ART University Website

دوفصلنامه دانشگاه هنر | شماره یک | بهار و تابستان ۸۷

نامه هنرهای تجسمی و کاربردی

پوپك رهنمون[۱] مونا اسلامی[۲]

حمزه نامه، عظیم ترین مجموعه مصور گورکانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱ ۱۱ ۸۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۴ ۱۲ ۸۶

چکیده

حمزه نامه که مجموعه ای مصور از ماجراهای امیر حمزه صاحبقران است در این پژوهش مورد بررسی قرار می گیرد. داستانهای حماسی این مجموعه به واسطه جذابیت فراوان و بار غنی مذهبی اشان در دوره گورکانی به شبه قاره هند راه یافتند. مجموعه حمزه نامه شامل ۱۴ جلد و ۱۴۰۰ نگاره بوده که در مدت ۱۵ سال (۹۸۲ ۹۶۷ه.ق/۱۵۷۵ ۱۵۶۰م) توسط نگارگران کارگاه نقاشی سلطنتی اکبرشاه مصور گردیده است. روند کلی داستانها و نگاره هایی که بر مبنای آنها مصور شده اند، ستیز امیر حمزه با کفار و تلاش وی برای مسلمان ساختن آنهاست. در این راستا ماجراهای پیچیده و تو در تو نیز رخ می دهد که مضامین تخیلی، حماسی، تاریخی، مذهبی و گاه عاشقانه را در بر دارد. جذابیت این مجموعه در قطع بزرگ تصاویر، درشت نمایی عناصر، قرارگرفتن متن در پشت تصویر و بالاخره کاربرد آن در سنت نقالی خلاصه می شود. آنچه در این مجموعه به چشم می خورد، خصوصیات زندگی اشرافی گورکانی، اصالت نقاشی ایرانی، عناصر نقاشی آسیای میانه و ابداعات نوین نقاشی اروپایی می باشد که با محیط و شرایط جغرافیایی هند سخت عجین شده است. هدف از این بررسی، معرفی مجموعه حمزه نامه به عنوان یکی از عظیم ترین نسخ مصور شده دوران گورکانی و تحلیل محتوایی، ساختاری و نشانه شناختی دو نگاره از این نسخه با توجه به داستان و روابط بینامتنی می باشد.

واژه های کلیدی

نقاشی گورکانی، حمزه نامه، ساختار تصویری، محتوا و مضمون

۱_نویسنده مسئول، کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر
شهر تهران، استان تهران
Email: poopak_rah@yahoo.com

۲_کارشناس ارشد صنایع دستی، دانشگاه هنر
شهر تهران، استان تهران
Email: esl_745@yahoo.com

ART University Website

پیشینه تاریخی نقاشی گورکانی

هنـر تصویرگـری کتـاب در دوره گورکانیان هنـد، با حمایت همایون شـاه و تحت تأثیر مسـتقیم هنر صفویه آغاز شـد. ناصرالدین محمد همایون (۹۶۳ ۹۱۴ه.ق/۱۵۵۶ ۱۵۰۸م)که «پس از بابر به عنوان فرمانروای هند شمالی به تخت سلطنت نشست از بسیاری جهات جانشین لایقی برای پدرش محسوب نمی شـد چراکه از شـخصیت سست و خوشگذرانی برخوردار بود و به همین خاطر شکستهای نظامی متعددی را در طول ده سال اول سلطنت متحمل شد.» (راجرز، ۱۳۸۲، ۴۱) وی « پس شکست از شیر شاه و خیانت برادرش کامران اجباراً به ایران پناهنده شد.» (غروی، ۱۳۵۳، ۳۶
سـالهای اقامت وی در ایران «(۹۴۷ ۹۳۶ه.ق/ ۱۵۴۰ ۱۵۳۰م) یک تقارن خوش یمن بود. در آن عصر یکی از بزرگترین پادشاهان مشـوق هنر یعنی شاه تهماسب (۹۸۴ ۹۳۰ه.ق/۱۵۷۶ ۱۵۲۴م) حکومت می کرد. نقاشی ایران در آن زمان در اوج خود بود و در دستگاه این پادشاه، هنرمندان و استادان بنام تذهیب، خطاطی، کتاب سـازی و نقاشـی فعالیت می کردند. دو تن از آنان میرسید علی و عبدالصمد توسـط همایون در سـال ۹۵۶ه.ق/۱۵۴۹م در کابل به خدمت گرفته شـدند و در زمان بازگشـت وی به هندوستان (۹۶۱ه.ق/۱۵۵۴م) او را همراهی کردند.
آثار نگاره هندی این دوره به گونه ای چشمگیر تحت نفوذ هنر نگاره ایرانی است. یکی از منابع عمده ایـن نفوذ مربوط به کشـش و جذبـه ای بود که همایـون در موقع اقامت خود در ایران نسـبت به نگاره صفویه احسـاس کـرد.» (راجـرز، ۱۳۸۲، ص ص ۴۳ ۴۱) جهان هنری دوران گورکانـی هند و صفوی ایران به واسـطه نقاشی، ادبیات، کتاب آرایی، خوشنویسـی و تذهیب در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر بودند. این همبستگی تنها بر پایه عوامل فوق استوار نشده بود چراکه در هر دو محیط هنری، زبان و ادبیات فارسی عاملی مشترک به شمار می رفت.
نقاشـی گورکانی و آثار تهیه شـده در طول سـه قرن فرمانروایی این سلسـله با علاقه امپراتوران برای حفظ و اعتلای این هنر ارتباط تنگاتنگ داشـت. چنان که دوران اکبرشاه به واسطه علاقه بسیار وی به نقاشـی، عصر طلایی این هنر به شـمار می رفت. ابوالفتح جلال الدیـن محمد اکبر (۱۰۱۴ ۹۴۹ه. ق/۱۶۰۵ ۱۵۴۲م) پسـر چهارده سـاله همایون، در سال «(۹۶۳ه.ق/۱۵۵۶م)» پس از مرگ او به تخت نشست. (Harle, 1994, 372) پس از گذشت پانزده سال وی تبدیل به زمامداری بزرگ شد و حکومت گورکانی تحت حمایت و تلاشـهای بی وقفه او به امپراتوری قدرتمندی تبدیل شـد. علی رغم این که اکبر به خواندن و نوشـتن علاقه ای نداشـت ولی به «کتاب به ویژه آنهایی که دارای تصویر بودند عشق مـی ورزیـد.» (ذکاء و کری ولـش، ۱۳۷۳، ۹) وی اطلاعات دقیقـی راجع به ادبیات، فلسـفه و علوم را از طریـق کتابهایـی که به صـدای بلند برای او خوانده می شـد، کسـب کرده بود و اسـتعداد درک هنر و آموختـن آن را داشـت. «قلمرو پادشـاهی اکبر مملو از هنرمندان، صنعتگـران و معماران ماهر بود؛ اسـتادان دربـار پدرش همگی بـه دربار او راه یافتنـد و هنرمندان با تبارهای مختلـف و به خصوص از ایران به کارگاه نقاشـی سـلطنتی پیوسـتند.» (Stronge, 2002, 14) از آن جاکه «وی زیر نظر نقاشان ایرانـی دربار پدرش، میرسـید علـی و عبدالصمد، در کابل آموزش دیده و از ایشـان نحوه به کارگیری خطـوط زیبـا و ترکیبهای رنگـی را فراگرفته بـود از میان همه هنرها، نقاشـی در نظـر وی از اهمیت بیشتری برخوردار بود.» (C.Welch, 1963, 22-23)
«علاقه اکبر به کتابهای مصور باعث شد که نقاشان دربار به تصویرسازی متون ادبی روی آورند. حمایت و تشویق اکبر به طور عمده شامل پشتیبانی مالی از یک کارگاه هنری بسیار فعال و سفارش متونی بود که باید بازنویسـی یا مصور می شـدند. سفارشات وی شامل مصورسـازی آثار ادبی و داستانهای کهن عاشـقانه وگاه زندگـی نامه هـای مصور با تصاویر مربوط بـه وقایع، چهره ها یا تاریـخ طبیعی بودند.» (راجرز، ۱۳۸۲، ۱۳۷ ۴۴) قدم اول کارگاه هنری و کتاب سازی دوره اکبر، مصور ساختن شاهکارهای ادبیـات فارسـی و قـدم دوم، ارایه «ترجمه های فارسـی از حماسـه هـای هندی به قصـد آگاه کردن

