

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۸/۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۲/۲۱

مهدی حسینی^۱، الهام عصار کاشانی^۲، محمد معین‌الدینی^۳

طوطی‌نامه موزه کلیولند بستر تکامل سبک مغولی نگارگری حمزه‌نامه

چکیده

حمزه‌نامه یکی از بزرگ‌ترین شاهکارهای نگارگری اسلامی و مهمترین اثر دربار گورکانی هند است، لیکن به‌نظر می‌رسد که سبک نگارگری به‌کار رفته در آن تا رسیدن به این درجه از کمال در نسخه‌های دیگری همچون *طوطی‌نامه* موزه کلیولند مراحل تحول و پختگی خود را آزموده است. *طوطی‌نامه* اثری دیگر از کتابخانه سلطنتی گورکانی است که در خلق نگاره‌های آن از پنج سبک کاراپنکاشیکا، کاندایانا، هندوایرانی، راجپوت و مغولی استفاده شده است و بیشترین تصاویر دوره گذار به سبک مغولی را در خود محفوظ دارد. با بررسی نگاره‌های این دو اثر می‌توان به تشابه‌های بسیاری دست یافت، هرچند که نگاره‌های حمزه‌نامه از نظر سبک‌شناختی صورت تکامل‌یافته‌تری دارد، لیکن با بررسی ویژگی‌های سبک‌شناختی *طوطی‌نامه* می‌توان چنین نتیجه گرفت که جلوه فاخر سبک مغولی نگارگری هند تا پیش از ظهور در نسخه سترگ حمزه‌نامه در نگاره‌های *طوطی‌نامه* مراحل تکوین خود را طی نموده است. لذا هدف از این مقاله ریشه‌یابی سبک مغولی نگاره‌های حمزه‌نامه در نسخه *طوطی‌نامه* است که با توصیف و تحلیل ده نگاره از میان نگاره‌های هر یک از دو نسخه صورت می‌گیرد و نتیجه حاصل از مقایسه این دو نسخه نشان می‌دهد *طوطی‌نامه* موزه کلیولند را می‌توان بستری برای شکل‌گیری سبک منسجم مغولی حمزه‌نامه برشمرد.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، گورکانیان هند، سبک مغولی، حمزه‌نامه، *طوطی‌نامه*.

۱. استاد گروه آموزشی نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: mehdi.hoseini43@yahoo.com
۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء(س)، استان تهران، شهر تهران
E-mail: elhamkashani27@yahoo.com
۳. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران
E-mail: m.moeinadini@yahoo.com

مقدمه

رشد نگارگری دربار گورکانی هند بی شک وامدار سنت‌های نقاشی ایرانی بود که توسط نگارگران ایرانی و در زمان همایون به دربار گورکانیان انتقال یافت. علاوه بر این در نگاهی به نگارگری سلسله گورکانی هند و شکل‌گیری سبک مغولی مشخص می‌شود که نقش امپراتوران هندی‌دوست این سرزمین در خلق آثار هنری همواره جایگاهی ویژه داشته است. نگارگری گورکانی نیز همانند بسیاری دیگر از مکتب‌های رسمی نگارگری ایرانی انسجام و پیشرفت خود را وابسته به دربار می‌دانست و بدون حمایت پادشاهان هندی‌دوست گورکانی نمی‌توانست به درجه بالندگی درخور خود دست یابد، از این رو است که تحت حمایت ایشان شاهکارهای بی‌بدیلی خلق شد که علاوه بر هویت بومی، برگ زرینی در هنرهای اسلامی به حساب می‌آید. مهمترین و فاخرترین کتابی که در دربار گورکانیان تصویر شده است *حمزه‌نامه* است که از بسیاری جهات چون اندازه نگاره‌ها، بهره بردن از بستر پارچه‌ای به جای کاغذ و تعداد زیاد نگاره‌ها نظیری در دنیای کتاب‌آرایی اسلامی ندارد، لیکن سیر کمال‌یابی نگارگری گورکانی تا رسیدن به اوج بالندگی خود که در *حمزه‌نامه* دیده می‌شود، حاصل شیوه و تجربیات بسیاری از نگارگران بومی و غیربومی است که مصداق‌های آن را می‌توان در بسیاری دیگر از نسخه‌های ارزشمند مصور ادبی گورکانیان هند مشاهده کرد. در میان این آثار *طوطی‌نامه* موجود در موزه کلیولند به عنوان متبلور کننده سبک مغولی گورکانی از جایگاهی خاص برخوردار است، اثری متعلق به کتابخانه سلطنتی اکبرشاه که بسیاری از هنرمندان آن در تصویرگری *حمزه‌نامه* نیز دست داشته‌اند و این مهم از تشابه بسیاری میان نگاره‌های این دو نسخه مشهود است. لذا این سؤال مطرح می‌شود که آیا می‌توان سبک نگارگری موجود در نگاره‌های *طوطی‌نامه* موزه کلیولند را بستری برای تکامل سبک مغولی نگارگری *حمزه‌نامه* دانست؟ در این چارچوب با هدف ریشه‌یابی سبک مغولی نگاره‌های *حمزه‌نامه* است که جامعه آماری مورد بررسی از میان ده نمونه تصویری از دو نسخه مذکور انتخاب و با روش توصیفی تحلیلی به بررسی آنها پرداخته می‌شود.

