تنه درخت چنار و سروهای بلند نمایان است. اما مهم‌ترین عنصر بصری این نگاره رنگ می‌باشد. پس‌زمینه سبز که روی آن گل‌های زرد و قرمز و بنفش قرار دارد تضاد رنگی به وجود آورده است. اما عناصر طبیعت در ارتباط با پوشش الوان پیکره‌ها و عمارت‌های پر نقش و نگار ایجاد تضاد رنگی مکمل، سرد و گرم، روشن و تیره کرده است. و اجزای طبیعت در ارتباط با دیگر عناصر نگاره سبب حرکت و ریتم شده و شیوه قرارگیری درختان در این نگاره به لحاظ ساختاری موجب تقسیم‌بندی عمودی و باعث تعادل در نگاره شده است. و همان‌طور که ملاحظه می‌شود فضای عمومی و ترکیب‌بندی نگاره نمایانگر مکتب تبریز ایرانی است و نیز آسمان طلایی، پیکره‌ها و حالت‌ها و رنگ الوان لباس‌ها و فضای دوبعدی به سبک ایران بوده است. اما در پرداز صورت و درخت چنار گرایش به حجم‌پردازی و واقع‌گرایی سبک هندی دیده می‌شود؛ علاوه بر آن تزئینات پرتکلف و عمق‌نمایی نسبی طبیعت و فضای سه‌بعدی در سبک هندی را نیز دارد. در نتیجه منظره‌پردازی این نگاره در سبک ایران و هند است. و فضاسازی این اثر در

تعلیق بین دو بعد و سه بعد قرار گرفته است. و فضای عمومی نگاره گرایش بیشتر به سبک ایران دارد و در نهایت این اثر در عین تنوع دارای خصوصیات متحد است(تصویر۱).

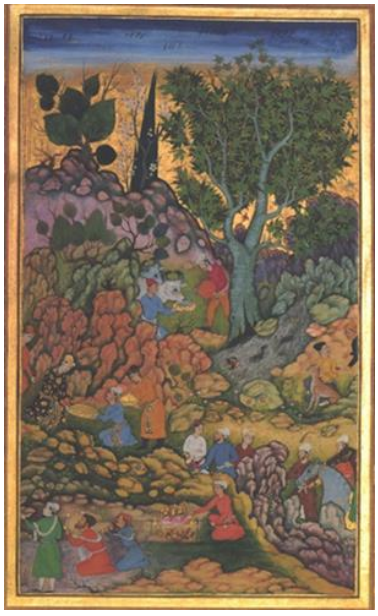
تصویر ۱- ضیافت درباری، نیمه نخست سده ۱۱ه.ق، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۱۳۱)

تصویر ۲- مجلس همایون و اکبر شاه، سده ۱۰ه.ق، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۷۰)

