نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۰(۱۲۱)، ۶۹-۸۴ / تیر ۱۴۰۲
DOI:10.22034/BAGH.2023.257308.4719

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A comparative study of illustrated manuscripts by Bhagavata Purana and Hamzeh Nameh with an approach to court art and Indian mass art
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

# مطالعهٔ تطبیقی نسخ مصور بهگودپورانه و حمزه‌نامه با رویکردی بر هنر دربار و هنر توده‌ای هند*

سید محسن علوی‌نژاد [۱]، علیرضا محمدی میلاسی**[۲]، سارا رنجبر [۳]

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، اصفهان، ایران.
۲. استادیار گروه هنرهای تجسمی، مؤسسهٔ آموزش عالی سپهر دانش معاصر، اصفهان، ایران.
۳. دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ نقاشی، مؤسسهٔ آموزش عالی سپهر دانش معاصر، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۶ تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱

## چکیده

**بیان مسئله:** کتاب بهگودپورانه (یا بهاگاواتا – پورانا)، در قرن نهم میلادی به تلاش تودهٔ مردمی هند شکل گرفت و در دورهٔ گورکانیان در قرن ۱۷ میلادی مصور شد و نیز نسخهٔ حمزه‌نامه که موضوع آن داستان‌های کهن ایرانی است در دورهٔ اکبر از شاهان گورکانی هند در قرن ۱۶ میلادی مصور شده است، با توجه به این که نگارگری حمزه‌نامه زیر نظر دربار گورکانی انجام گرفت، هنرمندان نامی با امکانات و حمایت فراوان بدان گمارده شده بودند و نتیجهٔ امر پدیدآمدن، یک شاهکار بی‌نظیر بود. برای بازشناسی دقیق دو گونه، شیوهٔ نگارگری در نسخه‌های مورد نظر، وجه تمایز آن‌ها با نام‌های هنر درباری و هنر توده‌ای مورد تطبیق قرار گرفت.

**هدف پژوهش:** این پژوهش شناخت عوامل تأثیرگذار بر هنر نگارگری توده‌ای هند و هم‌چنین واکاوی نقش حمایت مالی و معنوی در شکل‌گیری هنر درباری هند است. سؤال اصلی این پژوهش عبارت است از: نقش حامیان درباری در تطبیق نسخ مصور حمزه‌نامه و بهگودپورانه چه بازنمودی را نشان می‌دهد؟

**روش پژوهش:** توصیفی-تحلیلی و «تطبیقی-مقایسه‌ای» است و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی است.

**نتیجه‌گیری:** نتایج مطالعات حاکی از آن است که نگاره‌های بهگودپورانه که توسط هنرمندانی فرودست‌تر و ناورزیده‌تر کشیده شده و تهی از تبلیغات و حمایت‌های حکومتی است، به نظر در بین توده مؤثرتر می‌آید. هرچند که اشتراکاتی در صحنه‌های بزم و رزم حمزه‌نامه و بهگودپورانه دیده می‌شود، اما نمایش صحنه‌ها در نگاره‌های حماسهٔ هندی بهگودپورانه، در عین ظاهر خام‌دستانه دارای یک اصالت بومی است و واقعیت ملموس‌تری را نمایش می‌دهند و بر باورهای موجود نزدیک‌ترند. مقایسهٔ دو نسخه در واقع، مقایسهٔ هند حکومتی و هند مردمی است.

**واژگان کلیدی:** *نگارگری دورهٔ گورکانی هند، حمزه‌نامه، بهگودپوران، هنر درباری، هنر توده‌ای.*

## مقدمه

تردیدی نیست که دربار گورکانی، محل عمدهٔ تمرکز ثروت و قدرت در جامعهٔ هند زمان خود بوده. این نهاد، به واسطهٔ ارتباطاتی که با سایر نقاط هند و کشورهای همجوار داشت، توانست در عرصهٔ هنر بسیار مهم و تأثیرگذار باشد. از این‌رو شرایط حاکم بر اجتماع آن زمان هند، نمایان‌کنندهٔ دو رویکرد متفاوت در نگارگری و دستاوردهای آن شد. هنری که مبتنی‌بر آرمان‌گرایی و ایدئولوژی دینی دربار بود و توانست هنرمندانی را به سوی دلخواه و مطلوب خود سوق دهد. مزید بر این‌که شاهان و اشراف هند افرادی سخاوتمند و گشاده‌دست بودند و در نواختن اهل ادب، فرهنگ و هنر، از هیچ کاری فروگذار نمی‌کردند و این

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد « سارا رنجبر» تحت عنوان «مقایسهٔ تطبیقی نگارگری درباری و توده‌ای هند دردورهٔ گورکانی (با تأکید بر نسخ مصور حمزه‌نامه و بهگودپوران) » است که با راهنمایی دکتر «سید محسن علوی‌نژاد» و مشاورهٔ دکتر «علیرضا محمدی میلاسی» در دانشکدهٔ تجسمی مؤسسهٔ سپهر دانش معاصر در سال ۱۳۹۹ انجام شده است.

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۳۳۸۴۰۹۵۱، armilasi@gmail.com

حمایت‌ها، موجب شکوفایی و رشد هنری شد که توسط هنرمندان چیره‌دست و ماهر به‌ویژه غیربومی آن سامان، اداره شد، از طرفی نگارگری بومی و سنتی است که ریشه در آیین‌ها، باورها، فرهنگ، سنت و باورهای تودهٔ مردمی داشت. به‌عنوان یک مورد در جستار حاضر، می‌توان به نگاره‌ها در نسخ بهگودپورانه اشاره داشت.

پورانه‌ها بخشی از ادبیات دینی-فلسفی هند هستند. ادبیات دینی هندی، شامل کتاب‌های بسیار زیادی است که در دسته‌های زیر جای می‌گیرند: ودا[1]، براهمن[2]، آرنیک[3]، اوپانیشاد[4]، پوران[5]، راماینه[6]، مهابهارت[7]، آگم‌ها[8]، پنجراتره[9] و تنتره[10]. آن‌چه را که ما به‌عنوان ادبیات پورانه‌ای می‌شناسیم، مجموعهٔ رساله‌ها و کتاب‌هایی هستند که در آن‌ها از نیرو، قدرت، سلطه و اعمال خداوندان سخن می‌شود؛ برخلاف ادبیات حماسی نظیر مهابهارت و راماینه، که در آن‌ها از کارها و کردارهای قهرمانان بشری گفت‌وگو می‌شود (تاراچند و جلالی نائینی، ۲۵۳۶، ۵۵۰). اگرچه پورانه‌ها متونی دینی قلمداد می‌شوند، اما موضوع آن‌ها مطالبی دایره‌المعارف‌گونه، شامل ستاره‌شناسی، جغرافیا، پزشکی، بهداشت، صنعت، اسلحه‌سازی (ایمانی، ۱۳۸۹، ۱۷۱)، زیارت، پرستش‌گاه‌ها، رودخانه‌ها، شمایل‌ها و ایزدبانوان است (Pargiter,1919; Lipner, 2005).