http://journal.art.ac.ir

مسـلمانان و ارتباط بیشـتر آنها با هندوان بود.» (ذکاء و کری ولش، ۱۳۷۳، ص ۹) در این کارگاه، آثار نقاشـی چشم گیری همچون حمزه نامه شـکل گرفت که در جریانهای بعدی نقاشی هند تأثیر بسزایی داشت.

ساختار و موضوع داستان در حمزه نامه

حمزه نامه یا داسـتانهای امیر حمزه مجموعه ای معروف از افسـانه های جذاب اسـت که شاهکارهای پهلوانان را به زبان سـاده و بی پیرایه تعریف می کند. داسـتانهای حمزه نامه با نامهای متفاوتی نظیر «داسـتان امیـر حمـزه صاحب قـران، قصه حمزه، رمـوز حمـزه و محبوبترین آن یعنی حمـزه نامه» شناخته شده است. (F.Akhavan, 1989, 1) این مجموعه که از سنتهای ادبی شفاهی نشأت گرفته، ابتدا برای مردم چادرنشـین در چادرهایشـان و یا شنوندگان عامی در قهوه خانه ها نقل می شد. «این داسـتانها در اثر نفوذ فرهنگ و تمدن ایرانی به شـبه قاره هند راه یافت و در آن جا تحت تأثیر عناصر فرهنگ هندی قرار گرفت تا این که در قرن دهم ه.ق/ شـانزدهم م، اکبر شـاه به سـبب علاقه بسیار به داسـتانها دسـتور مصور سـاختن مجموعه ای کامل را صادر کرد که اتمام این پروژه عظیم ۱۵ سال به طول انجامید (۹۸۲ ۹۶۷ه.ق/۱۵۷۵ ۱۵۶۰م).» (Seyller, 2002, 12-17)

«نسـخه اصلی مجموعه حمزه نامه شـامل ۱۴ جلد بوده و در هر جلد حداقل ۱۰۰ تصویر وجود داشته اسـت.» (راجرز، ۱۳۸۲، ص ۵۶) از آن جا که «تصاویر باقی مانده از این نسـخه به صورت مجموعه ای مـدون موجـود نبـوده، در حال حاضـر ۱۳۴ تصویر موجود به صـورت پراکنده در ۲۱ مـوزه و مجموعه شخصی» نگهداری می شوند. (F.Akhavan, 1989,255-256)

«نقاشـی هـای حمـزه نامـه کـه بـر روی پارچـه نقـش بسـته انـد، نمونـه ای از بزرگتریـن نگاره های هندی به شمار می روند.» (Harle, 1994, 376) مهمترین مشخصه هر یک از این صفحات قطع بزرگ آنهاست که یکی از وجوه تمایز این اثر منحصر به فرد می باشد. «قطع اصلی هر یک از نگاره ها حدوداً ۶۷ ۵۱ سـانتی متر اسـت که با احتساب حاشـیه آن به حدود ۷۹ ۶۴ سانتی متر می رسد.» (F.Akhavan, 1989, 23)

«داسـتانهای حمزه نامه بر اسـاس زندگی دو مرد، با یک نام اما با پیشـینه متفاوت شکل گرفته است. یکی از آنان، حمزه ابن عبدالمطلب، عموی پیامبر اکرم(ص) است. قهرمان دیگر این داستانها، حمزه ابن آذرک مشـهور به حمزه ابن عبدالله بوده که در زمان خلافت هارون الرشـید، والی خراسـان بوده است.» (Ibid,46-48)

امیر حمزه گاه به عنوان قهرمان در مرکز داستانهای مذهبی قرار دارد. «از این منظر، شخصیت اصلی داسـتان، حمزه بن عبدالمطلب، عموی پیامبر اسـت. حمزه در حدود سال ۵۶۹م در عربستان به دنیا آمد، اطلاعات کمی از دوران جوانی وی در دست می باشد که در آنها تنها از قوای جسمانی فوق العاده و مهارتـش در نبرد، سـخن به میان آمده اسـت. وی در ابتدا رسـالت حضرت محمـد(ص) را رد کرد، اما در سـال ۶۱۵م به اسـلام گروید و از با مومن ترین و مصمم ترین قهرمانان اسـلام شد. او همواره به خاطر شجاعت و جسارت بی حد و حصر در میدانهای نبرد و فداکاری های بسیارش در راه دین اسلام تحسـین شـده است. حمزه نقش مهمی را در پیروزی سپاه اسلام در جنگ بدر ۰۳ه.ق/۶۲۴م ایفا کرد. در سـال ۰۴ه.ق/۶۲۵م در جنگ احد (زمانی که وی در حال جنگ با حریفی دیگر بود)، توسـط مردی حبشـی به نام وحشـی کشـته شـد. با این که به جسـد حمزه بی حرمتی شد اما افسـانه دلاوری های شگفت انگیز او، به عنوان قهرمان و شهید، همیشه در ذهنها ماندگار شد.