ساختار ادبی و تصویری *حمزه‌نامه*

دوران پادشاهی اکبر را عصر طلایی نگارگری دربار گورکانیان هند می‌دانند. حمایت اکبر از هنر و فرهنگ باعث شد تا در این دوران شاهکارهای بزرگی در زمینه نگارگری به وجود آید. قدم اول در کارگاه هنری و کتاب‌سازی دوره اکبر، مصور ساختن شاهکارهای ادبیات فارسی و قدم دوم، ارائه «ترجمه‌های فارسی از حماسه‌های هندی به قصد آگاه کردن مسلمانان و ارتباط بیشتر آنها با هندوان بود» (کری ولش و ذکاء، ۱۳۷۳، ۹). در قرن دهم هجری قمری/شانزدهم میلادی، اکبرشاه به سبب علاقه بسیار به داستان در سال ۹۶۷ هـ.ق/۱۵۶۰ م. دستور مصور ساختن کامل داستان‌های *حمزه‌نامه* را صادر کرد، که پس از ۱۵ سال (۹۸۲ هـ.ق/۱۵۷۵ م.) این پروژه عظیم به پایان رسید.

حمزه‌نامه مجموعه افسانه‌هایی جذاب است که با نام‌هایی دیگر نیز همچون «داستان حمزه صاحبقران، قصه حمزه، رموز حمزه و محبوب‌ترین آن یعنی *حمزه‌نامه* شناخته شده است» (Akhavan, 1989, 23). این مجموعه که از سنت‌های ادبی شفاهی نشأت گرفته است، ابتدا برای مردم چادرنشین در چادرهایشان و یا شنوندگان عامی در قهوه‌خانه‌ها نقل می‌شد. «این داستان‌ها در اثر نفوذ فرهنگ و تمدن ایرانی به شبه قاره هند راه یافت و در آنجا تحت تأثیر عناصر فرهنگ



شکل ۱. دعوت از حمزه برای مبارزه با اژدها، حمزه‌نامه، منسوب به گیسو، منبع: Stronge, 2003, 16

هندی قرار گرفت.» (Seyller, 2002, 17). داستان‌های حمزه‌نامه در مورد زندگی دو مرد است که هر کدام از یک بستر فرهنگی جداگانه آمده‌اند و ویژگی‌های این دو شخصیت در داستان حمزه‌نامه در قالب شخصیت حمزه به یکدیگر پیوند خورده‌است، «یکی از آنان، حمزه ابن عبدالمطلب، عموی پیامبر اکرم (ص) است. قهرمان دیگر این داستان‌ها، حمزه ابن آذرک مشهور به حمزه ابن عبدالله بوده که در زمان خلافت هارون الرشید، والی خراسان بوده است» (Akhavan, 1989, 48). داستان‌های حمزه‌نامه به دور از روایت مستند تاریخی هستند و در واقع ماهیت افسانه‌وار، خیالی و بیشتر جنبه سرگرم‌کننده دارند. «در اغلب داستان‌های این مجموعه، امیرحمزه صاحبقران، تلفیقی از دو شخصیت مذهبی و تاریخی (حمزه بن عبدالمطلب و حمزه بن عبدالله) است که ترکیبی

ایده‌آل از پارسایی، دلیری و نیکوکاری است» (Seyller, 2002, 13). این اثر «دارای تاریخ مشخص نیست و تاریخ احتمالی آن بین (۷۵-۹۷۰ ه‍.ق) برآورد شده است. ابعاد نگاره‌های حمزه‌نامه نیز بیرون از اندازه‌های متعارف نگارگری سنتی (ایرانی و یا گورکانی) است. ابعاد این نگاره‌ها حدوداً ۷۰۰×۵۰۰ م.م است. اگرچه اغلب نگاره‌های حمزه‌نامه منسوب به نگارگران دربار گورکانیان هند، نظیر دساونتا، شراوانا، باناواری، مخلص، مهسا، میترا و... است، ولی نقش میرسیدعلی و عبدالصمد به‌عنوان مدیران در شکل‌گیری آن آشکار است» (حسینی، ۱۳۸۴، ۱۷). آنچه که امروز از حمزه‌نامه باقی مانده «به‌صورت مجموعه‌ای مدون موجود نبوده، در حال حاضر ۱۳۴ تصویر موجود به‌صورت پراکنده در ۲۱ موزه و مجموعه شخصی نگهداری می‌شوند» (Akhavan, 1989, 225). در واقع «نسخه اصلی مجموعه حمزه‌نامه شامل ۱۴ جلد بوده و در هر جلد حداقل ۱۰۰ تصویر وجود داشته است» (راجرز، ۱۳۸۲، ۵۶). جالب آنکه «نقاشی‌های حمزه‌نامه که بر روی پارچه نقش بسته‌اند، نمونه‌ای از بزرگ‌ترین نگاره‌های هندی به‌شمار می‌روند... بر خلاف آنچه در سایر متون معمول دیده می‌شود، متن داستان‌های این مجموعه پشت تصویر قرار گرفته است» (Harle, J.C, 1994, 376). متن بر روی «کاغذ نخودی مزین به ذرات طلایی‌رنگ نوشته شده است. بیشتر صفحاتی که داستان را دربردارد مشتمل بر ۱۹ سطر بوده و به شیوه نستعلیق نگارش یافته است. شکل کلی متن، که هر یک از داستان‌ها در ابتدای صفحه آغاز و در انتهای آن پایان می‌یافت، یکی از جذاب‌ترین مشخصه‌های حمزه‌نامه است. در برخی موارد، خط اول متن، خلاصه کوتاهی از آنچه در تصویر دیده می‌شود را در معرض دید خواننده قرار می‌دهد» (Seyller, 2002, 41). لیکن با تمامی این تفصیلات حمزه‌نامه را نمی‌توان تنها اثر برجسته تاریخ نگارگری مغول محسوب نمود، زیرا آثار ادبی دیگری همچون طوطی‌نامه موزه کلیولند - که همواره از دید منتقدین مهجور مانده است - به‌عنوان شاهکاری دیگر از کتابخانه گورکانی محسوب می‌شود که در یک بررسی

دقیق، حتی روند انسجام و شکل‌گیری حمزه‌نامه را در خود محفوظ داشته است.

