ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
ماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال هفتم، شماره ۱۲ (پیاپی: ۵۱)، اسفند ۱۴۰۱

تأثیرات ایرانی در نقاشی‌های سبک راچپوت هند

لیلا محمدیان[1]*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۷
کد مقاله: ۷۴۱۱۱

چکـیده

بسیاری بر این عقیده‌اند که سبک راچپوت هند سبکی است محلی که بعد از قرون وسطی و رکود ۹۰۰ ساله نقاشی‌های آجانتا و الوار به موازات سبک مغولی در شبه قاره هند توسعه یافته‌است. در اکثر تقسیم‌بندی‌ها این سبک را از سبک هند و ایرانی (مغولی) جدا کرده و آن را متعلق به نقاشی‌های خالص محلی هندی دانسته‌اند، که ریشه‌هایش در آثار هندی‌های باستان و به‌ویژه نقاشی‌های غارهای آجانتا مشاهده می‌شود. این پژوهش ابتدا تاریخچه مختصری از نقاشی‌های باستانی هند ارائه می‌دهد و به برخی از فعالیتهای نقاشی در فاصله ۹۰۰ ساله رکود آن اشاره خواهد داشت سپس مشخصات سبک راچپوت و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با نقاشی‌های پیش از خود و نقاشی‌های مغول را بیان می‌نماید تا زمینه مناسبی جهت بررسی ریشه‌های ایرانی در این نقاشی‌ها فراهم گردد. همچنین به‌دلایل این تأثیر گذاری‌ها اعم از مهاجرت، تولید نسخ خطی مصور توسط ایرانیان و صدور آن به درباره‌ای فارسی زبان هند و اینکه این تأثیر پذیری‌ها بیشتر از مکاتب و سبک‌های فارس مانند مکتب شیراز (آل این جو و آل مظفر) و سبک‌های ایالتی بهبهان می‌باشد اشاره خواهد کرد و به مطالعه تطبیقی برخی نمونه‌ها و بیان مشترکات خواهد پرداخت.

واژگـان کلـیدی: نقاشی‌های دوره راچپوت، نقاشی‌های هند و ایرانی، مکاتب و سبک‌های فارس

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس – کارشناس مسؤول معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه هنر تهران

۱- مقدمه

از نقاشی اولیه هندی که شرح آن در ادبیات قدیم هند آمده‌است آثاری به‌جای نمانده‌است. در مجموعه بودایی وینیه پیتکه[1] یا سه سبد متعلق به حدود ۳۰۰ قبل از میلاد آمده‌است که کاخ یسیندی تالارهای نقاشی داشته‌است. ناهین و یوان چوانگ، زائران چینی، بناهایی را به داشتن نقاشی‌های عالی دیواری وصف می‌کنند اما نشانی از این بناها نیست. یکی از کهن‌ترین فرسکهای تبت نقاشی را نشان‌می‌دهد که مشغول ترسیم صورتی از بودا است و همین نقاش مسلماً می‌پنداشت که در روزگار بودا نقاشی هنری پاگرفته بوده‌است. (دورانت،۱۳۶۷: ۶۶۴)

کهن‌ترین نقاش‌های هندی که بشود تاریخی برای آن پذیرفت یک دسته فرسکهای بودایی در حدود ۱۰۰ قبل از میلاد است که بر دیوارهای غاری در سیر گویه در ایالت مرکزی پیدا شده‌است و از آن پس هنر نقاشی فرسک هند گام به گام پیشرفت کرد تا بر دیوارهای غارهای آجانتا به کمالی رسید. (دورانت،۱۳۶۷: ۶۶۵ -۶۶۴)

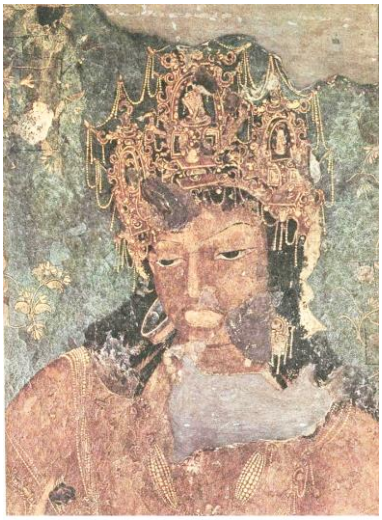
۲- مبانی نظری

۲-۱- نقاشی‌های غار آجانتا

مهم‌ترین آثار نقاشی‌های هندی که از قرن ۵ و ۶ م باقی مانده است نقاشی‌های غار آجانتا و الورا و چند غار مسکونی دیگر است (تصاویر ۱ و ۲) که البته چندان برجستگی ندارد اما در همین حد حاکی از نبوغ و استادی هنرمندان هندی است و به نمایش اعتقادات آنان می‌پردازد. (سلطان کاشفی،۱۳۷۸: ۱۷-۱۶-۱۵)