پورانه‌ها در باورهای مردمی هند، گنجینه‌ای از نگاره‌هایی را در قالب کتابی شکل داد که از تلاش و همت تودهٔ مردم بود، بضاعتی که جایی از حمایت دربار، اشراف و هنرمندان چیره‌دست نیست. از طرفی دیگر هنری مطرح است که در دورهٔ حکومت گورکانیان بر هند انجام می‌گیرد، زمانی‌که فارسی، زبان رسمی کشور بود، نه‌تنها بسیاری از هندیان به این زبان گفت‌وگو می‌کردند و به آفرینش ادبی و هنری بدین زبان می‌پرداختند، بلکه جماعت بزرگی از ادیبان و فاضلان ایران و آسیای مرکزی، به دلایل سیاسی یا شخصی، رهسپار هند می‌شدند و بر غنای فرهنگی این قلمرو می‌افزودند. به‌طوری‌که در دورهٔ حکومت گورکانیان هند (که در غرب آن را با نام مغولان هند می‌شناسند)، صدها شاعر فارسی‌سرای و صدها هنرمند برجسته در رشته‌های مختلف هنری ظاهر شدند. یکی از این نسخ ادبی حماسی داستان حمزه است. کتاب حمزه‌نامه، داستانی نیمه‌تاریخی و نیمه‌اساطیری است که گویا در آن از گُردی‌ها و دلاوری‌های حمزه (ع) عموی پیامبر (ص) در سرزمین ایران و عربستان و هند پیش از اسلام سخن می‌شود. این کتاب، چندین تحریر مختلف دارد که همگی فارسی هستند و البته ترجمه‌هایی از آن به زبان‌های عربی، هندی، پشتو، ترکی، کردی و جاوه‌ای نیز صورت گرفته است. نگارگری این نسخه زیر نظر دربار انجام گرفت و هنرمندان نامی با امکانات فراوان بدان گمارده شده بودند و نتیجهٔ امر، از نظر صاحب‌نظران یک شاهکار بسیار ارزشمند است. عناصر تصویری و پوشش اشخاص هریک نمودی از وضع ایده‌آل آن زمان بود و یا آن‌که می‌خواستند وضع موجود را آن‌چنان نشان دهند. بنابراین مقایسهٔ نگاره‌ها در دو کتاب بهگوادپورانه و حمزه‌نامه که در یک دورهٔ تاریخی صورت گرفته، در واقع، مقایسهٔ هنر هند مردمی و هنر هند درباری است. هنر درباری نیز، هنری است که از حمایت مادی و معنوی شخص شاه یا افراد ذی‌نفوذ حکومتی و اشراف برخوردار بوده و در آن، رد پای دیدگاه‌های نافذ عقیدتی (ایدئولوژیک)، کمابیش قابل سنجش است. هنر توده‌ای در برابر آن، هنری است که هنرمندان نه‌چندان صاحب‌نام و صاحب‌سبک و هم‌چنین محروم از حمایت حکومتی آفریده‌اند و می‌توان در آن‌ها، رد پای آرمان‌ها، فولکلور، دین و (تا حدی) سیمای وضع موجود را تشخیص داد. هدف اصلی این پژوهش شناخت عوامل تأثیرگذار بر هنر نگارگری هندی در دو رویکرد هنر مردمی و هنر درباری است و نقش حمایت مالی و معنوی در این باره که منجر به شکل‌گیری هنری فاخر و به بلوغ رسیده و از طرف دیگر هنری توده‌ای و مردمی بدون حمایت است؛ لذا این جستار به لحاظ هدف در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادین نظری قرار دارد و از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. جامعهٔ آماری نیز به‌صورت هدفمند است که از هر نسخهٔ خطی ۱۰ نگاره (در مجموع ۲۰ مجلس) مورد بررسی قرار گرفته شده است. در این مقاله عوامل تأثیرگذار بر هنر نگارگری هندی واکاوی می‌شوند و نقش حامیان هنری در شکل‌گیری دو کتاب حمزه‌نامه و بهگودپورانه نیز بررسی می‌شود. در جستار حاضر برای بازشناسی دقیق دو گونه شیوهٔ نگارگری در این دو نسخه، آن‌ها را با نام‌های هنر درباری و هنر توده‌ای از همدیگر تمیز داده‌ایم.

## پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات متنوعی در مورد متن نسخهٔ حمزه‌نامه و تحقیقات جزئی در مورد بهگوادپورانه توسط نویسندگان متعدد به رشتهٔ تحریر درآمده که به قرار زیر هستند: شرفایی مرغکی و محمودی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ادبیات پورانه‌ای در دین و فرهنگ عامهٔ هندو» که در مجلهٔ مطالعات شبه قارهٔ هند نگاشته‌اند؛ به معرفی این نسخهٔ ادبی هندی پرداخته‌اند. ذکاوتی قراگوزلو (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «رموز حمزه یا امیرحمزه صاحبقران» منتشر شده در مجلهٔ آینهٔ میراث، شباهت دو داستان را از نظر قدمت تاریخی، مورد مطالعه قرار داده و تأثیرات مقاطع مختلف تاریخی بر رموز حمزه را متذکر می‌شود. نگارنده بدین نتیجه رسیده که

رموز حمزه در تحریر اخیر آن مربوط به عصر صفوی است. غلامحسین‌زاده، ذوالفقاری و فرخی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با نام «ساختار بن‌مایه‌های حمزه‌نامه» چاپ شده در مجلهٔ نقد ادبی، بر این عقیده است که راویان حمزه‌نامه از بن‌مایه‌ها و مضامین بسیاری در جهت قوت و غنای افسانه‌ای آن کمک گرفته‌اند. به همین دلیل بن‌مایه‌هایی متنوع از انواع داستان‌های عیاری، عاشقانه و شگفت‌انگیز درآن به‌کار رفته که به ندرت در یک داستان تمامی این عناصر را می‌توان یافت. این ویژگی از ارزش‌های کتاب به‌شمار می‌آید که سبب شهرت آن شده است. برخی بن‌مایه‌های قصهٔ حمزه در ادبیات جهان نیز دیده می‌شود؛ از جمله اژدهاکشی، پیشگویی،رویین‌تنی،کوری، بازیابی بینایی و نعمت بی‌زوال است. دیگر مقاله توسط غروی (۱۳۷۶). با نام «حمزه‌نامه نهاد آغازین در روابط هنری ایران و شبه قاره» در مجلهٔ تحقیقات کتابداری نگاشته شده که در آن، از تشکیل مکتب نقاشی هند و ایران در زمان همایون و تدوین‌شدن حمزه‌نامه در عصر اکبرشاه و نادر و موقعیت‌های کنونی مجلس‌های گران‌بهای این کتاب بزرگ در جهان سخن گفته است.