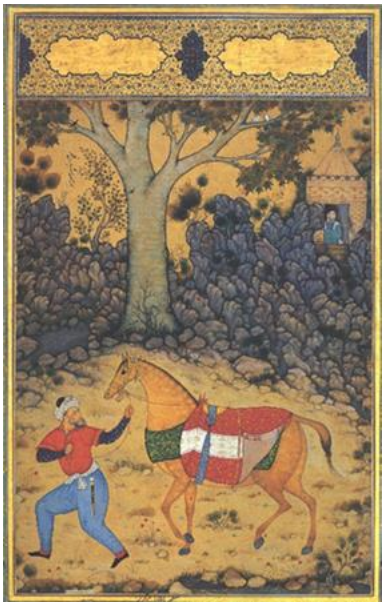
مجلس همایون و اکبرشاه نیز قاب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی عمود، افق و مورب دارد. تصویر دارای۷ پلان که منظره‌پردازی از پلان دوم تا چهارم با تلفیق دو زاویه دید مقابل و بالا مشاهده می شود. عناصر طبیعت در سمت راست نگاره قرار دارد و شامل چمن‌زاری سبز رنگ که بر روی آن درخت تنومند چنار پر برگ که روی یک شاخه‌ی آن پرنده‌ای نشسته و در کنارش درخت شکوفه‌دار صورتی دیده می‌شود. که در زیر آنان جوی آبی نقره فام می‌گذرد. علاوه بر آن درخت سرو بلند و نوک تیزی سمت راست و در پشت درخت چنار و دو درخت سرو نوک تیزی هم از پشت عمارت نمایان است. البته فضای باغ از میان عمارت پیدا است و چمن‌زار و چند گل با غنچه، وجوی آب و تنه یک درخت در آن دیده می‌شود و در آخر آسمان زرین فام و درخشان را بدون ویژگی خاصی ملاحظه می‌کنیم. دراین تصویر عنصر بصری نقطه را به شکل گل و برگ درختان می توان دید. خط و سطح در این اثر حضور خاصی ندارد. حجم تنها در تنه درخت چنار سبز مشاهده می‌شود. بافت به صورت نقطه پرداز ایرانی بر روی چمن‌زار، شکوفه بهاری، تنه درخت چنار و سرو بلند دیده می‌شود. رنگ سبز پس‌زمینه در کنار شکوفه صورتی و گل زرد رنگ ایجاد تضاد کرده و رنگ عناصر طبیعت در ارتباط با پوشش رنگین پیکره‌ها و عمارت الوان و پر نقش سبب هارمونی رنگ‌های سرد و گرم و مکمل شده است و علاوه بر آن سبب ریتم و حرکت در کل نگاره شده و نیز شیوه قرار گیری درخت چنار و درختان سرو به لحاظ ساختاری باعث تقسیم‌بندی عمودی در کار شده است. منظره‌پردازی در این اثر دارای نشانه‌های سبک ایران و هند است. زیرا ترکیب‌بندی و نمایش ناقص پرسپکتیو در عمارت و حتی در طبیعت و نیز فضای دوبعدی و همین‌طور در طراحی درخت چنار، شکوفه‌ها، سروها، پیکره‌ها و حیوانات گرایش به سبک ایرانی دارد اما فضای سه‌بعدی و پرداز حیوانات گرایش به حجم‌پردازی سبک هندی دارد. بدین‌ترتیب سبک ایرانی در این نگاره بیشتر غالب است. در نتیجه طبیعت در این نگاره در تعلیق بین فضای دوبعدی و سه بعدی قرار گرفته است. و منظره پرطراوت، شاداب و تزیینی که در عین توجه به واقع‌گرایی هندی گرایش به فضای نمادین، بهشت‌گونه و دو بعدی ایرانی دارد. و در نهایت این نگاره در عین تنوع دارای خصوصیات یکپارچه است(تصویر۲).

نگاره تفرجگاه نیز قالبی مستطیل شکل دارد. و نظام ترکیب‌بندی آن متعدد، عمود، مورب و پلکانی به سبک ایرانی بوده است و ۷ پلان منظره‌پردازی با زاویه دید بالا و مقابل یا به عبارت دیگر تلفیق دو زاویه را در آن می‌توان ملاحظه کرد. در این نگاره نیز بیشترین عناصر طبیعت تپه‌های سنگی و تکه سنگ‌های کوچک و بزرگ همراه با پوشش گیاهی سرسبز، چمن‌زار و انواع گل‌ها بوده که در سراسر اثر دیده می‌شود. اما در سمت راست پایین نگاره سر اسبی از پشت تپه‌ها نمایان است و درست در بالای آن هم پلنگی نشسته است. علاوه بر آن در کنار پشت تپه بالایی، سمت چپ نگاره سر دو گاو سفید شاخدار نمایان است و روی این تپه چند درخت کوچک سر سبز قرار دارد. و همین‌طور در پشت تپه بالایی چندین درختچه و درخت سرو نوک تیز و نیز درخت شکوفه سفید به سبک