در افسانه‌هایی نقاشی‌های غار آجنتا که از هنر هند باستان بر جا مانده است را به برهما و ویشنوکرما (معمار خدایان) نسبت می‌دهند. اما محققان اشاراتی در ادبیات قبل از مسیح درباره آن یافته‌اند مثلاً در کتاب وینیه پتیکه و هم در اشعار بعدی هندوها چون مهابهارته۲، رامانیه، شکونتلا۳ و غیره ذکری از آن آمده است. همان طور که گفته شد آثار نقاشی گوناگون که از عهد باستان باقی مانده در غارهای بسیاری وجود دارد اما تنها آثار ارزشمند که واقعیت هنر آن دوران را که در سراسر هند رواج داشته نشان‌می‌دهد و بیش از هر چیز سرشار از تأثیرات اجتماعی آن روزگار است در آجنتا وجود دارد. نقاشی‌ها، سقف و دیوار معابد را که در داخل کوه تراشیده شده‌اند زینت بخشیده‌است. هر بیست و نه غار آثار نقاشی قدیم را در خود دارند، اما عوامل طبیعی، گذشت زمان، دشمنی انسان‌ها و خرابکاریها بخش اعظم آن را از بین برده است. (چاند،۱۳۷۴: ۳۲۰)

شکل ۱. چهره‌های ملکوتی (قسمتی از اثر) حدود ۸۵۰ م مربوط به غار آلورا



شکل ۲. بودیساتوا (قسمتی از اثر) قرن ۷ م مربوط به غار آجانتا

۲-۲- مشخصات نقاشی‌های آجانتا

به‌طور کلی مشخصات نقاشی‌های این غارهای عبارت است از به‌کارگیری سطوح و رنگ‌های تخت که به‌دور از سایه روشن و شخصیت‌پردازی می‌باشد، به‌کارگیری همزمان رنگ‌های غیر واقعی در چهره پرسوناژهای و دیگر عناصر بصری، قرار دادن پرسوناژ اصلی در مراکز اثر و به نمایش درآوردن آن بزرگ‌تر از سایر پرسوناژها، (سلطان کاشفی،۱۳۷۸: ۱۶) ترکیب بندی‌های محکم، طراحی با حرکات ملایم، بدن‌هایی با نرمش حرکات و ارائه احساسات مختلف از روی دقت و مهارت (وزیری،۱۳۶۹: ۷۵) که

۱- یکی از سبدها (سبد نظم و ترتیب)

۲- یکی از سروده های حماسی بزرگ هند

۳- اثر معروف سانسکریت

جملگی حکایت از نگرشی دارد که از مصر باستان و ایران آغاز شده‌بود و در هنر مینیاتورسازی ایرانی نیز به کارگرفته می‌شد. (سلطان کاشفی،۱۳۷۸: ۱۶)

از سوی دیگر توجه هنرمندان هندی به دیدگاه‌های مذهبی، فلسفی و عرفانی و در این راستا، اعتقاد به جاودانگی از طریق تناسخ که به کرمه مشهور می‌باشد سبب شد که بیشتر به معماری و مجسمه سازی روی آورند و با این بینش نقش خدایان خود را که در اساطیر هندی مطرح نموده‌اند به‌صورت محسوس و ملموس، هم چون هنر مسیحی که به تجسم خداوند به‌طور محسوس می‌پردازد ارائه کنند. دیگر اینکه هندیان نقاشی را هنری کم دوام تلقی می‌کردند و به‌علت فناپذیری، آن را در خور و لایق خدایان ابدی خود نمی‌دانستند. همچنین چیره دستی آنان در به‌کارگیری سنگ‌های حجیم باعث گسترش این هنرها و به فراموشی سپردن و یا کم اهمیت دادن به نقاشی در ابعاد وسیع آن شده‌است. (سلطان کاشفی،۱۳۷۸: ۱۷-۱۵)

در واقع چنین ذکر می‌شود که بعد از شکل‌گیری نقاشی‌های غارهای آجانتا این هنر چندان نمودی نداشته و گویی به فراموشی سپرده و رو به انحطاط گذاشته است تا اینکه در سال ۱۵۰۰ م مجدداً از نو در هنر جایی می‌گیرد.

اما هنر نقاشی غار آجنتا پس از کارهای روی گچ باز هم ادامه پیدا کرده است ولی اثری از آن بر جای نمانده تا تحولات و تغییرات را در آن بیابیم. چند دست‌نویس به‌جا مانده مربوط به جینی‌ها و بودایی‌ها که بر برگ نخل با نقاشی‌های مذهبی تزئین شده است و تاریخ آن مشخص نیست، دست نویس نپالس یا نسخه دست‌نویس بهاری، استه سهستگرکریکه پرجنه پرمیته که تاریخ ۱۰۹۰ میلادی را دارد، نقاشی‌های رنگی مان ماندیر در گوالیور[1] که مربوط به اواخر قرن ۱۵ میلادی است، تاریخ تارانات، و مواد مورد استفاده نقاشی که از شهر پوشیده در شن سرینده به‌دست آمده‌است جملگی ادامه سبک قدیم را تأیید می‌کند. از دیگر دلایل ادامه این سبک در این فاصله وجود نام نقاشان و در بعضی موارد نام شهری که نقاش از آنجا آمده، در نسخه‌های خطی می‌باشد که نمونه‌ای از آن اکنون در کتابخانه خدابخش در بانکی پور نگهداری می‌شود و جالب است که در مورد دوم فقط از شهرهای گوالیور، گجرات و کشمیر نام برده شده است که این سه شهر در قرون وسطی از مراکز عمده و معتبر فرهنگ هندوها بوده‌است و اینکه نقاشان دوره اکبری از این نقاط بوده‌اند این واقعیت را می‌رساند که هنر هندو پس از اجنتا هم ادامه داشته است. (چاند،۱۳۷۴: ۳۳۱-۳۲۵)