تحقیقاتی نیز معطوف به نگارگری هندی و هم‌چنین نگارگری نسخهٔ دست‌نویس حمزه‌نامه است که می‌توان به بخشی از آن‌ها اشاره کرد. غروی (۱۳۴۸) در مقالهٔ خود با عنوان «حمزه‌نامه: بزرگ‌ترین کتاب مصور فارسی» در مجلهٔ هنر و مردم به چگونگی مصورشدن حمزه‌نامه و موقعیت نگارگران در دربار هند و موقعیت کنونی نگاره‌های آن پرداخته است.

حسینی، عصارکاشانی و معین‌الدینی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «طوطی‌نامه موزهٔ کلیولند بستر تکامل سبک مغولی نگارگری حمزه‌نامه» نشر شده در مجلهٔ نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، نگاره‌های دو نسخهٔ مصور گورکانی حمزه‌نامه و طوطی‌نامه را بررسی کرده است و به این مهم دست یافته است که جلوهٔ فاخر سبک مغولی نگارگری هند تا پیش از ظهور در نسخهٔ سترگ حمزه‌نامه در نگاره‌های طوطی‌نامه مراحل تکوین خود را طی کرده است.دیگر مقاله توسط افضل‌طوسی و هوشمند منفرد (۱۳۹۵) با عنوان بررسی تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربار شاه طهماسب صفوی وگورکانیان هند در مجلهٔ مطالعات شبه قارهٔ هند، به رشتهٔ تحریر درآمده است و بر این عقیده هستند که عبدالصمد در دربار شاه‌طهماسب براساس اصول نگارگری ایرانی نقاشی می‌کرد و مذهب شیعه بر آثارش تأثیر گذاشت؛ اما در دورهٔ گورکانی هند آثارش بر مبنای اصول نقاشی غربی استوار بود و این امر به دلیل تعویض حامی هنری بود. نگارگری توده‌ای و بومی هند تاکنون مورد تحقیق جدی قرار نگرفته و این امر در معرفی آن به همراه متون ادبی کم‌ترشناخته شده هندو-فارسی (بهگودپوران)، پژوهشی نو است. هم‌چنان‌که مقایسهٔ دو اثر هنری از نظر حامیان درباری هند با همدیگر، یک نوآوری پژوهشی به‌شمار می‌آید.

## معرفی نسخهٔ بهگودپوران

ادبیات بسیار جدی و ارزشمند سنسکریت، توجه حاکمان مسلمان ایرانی و ترک‌تبار هند را به خود جلب می‌کرد. درخشش و پرتو این آثار موجب شد که نهضتی برای ترجمهٔ آن‌ها، به زبان فارسی پدید آید و زمینهٔ مطالعهٔ آن‌ها برای پژوهشگران ناآشنا به سنسکریت فراهم شود. ترجمه‌های منظوم و منثور بسیاری که از اوپانیشادها، مهابهارت، راماین، آثار کالیداس، داستان‌های حماسی، عاشقانه یا فلسفی دیگر صورت گرفته گواه این جنبش فکری هستند. اما همان‌گونه که هنرمندان نگارگر به تصویرپردازی حمزه‌نامه پرداخته بودند توجهی نیز به نگارگری آثار هندی صورت گرفت و این امر، جدای از پروژهٔ تصویرگری کتاب مهابهارت بود که به دستور شاه آغاز شده بود. نمونهٔ مورد مطالعه در این پژوهش، دو نسخهٔ مصور از کتاب بهگودپورانه[۱۱]، است.

واژهٔ پورانه به معنای داستان قدیم و دانش باستانی است. این کلمه در معنای دوم آن، در اتهرودا و براهمنه‌ها به‌کار رفته است. در پورانه‌ها، شمار زیادی داستان و اسطوره دربارهٔ خدایان ذکر شده است. در نگاه برخی هندوان، این کتاب‌ها جایگاه ممتازی همتراز وداها دارند. مجموعهٔ کتاب‌هایی که در پورانه‌ها جای می‌گیرند، ۱۸ پورانهٔ اصلی (مهاپورانه[۱۲]) و ۱۸ پورانهٔ فرعی (اوپه پورانه[۱۳]) و مجموعه‌ای به نام سْتْهاله پورانه[۱۴](دربارهٔ پرستش‌گاه‌ها و اساطیر و کرده‌های خدایان) است که در سه دسته ویشنوه پورانه، شیوهٔ پورانه و برهما پورانه بازشناسی می‌شوند. حجم این رساله‌ها، افزون بر ۱۰۰ جلد می‌شود (شارمه، ۱۳۸۵، ۵۰). مؤمنان هندو بر این باورند که پورانه‌ها در نزد خدایان، تنها یک نسخه ولی در حجمی بسیار شگرف، شامل ۱۰ میلیون آیه بوده که چون درک آن برای انسان‌ها دشوار بوده، ویشنو در کالبد یک ماهی در برابر ویاسه پدیدار می‌آمده و آن را در ۴۰۰ هزار بیت گزیده کرده است (Rocher, 1986). چنین افسانه‌ای بر ریشهٔ خدایی و مینوی پورانه‌ها اشاره می‌کند و از این روست که برهمنان می‌گویند هرکس از پورانه‌ها آگاهی نداشته باشد، خردمند نیست (Pargiter, 1919). زبان اصلی پورانه‌ها، سنکریت است اما برخی از آنان به زبان‌های محلی و عامیانه‌ای چون تامیلی و پراکریت نیز نگاشته شده‌اند. نخستین پورانه‌ها پیش از آن‌که به نگارش درآیند، توسط سوته‌ها یا سرایندگان، در آیین‌های یجنه یا قربانی خوانده می‌شده‌اند (شرفایی مرغکی و محمودی، ۱۳۹۵، ۱۱۴). گفته می‌شود که نگارش این متون، در بین سال‌های ۲۰۰-۴۰۰ ترسایی و دورهٔ تأثیر دانش بابلی

در هند صورت پذیرفته است (Klostermaier, 1998, 48; Bailey, 2010, 635- 636).

متون پورانه‌ای علاوه بر توجه به معرفت به‌عنوان طریق اتحاد با برهمن و رهایی از رنج و ارائهٔ راهکارهای عملی برای نیل به این مقصود به یُگی‌ها و انسان‌های ریاضت‌کش، از تودهٔ مردم که همتشان قاصر از پیمودن مراحل سخت یُگه است نیز غفلت نکرده و راه اخلاص و سرسپردگی به خداوند و تجلیات وی را پیش پای آن‌ها نهاده است، و شاید همین مؤلفهٔ مهم است که پورانه‌ها را تا این حد در بین طبقات مختلف هندویی و تودهٔ مردم، عزیز و دوست‌داشتنی کرده است (ایمانی، ۱۳۸۹، ۱۸۱).