ساختار ادبی و تصویری طوطی‌نامه

ریشه ادبی نسخه طوطی‌نامه به داستان‌های کهن این سرزمین مربوط می‌گردد که سینه به سینه توسط مردمان این کشور نقل شده است و به‌عنوان ادبیات عامه و فولکلور همواره مجموعه‌ای از سنت‌های بومی و نگرش‌های آیینی را با پند و حکمت همراه داشته است و بیشتر در سه قالب خیالی، عاشقانه و جادویی تقسیم‌بندی می‌گردد. به‌طور کلی داستان‌های این دو نسخه سرشار از بن‌مایه‌های سنتی و افسانه‌وار است و همچون داستان‌های هزار و یک شب در آن «از قالب یا شیوه دربرگیری استفاده شده است. به این ترتیب که مانند اسلیمی (در طراحی سنتی) هنوز داستان به پایان نیامده است که داستان دیگری از درون آن شکل می‌گیرد و خواننده را با خود همراه ساخته و مجذوب می‌سازد.» (حسینی، ۱۳۸۴، ۱۸).



شکل ۲. شکارچی طوطی را به پادشاه می‌فروشد، طوطی‌نامه، عمل بساوانا، منبع: Ziyaudin Nakhshabi 1978, 11

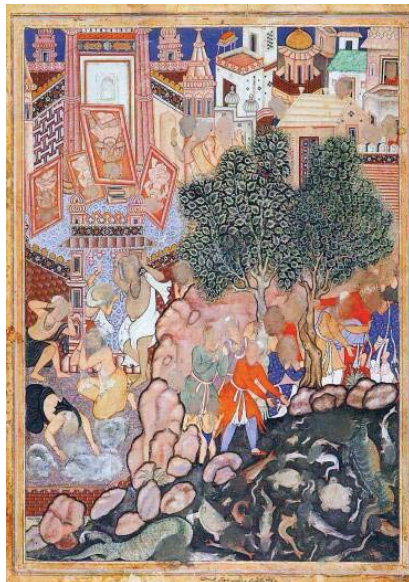
طوطی‌نامه مجموعه‌ای از داستان‌های معروف مختلف به زبان فارسی است که ما با روایت‌های دیگری از آن به نام‌های *چهل طوطی* و *جوهر الاسمار* آشنایی داریم. این مجموعه نامی هندی دارد و به زبان سانسکریت «سوکه سپتاتی» نامیده می‌شود. سوکه سپتاتی مرکب از دو کلمه سانسکریت است جزء اول آن، (درخشان = suka) به معنی طوطی و جزء دوم کلمه Saptati به معنی هفتاد و سوکه سپتاتی به معنی هفتاد طوطی و نام اصلی سانسکریت طوطی‌نامه است. «از کتاب سانسکریت سوکه سپتاتی یا هفتاد طوطی دو روایت موجود است. یکی روایت عامیانه و دیگری روایت منشیانه. سازنده این مجموعه [ها]...؛ داستان‌ها و افسانه‌های گردآورده خود را که اساس اغلب آنها بر فریبکاری زنان و فاسق‌بازی و نیرنگ‌سازی آنان مبتنی است» (نخشی، ۱۳۷۲، ۱۹) در قالب طوطی‌نامه بیان نموده‌اند. بنا به ظن، اصل مجموعه دارای هفتاد داستان بوده که در شب پی در پی یعنی در مدت دو ماه - ۵۴ روز و ۵۲ شب چون ماه قمری هندی ۲۷ روز است - در غیبت بازرگان از زبان طوطی برای زن وی نقل می‌شده است. در این داستان‌ها خجسته همسر بازرگانی به نام میمون است که به قصد تجارت سفر کرده است و در این مدت همسرش، خجسته تازه‌عروس، در غیاب وی عاشق جوانی می‌شود و شبها به قصد دیدار او تصمیم به ترک خانه می‌نماید، ولی طوطی سخندان با بیان داستان‌هایی آموزنده، غیرمستقیم خجسته را از خیانت به همسر باز می‌دارد. پس از ۵۲ شب میمون از سفر باز می‌گردد و از قصد خجسته آگاه شده، خجسته را می‌کشد و طوطی را می‌نوازد. تمامی روایات داستان با صور تمثیل، رمز و خیال آمیخته است. حضور رگه‌هایی از عدم واقعیت و نسبت دادن اعمال و افعال انسان‌ها به حیوانات، اشیاء، مفاهیم انتزاعی و حوادث خارق‌العاده در سراسر داستان به همراه موضوع خیانت زنان به همسرشان مطرح می‌گردد. به‌طور کلی داستان به گروه‌های اخلاقی، عاشقانه، خیالی و جادویی

تقسیم می‌گردد که این مضامین در حمزه‌نامه علاوه بر مضامین فوق شامل گروه‌های حماسی و تاریخی است. در بررسی ادبی میان دو نسخه فوق‌الذکر می‌توان نمود خیال را در روند شکل‌گیری داستان‌ها مشاهده نمود و هر دو اثر را به‌لحاظ نمودهای خیالین و روندهای شکل‌گیری داستان هم‌شأن هزار و یکشب دانست.