ایرانی قرار دارد. اما در سمت راست نگاره از میان تپه‌های سنگی رودی نقره فام که مرغابی‌ها درون آن در حال شنا هستند در جریان هست. و در بالای این رود نقره‌ای درخت تنومند چنار به سبک ایران و برگ‌هایی به شیوه هندی مشاهده می‌شود و نیز پرندگان بر روی شاخه‌های آن نشسته‌اند و یا در کنارش در حال پرواز دیده می‌شود. و در آخر پرواز پرندگان را بر فراز آسمان طلایی به سبک ایرانی و نیز ابرهای سفید و لاجوردی را به سبک هندی می‌بینیم. عنصر بصری نقطه در این نگاره نیز به صورت پرندگان درون رود و یا پرندگان در حال پرواز ، برگ و شکوفه درختان، گل و بوته‌ها و سنگ‌های کوچک سراسر می‌توان دید. عناصر بصری خط و سطح در اثر حضور خاصی ندارد. حجم‌پردازی در تنه درخت چنار سبز و تپه‌های سنگی به شیوه هندی مشاهده می‌شود. بافت به شیوه نقطه پردازهایی دلنشین در سبک ایرانی و نیز پر تکلف به شیوه هندی بر روی تپه‌ها، چمن‌زار، حیوانات و درختان دیده می‌شود. نور و رنگ در این تصویر صحنه را یکپارچه روشن ودرخشان کرده است. رنگ‌های متنوع تپه‌ها در کنار دیگر عناصر طبیعت تضاد به وجود آورده است این عناصر در ارتباط با پوشش پیکره‌ها علاوه بر ایجاد رنگ‌های مکمل جاندار و سرد و گرم سبب ریتم و حرکت در نگاره بوده است. اما شیوه‌قرارگیری درخت چنار و تپه‌های سنگی و دیگر عناصر در یک جهت سبب تقسیم‌بندی عمود و ایجاد تعادل در نگاره شده است. و همانطور که ملاحظه می‌شود اجزای نگاره گرایش به واقع‌گرایی، عمق‌نمایی، فضاسازی سه‌بعدی و پرسپکتیو به شیوه هندی دارد علاوه بر آن نیز طراحی پیکره‌ها و حیوانات از سبک ایرانی دور شده و متمایل به سبک هندی است. و فضای اثر نیز در تعلیق بین دوبعد و سه بعد قرار گرفته است. و در نهایت سبک هندی و شیوه ایرانی در این نگاره در توازن می‌باشد و این نگاره در عین تنوع دارای خصوصیات متحد است(تصویر۳).



تصویر ۳- تفرج در طبیعت، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۲۱۸)



تصویر ٤- اسب و مهتر، نیمه نخست سده۱۱ه.ق، سبک ایران و هند، (مأخذ: مرقع گلشن، ۱۵۱)

در نگاره اسب و مهتر نیز همانند تصاویر پیشین در قابی مستطیل شکل قرار گرفته است. و نظام ترکیب‌بندی آن مورب، عمود و افق به سبک ایرانی است. طبیعت در ۳ پلان آن با زاویه دید مقابل مشاهده می‌شود. عناصر منظره در پایین نگاره شامل جوی آبی که در کنارش بوته‌های سبز و تکه سنگ‌ها دیده می‌شود. بعد از آن پس‌زمینه‌ای که روی آن سنگ‌های کوچک و بزرگ همراه با انواع پوشش گیاهی و اسبی بزرگ در مرکز آن مشاهده می‌شود. اما در پلان دوم درخت چنار تنومند پر برگ که پرندها روی شاخه‌های آن نشسته و یا در پرواز هستند، در سبک ایرانی دید می‌شود. ولی در بیشترین قسمت این پلان تپه‌های سنگی که در روی آن درختچه‌های سبز و جوی‌های آب نقره فام از میان آن در جریان است را می‌بینیم و در آخر برجی از دوردست‌ها و نیز آسمان طلایی درخشان به سبک ایرانی نمایان است. تکه سنگ‌ها همراه با پوشش گیاهی سراسر نگاره، درختچه‌ها، پرندگان و برگ درخت چنار به صورت عنصر بصری نقطه دیده می‌شود. و از لحاظ ساختاری ریتم و حرکت را در آنان می‌توان دید. خط و سطح در این کار حضور خاصی ندارد. حجم‌پردازی و بافت به صورت نقطه پرداز در سبک ایرانی بر روی تپه‌های سنگی، درخت چنار و اسب به شیوه‌ی پرتکلف در سبک هندی دیده می‌شود. هارمونی رنگ بر کار حاکم است. رنگ‌های متضاد اجزای طبیعت در ارتباط با پوشش پیکره ایجاد تضاد رنگی سرد و گرم، روشن و تیره کرده است. و شیوه قرارگیری اسب و درخت چنار در یک راستا به لحاظ ساختاری باعث تقسیم‌بندی عمود در نگاره شده است. و اجزای طبیعت در تعادل قرار دارد و همان‌طور که دیده می‌شود منظره‌پردازی در این اثر نیز

در سبک ایران و هند می‌باشد. زیرا طراحی و عمق میدان زمین و صخره‌ها و حتی برج که در پس‌زمینه قرار گرفته به سبک هندی می‌باشد. اما فضاسازی دوبعدی و نمادین ایرانی و در عین حال گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی و رنگ‌های گرم هندی دارد. طبیعت‌پردازی در این تصویر در توازن بین دو سبک ایران و هند می‌باشد در آخر این اثر در عین تنوع دارای ویژگی‌های متحد و یکپارچه است(تصویر۴).