۲-۳- تولد دوباره هنر نقاشی

بعد از نقاشی‌های غار آجانتا که هنر نقاشی هند و بودایی است از سال ۱۵۵۰ میلادی به‌بعد بود که این هنر از نو جانی گرفت. در این زمان که آیین بودایی در مسلک برهمنی مستهلک گردیده و حکومت مغولی اسلامی مینیاتورسازی را به تقلید تصویرسازی ایرانی در هند رواج داده‌بود، راجپوتها نیز که در شمال هندوستان در دامنه هیمالیا حکومت می‌کردند، با توجه بر مینیاتورهای مغولی سبک نقاشی راجپوت را رواج بخشیدند و در حقیقت سبک نقاشی محلی هندوستان را در عین حالی‌که واقف بر جریان مینیاتورسازی جنوب و مرکز هند بودند ادامه می‌دادند. به‌طور کلی در دوره قرون وسطی در هند دو سبک مهم نقاشی به موازات هم وجود داشت یکی سبک راجپوت که ادامه فرسکهای غار آجانتا بود اما با معیار کوچک‌تر، خطوط صریح و رنگ‌های درخشان و دیگری نقاشی مغولی که ره‌آوردی از جانب مغرب هندوستان یعنی ایران بود و تحت‌تأثیر مینیاتور سازی ایرانی که در مکتب هرات به نهایت اعتدال خود رسیده‌بود قرار داشت. (وزیری،۱۳۶۹: ۹۱-۸۶-۸۵) پس از این نقاشی‌ها ما شاهد نقاشی‌هایی معروف به دکن هستیم که به شیوه بیجا پور مشهور است و سپس شیوه راجستان شکل می‌گیرد که از قرن ۱۷ تا ۱۹ میلادی را در بردارد. (سلطان کاشفی، ۱۳۷۸: ۱۸)

۲-۴- تقسیمات نقاشی راجپوت توسط کوماراسومی

کوماراسومی[2] نقاشی‌های راجپوت را به دو گروه عمده تقسیم می‌کند یکی راجستانی متشکل از راجپوتانا و بندلخاند و دیگری پاهاری[3] که آن را نیز می‌توان به دو مکتب جامو و کانگرا تقسیم نمود.

بهترین نمونه‌های مکتب راجستانی نقاشی‌های راگمالا است که سی و شش حالت و وضع موسیقی را نمایان می‌سازد و کوماراسوامی آنها را به اواخر قرن ۱۶ م نسبت می‌دهد. در موزه متروپولتین دو نقاشی از این نوع وجود دارد که یکی از حالات سادمالاراراجینی را نشان‌میدهد (تصویر ۳) طرز نقاشی و رنگ آمیزی با مکتب مغولی فرق دارد.

---

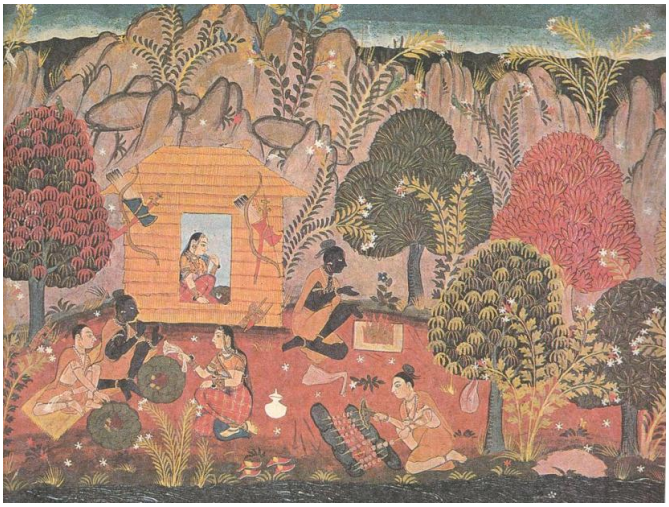
۱ شهری در ایالت مادایاپرادش
۲ پژوهشگر هندی
۳ ایالتی در شمال هند