## معرفی نسخهٔ حمزه‌نامه

حمزه‌نامه نامی کلی برای یکی از داستان‌های مبتنی‌بر باورها و حماسه‌های دینی است که نزد عامهٔ مردم در ایران نیز جایگاه ارزشمندی دارد زیرا شخصیت اصلی یا قهرمان آن، حمزه بن عبدالمطلب، عموی پیامبر (ص) است. این داستان، دارای تحریر استاندارد و تثبیت‌شده‌ای نیست و از آن روایت‌های گوناگونی وجود دارد که گاهی با نام‌های رموز حمزه، صاحبقران‌نامه، حمزهٔ صاحبقران و ... شناخته شده‌اند. داستان در تحریرهای تازه‌تر پرشاخ و برگ‌تر است و ظاهراً آخرین تحریر آن شاید در دورهٔ صفوی فراهم آمده که به رموز حمزه معروف است. آخرین چاپ سنگی آن در هفت جلد، به سال (۱۳۲۱) شمسی در تهران منتشر شده و حجم بخش چاپ‌شدهٔ آن، یعنی حجم سه مجلد اولش قریب یک‌ونیم یا دو برابر شاهنامهٔ فردوسی است (محجوب و ذوالفقاری، ۱۳۸۷؛ جعفری مذهب، ۱۳۸۳، ۲۰۴).

داستان امیرحمزه همانند همهٔ قهرمان‌های داستان‌های پریان، آکنده از حضور نیروها و موجودات ماورایی، نظیر جن و دیو و پری است. در بخشی از این داستان، پریان از حمزه کمک می‌خواهند که آنان را از گزند دیوان رهایی بخشد. او به سرزمین آنان می‌رود و شهر زرین را که گرفتار خرپای دیو است، رها می‌کند و همان‌گونه که انتظار می‌رود، در این‌جا نیز کام دل می‌ستاند و با اسمای پری، ازدواج می‌کند. حاصل ازدواج، دختری است که نام قریشی بر او می‌نهند (شعار، ۱۳۴۷، ۲۰۹ـ۲۲۵).

با همهٔ تلاش‌هایی که نقاشان و نگارگران مسلمان برای تصویرگری داستان حمزه انجام داده‌اند، در سخن از نگاره‌های حمزه، شاهکاری است که به دستور شاهان گورکانی هند، در این‌باره انجام شد. جلال‌الدین اکبر گورکانی (حکومت: ۹۶۳-۱۰۱۴ قمری) دستور داد که نسخه‌ای از حمزه‌نامه ترتیب داده شود که دربردارندهٔ متن داستان به خطی زیبا و نیکو بوده و فرازهای داستان، نقاشی شود. در اجرای دستور شاه، گروهی از هنرمندان، بدین کار گمارده شدند که شامل ده‌ها هنرمند برجستهٔ آن زمان در هند بود. بسیاری از این هنرمندان، از ایران یا سایر نقاط بدان‌جا رهسپار شده و با رویکردهای هنرپرورانهٔ شاهان آن‌جا، گذران زندگی می‌کردند. سرپرستی هنرمندان حمزه‌نامه، بر عهدهٔ «میرسیّد تبریزی» بود. شاهکار نگارگری حمزه‌نامه، حدود شش سال به درازا کشید (حسینی، ۱۳۹۳، ۳۹۵) و برآیند آن، ۲۴۰۰ نگارهٔ بسیار باشکوه و چشم‌نواز بود (چوهدری، ۱۳۶۹، ۴۲۳-۴۲۴) که در اوج هنرمندی آفریده شده بودند. دستور اکبر برای نگارش دستورالفصحا یا راهنمای خوانش حمزه (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۹۲)، احتمالاً در راستای این شاهکار بوده است. از این‌رو نگارگری درباری یا اشرافی هند گورکانی، در حقیقت ادامهٔ نگارگری ایرانی بود که با علاقهٔ همایون‌شاه و انتقال نگارگران بزرگ ایرانی از جمله میرمصور، میرسید علی و عبدالصمد به هند انجام شده بود و نسخهٔ مصور حمزه‌نامه نخستین اثری است که در کارگاه این پادشاه تدوین شد (پاکباز، ۱۳۹۵، ۹۳).

## نگارگری هندی

پژوهشگران بر این نظرند که نگارگری هندی به شکل فاخر آن، در هنر دورهٔ گورکانی پدیدار است. بیش‌تر هنرمندانی که شاهکارهای بزرگ هنری را در دربار هند آفریدند، از ایران بدان‌جا رفته بودند. البته این امر را نباید به حساب بی‌مایگی هنری هندیان دانست، بلکه روحیهٔ هنرپروری و خیال‌انگیزی هندی و دشواری‌هایی که در ایران برای هنرمندان پدید می‌آمد، راه را بر آنان هموار می‌ساخت. سیاست‌های ناپایدار دربار ایران در حمایت از هنر و گرفتاری‌هایی که به بهانه‌های ایدئولوژیکی یا بی‌نظمی دیوانی برای نخبگان پدید می‌آمد انگیزهٔ اصلی در این راه بود. هنرمندان برای به‌دست‌آوردن حمایت مالی، راه هند را در پیش می‌گرفتند و البته چنان‌که دیده می‌شد، در انتخاب راه، اشتباه هم نمی‌کردند. نویسندهٔ کتاب تاریخ‌الفی گوید: و هرکس که به هندوستان درآمد با آن‌که به قصد به‌دست‌آوردن قوت‌لایموت روان شده باشد و مطلب اعلی او همین باشد در هفتهٔ اول کفیل رزق جمعی کثیر می‌شود و به اندک روزگار و کم‌تر سعی داخل امرا شده آن‌چه هرگز در متخیله او نگنجیدی به سائلان می‌دهد (کوشا، ۱۳۸۳، ۴۰).

در عهد همایون و جهانگیر، هنرمندان هند در دستگاه دیوانی هند چنان پیشرفت کرده و خوش می‌درخشیدند که بر بسیاری از دیگر درباریان برتری می‌یافتند. آنان پیوسته در پیشگاه شاه بوده و با او انجمن می‌کردند (علامی، ۱۳۷۶، ۴۲). در کنار ادبا، افزارمندان و دیگر فرهیختگان، باید از نگارگران بزرگی نام برد که در آن سامان پیشرفت کرده و هنرنمایی کردند. از میان ده‌ها هنرمند ایرانی، سه نفر

از آنان بسیار شناخته و نام‌آور بودند. یکی دوست دیوانه یا دوست مصور، دیگری میرسیدعلی و سوم کس، خواجه عبدالصمد بود که به خواست همایون‌شاه در ۹۵۶ هجری (۱۵۴۹میلادی) از سوی کابل به قلمرو هند گورکانی درآمدند. گفته می‌شود که نگارگری هند در دورهٔ گورکانی، با حضور این سه، در دربار آن‌جا آغاز می‌شود (Smith, 1969, 182؛ Welch, 1975, 17؛ دیماند، ۱۳۶۵، ۷۰).