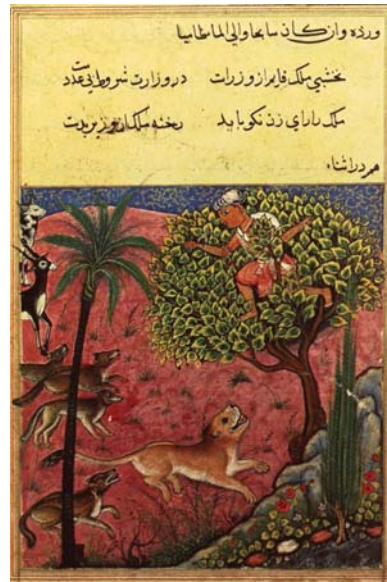
در تخمینی تاریخی مصور نمودن *طوطی‌نامه* محفوظ در موزه کیولند که تألیف ضیاءالدین نخسبی است «احتمالاً بین سال‌های ۹۷۰ تا ۹۷۵ هـ ق برآورد شده است و شامل ۳۴۱ برگ کلی است. از این‌ها شش صفحه گم شده‌اند و مکان تقریبی آنها ناشناخته است. اوراق *طوطی‌نامه* مورد نظر دارای برگه‌های نازک عاجی‌رنگ هستند که ابعاد نوشتار در هر صفحه ۱۶/۵ در ۱۰/۵ سانتی‌متر است و اطراف آن با رنگ‌های سیاه، طلایی و قرمز جدول ترسیم شده است و شامل سیزده خط نوشته شده نسخ می‌گردد. برگه‌ای سفید در آغاز *طوطی‌نامه* حامل انتسابی است به خط نستعلیق و عنوان کتاب و نام نویسنده را دربرمی‌گیرد و بیان می‌دارد که نسخه به خط نسخ شامل پنجاه و دو داستان به‌همراه تصاویر است و به‌صورت نسخه‌ای معتبر و کامل عرضه می‌گردد. نگاره‌ها، اندازه‌های متفاوتی دارند، اما هیچ‌کدام بزرگ‌تر از سطح تعیین شده برای نوشتار نیست. بخش اعظمی از نسخه در موزه هنر کیولند است که مشتمل بر ۲۱۱ نگاره است و هفت برگ دیگر از آن که در مجموعه‌های شخصی نگهداری می‌شود نیز مصور است که در کل ۲۱۸ نگاره را شامل می‌شود. اطلاعی در دست نیست که آیا شش صفحه گمشده نیز مصور بوده‌اند یا نه، اما با توجه به اینکه صفحات مصور جداگانه فروخته می‌شده‌اند احتمال می‌رود مصور بوده باشند که در این صورت کل نسخه *طوطی‌نامه* مذکور ۲۲۴ نگاره را شامل می‌شده است. بسیاری از نگاره‌ها فاقد انتساب است لیکن نام ۱۲ نگارگر در زیر نگاره‌ها با خط نستعلیق خوانا بیانگر انتساب این آثار به این هنرمندان است. علاوه بر این هنرمندان، سی و سه نفر دیگر بر روی نگاره‌ها کار کرده‌اند که سبک آنها قابل شناسایی است لیکن نام ایشان ذکر نشده است» (Chandra, 1976, 77).

در سبک‌شناسی نگاره‌های *طوطی‌نامه* موزه کیولند سبک‌های متعدد نگارگری را می‌توان مشاهده نمود، لیکن تأثیر پنج سبک بارزتر عبارت است از سبک‌های کاراپنکاشیکا، [۱] کاندایانا، [۲] هندو ایرانی، [۳] راجپوت [۴] و مغولی. با بررسی نگاره‌های *طوطی‌نامه* و روند پیشروی سبک مغولی معلوم می‌شود که «تلفیقی از هنر ایرانی و اصول اصیل هنر هندی است که فضای وسیع به‌کار گرفته شده در آن و آشفتگی که به‌ندرت در هنر ایرانی یافت می‌شود، موجب تمایز این سبک از نمونه‌های تزیینی ایرانی شده است» (کراون، ۱۳۸۸، ۲۲۴). بنابراین می‌توان چنین ادعا کرد که «*طوطی‌نامه* موزه کیولند از آن دسته آثاری است که بیشترین تصاویر دوره گذار به‌سمت سبک مغولی را در خود محفوظ دارد» (Chandra, 1976, 83). چرا که با توجه به تعداد بالای نگاره‌های *طوطی‌نامه* (۲۱۸ نگاره) و سبک‌هایی مختلفی که در آن به‌چشم می‌خورد می‌توان مجموعه‌ای از عالی‌ترین تحولات سبک‌شناختی نقاشی دربار گورکانیان هند به‌ویژه مراحل تکوین سبک رسمی دربار هند یعنی سبک مغولی را مشاهده نمود. بنابراین از این دیدگاه می‌توان چنین نتیجه گرفت که «*طوطی‌نامه* موزه کیولند بی‌نظیر است و در حال حاضر هیچ اثر دیگری از این نوع هم‌رده آن شناخته نشده است» (Chandra, 1976, 83). از طرف دیگران عمده نقاشانی که در تصویرآرای *طوطی‌نامه* نقش داشته‌اند همان‌هایی هستند که در تصویرآرای *حمزه‌نامه* نیز شرکت داشته‌اند. مطالعه شیوه شخصی هر کدام از این نقاشان نیز به‌خوبی می‌تواند مراحل تحول سبک هر یک از آنها را برای دستیابی به این شیوه‌های شخصی در نگارگری هند نمایش دهد و همچنین وجود یک