قهرمـان گاه در مرکـز وقایع تاریخی یا خارق العاده قرار دارد که حضور وی در داسـتانها ملهم از حمزه ابن عبداللـه اسـت. وی در منطقه سیسـتان (ایران)، زندگی می کرد و رهبری جنبشی بر علیه خلیفه هارون الرشـید را بر عهده داشـت. اگرچـه ایمان حمزه دوم هرگز به انـدازه حمزه عموی پیامبر(ص) نبود اما جرأت و جسارت بسیاری داشت.

ART University Website

در اغلب داستانهای این مجموعه، امیر حمزه صاحب قران، تلفیقی از دو شخصیت مذهبی و تاریخی (حمـزه بـن عبدالمطلـب و حمـزه بن عبداللـه) می باشـد کـه ترکیبی ایـده آل از پارسـایی، دلیری و نیکوکاری اسـت. بنابراین، افسانه حمزه، یک زندگی نامه در مورد شخصیتی تاریخی یا ترویج اسلام نیست، بلکه مجموعه ای از داستانهای زیبا و سرگرم کننده است.» (Seyller, 2002, 16-13)

«خلاصه داسـتانهای حمزه نامه توسـط هاینریش گلوک تا سال ۱۳۴۴ه.ق/۱۹۲۵میلادی جمع آوری شدند. بر اساس نظریات گلوک، محل وقوع داستانها شهر تیسفون در عراق کنونی است. سیر داستانها با ماجراهای انوشیروان و پهلوان حمزه آغاز می شود. اغلب داستانهای حمزه نامه بر مبنای سفرهای امیر حمزه و لشکرکشی های وی به اسپانیا، آفریقای شمالی، روم، ترکیه و سیلان شکل گرفته است. در طی این سـفرها حمـزه و همراهانش علیه کفار، اقوام بدوی و موجـودات خارق العاده می جنگند. در نهایـت داسـتان حمـزه نامه با جنگ احدکه حمزه در آن به شـهادت می رسـد، پایان می پذیرد.» (Stronge, 2002, p.21) داسـتانهای ایـن مجموعـه شـامل «مطالب در هم آمیخته ای اسـت که هیچ تناسـب زمانی و تاریخی با یک دیگر ندارند. در یک جا از انوشـیروان پادشـاه ساسانی سخن به میان آمده که با حمزه در جنگ اسـت و در جای دیگر از اردشـیر بابکان (نخسـتین پادشـاه ساسانی) که به یاری اومی شتابد.» (شعار، ۱۳۴۷، ۶

«زبان به کار رفته در این داسـتانها بسـیار سـاده و دقیقاً زبان محاوره ای اسـت. این داستانها همانند بسـیاری از داستانهای حماسـی دارای یک روایت کننده سوم شخص هستند.» (F.Akhavan, 1989 38-43) «شـیوه ارایه حمزه نامه با در نظر گرفتن سـنت قصه گویی شـفاهی (نقالی) انجام می پذیرد. اکبرشـاه تنها برای سرگرمی و لذت به این داسـتانها گوش فرا می داد که توسط قصه گویان دربار برای افراد حرم وی و دیگران نقل می شـد. نقالان مشـهور هیچ گاه داسـتان را مو به مو از روی متن تعریف نمی کردند. شیوه نقالی آنها همراه با موسیقی و شعر بود.» (Seyller, 2002,12-42)

موضوعات مجموعه داستانهای حمزه نامه را می توان در شش گروه طبقه بندی کرد:

۱. حماسی (صحنه های نبرد، ماجراهای عیاران، جنگ میان خیر و شر)
۲. تاریخی (ملاقات با پادشاهان و صحنه های بارعام)
۳. اخلاقی و مذهبی (مشرّف شدن کفار به دین اسلام و نبرد میان مسلمین و کفار)
۴. عاشقانه (عشقهای دربار، دسیسه چینی و توطئه برای وصال محبوب)
۵. خیالی (موجودات عجیب مانند اژدها و لویاتان، دیو، غول، جن و پری)
۶. جادویی (جادوگران، طلسمها و باطل السحرها)

همان طور که پیش از این گفته شد، امیر حمزه، قهرمان اصلی و نقطه اشتراک میان داستانهای این مجموعه اسـت ولی در کنار او شخصیتهای دیگر مانند قهرمانان نامدار، عیاران، پادشاهان و وزیران، زنان، پهلوانان و موجودات تخیلی نظیر دیوها، اژدها، هیولاها و نیروهای جادویی نیز در شکل گیری داستانهای حمزه نامه موثر بوده اند.

ساختار تصویری حمزه نامه

تصاویر به جای مانده از حمزه نامه بسـیار کمتر از آن اسـت که بتوان به ارتباط میان آنها که با شـتاب بسـیاری از یـک صحنه به صحنه دیگر گـذر می کنند، پی برد. «بر خلاف آنچه در سـایر متون معمول دیده می شـود، متن داسـتانهای این مجموعه پشت تصویر قرار گرفته اسـت.» (Harle, 1994, 376) متن بر روی «کاغذ نخودی مزین به ذرات طلایی رنگ، نوشته شده است. بیشتر صفحاتی که داستان را در بر دارد مشـتمل بر ۱۹ سـطر بوده و به شـیوه نسـتعلیق نگارش یافته اسـت. شـکل کلی متن که هریک از داسـتانها در ابتدای صفحه آغاز و در انتهای آن پایان می یافت یکی از جذابترین مشـخصه های حمزه نامه است. در برخی موارد، خط اول متن، خلاصه کوتاهی از آنچه در تصویر دیده می شود را در معرض دید خواننده قرار می دهد.» (Seyller, 2002,41)