جدول۱. بررسی منظره‌پردازی نگاره‌های سبک ایران و هند در مرقع گلشن، مأخذ نگارنده

شماره	عنوان اثر	سبک اثر	ساختار ترکیب‌بندی	پلان‌بندی	فضاسازی	ویژگی عناصر طبیعت
۱	ضیافت درباری	ایران و هند	عمود و افق	پلکانی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به سبک ایرانی و نمادین‌سازی در عین توجه به عناصر طبیعت بیرونی
۲	مجلس همایون و اکبر شاه	ایران و هند	عمود، افق و مورب	پلکانی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به نمادین‌سازی و سبک ایرانی در عین توجه به عناصر طبیعت بیرونی
۳	تفرج در طبیعت	ایران و هند	متعدد، عمود، مورب	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی، توازن در شیوه ایران و سبک هند
۴	اسب و مهتر	ایران و هند	مورب، عمود و افق	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دو بعد و سه بعد	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌گرایی، توازن در شیوه ایران و سبک هندی

نتیجه‌گیری

با ورود شمار زیادی از نقاشان ایرانی به هند شرایطی به وجود آمد که منجر برتأثیرگذاری نقاشی ایرانی بر نقاشی گورکانیان هندگردید در نتیجه هنر هند در ابتدا تحت تأثیر مکتب نگارگری صفویه بود؛ و تصاویری به دست نگارگران ایرانی خلق شد که به سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی‌شان از دیگر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر متمایز می‌باشد. اما از زمان اکبرشاه به بعد نگارگری تحت نفوذ مکاتب بومی هند قرار گرفت. و آثاری به وجود آمد که ویژگی‌های هردو سبک را داشت که با عنوان سبک هند و ایرانی شناخته می‌شود. اما بعدها نقاشی هند و ایرانی شیوه متفاوتی یافت. و تقلید از نگارگری مکتب صفوی و نقاشی سنتی هند رها کرده و خود نیز موجودیت مستقلی یافت که با نام مکتب جهانگیری یا (سبک هندی) شهرت یافته است. اما در دوران جهانگیر، که مقارن با ورود انگلیسیها و پرتغالیها به هندوستان بود. هنرمغول در معرض تأثیر نقاشی غرب قرار گرفت. و آثاری به وجود آمد که به سبک تصویرگری اروپایی و فلاندری می‌باشد. اما در مرقع گلشن به‌آثاری بر می‌خوریم که شیوه متفاوتی در نحوه‌ی نقاشی و تصویرسازی را دارد. در این آثار چند نوع سبک را می‌توان در کنار هم دید. که گاهی در هر نگاره سه سبک یا تمامی سبک‌ها را به صورت متغییر می‌بینیم. بدین ترتیب اختلاط سبک‌ها در این دوران دغدغه‌ی حاکمان و هنرمندان بوده است. اما در زمان جهانگیر ساختن مرقعات رواج پیدا می‌کند و ارزشمندترین آن مرقع گلشن است، که به فرهنگ هند و ایران تعلق دارد. اما با بررسی‌هایی که بر روی نگاره‌های مرقع گلشن انجام گرفت، پنج سبک را در نگارهای این مرقع می‌بینیم که شامل سبک ایرانی، هندی، هند و ایرانی، اروپایی و اختلاط سبک‌ها می‌باشد. و می‌توان طبیعت‌پردازی را در هر سبک بررسی کرد، اما سبک مورد بحث این مقاله سبک ایران و هند بوده؛ که باتوجه به تحلیل‌ها، دو نگاره‌ای که عمارت در آن حضور بیشتری دارد فضاسازی عمومی آن تابع سبک ایران است اما دو نگاره آخر که در طبیعت قرار دارد عمق‌نمایی آن به سبک هندی می‌باشد و نیز ترکیب‌بندی و فضاسازی ایرانی و هندی در آن مساوی بوده است. بدین ترتیب ما در منظره‌پردازی نگاره‌های این سبک شاهد شیوه متعادل از طبیعت‌پردازی ایرانی و هندی هستیم که به مرور گرایش به عمق‌نمای، سه‌بعدنمایی و واقع‌گرایی هندی در آن بروز می‌کند.