## بررسی و تحلیل تصاویر بهگودپورانه

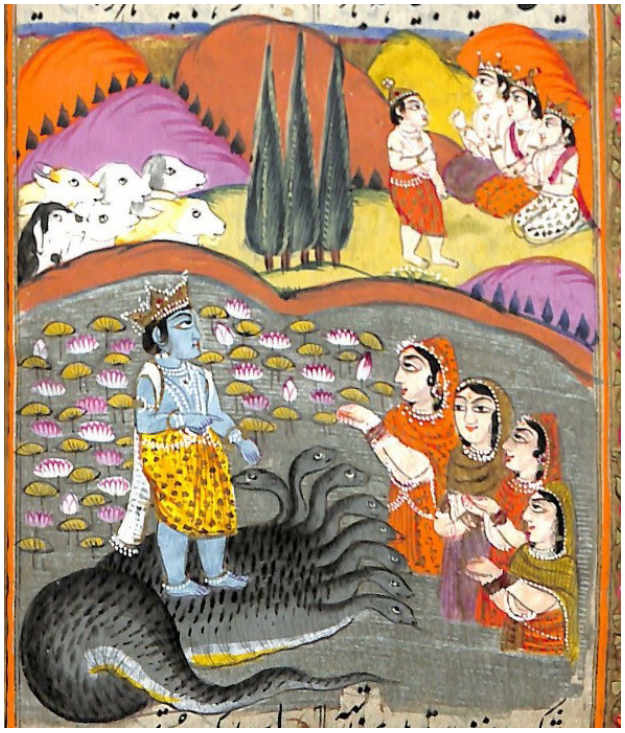
در این بخش از پژوهش حاضر به تحلیل نگاره‌هایی از نسخهٔ بهگودپورانه می‌پردازیم و عناصر تصویری موجود در آن را بر مبنای هدف مورد واکاوی قرار می‌دهیم.

تصویر ۱ از بهگودپورانه، آواتار، کریشنا را سوار بر ماری هشت‌سر نشان می‌دهد که در درون تالابی پوشیده از گل‌های نیلوفر آبی، در حال گفت‌وگو با چند بانوی زیبا است. کرانه‌های تالاب که بسیار ساده و بی‌پیرایه به نظر می‌رسد، منتهی به کوه و دشتی از سرونازها می‌شود که در گوشه‌ای از آن، مرد آموزگاری روبه‌روی سه شاهزاده ایستاده است. در کل، چهار مرد و چهار زن در تصویر وجود دارند که جمع آن‌ها به احتمال با تعداد سرهای مار در ارتباط است.

رنگ‌آمیزی آب تالاب، کوه‌ها و زمین، از تخیلی آزاد نشأت گرفته و به نظر می‌رسد هیچ ارتباط معنادار واقع‌گرایانه‌ایی با هم ندارند. در نقاشی سنتی هندی یا نقاشی غیردرباری، قامت انسان‌ها و حتی دیگر موجودات، بسی کوچک‌تر از واقعیت ترسیم شده‌اند. جدای از آن‌که نقاش، لزومی در رعایت تناسب بین اندام پیکره‌ها نیز نمی‌بیند که با باورها و روحیهٔ خیال‌پرور هندی همخوانی دارد.

تصویر ۲ از فصل بهگودپورانه، یکی دیگر از آواتارهای کریشنا را نمایش می‌دهد که در اثناء آن، بر غول مهیبی پیروز آمده و دست به آفرینش زده است. بنا بر متن داستان، آن‌چه را که از جهان هستی آفریده، آب فراگرفته و بنابراین، زیستن در آن امکان‌پذیر نیست. در واقع آن‌چه که در بالای سر او دیده می‌شود و در آن گاوی آسمانی و چند قلعه تا نیمی در آب غرق شده‌اند، همین آفرینش اوست که بعداً او بر آن می‌شود که آن را سامان بخشد. رنگ‌آمیزی جهان آب گرفته با رنگ بنفش روشن نیز برداشتی آزاد، خیالی و غیرواقع‌گرایانه است که نقاش به آن دست یازیده است. این قاعده، در دیگر جاهای تصویر نیز تا حد زیادی دیده می‌شود و جز چند مورد قراردادی نظیر رنگ نیلی آواتار، رنگ سرخ دیو شرور و پیرمردی با جامه و چهره‌ای روشن، همهٔ موارد با رنگ‌آمیزی‌های بی‌پیرایه و البته پرمایه رنگ شده‌اند.

نگاه بی‌تکلف هنرمند خودآموخته در ترسیم پیکره‌ها و بی‌توجهی به جزئیات و ظرافت‌های فنی تعینی و نیز



تصویر ۱. آواتار کریشنا. مأخذ:www. archive.org

تصویر ۲. آواتار کریشنا. مأخذ:www. archive.org

ترکیب‌بندی‌های ساده و انتخاب رنگ‌های پرمایه که بدور از اصول تعینی شکل گرفته، بیش از آن‌که نشان‌دهندهٔ خام‌دستی بوده باشد، نشان از گرایش و صمیمیت خاص به بیان باورهایی دارد که در میان هنر توده‌ای در جریان است و راهی را برای جولان‌دادن توسن خیال هنرمند رقم می‌زند و سعی‌دارد تا مخاطب را بر ساحت معنا قرار دهد تا این‌که

او را محصور تصاویر پرزرق و برق و ظرافت‌ها و چیدمان‌های قراردادی جذاب خاص اشراف وانهند.