حجم عظیم حمزه نامه به حدی بود که از توان و استعداد نقاشان این مجموعه و دستیاران آنها بیرون بود بنابراین «اکبر اقدام به استخدام نقاشان هندو و مسلمان از کشورهای مختلف برای یاری رساندن به نقاشان کارگاه سلطنتی نمود.» (راجرز، ۱۳۸۲، ۵۹) ریاست کارگاه سلطنتی گورکانی بر عهده دو تن از نقاشان ایرانی، میرسید علی و عبدالصمد بود بنابراین نشانه های بارزی از سبک نقاشیهای صفوی در جلدهای اولیه این مجموعه به چشم می خورد. خصوصیات اصلی نگاره های اولیه مانند ترکیب بندی، مناظر و برخی جزییات این نگاره ها ایرانی هستند. در مقابل، چهره پردازی، معماری، بزرگ نمایی برخی عناصر و استفاده از رنگهای غنی در مقیاس وسیع از سنتهای هندی استخراج شده اند. نگاره های این مجموعه بر مبنای ساختار روایی و طبقه بندی موضوعی که پیش از این بدان اشاره شد، ترسیم شده است. از آن جاکه تنها دو یا سه خط از هر داستان مصور شده، جزییات به کار رفته در آنها از اهمیت بسیار برخوردار بوده است. به عنوان مثال طبیعت و مناظر سبز، بناها و شخصیت پردازی این نگاره ها با جزییات کامل به تصویر کشیده شده و طیف رنگهای به کار رفته در این تصاویر وسیع و ترکیب آنها غنی و درخشان است.

نگاره های حمزه نامه روی پارچه نقاشی شده و سپس بر روی کاغذ متن قرار می گرفت و حاشیه به عنوان عنصری تزیینی بر روی کاغذ نگهدارنده نقاشی چسبانده می شد. «قطع بزرگ نگاره ها و محکم بودن صفحات این مجموعه به واسطه چسبانده شدن چندین لایه بر روی هم، تورق را مشکل ساخته و تدوین آن را به صورت کتاب غیر ممکن نموده است.» (F.Akhavan, 1989, 23-28) از سوی دیگر کاربرد مهم این مجموعه یعنی اجرای داستانها در مقابل پادشاه و تماشاچیان باعث می شد که صفحات آن به صورت جدا از هم باشند.

نگارگران حمزه نامه

کارگاه نقاشی دربار گورکانی «محلی برای گردهمایی هنرمندان مختلف از شبه قاره هند و ماوراءالنهر بود.» (Stronge, 2002,34) معروفترین هنرمندان هندی آن دوران نظیر «بساوان، دساوانتا، کساواداسا، شراوانا، ماه محمد، جاگانا، تارا، لعل، دارونت، باوانارى، مخلص، مهسا و میترا در پروژه عظیم حمزه نامه همکاری داشتند.» (Sivaramamurti, 1970, 89)

«هریک از نقاشیهاکه در کارگاه سلطنتی انجام شده حاصل عمل دو یا سه نقاش است، ارشد نقاشان معمولاً مسؤولیت ترکیب بندی و طراحی اولیه را بر عهده داشته و دیگری مسؤول رنگ آمیزی و نفر سوم نیز وظیفه طراحی چهره ها را بر عهده داشته است.» (Harle, 1994,376) حاصل همکاری هنرمندان مختلف، مجموعه ای عظیم و بی همتا است که نظیر آن در هنر اسلامی کمتر به چشم می خورد.

مروری بر دو نگاره از حمزه نامه

«لویاتان به امیرحمزه و مردانش حمله می کند» (تصویر ۱

«امیر حمزه برای احرس زحل-سیما حاکم جزیره شَتار پیغام فرستاد و او را به اسلام دعوت کرد. حمزه و یارانش برای دیدار احرس راهی سفر دریایی شدند و در راه به هیولای عظیم الجثه ای که در مقابل آنها ظاهر شده بود، برخوردند. آنها پس از شکست هیولای ترسناک به ساحل جزیره رسیدند. احرس به اردوگاه آنان رفت و امیر بار دیگر وی را به اسلام دعوت کرد. احرس ابراز داشت که وی و مردمانش درخت پرست هستند و داستان درخت افسانه ای رفعت و اقتدار راکه از زمان حضرت سلیمان توسط اجداد آنها پرستیده می شد برای حمزه نقل کرد. این درخت مرتفع سایه وسیعی داشت که هزار و یک مرد در زیر آن جای می گرفتند. روز بعد احرس و امیر زیر همان درخت کشتی گرفتند و از آن جا که درستکاری معنوی امیر در قالب نیروی بدنی بر احرس آشکار شد، وی و همراهانش با حمزه بیعت

ART University Website

کردند و مخلصانه مسلمان شدند.» (Seyller, 2002, 290)
باورهـای خرافـی (پرسـتش درخت) و بـه وقوع پیوسـتن اتفاقات عجیـب (مبارزه با هیـولای عظیم الجثـه)درون مایه داسـتانی اسـت که ظاهـر آن ترغیب کفار برای گرویدن به دین اسـلام می باشـد. «خرافـات عبارت اسـت از عقاید باطل و بی اسـاس که بـه کلی خلاف عقل و برهان باشـد. نکته قابل تأمل این اسـت که خرافه تنها نسبت به درجه فهم و بصیرت بشر وجود دارد. هنوز اشخاصی هستند که درخت، کوه، سنگ یا هر چیز را که به عقیده آنان تأثیر خاصی در طالعشان دارد به واسطه ذکر و ورد یا کهنه بستن و شمع نهادن، می پرستند. تنوع عقاید خرافی با نوع سرزمین رابطه متقابل دارد زیـرا که نفس به تنهایی در حصول یا ظهور خرافات و تخیلات مؤثر نیسـت بلکه محیط طبیعی مانند کوه، بیابان، دریا، دره، جنگل، سرما و گرما در ایجاد آن اوهام و افکار نقش اساسی دارد.» (پاکدامن، ۱۳۷۸، ۴۳ ۳۸) از ایـن رو پرسـتش درخـت رفعت و اقتـدار که با ویژگی های منحصـر بفردش یادآور «درخت اسطوره ای و غول پیکر قدرت است و نماد نیروی بی حد و حصر، بلند پروازی، فزون خواهی و جاه طلبی بی کران می باشـد، قله اش به آسـمان می ساید و سـایه گاه هزاران تن است» (دوبوکور، ۱۳۷۳، ۲۶) با توجه به باورهای خرافی مردمان بومی جزایر، موجه به نظر می رسد.
حمله ور شـدن لویاتان به کشـتیهای حمزه و یارانش به عنوان جذابترین بخش داستان در این نگاره ترسـیم شـده اسـت. لویاتان به تصویر کشیده شـده آن قدر بزرگ اسـت که می تواند یک کشتی را به راحتـی ببلعد. کشـتیهای دریانـوردی حمزه و مردانش که نیمـی از تصویر را پوشـانده، دماغه هایی عجیب اما طبیعی به شـکل سـر اسب و گرگ دارند. این کشتیها در مقابل هیولای عظیم الجثه ای که ناگهان سـر از آب بیرون آورده، بسـیار کوچک می نمایند. پهلوانان، هر سلاح قابل تصوری را که می توانست این جانور فلس دار را دور کند به کار بسته اند.