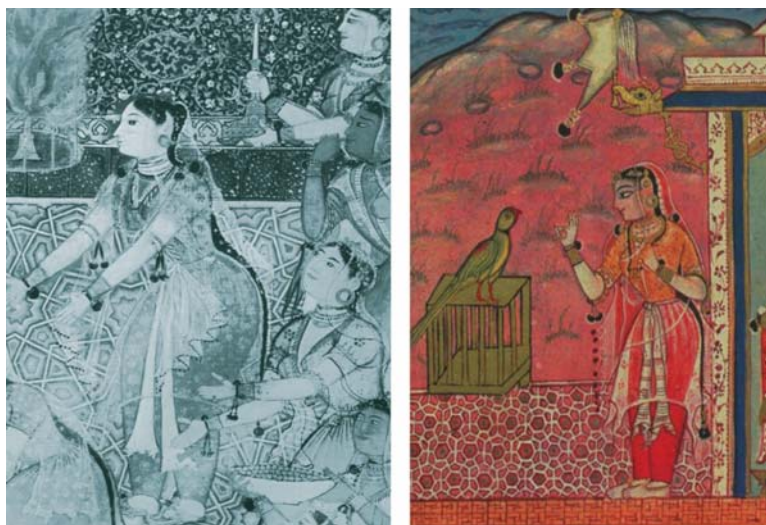
هماهنگی کلی در جهت ارائه یک سبک منسجم درباری به چشم می‌خورد، به طوری که در *طوطی‌نامه* «نه تنها آثاری از استادان معروف مثل بساوانا، دساونتتا و تارا وجود دارد بلکه از نقاشان کمتر شناخته شده‌ای مثل بنواری، غلام‌علی، لالو، شروانا و سورجو که همگی در آثار مصور اوایل و اواسط شکل‌گیری سبک مغول... فعال بوده‌اند، نیز آثاری به چشم می‌خورد» (Chandra, 1976, 168). ویژگی مشترک این هنرمندان حرکت به سوی انسجام‌بخشی به سبک مغولی هند است و در واقع می‌توان گفت که *طوطی‌نامه* بستر همکاری و هماهنگی میان این دسته از هنرمندان برای رسیدن به استاندارد سبک مغولی هند بود. «ماحصل تحقیقات بیانگر آن است که *طوطی‌نامه* موزه کلیوند یک اثر ساده مغولی انجام شده در کتابخانه سلطنتی است که سبک و اساس طبیعت‌گرایی آن نشان‌دهنده خصوصیات سبک مغول است. این ویژگی‌ها همه به طور یکسان و با یک درجه در همه نقاشی‌های این نسخه دیده نمی‌شود، اما در همه آنها برای رسیدن به این ویژگی‌ها تلاش شده است» (Chandra, 1976, 169). در واقع سیر تحول سبک‌شناختی *طوطی‌نامه* را می‌توان در نگاره‌های پایانی کتاب دید که حضور سبک سنتی نقاشی هند، تمایل به سبک مغولی و حضور سبک مغول هند در نگاره‌های بخش انتهایی *طوطی‌نامه* موزه کلیوند مبین آن است که این نسخه نشان‌دهنده سیر تحولی و تدریجی سبک مغولی هند است که همراه شدن این حقیقت با حضور نام بسیاری از نگارگران حمزه‌نامه همچون بساوانا، دساونتتا، تارا و... در حاشیه نگاره‌های این نسخه حاکی از حضور نگارگران واحد در دو اثر است. این نکات پیش‌فرض هم‌دوره بودن تصویرسازی این آثار را مطرح می‌سازد، لیکن عدم دسترسی به تاریخ کتبی دقیق مصورسازی آنها، مجموعه‌ای از احتمالات را ایجاد می‌کند که با بررسی ساختاری نگاره‌های موجود از دو نسخه می‌توان برخی از نظریات مبتنی بر تقدم *طوطی‌نامه* بر حمزه‌نامه را به اثبات رساند. اگرچه تصاویر به جای مانده از حمزه‌نامه بسیار کمتر از آن است که بتوان به ارتباط میان آنها - که با شتاب بسیاری از یک صحنه به صحنه دیگر گذر می‌کنند - پی برد.



شکل ۴. حوادث معجزه آسا هنگام تولد پیامبر اسلام، حمزه‌نامه، منبع: Stronge, 2003, 33



شکل ۳. برهما برای فرار از دست شیر بالای درخت می‌رود، *طوطی‌نامه* کلیوند، منبع: Ziy- audin Nakhshabi, 1978



شکل ۵ و ۶. مقایسه پیکره‌نمایی پیکره‌هایی با کمر باریک و بالاتنه درشت و تزئینات در لباس بین دو تصویر از طوطی‌نامه، منبع: Ziyauddin Nakhshabi, 1978 و حمزه‌نامه، منبع: Chandra, 1976. بخشی از هر تصویر.

برخی از وجوه اشتراک دو نسخه

به لحاظ ساختاری، نگاره‌های طوطی‌نامه موزه کلیولند در فضای میان متون جای گرفته‌اند و در ترکیب ساختاری نوعی رویکرد و تمایل به سبک‌های نگارگری پیش از اکبرشاه و تمایلات نقاشی بومی هند به‌همراه گرایش‌های هند و ایرانی مشهود است. در نسخه حمزه‌نامه نیز «خصوصیات اصلی نگاره‌های اولیه مانند ترکیب‌بندی، مناظر و برخی جزئیات این نگاره‌ها ایرانی است، لیکن چهره‌پردازی، معماری، بزرگ‌نمایی برخی عناصر و استفاده از رنگ‌های غنی در مقیاس وسیع از سنت‌های هندی استخراج شده است. نگاره‌های این مجموعه بر مبنای ساختار روایی و طبقه‌بندی موضوعی که پیش از این بدان اشاره شد، ترسیم شده است. از آنجا که تنها دو یا سه خط از هر داستان مصور شده، جزئیات به‌کار رفته در آنها از اهمیت بسیار برخوردار بوده است. به‌عنوان مثال طبیعت و مناظر سبز، بناها و شخصیت‌پردازی این نگاره‌ها با جزئیات کامل به تصویر کشیده شده و طیف رنگ‌های به‌کار رفته در این تصاویر وسیع و ترکیب آنها غنی و درخشان است» (رهنمون و اسلامی، ۱۳۸۷، ۶۹).