منابع

۱. آذرمهر، گیتی، (۱۳۸۵)، «شرحی دیگر بر مرقع گلشن»، گلستان هنر، ۴، ۷۶-۶۷
۲. ارشاد، فرهنگ، (۱۳۶۵)، «مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند»، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی
۳. اسلم‌خان، محمد، (۱۳۷۴)، «روابط کهن فرهنگی ایران و هند و معرفی نسخه‌های خطی شاهنامه در موزه‌ی ملی هند ایران شناسی»، ۳، ۵۶۰_۵۷۰
۴. آیت الهی، حبیب الله، (۱۳۸۸)، «طبیعت در هنر مشرق زمین»، نوشین دخت نفیسی، مجموعه مقالات همایش طبیعت در هنر شرق. تهران: شاد رنگ
۵. باستانی پاریزی، محمد ابراهیم. (۱۳۳۱). «یادداشتهای خصوصی روزانه جهانگیر». یغما، ۴۸، تهران، ۱۲۴-۱۳۰
۶. بهارلو، علیرضا، (۱۳۹۳)، «بررسی برگ‌هایی از آلبوم هنری شاه‌جهان(کی‌وُرکیان)»، فصلنامه نقدکتاب، ۴-۳، ۹۰-۷۱
۷. بهنام، عیسی، (۱۳۴۷)، «نقاشان ایران در هندوستان»، هنر و مردم، ۲۱، ۵_ ۷
۸. بهنام، عیسی، (۱۳۲۰)، «نقاشان ایران در هندوستان» ، هنر و مردم، ۲۰، ۲_۵
۹. پاشا زانوس، محرمعلی و فدوی محمد، (۱۳۸۷)، «تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه»، ۱۲۶، ۴۶_۵.
۱۰. پاکباز، رویین، (۱۳۹۰)، «دایره المعارف هنر»، تهران: فرهنگ معاصر
۱۱. پاکباز، رویین، (۱۳۸۹)، «نقاشی ایرانی از دیرباز تا کنون»، تهران: شادرنگ
۱۲. ترکمانی، احمد، (۱۳۸۸)، «نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند»، ماه هنر، ۱۲۹، ۷۱-۶۶
۱۳. تیموری‌گرده، سعیده وحیدرتاج وحید، (۱۳۹۳)، «نظرگاه عنصر اصلی تصویر شده از باغ در نگاره‌های نمایش دهنده باغ ایرانی»، باغ نظر، ۴۱، ۱۵_۲۵
۱۴. جوادی، شهره، (۱۳۸۳)، «منظره‌پردازی در نگارگری ایرانی»، ۱، ۲۵_۳۵
۱۵. حسینی‌راد، عبدالمجید، (۱۳۸۴)، «شاهکارهای نگارگری ایران»، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران ـ موسسه هنرهای تجسمی
۱۶. خادمی ندوشن، فرهنگ و بابا مرادی رسول، (۱۳۸۶)، «تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه قاره با تأکید بر نقاشی مغولان هند»، دوفصلنامه مدرس، ۱، ۳۶-۲۹
۱۷. راجرز، جی ام، (۱۳۸۲)، «عصر نگارگری مغول هند». جمیله هاشم زاده. تهران: دولتمند
۱۸. رجاوند، پرویز، (۱۳۵۱)، «سیری در هنر ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی از قرن سوم تا یازدهم هجری»، هنر و مردم. ۱۱۷، ۲۶_ ۲۷
۱۹. رسولی، زهرا، (۱۳۸۸)، «تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف سرزمینهای شمال و دکن هند» ، پیام بهارستان، ۵، ۳۶۰-۳۵۳
۲۰. سعیدی، محبوبه و کشاورز، پانته‌آ، (۱۳۸۷)، «طبیعت در نگارگری با تأکید بر نگاره همای همایون»، ۷۸، ۲۰۸-۱۹۴
۲۱. سمسار، محمدحسن، (۱۳۷۹)، «کاخ گلستان(گنجینه نسخ خطی)»، تهران: زرین و سیمین
۲۲. سودآور، ابولعلاء، (۱۳۸۰)، «هنردربارهای ایران»، ناهیدمحمدشمیرانی، تهران: کارنگ
۲۳. شاکری راد، محمدعلی، (۱۳۷۰)، «انسان طبیعت هنر خلاق.۲»، ۲۸_ ۳۲
۲۴. شریف‌زاده، عبدالمجید، (۱۳۷۵)، « تاریخ نگارگری ایران»، تهران: حوزه هنری
۲۵. شوشتری، صالح و شیرازی علی اصغر، (۱۳۸۷)، «تطبیق شکل درخت در طبیعت با آثار نگارگری ایرانی»، نگره.۷، ۵_۱۵
۲۶. صافی، قاسم، (۱۳۷۴)، «تجلیات فرهنگ و هنر ایران در عصر گورکانیان هند»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۴-۱، ۲۹۹-۲۸۷
۲۷. صفرزاده، نرگس، (۱۳۹۰)، «سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول»، پیام بهارستان. ۱۳، ۶۰۳_۶۱۶
۲۸. طباطبایی، محیط، (۱۳۴۶)، «تحلیلی از یک سند تاریخی راجه به مرقع پادشاهی گلشن و چمن»، هنر و مردم. ۶۱_۶۲ ۴۰_۴۷
۲۹. علوی، محمودصادقی، (۱۳۸۸)، «تاریخ نگاری در دوره پایانی حکومت گورکانیان»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. ۱۳۵، ۸۲_۸۶
۳۰. غروی، مهدی، (۱۳۸۵)، «جادوی رنگ مقدمه‌ای بر روابط هنری ایران و هند در عصر پادشاهان صفوی ایران و امپراتوران بابری هندوستان»، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
۳۱. غفاری فرد، عباسقلی، (۱۳۸۶)، «نگاهی به روابط دیپلماتیک صفویان و گورکانیان هند»، ۵، ۷۵_ ۸۴
۳۲. کراون، روی سی، (۱۳۸۸)، «تاریخ مختصر هنر هند»، تهران: فرهنگستان هنر