تصویـر ۱ :لویاتـان به امیرحمـزه و مردانش حمله می کنـد، حمزه نامه، منسـوب به بسـاوان و شـراوانا، جلـد نـا مشـخص، ۹۷۴ ه.ق، مجموعه شخصی، اندازه ۷۱ ۵ ۵۵ سانتی متر

امیر حمزه با لباس نارنجی در مرکز کشتی قـرار دارد و تیری را از کمـان پرتاب کرده کـه مسـتقیماً بـه چشـم راسـت هیولای خشـمگین نشسته اسـت. فرد دیگری که درکنار حمزه قرار دارد با تیر و کمان چشم دیگر لویاتان را هدف قرار داده است. عمر عیـار تنها از طریق تبرزیـن و فلاخن قابل تشخیص می باشد. وی قلاب خود را که در آن سـنگ کوچکی قرار دارد، می چرخاند تا به سـوی پوزه این موجـود پرتاب کند. سـایر افراد با سـلاح هایی نظیر شمشـیر، تیـر و کمان، نیزه، چماق و نیزه های سـه شـاخه در حال حمله به آن جانور بوده و از میان آنها تنها دو تن با تفنگ سرپُر، هیولا را هدف قرار داده اند.
کشـتیها قسـمت اعظـم تصویـر را به خود اختصاص داده اند اما لویاتان که در گوشـه سـمت راسـت قرار گرفته، اسـاس ترکیب بنـدی اثر را تشـکیل داده اسـت. لویاتان کـه «در لغت به معنای تمسـاح می باشـد از بزرگترین خزندگان اسـت. پشت، سر و دم او با فلسـهای بزرگ و سـخت پوشـیده شـده که وی را از نزول بلا، تیر و گلوله نگاه

http://journal.art.ac.ir

ART University Website

می دارد.» (دهخدا، ۱۳۷۷، ۳۵۲
ایـن هیولا در «زبـان عبری به صورت موجودی که قادر اسـت در خود جمع شـود،» (Eliade, 1995, 285) توصیف شـده و «در مکاشفات یوحنا از لویاتان به عنوان هیولای هفت سر اقیانوس یا تمساحی که در اعماق آبهای دریا زندگی می کند،» یاد شده است. (Ibid, 285)
«داسـتانهای مشـهور و اسـطوره ای قرآن نیز از این موجود به عنوان ماهی عظیم الجثه نام برده اند: اکنون این جهان بر پشـت ماهی اسـت و آن ماهی بدان آب اندر است و آن آب بر سنگ صخره است و آن سـنگ صخره بر کتف یک فرشـته و پای فرشـته بر هوا معلق اسـت و بر هیچ جا نهاده نیست تا این ماهی اندر گردد و نگوید این بر من اسـت و من نگاه همی دارم. (تفسـیر طبری)» (عبداللهی، ۱۳۸۱، ۱۰۵۴
توصیفات متون کهن درباره این موجود عظیم الجثه علاوه بر معرفی خصوصیات ظاهری نشانگر مأمن او یعنی اقیانوس اسـت که عموماً «قلمرو موجودات خبیث» (ایونس، ۱۳۷۳، ۲۰۵) شـمرده می شود. این موجود با گوشـهای گرد، پوزه و برآمدگی خاردار پشـتش یادآور «نوعی کروکودیل بومی هندی به نام غاریال (سـیاه سـر) است که علاوه بر این خصوصیات، دندانی برجسته، مانند شاخ در جلوی پوزه اش دارد.» (Seyller, 2002, 98) نگارگـر بـا توجه به متون کهن و بر مبنای برداشـتهای ذهنی خویش از محیـط اطراف، موجودی خـاص را که تلفیقی از لویاتان و غاریال اسـت در این نگاره پدید آورده و بیننده را تحت تأثیر قرار می دهد.
فرم منحنی شکل کشتی ها و بادبان در تداوم حرکت پیچان موجهای آب طراحی شده و در نوع خود یادآور «تحرک، عدم ایستایی و تزلزل» می باشد. (نامی، ۱۳۷۱، ۲۴) نگارگر دماغه یکی از کشتیها را به صورت سـر گرگ طراحی کرده که «از جنبه تشـبیهی برخوردار بوده و برای نشان دادن موقعیتهای دشـوار و تنگناهـا به کار می رفتـه» (عبداللهی، ۱۳۸۱، ۹۱۳) و دیگری را به صورت سـر کاملاً طبیعی یک اسب که «نمودار پیروزی بوده و گاه به عنوان کشتی و سفینه» از آن یاد شده، ترسیم کرده است. (همان کتاب، ۸۰

اسب من در شب دوان همچون سفینه در خلیج من بر او ثابت چنان چون بادبان اندر سفن
(منوچهری)