«حمزه‌نامه که در مدت پانزده سال تصویر شده است، نشانگر پیشرفت‌های سبکی در طول این دوران است؛ البته شاید این روند بیشتر ظاهری بوده باشد تا واقعی» (Chandra, 1976, 69) و ماحصل قضاوت از روی تعداد کم نگاره‌های به‌جای مانده باشد؛ زیرا در مقایسه نگاره‌های جلدهای ابتدایی با نگاره‌های جلدهای آخر که انتظار می‌رود تغییرات و تفاوت‌های بسیاری وجود داشته باشد؛ تنوع در نگاره‌های مختلف طیفی متغیر به وسعت طوطی‌نامه را دارا نیست و این به‌معنای دستیابی به نوعی روند شکل‌یافته قابل پذیرش از طرف نگارگران کتابخانه سلطنتی است که از آن به سبک مغولی منسجم یاد می‌گردد. در شرایطی که حس زنده رنگ‌ها، پیکره‌نمایی پیکره‌هایی با کمر باریک و بالاتنه درشت، سرهایی با آرواره‌های زاویه‌دار، نمایش حرکت در پیکره‌ها، تزئینات منسجم، اشکال چهارخانه به رنگ‌های ارغوانی و قهوه‌ای، طراحی بلوزهای گل و بته‌دوزی شده زنان و ماهیت تصنعی برگ برخی از درختان که از نشانه‌های گروه کاراپنکاشیکا است؛ در

کنار آن سبک هند و ایرانی و کاندایانای بمبئی که در پس‌زمینه‌های پوشیده از چمن کم‌پشت و پراکنده، آجرهای سایه زده‌شده و یا آسمانی طلایی‌رنگ به یکدیگر پیوند خورده است همگی در روندی ساده تا نیمه‌تکامل یافته در نگاره‌های طوطی‌نامه در مقایسه با حمزه‌نامه مشترک است؛ و این خود از دلایل شکل‌گیری سبک مغولی هند در کارگاه گورکانی پیش از اتمام مجموعه حمزه‌نامه است.



شکل ۷ و ۸ مقایسه نمایش حرکت در پیکره‌ها و سرهایی با آرواره‌های زاویه‌دار بین دو تصویر از حمزه‌نامه، منبع: Chandra, 1976 و طوطی‌نامه، منبع: Ziyaudin Nakhshabi, 1978 بخشی از هر تصویر.

در خصوص ویژگی‌های تصویری دو اثر با نگاهی کلی می‌توان گرداب‌های متلاطم و چرخان که لکه‌هایی از کف در آنها به چشم می‌خورد؛ صخره‌هایی با لبه‌های گرد و سایه‌های صورتی، آبی، ارغوانی و بوته‌ها و درختان کوچک فاقد گل و برگ در شکاف آنها؛ برگ‌هایی با رگه‌های زرد رنگ و گاه گل‌های صورتی تیره گروه کاندایانای؛ آب‌های مملوء از کروکودیل، لاک‌پشت و ماهیانی در حال جست‌وخیز؛ حضور تزئینات مشترک در لباس، جواهرات، گوشواره‌های عاج، گردنبند، بازوبند و گلوبند زنان متأثر از گروه کاراپنکاشیکا و آسمان آبی یا طلایی یکپارچه به همراه ابرهای چینی را از خصوصیات مشترک این دو اثر شناخته شده دانست.

اگرچه حضور نوعی خام‌دستی در روند ترسیم عناصر مجموعه طوطی‌نامه موزه کلیولند در مقایسه با حمزه‌نامه به چشم می‌خورد و همچنین در حمزه‌نامه شاهد وجود تأثیرات سبک صفوی در معماری و تزئینات هندسی کاشی‌ها در پیوند با خیمه‌های باشکوه به زیبایی تزئین شده - اگرچه به صورتی عینی وام‌گیری نشده‌اند و حتی در برخی موارد با نوعی تمایل به سه‌بعدنمایی همراه است - و اغلب لباس‌هایی با طراحی ظریف و فاقد تزئین مردان هستیم که خود بیانگر نوعی تأکید بر مهارت و اهمیت نگارگران این نسخه در ایجاد نوعی ترکیب‌بندی منسجم است و ماحصل آن آفرینش اثری است که در دوره‌های بعدی شاهد این نوع خلق در کتابخانه سلطنتی نیستیم. لذا وجود مشترکات تصویری دو اثر و روند حصول تکامل سبک مغولی از طوطی‌نامه کلیولند تا حمزه‌نامه در پیوند با هنرمندانی مشترک پیش‌فرض مقدم بودن طوطی‌نامه بر حمزه‌نامه را به‌عنوان بستر شکل‌گیری سبک مغولی این اثر به‌عنوان شاهکار کتابخانه سلطنتی تقویت می‌نماید.



شکل ۹ و ۱۰. مقایسه آب و اژدها بین دو تصویر از حمزه‌نامه، منبع: Chandra, 1976 و طوطی‌نامه، منبع: Ziyauddin Nakhshabi, 1978، بخشی از هر تصویر.