یکی دیگر از نقاشی‌های راجپوت مینیاتوری است در همان موزه که به نسخه‌ای از کریشناها تعلق دارد و کریشنا را در ملاقات با رادها نشان‌میدهد. چند نقاشی نیز که در کتابخانه قصر جیپور است به مکتب نقاشی راجپوت قرن ۱۸ م نسبت داده شده است که یکی از آنها تصویر چند زن ساززن است و دیگری ترسیم زیبایی از سر کریشنا است. تصاویر بزرگی در موزه بوستون ومتروپولتین موجود است که محاصره لانکا یکی از قصص حماسی معروف هند، رامایانا[1]، را نشان‌میدهد و متعلق به شعبه جاموی مکتب پاهاری است. اسلوب این نقاشی‌ها را می‌توان مطابق با نقاشی‌های دیواری دانست. نقاشی‌های مکتب کانگرا متعلق به قرن ۱۸ م است. مناظر کریشنا و اشعار عاشقانه از قبیل نالاوداماياانتی مورد توجه نقاشان بوده‌است. یکی از نمونه‌های خوب این مکتب که در موزه متروپولتین است پرده‌ای است که کریشنا را درحالی‌که کالیا را خفه می‌کند و زنان او تقاضای عفو وی را می‌کند نشان می‌دهد. (دیماند، ۱۳۹۰: ۷۶-۷۵)

شکل ۳. مقام موسیقی، مکتب راجستانی، قرن ١٦ و ۱۷ میلادی

۲-۵- مشخصات سبک راجپوت

سبک راجپوت سبکی بود شاعرانه و نمایشگر داستان‌هایی از حماسه‌های رامایانا و مهابهاراتا و زندگی خدایان هندوها، خصوصاً ویشنو (دورانت،۱۳۶۷: ۶۶۵ -۶۶۴) و کارهای قهرمانی سران راجپوتانا (تصویر ۴) و این مشخصات نقاشی‌های راجپوت را از فرسکهای غار آجانتا متمایز می‌کند زیرا می‌دانیم که موضوع اصلی فرسکهای غار آجانتا زندگی بودا و تعلیمات اوست و تفاوت دیگر میان این دو سبک این است که اندام‌هایی که در نقاشی‌های راجپوت نقش شده بر عکس اندام‌های غار آجانتا کوچک و ظریف است. (وزیری،۱۳۶۹: ۸۶) همچنین اغلب این آثار صرفاً عبارت از خطوط کلی هستند لیکن طرح‌ها همه جاندار و کامل می‌باشد یک نمونه جذاب این سبک در موزه هنرهای بوستن است که یکی از راگه‌های موسیقی را در هیبت زنان زیبا و یک برج عظیم و یک آسمان ابری را نشان‌میدهد نمونه دیگری در مؤسسه هنر دیترویت است که با ظرافت بی همتایی مجلسی از گیتا گودوینده را نشان میدهد. در این نقاشی‌ها انسان به‌ندرت از روی مدل کشیده شده‌اند و نقاش آنها از روی حافظه و تخیل خود ترسیم می‌کند هنرمند معمولاً با رنگ لعاب درخشانی بر سطح کاغذ نقاشی می‌کند قلم موهای ظریفی به کار می‌برد که آن را از ظریف‌ترین موهای سنجاب، شتر، بز یا را سوی هندی می‌سازد و خطوط و نقش و نگارها با چنان آراستگی پرداخته شده‌است که حتی جسم ناآزموده هم از آن لذت می‌برد. (دورانت،۱۳۶۷: ۶۶۵ -۶۶۴)



شکل ٤. را مایا (قسمتی از اثر)، ١٦٥٠ م

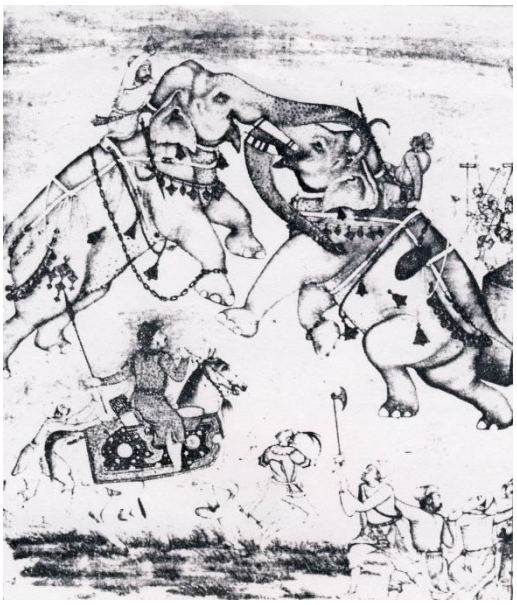
۱ یکی دیگر از سروده های حماسی بزرگ هند

۳- تحلیل

۳-۱- مقایسه نقاشی‌های راجپوت و مغولی

از جمله تفاوت‌های نقاشی راجپوت و مغول اینکه مکتب مغول با تصویر و تمثال اشخاص و ثبت وقایع کار دارد اما مکتب راجپوت موضوعات خود را از فولکور و اشعار ادبیات هند اقتباس می‌کند. (دیماند،۱۳۹۰: ۷۶-۷۵) و بیشتر بر اساس رسوم دیرین مکتب نقاشی هندی قرار دارد و موضوع نقاشی بر خلاف نقاشی‌های درباری پادشاهان مغولی هند که غالباً گرد زندگی سلاطین وقایع زمان آنان دور می‌زند از افسانه‌های باستانی و اعتقادات، و سنن ملی هند و داستان خدایان برگزیده شده‌است و به مضامین مغولی که نمایش صحنه‌های جنگی و درباری است (تصاویر ۵ و ۶) توجهی ندارد. (وزیری،۱۳۶۹: ۲۰۳)