این دو فرم در تقابل با بدنه چوبی کشـتی قرار داشـته و درمقابل لویاتان عظیم الجثه، جلوه خود را از دسـت داده اند. به نظر می رسـد نگارگر نمونه های مصوری از دماغه عجیب کشتیها را که می توان در هنر پیش از دوره گورکانی مشـاهده کرد در ترسـیم دماغه کشتی های این نگاره مد نظر قرار داده است. (تصویر شماره ۲
تمامی سـلاحها از درون سـه کشتی به سـمت یک نقطه یعنی لویاتان نشـانه رفته اند و نگارگر به این ترتیـب تأکید بصری را در این نقطه دو چندان سـاخته اسـت. از میان رنگهای بـه کار رفته در این اثر قرمز که نشـانگر «هیجان، شورش و نشانی تثبیت شـده از مبارزه است» (ایتن، ۱۳۶۹، ۲۱۴) بیش از بقیـه رخ مـی نماید و چرخش آن در جای جای اثر از لکه ای کوچک بر سـر اسـب گرفته تا پهنایی به وسعت بادبان کشتی، جنبش و حرکت اجزای تصویر را تشدید کرده است.
هم زمانی اسـطوره و واقعیت که در رویارویی لویاتان با حمزه و یارانش تجلی یافته، شباهت بسیاری به داستانهای مهیج دریانوردان از رازهای مخوف دریا و موجودات عجیب الخلقه ای دارد که آنها را به دام مرگ می کشـانند. این هم زمانی با حضور سـلاح هایی چون توپ و تفنگ در کنار شمشیر، نیزه، تیر و کمان به خوبی رعایت شـده اسـت. در نهایت نگارگر برای بزرگ نمایی اسطوره از طراحی عناصر واقعی صرف نظر کرده و با علاقه بسـیار در اندازه این موجود دریایی اغراق نموده و اهمیت آن را دو چندان ساخته است.

ART University Website

تصویر ۲ :شناکردن یوسف در رود نیل، برگی از یوسف و زلیخا، بخارا، ۹۷۳ه.ق. مجموعه کوورکین

تصویر ۳ :لندهور خفته توسط دیو ربوده می شود، حمزه نامه، منسوب به دساوانتا و شراوانا، شماره جلد نامشخص، ۹۷۲ه.ق. موزه وین

«دیو، لنـدهور خفتـه رامی ربـاید»

(تصویر ۳)

«لندهور پسر سعدان، شاه سیلان (سریلانکا) بود که پس از مرگ نابهنگام پدر و مادرش پنج سال در کنار گورهای آنان زندگی کرد. لندهور پـس از مدتـی بـه دربـار عمویـش بازگشـت. شـهبال شاه که از بازگشـت او بیمناک بود، در فکر کشـتن لندهور افتـاد و او را در پای فیلان انداخـت. لندهـور فیلهـا را از پـای در آورد و در فرصتـی مناسـب بـا ترفنـدی عمویـش را فریـب داد و بر تخت پدرش نشسـت. لندهور که سـلطنت را از آن خود می دانسـت دیگر از تخت پایین نیامد.

از آن جـا که وی بسـیار درشـت هیکل و وزین بـود هیـچ کـس توانایـی حرکـت دادن او را نداشـت. وزیر شـهبال شـاه برای فریب دادن لندهور ضیافتی برپا سـاخت و بـا مکر و حیله بـه او داروی بیهوشـی خوراند سـپس توسـط دیو سـفید یکی از خدمتگزاران دربار، لندهور خفتـه را بـا تخـت روانـه زنـدان سـاخت.» (فرسـایی، ۱۳۷۰، ۹۰ ۸۸) «لندهـور (به فتح دال) به معنای پسر آفتاب است چرا که لند به معنای پسـر و هور به معنای آفتاب می باشد. در فرهنـگ عامه نیز این لفظ را برای مردی با اندام درشت و بسیار بلند بالا به کار می برند.» (دهخـدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳، ۱۹۷۸۷) دیو سـفید این داستان در واقع نماد پهلوانانی است که «از افراد عادی، قوی جثه تر بوده و گاه در خدمت حکام زمان خـود و گاه بر علیه آنان بوده اند.» (پادشـاه، ۱۳۳۶، ج ۳، ۱۹۹۲) در افسانه های شاهنامه «دیو سفید پهلوانی مازندرانی بود که رسـتم او را کشـت. در واقع دیو سفید، سردار و پادشـاه آن سـرزمین در روزگـار کیکـاووس بـود...» (دهخـدا، ۱۳۷۷، ج ۸، ۱۱۴۴۹ وجه تسـمیه دیو سـفید با توجه به محل وقوع داسـتان یعنی هندوستان که مناطقی با آب و هوای مختلف و مردمی با چهره سـپید و تیره دارد، بـاورپذیر به نظر می رسد.

مضمون داستان بر پایه توطئه چینی از سوی شـخصیت های اصلی اسـتوار شـده است. با توجه به داسـتان، شهبال شـاه که خود تخت

سـلطنت را به ناحق تصاحب کرده، آغازگر توطئه اسـت و به علت ترس از قدرت فوق العاده لندهور با انداختن وی در پای فیلان خواسـتار مرگ اوسـت. از سـوی دیگر لندهور با ترفندی بر تخت سلطنت می نشـیند و با تصاحب آن توطئه بعدی را شـکل می دهد و در نهایت به واسـطه عقیم ماندن تمامی نقشـه های شـاه برای پایین کشیدن لندهور از تخت، وزیر وارد عمل شده و با حیله ای توطئه سوم را رقم می زند. در این میان دیو سـفید، تخت و داروی بی هوشـی ابزاری برای رسیدن توطئه چینان به مقاصدشان به شمار می روند.

جذابترین بخش داستان یعنی دزدیده شدن لندهور توسط دیو سفید در این نگاره به چشم می خورد. در این تصویر دیو هولناکی دیده می شـود که فرصت را غنیمت شـمرده، لندهور خفته و تختش را به زنـدان یا جایـی بدتر از آن حمل می کند. این موقعیت یادآور یکی از تصاویر شـاهنامه محمد جوکی است که در آن اکوان دیو، رستم خفته را به دریا می افکند. (تصویر شماره ۴

دیوهـای این دو نگاره موقعیتی مشـابه دارند. هر دوی آنهـا پهلوانی خفته را یکی بر تخت و دیگری بر سـنگ به سـوی سرنوشـتی نامعلوم حمل می کنند. از آن جا که نگاره شـاهنامه پیش از تصویر مورد بحث مصور شده، به نظر می رسد نگارگر این ترکیب بندی را در خلق اثر مدنظر قرار داده است.