شکل ۱۱ و ۱۲. مقایسه صخره‌هایی با لبه‌های گرد و درختان کوچک در شکاف آنها بین دو تصویر از طوطی‌نامه، منبع: Ziyauddin Nakhshabi, 1978 و حمزه‌نامه، منبع: Chandra, 1976، بخشی از هر تصویر.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه مطرح گردید چه در بخش پیوندهای چشمگیر نسخه طوطی‌نامه موزه کلیولند با سبک‌های نقاشی پیش از اکبر و تمایلات این نسخه به سبک مغولی و چه در خصوص نگاره‌های پرکار، منسجم و شکل‌گرفته حمزه‌نامه در قالبی سراسر الهام از سبک‌های مختلف بومی، هند و ایرانی و غربی، می‌توان به یک نتیجه‌گیری بسیار جذاب دست یافت مبنی بر اینکه طوطی‌نامه موزه کلیولند متعلق به مراحل شکل‌گیری نگارگری مغول است. زیرا جدای از پرسش تاریخ دقیق آن، دارای ویژگی‌های نگاره‌های انجام شده در کتابخانه اکبر در آغاز شکل‌گیری سبک مغولی است و این احتمال، پیشتر بودن تصویرگری این نسخه را نسبت به حمزه‌نامه تقویت می‌نماید. از سوی دیگر، بروز برخی خام‌دستی‌ها در آثار نگارگران طوطی‌نامه و در مقابل، حضور سبک‌های مختلف در حال نظام‌یابی موجود در حمزه‌نامه که در طی مدت ۱۵ سال کامل شده است این احتمال را پیش رو قرار می‌دهد که طوطی‌نامه موزه کلیولند در زمانی تصویرگری شده باشد که تصویرسازی حمزه‌نامه از مراحل اولیه گذر نکرده بوده و این امر می‌تواند احتمال قابل قبولی باشد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که طوطی‌نامه موزه کلیولند ماحصل یک مرحله پیشرفت کتابخانه اکبر در زمان شکل‌گیری سبک مغول بوده است و از این منظر شاید تمرینی بوده است برای مصورسازی حمزه‌نامه، حتی اگر از نظر سبک، سازوکار قدیمی‌تری از نگارگری مغول را به

نمایش بگذارد. این‌گونه است که می‌توان سبک مغولی به‌کار رفته در این اثر را بستر شکل‌گیری سبک مغولی حمزه‌نامه، شاهکار نگارگری گورکانی هند برشمرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Caurapancasika: این سبک یکی از سبک‌های بومی هند است و «آثار نگارگران سبک کاراپنکاشیکا به‌شدت به سبکی در هند غربی که باقی‌مانده از یک سبک کهن هندی است شباهت دارد» (Chandra, 1976, 38-42) که در حدود سال‌های آغازین قرن شانزدهم میلادی به‌وجود آمد و به‌تدریج از حدود سال ۱۵۷۵ م. شروع به تأثیر گرفتن از سبک مغول کرد؛ با این حال توانست تا حدود زیادی مشخصات خاص خود را حفظ کند. مرکز این سبک «دهلی است و در نیمه اول قرن شانزدهم در آگرا به شکوفایی رسید، بنابراین طبیعی است که به شیوه شمالی سبک هند غربی مربوط بوده باشد و آن را گسترش دهد» (ibid, 42). از ویژگی‌های این سبک انتخاب رنگ‌های روشن یکسان، تلاش در چهره‌پردازی با سرهای نیم‌رخ و چشم‌های درشت دورگیری شده با رنگ مشکی، لباس‌های بومی و تور با تزیینات منگوله‌دار، درختان بیضی‌شکل با برگ‌های سبز، نمایش تخت در فضای داخلی با روختی‌های چهارخانه و بالشت‌هایی مزین به ردیفی از شکوفه‌ها و ظروف زیر تخت و منگوله‌های آویزان از سقف است.
۲. Candayana: سبک کاندایانا یک سبک ترکیبی بود از پیوند میان سبک‌های «هند غربی به همراه گروه کاراپنکاشیکا که مشترکاتی با هم دارند، با گروه هند و ایرانی که کاملاً در تقابل و تضاد با یکدیگر بودند» (Chandra, 1976, 38-48). برای نمونه «در این سبک ترکیب‌ها، چهره‌های نیم‌رخ و لباس‌های هندی از گروه کاراپنکاشیکا سرچشمه می‌گیرد... و رنگ‌های روشن و ملایم و اشکال تزئینی همچون ابرها و عناصر عربی منشأ هند و ایرانی دارند» (Chandra, 1976, 49). تاریخ شکل‌گیری آن را همانند سبک کاراپنکاشیکا در نیمه اول قرن شانزدهم میلادی نسبت می‌دهند. از دیگر ویژگی‌های کاندایانا می‌توان به حضور آجرهایی با سایه صورتی، نمایش سبیل و موی کشیده در امتداد گوش مردان، تزئینات ساده و یکنواخت فضای معماری، سرستون‌هایی با لبه‌های برگشته، تقسیمات تصویر توسط فضای معماری کاشی‌کاری شده و نمایش گنبد‌ها و ایوان‌های پرچین‌دار اشاره نمود. این سبک نیز به همراه کاراپنکاشیکا تمایل زیادی به الگوهای بومی نقاشی هند دارد.
۳. Indo-iranian: سبک هند و ایرانی آنچنان که از نامش پیداست آمیخته‌ای از الگوهای نگارگری ایرانی به‌ویژه مکتب نگارگری تبریز دوران صفوی در پیوند با نقاشی بومی هند است که منجر به پدید آمدن سبکی بینابین در دربار گورکانیان هند گردید، تأثیر نگارگران ایرانی در شکل‌گیری این سبک بسیار مهم بود و الگوهای ایرانی از مشخصات بارز آن است، از جمله استفاده از رنگ طلایی و ابرهای چینی، تمایل به نمایش کاشی‌کاری در معماری و بهره از نقوش اسلیمی، طبیعت‌پردازی‌هایی همچون وجود صخره‌ها و نهرهای جاری از میان آنها در گوشه تصویر در پیوند با سروها و درختان پرشکوفه نگارگری ایرانی و چهره‌های سه‌رخ گاه مغولی، چشم‌نواز است. این سبک یکی از مهمترین پایه‌های شکل‌گیری سبک مغولی هند است. «نگارگری‌های سبک هند و ایرانی در دو منطقه بکن و شمال انجام می‌شد و اگر تاریخ پیدایش آن به زودتر از قرن پانزدهم میلادی بازنگردد مربوط به دهه‌های اول قرن پانزدهم میلادی است. تصویرگری مینیاتورهایی با این شیوه تا متون قرن شانزدهم میلادی ادامه داشت و آثاری در سبک‌های هندی وجود دارد که نشان‌دهنده طولانی‌تر بودن حضور این سبک است و هنرمندانی که به این سبک کار کرده‌اند، در شکل دادن به سبک مغولی سهیم بوده‌اند» (Chandra, 1976, 42-48).
۴. Rajput: سبک راجپوت به نقاشی‌هایی گفته می‌شود که در منطقه راجستان هند و همچنین قسمت هیمالیایی پنجاب تحت حمایت راجپوت‌ها انجام می‌شد. راجپوت‌ها دربارهایی محلی بودند که به شیوه خود از هنر حمایت می‌کردند، بنابراین سبک راجپوت اصالت بیشتری نسبت به دیگر سبک‌هایی داشت که از تلفیق نقاشی هندی با سنت‌های وارداتی حاصل شده بودند. لذا می‌توان در سبک راجپوت سنت‌های خالص نقاشی هندی را بیش از هر سبک دیگری مشاهده نمود، از ویژگی‌های اصلی این سبک عموماً «ساخت‌وساز ابر، باران و برف، ترکیب تپه‌ها که ساختار زیرین آنها به شکل مخروط‌های بلند است و روی آنها با اجزای کوچک‌تری چون گل و بوته پوشیده شده است و شیوه تمایز میان روز و شب، که تنها از طریق تغییر دادن زمینه کار و بدون تغییر دیگر تزئینات حاصل می‌شود» (کوماراسوامی، ۱۳۸۲، ۱۷۱-۱۷۵). استفاده از رنگ نیز در این سبک یکی از ویژگی‌های منحصراً به‌فرد آن است به‌طوری که به عقیده بسیاری از کارشناسان «قابل توجه‌ترین کیفیت این نقاشی‌ها رنگ‌های درخشان آنهاست که به لحاظ شفافیت تنها با رنگ‌های مورد استفاده در میناکاری قابل قیاس است. اگرچه این تصاویر بر زمینه‌های مات و کدر نقش شده‌اند، لیکن طیف رنگ‌های خالص و درخشان قرمز و زرد و صورتی و سبز و قهوه‌ای در کنار سفید خالص و سیاه شبق‌گونه شفافیتی خاص به این آثار بخشیده است» (کوماراسوامی،