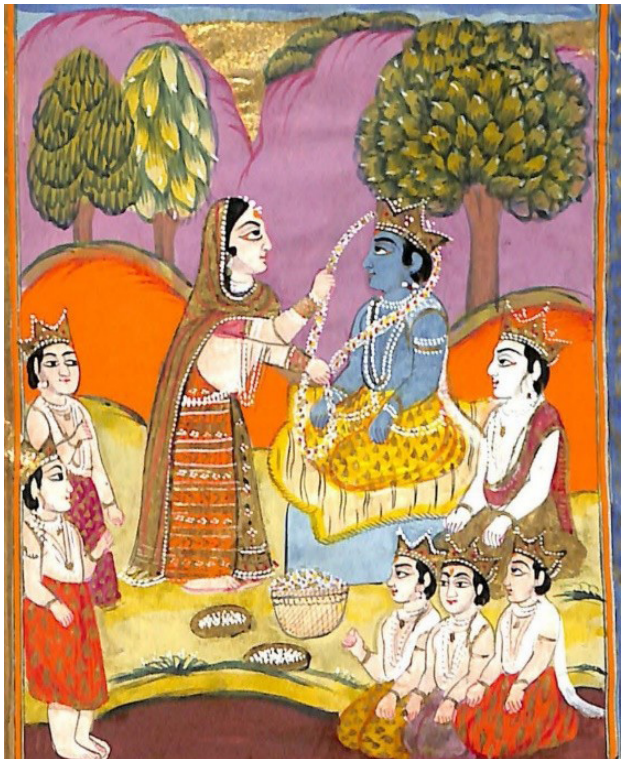
تصویر ۳، به یکی از قسمت‌های داستان بهگودپورانه می‌پردازد که در آن، آواتار کریشنا، به همراه زوج خود، بر کاس گل نیلوفر نشسته‌اند[۱۵]. ریشهٔ این نیلوفر، از دهان غوکی برون آمده و ماری چندسر بر ساقهٔ آن پیچیده که توسط موجودات اساطیری دیگر، مهار گشته است. آواتار، در یکی از دست‌های چهارگانهٔ خود، غنچه‌ای از گل نیلوفر دارد که آن را به سوی زوج زمینی گرفته است. رنگ صورتی گل نیلوفر، به رنگ پوشاک زوج زمینی و ایزدبانو و یکی از موجودات اساطیری، تسری داده شده است.

هندیان باستان معتقد بودندکه آفریدگاراعظم (اویکت)، نخست، آب را آفرید که بنیادی‌ترین ماده برای تکوین جهان هستی است. پس از آن، باد و آتش آفریده‌شد و سپس، آب به یاری آتش در فضا رفته و با کمک آتش و باد، تودهٔ سختی به نام زمین پدیدار شده است. در جهان‌شناسی اساطیری هند باستان، به زمین، پادما هم می‌گویند که مترادف با نام گل لوتوس است. گل لوتوس اولیه، هشت پر داشت که هشت جهات جهان از آن پدید آمده است. از آن، پرتو انوار الهی پدید آمد و در اندر ونگل، شخصی پیدا شد که او را برهما خوانند (جلالی نائینی و شوکلا، ۱۳۸۰، ۲۰۲).

در تصویر ۴ آواتار کریشنا، بر تختی جلوس کرده است. ظروفی که در آن خوراکی و هدیه به خدا است، در برابر او نهاده شده و شاهزادگان و بزرگان تاجدار و پریستارانی چند، بر گرد وی حلقه زده و به تکریم و تدهین او مشغول هستند و در آن میان، زنی تاجی از گل را بر دوش او می‌افکند. تناسب بین حجم عناصر و اشخاص، به هیچ روی از عینیت پیروی ندارد، چنان‌چه قامت زن در مقایسه با دیگر اشخاص، بسیار بزرگ‌تر کشیده شده است و نیز رنگ‌آمیزی پشت صحنه، متأثر از ذهنیتی آزاد صورت گرفته که البته واضح و روشن است در این نگاره، سادگی، بدان معنی نیست که نقاش به دلیل دوری از مراکز قدرت اصلی، امکانات و شرایط لازم برای آفرینش اثری درخور و شایسته را نداشته است؛ چه این‌که در بخشی از پشت زمینه تصویر، فضایی را می‌بینیم که نقاش آن را با زراب اندوده است. چنین کاری حتی در بسیاری از نگاره‌های درباری نیز خیلی رایج نیست. از این‌رو چنین است که فضای مفهومی مورد نظر نقاش، چنین لحن گفتمان تصویری را راهکاری کاربردی‌تر، سهل‌تر و رسانه‌ای‌تر، تجربه و انتخاب یا فراگرفته است.

می‌توان گفت که کمابیش همهٔ عناصر و نشانه‌ها، از تصاویر پیشین کپی‌برداری شده است. این امر، به نظر مقتضای قیود محتوایی در تصویرسازی است و نباید آن را به‌عنوان نقطه

تصویر ۳. آواتار کریشنا، به همراه زوج خود. مأخذ:www. archive.org



تصویر ۴. آواتار کریشنا بر تخت. مأخذ:www. archive.org

ضعف برای هنرمند محسوب کرد. جزئیات تصویر آواتار، مهم‌ترین مورد تکراری در تصویرسازی بهگودپورانه است.

بخش دیگری از عناصر تصویری این نسخهٔ، هندی به موجودات اساطیری برمی‌گردد. به‌عنوان نمونه تصویر ۵ یکی از موجودات اساطیری آیین هندو را نشان می‌دهد که بر سرستونی نشسته و شخصی را از پای درآورده است. لباس مرد کشته‌شده، به رنگ صورتی است، در زیر سرستون، نماد

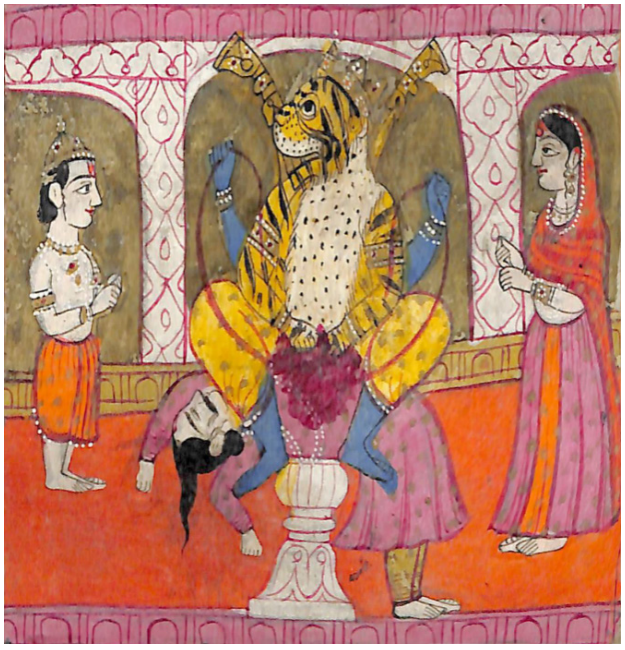
گل نیلوفری بر سنگ حجاری شده است. این سرستون‌ها شباهت به سرستون‌های هند باستان دارد که در دورهٔ امپراتوری آشوکا رایج بودند. رنگ خونی را که از امعاء و احشاء او برون زده، با رنگ سرخ نشان داده شده است. در دو سوی این صحنه، زوجی مسرور از این واقعه دیده می‌شوند. نقاش نسخه، به‌طور معمول تلاش زیادی برای تمیز و تفکیک چهرهٔ مردانه از زنانه نمی‌کند اما در این‌جا، سرور و خشنودی آن‌ها را از امر واقع، به خوبی نشان داده است.