لندهور و دیو سـفید با مقیاس مناسـبی ترسیم شـده اند. دیو که حضورش تقریباً دو سوم تصویر را به خود اختصاص داده اسـت، با پاهای گشـاده و حالتی هراسـان ایسـتاده، پایه های جانبی تخت را که لندهور بر آن خفته، گرفته و آن را به راحتی حمل می کند. مانند بیشتر دیوان او نیز چشمانی آتشین، دندان، شـاخ و خال دارد. این دیو دامنی که با گلهای ظریف نقاشـی شده به پا دارد، کمربند مارپیچی بـه نشـانه «قدرت، تعهد، التـزام و پیمان» (دوبوکور، ۱۳۷۳، ص ۹۵) به کمر داشـته، بازوها و پاها را با زیورآلات تزیینی آراسـته و بر هر دو شـاخ که نشـانه «قدرت و توانایی» (Cirlot, 1995, 151) اوسـت، زنگوله هایی پر سـر و صدا آویزان کرده اسـت. لندهور با آرامش تمام در بستری پر زرق و برق بر تختی زیبا با جداره طلایی و خاتم کاری ظریف خفته و تصویر او تمامی فضای بالای اثر را در بر گرفته است. فضای ساده و صورتی رنگ زمینه با توجه به گیاهان شعله مانند با دورگیری زرد رنگ و پستی بلندی و صخره های چند پاره کوچک، صحرا را در ذهن تداعی می کند.

با این که در این تصویر ترکیب بندی تحت تأثیر دو فرم بزرگ و اصلی قرار گرفته ولی مشخصاً دو فضای پیـش زمینـه و پـس زمینه، بالا و پایین در آن دیده می شـود. هر یک از این دو فضـا خود به دو بخش تقسـیم شـده، پیش زمینه شـامل تصویر دیو و لندهور خفته بر تخت؛ پس زمینه شـامل فضای فراخ صحرا و آسمان می باشد. همان گونه که در تصویر دیده می شود دیو و صحرا در پایین، فضای بیشتری را نسبت به لندهور و آسمان در بالا اشغال کرده اند. علی رغم این که فضاها نابرابر تقسیم بندی شده، گیاهان و صخره ها به صورت متقارن و دوتایی ترسـیم شـده اند. قرینه سـازی در سایر جزییات مانند حرکت دسـت و پای دیو در دو جهت مخالف، دو شـاخ همانند و زیورآلات به کار رفته در تزیین دیو نیز دیـده می شـود. در مقابل این تقـارن، تقابل های دوتایی نیز به چشـم می خورند مانند وجه انسـانی لندهـور در مقابـل وجه غیر انسـانی دیو، رنگ تیره لندهور در مقابل رنگ روشـن دیـو، حرکت دیو در راستای عمود و تخت که به صورت افقی قرار گرفته است.

دو «نماد دوگانگی، تغییر و دگرگونی اسـت و گاه اشاره به تضاد، درگیری، کوشش، جنبش و حتی بدی دارد. توازن و تضاد بسیاری از موضوعات با عدد دو نسبت دارد. از سوی دیگر دو نماد شرّ است و عدد شیطان شمرده می شود که با وحدت، تضاد و مخالفت دارد. دو مظهر تناوب، ستیز، ایستایی، سکون و نمایانگر طول محسوب می شود. هندیان نیز به عدد دو به منزله مبدأ شرّ می نگریستند و به اعتقاد ایشان برخی از خدایان دو وجه دلپسند و وحشتناک داشتند.» (آقاشریف، ۱۳۸۳، ۵۴ ۴۹) همان گونه که اشـاره شـد دو نماد ارتفاع و طول اسـت و در این جا با بزرگ نمایی و قرار دادن دیو در راستای محور عمـودی «(فعـال و پویـا)» (Cirlot, 1995, 122) و لندهور در راسـتای محور افقی «(منفعل و ایسـتا)» (Ibid,122) بـر آن تأکید شـده اسـت. محور عمودی که در «نمادگرایی مسـتقیماً با حرکـت رو به بالا، ارتفاع و بزرگ نمایی (مادی یا معنوی) مرتبط است» (Ibid,360) عامل اصلی توازن تصویر به شمار می

ART University Website

رود. علاوه بر این، توازن با استفاده هوشمندانه از رنگ و چرخش آن در تصویر نیز شکل گرفته است. چنان که اســتفاده وسیع از رنگ سفید نسـبت به پس زمینه تیره در قسمت پایین تصویر از سنگینی آن کاسـته است. سفید نشـانگر «بی نهایت، پاکی و خلوص، غیر قابل لمس بودن و سکوت مطلق می باشد.» (Ibid, 58) به نظر می رسد دلیل اصلی استفاده از این رنگ، نام «دیو سفید» در داستان باشد. چرا که موجودیت پهلوان دیونما نه نشـانه پاکی اسـت نه لزوماً نشـانه شـرّ و بدی. او صرفاً موجودی خنثی اسـت که به دسـتور دیگری عمل می کند و اگرچه نقاش با استفاده آزادانه از رنگها، روحی تازه بـه ایـن موجود دمیده و او را ملموسـتر کرده ولی با به کارگیری لکه های خاکسـتری که رنگی «خنثی، مظهر سکون، بی تصمیمی و بی تفاوتی» (Ibid, 54) می باشد، بر این امر تأکید داشته است. در مقابل دیو، لندهور خفته با ترکیبی از رنگهای گرم و سـرد ترسـیم شـده اسـت. رنگهای مکمل مانند آبی به نشـانه «آرامش، صفای باطن، جلال و شـکوه که در راسـتای خط افق عمق و وسعت می یابد» (Ibid, 54) و نارنجی به معنای «جاه طلبی و غرور» (Ibid, 54) به درسـتی در کنار هم اسـتفاده شده اند. رنگ قهوه ای تنها برای نشان دادن چهره و تیرگی پوست لندهور استفاده و جز نمایش تقابل با رنگ سفید دیو معنای دیگری دربر ندارد. رنگ سـبز نشـان دهنده «ارضاء، آرامش و امیدواری است که احساس جوانی را به ذهن متبادر می سازد» (ایتن، ۱۳۶۹، ۲۱۸ ۵۸) و به نشانه «سرسبزی، طبیعت و باروری زمین» (Cirlot, 1995, 53) با ظرافت در ترسیم گیاهان صحرا و برخی تزیینات به کار رفته است. رنگ طلایی که در تزیینات و زیورآلات به کار رفته سـمبل «پادشاهی و سلطنت،» (ایتن، ۱۳۶۹، ۲۱۰ ۶۰ «شـکوه، جـلال و برتری» (Cirlot, 1995,119) اسـت که بهتریـن جلوه آن در ریـزه کاری های تخت سلطنتی که لنـدهور بر آن خفته به چشم می خورد. تخت به نشانه «یک مکـان این جهانی و مرتفـع، مظهـر کاخ از یک سـو و کوه از سـوی دیگر» (اردلان و بختیـار، ۱۳۸۰، ۶۸) اسـت چـرا که در حقیقت تخت سـلطنت جایگاه لندهور می باشـد. تخت نمادی از فرم کاملاً هندسـی و با قاعده مسـتطیل به شمار می رود و نشانگر «ثبات، یکپارچگی، امنیت و حمایت» (Cirlot, 1995, 341) می باشد چنان که لندهور با آرامش بر آن خفته اسـت. نقشـهای به کار رفته در حاشیه تخت که در بالش و شلوار لندهور نیز تکرار شـده ملهـم از نقـوش ظریف خاتم کاری است. جنبه ثانوی و صرفاً تزیینی رنگ طلایی در زیورآلات دیـو به چشـم می خورد. هر آنچـه دیو بدان آراسـته شده مانند: طوق که نشـانه «پیوند میان بخشنده و گیرنده آن» (دوبوکـور، ۱۳۷۳، ۹۷) و از سـوی دیگـر نماد «قید و بند» (Cirlot, 1995,227) به شمار می رود؛ بازوبند و زانوبند؛ گوشواره و زنگوله های آویخته بر شـاخهایش همه و همه بندگی او را یادآور می شـوند. به عبارتی دیگر دیو سفید، نماد «غـلام حلقـه به گوش و فرمانبـردار» می باشد.