۱۳۸۲، ۱۷۶). چهره‌های غالباً نیم‌رخ از دیگر ویژگی‌های این سبک است.

فهرست منابع

- حسینی، مهدی (۱۳۸۴) *حمزه‌نامه، خیال شرقی*، کتاب اول، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- راجرز، جی. ام (۱۳۸۲) *عصر نگارگری مغولی هند*، ترجمه جمیله هاشم‌زاده، انتشارات مؤسسه نشر دولتمند، تهران.
- رهنمون، پوپک و اسلامی، مونا (۱۳۸۷) «حمزه‌نامه، عظیم‌ترین مجموعه مصور گورکانی»، *نامه هنر*، دوره جدید، شماره ۱، تهران.
- کراون، روی سی (۱۳۸۸) *تاریخ مختصر هنر هند*، ترجمه فرزانه سجودی و کاوه سجودی، فرهنگستان هنر، تهران.
- کری ولش، استورات و ذکاء، یحیی (۱۳۷۳) *مینیا توره‌های مکتب ایران و هند*، احوال و آثار محمد زمان، ترجمه زهرا احمد و دیگران، انتشارات فرهنگسرا (یساولی)، تهران.
- کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۲) *مقدمه‌ای بر هنر هند*، ترجمه امیرحسین ذکرگو، فرهنگستان هنر، تهران.
- نخشب، ضیاء‌الدین (۱۳۷۲) *طوطی‌نامه*، انتشارات منوچهری، تهران.
- Akhavan, Zahra F.(1989) *The Problems of The Mughal Manuscript, a Reconstruction*, Harvard University.
- Chandra, Pramode (1976) *The TUTI-NAMA of Cleveland Museume of Art*; Akademische druck - U Verla gsanstalt, Graz – Astria.
- Harle, J.C.(1994) *the Art and Arcitecture of Indian Subcontinent*, 2nd Edition, Yale University Press.
- Seyller, John (2002) *The Adventures of Hamza*, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery of Art, Washington.
- Stronge, Susan (2003) *Painting for the Mughal Emperor*, V&A Publication, London.
- Ziyaudin Nakhshabi (1978) *Tales of a parrot: The Cleveland Museume of Art's TUTI-NAMA*; Akademische druck – U. Verla gsanstalt; Graz – Austria.