به‌طور کلی اساس این نقاشی‌ها یعنی ترکیبندی‌ها و سادگی کار دنباله نقاشی‌های دیواری آجانتا می‌باشد هر چند باید به این نکته نیز توجه شود که روش‌های بومی هندی اساساً دارای خصوصیات بسیاری از نقاشی‌های معمول ایرانی می‌باشد.



شکل ۵. تمثال شاه جهان، مکتب مغولی هند، قرن ۱۷ م

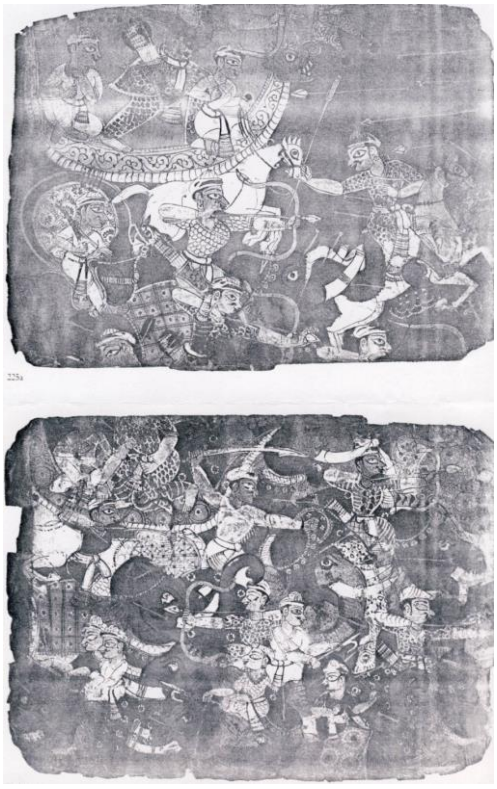
شکل ٦. جنگ بین دو فیل، مکتب مغولی، دوره جهانگیر، قرن ۱۷ م

۳-۲- ریشه‌های تأثیرات هنر ایرانی بر نقاشی راجپوت

هنر راجپوت در مراحل آخری خود هر چند موضوعاتش هندی است اما از نظر سبک باید جز هنر ایرانی منظور گردد به همین ترتیب ترکیب هندسی، خطوط یکسره و رنگ‌های ساده و عاری از تضاد شدید و محیط ساده و معصومانه کارهای هندی بیشتر مؤید سبکی ایرانی است نه هندی در واقع رگه‌های قوی هنر ایران را در هنر راجپوت می‌توان این چنین توضیح داد که بسیاری از قبایل راجپوت نخست در اثر هجوم ترک‌های آسیای مرکزی تا هندوکش در قرن ۶ م و سپس بر اثر فتح افغانستان به‌وسیله مسلمین در قرن ۷ و ۶ م که از آن سرزمین رانده شده و به هندوستان مهاجرت کرده‌بودند و تا آنجا که اکتشافات برهمن آباد و منصوره و منفوره به ما نشان‌می‌دهد در اثر فتوحات اعراب بود که سبک عباسی وارد هندوستان شد و شاهد این دلیل بر تزئینات تخت سلطنتی راجه‌های پوکال (بیکانر) که توسط راجپوتهای بهاتی از غزنه برده شد مشاهده می‌شود که مخلوطی از زینت‌های سند و عباسیان رل دارد. (ابری،۱۳۳۶: ۱۵۷)

همچنین عقیده تذهیب نسخ خطی آثار کهن فارسی با نگاره‌های زیبا به‌سرعت در میان حکومت‌های مسلمان هند ما قبل مغول در حدود ۱۳۳۰-۱۵۰۰ میلادی شیوع پیدا کرد و از رشد چشمگیری برخوردار شد ولی بایستی این واقعیت را نیز پذیرفت که تقاضا برای تذهیب نسخ خطی در دربار شاهان مطرح بود که فارسی زبان فرهنگی آنان به‌حساب می‌آید و این نیاز برآورده می‌شد. این نسخ خطی قبلاً برچسب سبک ایالتی ایرانی داشت اما از زمان انتشار مقاله ایتنگهاوزن روشن شد که تعدادی از این نگاره‌های

ایالتی حاوی عناصری از طراحی، رنگ و ترکیب بندی است که آشکارا غیر ایرانی می‌باشد اما اینکه سبک عمومی آنها دقیقاً منشأ گرفته از سبک ایرانی بود بر کسی پوشیده نیست.