تصویر ۴: اکوان دیو، رستم را به دریا می افکند، شاهنامه محمد جوکی، هرات، ۸۰۲ه.ق. لندن

همـان گونـه کـه از نگاره بـر می آیـد نهایت و سرانجام داستان که در واقع جالبترین بخش آن می باشـد به تصویر کشیده شده است. در واقع وارد کردن دیو سـفید به عنوان عنصری غیـر واقعی و تخیلـی به سـبب جذابیت فوق العـاده آن نسـبت بـه سـایر اتفاقـات مهیـج

داستان، در نظر نگارگر از اهمیت بیشتری برخوردار بوده و تک تک عناصر نگاره نیز در جهت نیل به این هدف ترسیم شده اند.

نتیجه گیری

نقاشی گورکانی آینه تمام نمای شکوه و عزت خاندان سلطنتی بود. این آثار که علاوه بر تکنیک خاص خود، گزارش مصوری از وقایع تاریخی آن دوران به شمار می رفتند راجع به مردم عادی نبوده بلکه زندگی و آداب خاص طبقه اشراف در صحنه های درباری، مراسم رسمی، شکار و نبرد را به نمایش می گذاشتند. شیوه نگارگری گورکانی یکی از غنی ترین سبکهای نقاشی اسلامی هند است که در سراسر جهان اسلام از لحاظ تعداد اثرهای بر جا مانده بی نظیر می باشد و حمزه نامه که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت یکی از نسخ شاخص این دوره به شمار می رود.
با بررسی حمزه نامه می توان اذعان داشت شخصیت امیر حمزه صاحبقران به نوعی تجلی اکبرشاه در نگاره های این مجموعه به شمار می رود. هدف اکبر از سفارش مصورسازی این نسخه علاوه بر علاقه وی به هنر و داستانهای مهیج، قدرت نمایی به حکومتهای محلی هم جوار با توجه به موقعیت تاریخی و اجتماعی آن دوره بوده است. چنین تجسمی همواره مظهر خیر و نیکی نبوده و گاه تجلی قساوت و بی رحمی حاکم بر آن دوران می باشد.

فهرست منابع

آقاشریف، احمد (۱۳۸۳): اسرار و رموز اعداد و حروف، نشر شهید سعید محبی، تهران
اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰): حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، نشر خاک، چاپ اول، اصفهان
ایتن، جوهانز (۱۳۶۹): کتاب رنگ، ترجمه محمد حسین حلیمی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران
ایونس، ورونیکا (۱۳۷۳): اساطیر هند، ترجمه باجلان فرخی، نشر گلشن، تهران،
پادشاه، محمد (۱۳۳۶): فرهنگ آنندراج، به کوشش محمد دبیر سیاقی، جلد سوم، انتشارات خیام، تهران
پاکدامن، محمدحسن (۱۳۷۸): جامعه در قبال خرافات، نشر مرندیز، مشهد
دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳): رمزهای زنده جان، ترجمه جلال ستاری، نشر مرکز، تهران
دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷): فرهنگ لغت دهخدا، چاپ دوم، جلد سی و پنجم، نشر دانشگاه تهران، تهران
ذکاء، یحیی و کری ولش، استوارت (۱۳۷۳): مینیاتورهای مکتب ایران و هند، مترجم زهرا احمدی و محمدرضا نصیری، نشر فرهنگسرا، تهران
راجرز، جی. ام. (۱۳۸۲): عصر نگارگری، ترجمه جمیله طاهرزاده، نشر دولتمند، تهران
شعار، جعفر (گردآورنده) (۱۳۴۷): قصه حمزه، چاپ اول، جلد اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران،
عبداللهی، منیژه (۱۳۸۱): فرهنگ نامه جانوران در ادب پارسی، جلد دوم، نشر پژوهنده، تهران
غروی، مهدی(دی ۱۳۵۳): «تأثیر هنر ایران بر هنر هند»، مجله هنر و مردم، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، شماره ۱۴۷ ۱۴۶
فرسایی، محمد (گردآورنده) (۱۳۷۰): داستان امیر حمزه صاحبقران، چاپ دوم، نشر سعدی، تهران

ART University Website

نامی، غلامحسین (۱۳۷۱): مبانی هنرهای تجسمی، نشر توس، تهران

Akhavan, Zahra F. (1989): The Problems of The Mughal Manuscript: A Reconstruction, Harvard University

Cirlot, J.E. (1995): A Dictionary of Symbols, Trans. Jack Sage, 6th Ed., Rutledge, London

Eliade, Mircea (1995): The Encyclopedia of Religion, Simon & Schuster Mac Millan, New York

Harle, J.C. (1994): The Art & Architecture of Indian Subcontinent, 2nd Edition, Yale University Press

Seyller, John (2002): The Adventures of Hamza, Freer Gallery of Art & Arthur M. Sackler Gallery of Art, Washington

Sivaramamurti, C. (1970): Indian Painting, National Book Trust, New Delhi

Stronge, Susan (2002): Painting for the Mughal Emperors, V& A Publication, London

Welch, S.C. (1963): The Art of Mughal India, H.N. Abrams, New York

http://journal.art.ac.ir