۳۳. کری ولش، استوارت، (۱۳۷۳)، «مینیاتورهای مکتب ایران و هند/ احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره‌ی صفوی»، یحیی ذکاء. تهران: یساولی
۳۴. کشاورزافشار، مهدی و پورجعفر محمدرضا، (۱۳۸۸)، «مهاجرت هنرمندان و انتشار سبک‌های هنری(بررسی مهاجرت نگارگران ایرانی در دوران صفوی به هند و تأثیر آنها بر شکل‌گیری نگارگری گورکانی)»، نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی. ۳، ۶۳ـ ۷۴
۳۵. کفشچیان مقدم، اصغر و یاحقی مریم، (۱۳۹۰)، «بررسی عناصرنمادین در نگارگری ایران»، ۱۹، ۷۶–۶۵
۳۶. کن‌بای، شیلا، (۱۳۸۹)، «نقاشی ایرانی)، مهدی حسینی. تهران: دانشگاه هنر
۳۷. گودرزی، مصطفی و حلیمی نگاره(۱۳۸۵)، «پژوهشی پیرامون طبیعت در نگاره‌های ایرانی» خیال شرقی، ۳، ۴۸ـ ۹۱
۳۸. مرقع گلشن، کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان شماره اموالی۱۶۶۳.
۳۹. مجرد تاکستانی، اردشیر، (۱۳۷۱)، «آموزش تشعیر»، تهران: پدیده
۴۰. معین، محمد، (۱۳۷۱)، «فرهنگ فارسی جلد دوم»، تهران: امیرکبیر
۴۱. نجفی برزگر، کریم، (۱۳۸۵)، «ویژگی‌های دوره‌ی اکبری در روابط فرهنگی ایران و هند»، قند پارسی، ۳۳ـ۳۴، ۱۶۷ـ ۱۷۱
۴۲. هاشم، محمد، (۱۳۵۹)، «جهانگیرنامه توزک جهانگیری»، تهران: بنیاد فرهنگ ایران