شکل ۷. صحنه جنگ، راجپوت

شکل ۸. صحنه جنگ، شیراز، ۱۳۳۰-۴۰ م

اینکه نگارگری ایرانی هندی الهام خود را از چه جریان‌ها و رگه‌هایی دریافت کرده است این چنین می‌نماید که از جریان نگارگری شیراز و دو سبک آل این جو (۱۳۲۵-۵۳) و آل مظفر (۱۳۵۳-۹۳) که دو سبک اصلی نگارگری شیراز می‌باشند و آثار ملهم از آنها را می‌توان سبک هندی به‌حساب آورد که جنبه‌های ناب ایرانی آن غیر قابل تشریح است. اما با نگاهی دوباره به قرن ۱۴ م با گروهی از نسخ خطی با عنوان شاهنامه‌های کوچک مواجه می‌شویم که در مکان‌های گوناگون ایران چون، تبریز، بغداد، اصفهان و شیراز پدیده آمده و به‌سادگی نمی‌توان به سبک های شناخته شده این قرن در نگاره‌های ایرانی نسبت داد و اما اینکه منشأ آنان هندی است می‌توان با مشاهده نگاره‌ای که بهرام گور را در حال ربودن تاج از طریق آزمایش بازنمایی کرده است یافت. فردوسی و نگار گران ایرانی بهرام را در میان دو شیر که از تاج محافظت می‌کنند نشان داده‌اند اما در این نگاره شیری تصویر نشده و به‌جای آن اشتباهاً ببر تصویر شده‌است این جانور که خاص هند می‌باشد به‌ندرت در نگاره‌های ایرانی ظاهر شده‌است. مثال دیگر نگاره‌هایی از دیوان شاعر هندی امیر خسرو دهلوی از نوع ابتدایی با پس زمینه‌های قرمز است که الهام سبک این جو در آنها آشکار است و یا خمسه نظامی سال ۱۴۳۹ م با نگاره‌هایی که شدیداً تحت‌تأثیر آل مظفر است و هیچ‌کدام را نمی‌توان سبک خالص ایرانی دانست.

از این موارد بر می‌آید که این نسخ خطی برای صدور به هند در دوره متقدم نگارگری شیراز پدید آمده و هنرمندان بومی هند برای تذهیب نسخ سفارشی شاهان هند از سبک موجود در شیراز در نسخ وارداتی تقلید کرده‌اند نمونه‌های این آثار در دوره تیموری به‌هیچ‌وجه ناشناخته نبوده‌اند و یکی دو نگاره از این نگاره‌ها که در سده شانزدهم اجرا شده است سبک هندی از همه طرف آن را زیر چتر خود گرفته است. (رابینسون،۱۳۹۰: ۱۵-۱۳)

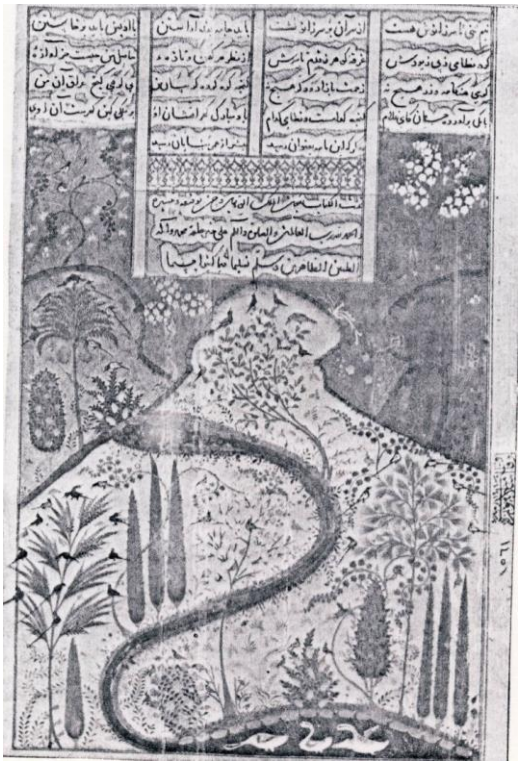
به این منظور در زیر دو مینیاتور که صحنه جنگ را به نمایش گذاشته با هم مقایسه می‌نماییم، (تصویر ۷) که متعلق به نقاشی‌های راجپوت می‌باشد و (تصویر ۸) متعلق به مکتب آل این جو، و اما این تأثیرات را می‌توان چنین برشمرد:

۱. در هر دو تصویر مینیاتورها دارای سبکی شتاب‌زده و خشن است که یادآور هنر عامیانه می‌باشد.
۲. نگاره‌ها در قالب‌های افقی قرار دارند.
۳. پیکرها تا حدی بدقواره است و عناصر و منظره سازی‌ها ناپخته و خام‌دستانه اجرا شده‌است.
۴. زمینه ساده و قرمز رنگ می‌باشد.
۵. پیکره‌ها معمولاً سطح واحدی را گرفته و شبیه به آثاری است که در نگاره‌های یک قرن قبل بین النهرین وجود دارد.
۶. نگاره‌ها از حیث ظاهر ساده، ایالتی و مکتب ندیده می‌باشد.

اما سبک آل مظفر که پس از آن نمودار گردید با اندکی سادگی، بیشتر به نگاره‌های متاخر کلاسیک تیموری و صفوی شباهت داشت و استوارتر و منسجم و بی‌خطا بود و عناصر آن نیز در قرون بعد در شیراز و هند ادامه یافت.

همچنین تعدادی نقاشی متعلق به سال ۱۳۹۸ م در فارس مصور گردیده است که کار شیراز نمی‌باشد بلکه در بهبهان مصور شده‌است و مربوط به گلچین اشعاری از هفت شاعر می‌باشد. این کتاب دارای دوازده نگاره است که یازده عدد آن منظره خالص می باشد. در این منظره‌ها تپه‌های گرد با رنگ‌های غیر طبیعی و کنتراست بنفش، زرد، عناب و نارنجی به کار رفته شده و جوی آبی

مارپیچ در وسط کمپوزسیون با حالتی قرینه دیده می‌شود (تصویر ۸). این نگاره‌های بی‌نظیر مفهومی‌ترین نقاشی‌های مشهور ایرانی می‌باشد. (گری،۱۳۹۹: ۶۵) دکتر محمد آقاوغلو[1] در تفسیر این نقاشی‌ها آنها را به زرتشتیان نسبت داده است از نظر وی نقاش می خواسته تجلی انرژی موجود در خلقت دنیا که به خورنه مشهور است و در کتاب مقدس بن‌دهشن[2] از آن نام برده شده‌است را به صورت سمبولین و نمادین نشان دهد. او این مناظر را سرزمین خوینوس معرفی نموده و کوه‌ها را نقش قله‌های البرز و آب‌ها و چشمه‌سارها را دریاها و رودهای مقدس دانسته است و موضوع و عناصر و آیات الهی را تاک، سرو و انار در نظر گرفته است. (تجویدی،۱۳۵۲: ۱۲۲) بازل گری در کتاب نقاشی ایران این نقاشی‌ها را یادآور نقاشی‌های راچپوتانای هند دویست سال بعد خود می‌داند. (گری،۱۳۹۹: ۶۶)برای مثال اگر به تصاویر ۳ و ۴ و ۹ و ۱۰ دقت نماییم مشاهده می‌شود که فرم درختان و مناظر، توجه به جویبارها و چشمه‌سارها و از همه مهمتر نوع کمپوزسیون و استرلیزه نمودن عناصر موجود در ترکیب نگاره‌ها شباهت‌های زیادی با هم دارند.



شکل ۹. گلجین، کوه و جویبار، بهبهان،۱۳۹۸ م

شکل ۱۰. دو محبوب، سبک راچپوت

بنابراین با بررسی نقاشی‌های هند به این نتیجه می‌رسیم که علاوه بر شیوه نقاشی هند و اسلامی (مغولی) که از یک طرف با کارهای دیواری آجانتا مرتبط می‌شود و از جانب دیگر به کارهای مینیاتور سمرقند (هرات)، مکاتب فرعی دیگری در نقاشی وجود داشتند که از لحاظ خصوصیات یا مستقل بودند و یا به‌نحوی به یکی از دو مکتب اصلی مرتبط شوند. نقاشان سبک راچپوت و بهاری در شیپور، کانگرا و شهرهای هندو نشین در تپه‌ها و دره‌های هیمالیا توجه و علاقه زیادی به آثار هندی باستان داشتند هنرمندان دکن، لکنهو، کشمیر و تپنه به شیوه‌های اسلامی و آثار سبک‌ها در میان این دو قرار گرفته‌اند. به هر حال این‌ها سبک هایی هستند که از منبع اصلی هنر که در دربار دهلی یا آگره بود، الهام‌گرفته‌اند.

توضیح نقاشی‌های سلسله راچپوت که توسط کورووماسی انجام گرفته خود چنین حقایقی را آشکار می‌سازد سه تصویر اول که در کتاب (RAFPUT PAINTINE) آمده عیناً تحت‌تأثیر مکتب مغولی هستند. راگینیس و نامه کاهاما زن‌های راچپوت هستند که مانند زنان ایرانی زیر شاخه‌های پرشکوفه نشسته‌اند. روشنی طرح، خالی بودن فضا، توجه دقیق به جزئیات چون زینت‌ها و لباس‌ها و منظره زیبایی که ترسیم شده و حالات گیرا و ماهرانه تمامی بیانگر هنر ایرانی است که از دیدگاه هندو ترسیم شده است ممکن است موضوع مطرح شده متأثر از جامعه هندو باشد اما طراحی، ترکیب صحنه و رنگ‌آمیزی مغولی یا سبک ترکیب یافته هندو اسلامی می‌باشد.

۱- هنر پژوه قفقازی
۲- به زبان پهلوی

در حقیقت هنر نقاشی نیز همان شرایطی که در معماری به وجود آمده‌است را پیدا می‌کند. اگر اکبر قصرهای فتح پور سیکری را با نقاشی‌های جالب تزئین کرد، مهاراجه‌های بیکانروادیپور نیز راه او را دنبال کردند و نه‌تنها بناهایی بر همان شیوه ساختند بلکه نقاشی‌ها و تزئین‌ها نیز بر همان سبک بوده است. حکام مسلمان در حمایت و تشویق هنر و ادبیات بین‌هایت کوشا بودند و شاهزادگان هندو از آنان تقلید می‌کردند و طبق چنین اسلوبی که ناشی از ترکیب هنر مسلمانان و هندوها در دربار مغولان بود و با اندک اختلافاتی از لحاظ ذوق محلی توسط هنرمندان دربار جیپور، جامو، چمبا، کانادا، لاهور، امرستر، تانجور که در فاصله زیادی از هم قرار داشتند تقلید می‌شد، به‌صورت سبک عام در سراسر هند رواج یافت. (چاند،۱۳۷۴: ۳۳۲-۳۳۳)

در نهایت در قرن ۱۸ م سبک مغولی تأثیر خود را از دست می‌دهد اما مکاتب محلی مانند راجپوت، یوار، مالوا، بندی، کنالی، کیشانگارا هنوز قدرت بر پا ایستادن را داشتند ولی کم کم تکرار موضوع، و نفوذ و تأثیر هر چه بیشتر هنر غرب این مکاتب را نیز تغییر داد و ما از آن پس شاهد آثاری هستیم که اکثراً تقلیدی از هنر غرب می‌باشند. (دوری،۱۳۶۸: ۲۴۵)

۴- نتیجه‌گیری

مطالعات فوق نشان‌می‌دهد که لزومی در بیان اختلاف میان سبک‌ها نیست اما کوماراسوامی بی جهت به تفاوت مکتب راجپوت با مغول تأکید دارد. اختلاف میان فن و مهارت، جزئی و قابل اغماض است اما پیشرفت و کمال در اسلوب نقاشی ایرانی، مغولی یا راجستانی تقریباً هماهنگ بوده است. انتخاب موضوع معمولاً از سلیقه و شرایط شاهزاده الهام می‌گرفته‌است. در دربار هندویان، تاریخ اساطیری هندو زمینه را برای نقاشی فراهم می‌کند اما در دربار سلطنتی شکوه و افتخار فتوحات مطرح می‌شود در هر حال هر دو را درباری می‌دانیم زیرا در هر دو حالت آنکه نقاش را می‌گمارد تا برایش نقاشی کند شاهزاده‌ها بودند. شکی نیست که در اسلوب راجپوت آزادی و تنوع بیشتر است زیرا رفتار اجتماعی آنان با مغولان بسیار تفاوت داشت اما کیفیت هنری هر دو بسیار نزدیک به‌هم است خط نقاش هند در پاره‌ای از تصاویر تحت‌تأثیر کارهای سبک آجانتا است و گر نه از جهات دیگر یعنی زیبایی زندگی همان تندی، شدت، وضوح و فردیت هنرمند مغول در آن احساس می‌شود، بنابراین سبک راجپوت نیز چون سبک مغولی تأثیرات فراوانی از ایران داشته است و مجزا نمودن و عدم تأثیرپذیری آن از سنن موجود در نقاشی ایرانی مقبول نمی‌باشد.

منابع

۱. آربری، ا. ج، (۱۳۳۶)، «سیزده تن از خاور شناسان»، میراث ایران، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب
۲. تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، «نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان»، انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر
۳. چاند، تارا، (۱۳۷۴)، «تأثیر اسلام در فرهنگ هند»، ترجمه: علی پیرنیا، عزالدین عثمانی، تهران، انتشارات پا زنگ
۴. دوری، کارل. جی، (۱۳۶۸)، «هنر اسلامی»، ترجمه: رضا بصری، انتشارات یساولی (فرهنگسرا)
۵. دورانت، ویل، (۱۳۶۷)، «تاریخ‌تمدن، (مشرق زمین گاهواره تمدن)» مترجمان: احمد آرام، ع پاشایی، امیر حسین آریانپور، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
۶. دیماند، س. م، (۱۳۹۰)، «راهنمای صنایع اسلامی»، ترجمه عبدا... فریاد، تهران شرکت انتشارات علمی فرهنگی
۷. رابینسون، ب. و، (۱۳۹۰)، «هنر نگارگری ایران» (۱۸۹۶-۱۳۵۰-۱۳۱۳-۷۵۱) ترجمه یعقوب آژند. انتشارات مولی
۸. سلطان کاشفی، جلال‌الدین، (۱۳۷۸)، «نگاهی اجمالی به هنر نقاشی هندو اندیشه‌های عرفان آن»، هنر نامه، شماره دو
۹. گری، بازیل، (۱۳۹۲۵)، «نقاشی ایران»، ترجمه: عربعلی شروه، تهران عصر جدید
۱۰. وزیری، علینقی، (۱۳۷۳)، «تاریخ عمومی هنرهای مصور»، انتشارات هیرمند