در تصویر ۶ نیز یکی از موجودات اساطیری مذکور در متن را نشان می‌دهد که جمعی از شاهزادگان یا دیوتاها[۱۶](به سنسکریت: देवता)، به تفحص دربارهٔ او برآمده‌اند. از کالبد همهٔ آنان، نور پرتوافکن است و چهره‌هایی کودکانه و آرام دارند. پایین‌تنهٔ آن‌ها را دامن‌هایی کوتاه فراگرفته که در هند دورهٔ گورکانی، در بین اشراف مرسوم بوده و نمونه‌هایی توری از آن را در نگاره‌های شمایل‌نگارانهٔ اکبرشاه گورکانی به فراوانی می‌بینیم.

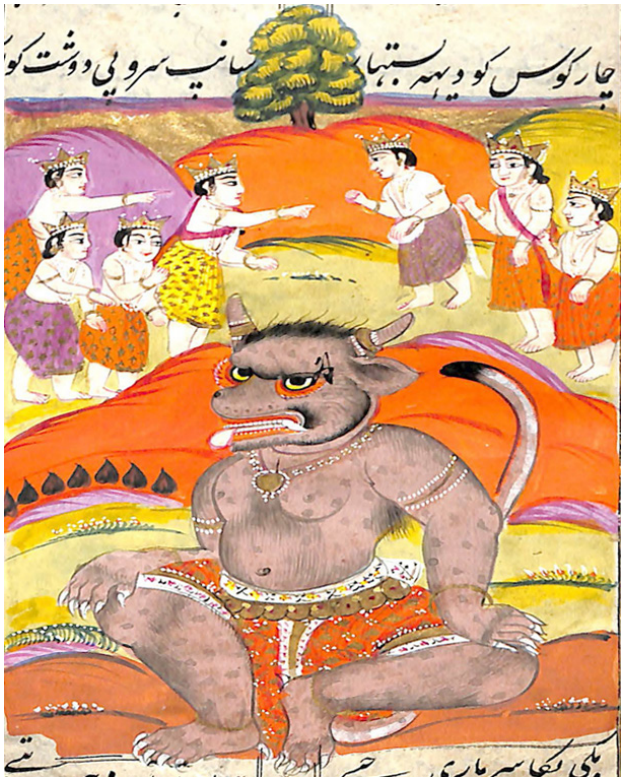
موضوع اصلی نگاره، چهرهٔ کریه غول است که شبیه به نمونه‌های موجود در تصاویر پیشین بهگودپورانه است. منشأ اصلی چهرهٔ منفی در نقاشی هندی، به گمان می‌رسد از روی میمون‌هایی گرفته شده که در سرزمین هند و در بین مردم زیست می‌کنند.

در این‌جا نیز استفاده از رنگ‌های تند و توجه به پوشش‌های توده‌ای که به‌صورت آزادانه در ترکیب‌بندی این نگاره‌ها موجب شده فضای فعال‌تری برای جلوه‌گری اشخاص و اشیاء و عناصر تصویر در چشم مخاطب موجب شود. گرچه هماهنگی آن‌ها با پوشش دامن‌ها موجب ارتباط بصری بیش‌تری در ترکیب‌بندی کلی و نمایش متمایزتر حالت و گفتمان اشخاص با هم شود. البته شایان ذکر است رنگ‌های زرد قناری، زرد هندی، صورتی، اخرایی و طیف آن‌ها، در نقاشی سنتی هندی بسیار به‌کاررفته و حتی تا اندازه‌ای تقدس دارند.

دیگر تصویری که در این‌جا به معرفی آن می‌پردازیم، صحنهٔ پیروزی آواتار کریشنا بر یکی از غول‌ها را بیان می‌کند (تصویر ۷). در تصویرسازی سنتی هند که نمونه‌اش را در بهگودپورانه می‌بینیم، قهرمان اصلی داستان در مقایسه با غول، در اندازه‌ای کوچک‌تر و فاقد سلاح است. آن‌چه که ضامن پیروزی اوست، نه تنومندی و برخورداری از سلاح یا تعویذ و طلسم، بلکه تقدیری ازلی است که پیروزی و چیرگی او را مقدر ساخته است. بنابراین، نقاش براساس باورها هیچ لزومی در تصویرگری آلات و ادوات جنگی و حالات حماسی ندارد و از بگیر و ببند و سنان و عنان خبری نیست. رنگ پوست آواتار کریشنا، همان رنگ نیلی است؛ اما نکتهٔ مهم دیگر در این‌جا، رنگ کاملاً تیرهٔ پوست غول است،



تصویر ۵. موجودات اساطیری. مأخذ:www. archive.org



تصویر ۶. موجودات اساطیری. مأخذ:www. archive.org

که نشان از پلیدی این موجود دارد. در واقع اگر در نگارگری درباری هند، رنگ به نسبت تیره، نشان از خدمتکاری و عدم شمول در دایرهٔ اشراف و بزرگان داشت، به همان نسبت، رنگ سیاه‌پوست در نگارگری سنتی هندی، نشان از «نجس‌بودن» موجود داشت.

تصویر ۸ به علت فضای حماسی آن، یکی از معروف‌ترین

تصاویر بهگودپورانه است. در دو سوی تصویر، دو شاه با سپاهیانشان صف‌آرایی کرده‌اند. سمت راست تصویر، شاهی با جامهٔ روشن قرار دارد که آواتار کریشنا او و سپاهیانش را همراهی می‌کند و در سوی مقابل او، شاهی با لباس قرمز است که فردی با لباس سفید او را همراهی می‌کند.

این صحنهٔ آغازین نبرد در ادبیات سنسکریت (که بهگودپورانه نیز از آن ترجمه شده است)، یادآور آغازهٔ اشلوک نخست از بهگود گیتا است که در آن، پانداواها و دهریتاراشتراها، در مقابل هم مصاف داده‌اند؛ آن‌جا که دهریتاراشترا با اضطراب و آشفتگی، از سنجایا می‌پرسد:

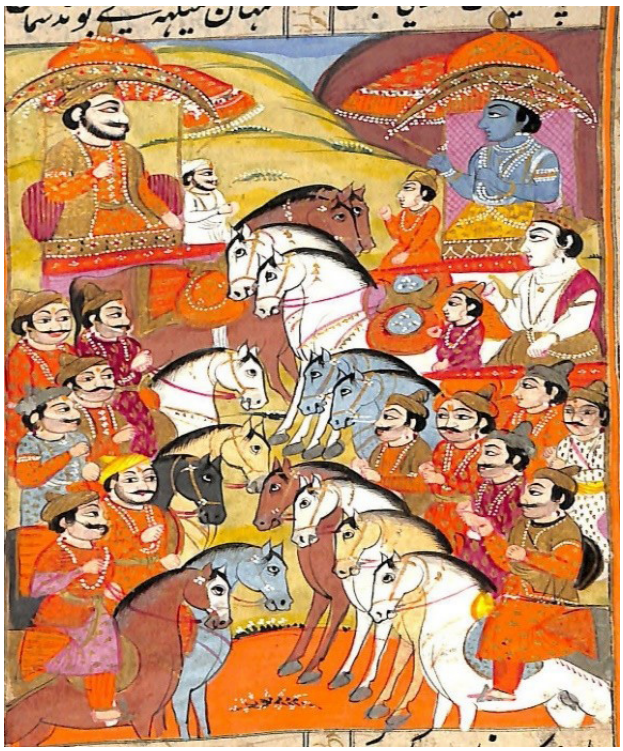
धृतराष्ट्रउवाच
धर्मक्षेत्रेकुरुक्षेत्रेसमवेतायुयुत्सवः।

१॥-मामकाःपाण्डवाश्चैवकिमकुर्वतसंजय॥१ [۱۷]

دهریتاراشترا گفت: ای سنجایا، پسران من و پسران پاندو، پس از گردآمدن به قصد نبرد در مکان زیارتی، چه کردند؟ (پرابهوپادا و بهاکتی، ۱۳۷۷، ۳۳). یک نکتهٔ دارای اهمیت در این تصویر، این است که فرماندهٔ سپاه سمت راست که آواتار کریشنا پشتیبانی می‌کند، دارای تاج است و آشکارا، مشخصه‌های هندی دارد اما در طرف مقابل او، شاهی با عمامه یا مندله ایستاده است که گویا نقاش به‌صورت تلویحی می‌خواهد آن را در مقام حاکمان مسلمان گورکانی هند بنشاند که سرزمین کهن بهارت را غصب کرده‌اند. قرارگیری سپاه آواتار در سمت راست، از یک الگوی فکری باستانی ریشه می‌گیرد که در فرهنگ ایرانی-اسلامی، از آن با نام «اصحاب یمین» در برای «اصحاب یسار» یاد می‌شود.

تصویر ۹ نیز محضر دیوان را نشان می‌دهد که بر صدر تصویر جای دارند و پایین‌تر از آن، بارگاه یکی از مهاراجه‌های هندی قرار دارد. در فرهنگ اصیل هندی، باید در نظر داشت که هندوان برخلاف ایرانی‌ها، آن‌ها را موجوداتی نیک و پسندیده می‌شناختند. در این تصویر، هر دو دیو بر کاس گل نیلوفر صورتی رنگ نشسته‌اند که یکی از آن‌ها را یک مرغابی و دیگری را موش‌ها حمل می‌کنند. غنچه‌ای دیگر از گل نیلوفری را می‌بینیم که در دستان پریستار بانوی مهاراجه قرار دارد و با تکان‌دادن آن، فضا را عطرآگین و ملایم می‌سازد. علت انتخاب گل نیلوفر، تقدس آن در آیین هندو است و دیگر عناصر و نشانه‌های موجود در تصویر نیز براساس توصیفاتی که در کتب مقدس هندو از جایگاه خدایان وجود دارد، نقاشی شده‌اند. به نظر می‌آید نگارگر در تصویرسازی این صحنه، همانند دیگر نگاره‌های مطرح، لحنی آزاد و به دور از رعایت قوائد تعینی و مکتبی را برگزیده، یا به عبارتی در دستیابی به خواستگاه خود، چنین گونه لحن

تصویر ۷. صحنهٔ پیروزی آواتار کریشنا بر یکی از غول‌ها. مأخذ:www.archive.org



تصویر ۸. صحنهٔ آغازین نبرد. مأخذ:www.archive.org

تصویری ساده‌نگارانه را مطلوب یافته است. از رنگ‌بندی این نگاره و چگونگی تقسیم‌بندی آن‌ها به خوبی این رهایی مشخص است. نشان از این دارد که نقاش بر موضوع متمرکز است و می‌تواند آن‌چه را که مد نظر ایشان است صورت بخشد، از این‌رو به نظر می‌رسد محتوای نگاره، موضوع اصلی

نگارگر بوده که این تعمد در نحوهٔ تداخل رنگ‌ها در همدیگر و استفاده از یک رنگ در سایر قسمت‌ها و چگونگی شکل اشخاص مشخص می‌شود که موضوع در آثار ارجحیت از ظرافت‌بخشیدن فنی دارد و مسیر متفاوتی را برای بیان چنین گویش تصویری در این برهه از زمان رقم زده است. از این‌رو رنگ‌ها همگی در حالت تند و پرتحرکی استفاده شده‌اند چراکه نقاش گویا علاقه‌ای به ایجاد تفاوت بین بارگاه خدایان و بارگاه مهاراجه نداشته و هر دو را در یک وضعیت هم‌سان مصور کرده است. چهرهٔ اشخاص، به رنگ پوست هندیان نقاشی شده تا در اصالت هندی اشخاص و خدایان، تردید باقی نماند. جز این‌که چهرهٔ خدا-فیل به رنگ قرمز نقاشی شده است. نام این خدا، گانیشا[۱۸](در سنسکریت: गणेश) است و همان‌گونه که در این‌جا نیز دیده می‌شود، کمابیش بر روی گل نیلوفری نقاشی می‌شود.

تصویر ۱۰ واپسین از این نسخه، صحنهٔ رقص قسمتی از داستان حکیمانه بهگودپورانه نمایان است. در این صحنه، شرْی کْرْشْنَ جی که یکی از آواتارها[۱۹] (به سنسکریت: अवतार) یا تظاهرات و تجسدهای خدایان است، ظاهر شده و در میان دختران می‌رقصد. او تنها یک تجسد است که تکثر یافته و هر یک از رقصنده‌ها، گمان دارند که وی تنها با اوست. این مجلس، یکی از صحنه‌های معروف و مقدس رقص هندی است که به راس لیلا[۲۰] (به سنسکریت: रासलीला) یا رقص راسا و رقص خدایان معروف است و خاستگاه افسانهٔ آن، همین متن بهگودپورانه است.

## تحلیل تصاویر حمزه‌نامه

در این بخش به تحلیل ۱۰ نگاره از نسخهٔ حمزه‌نامه پرداخته می‌شود: در تصویر ۱۱، ماجرای تشرف فریدون‌شاه، پادشاه یونان به آیین اسلام و ازدواج دختر وی با حمزه دیده می‌شود. چهره‌پردازی به طرز استادانه‌ای صورت گرفته و نگارگر توانسته است حالات روحی هریک از اشخاص را به تناسب وضعیت‌شان، در نگاره جلوه‌گر سازد. از آن مهم‌تر، حالت فیزیکی کالبد انسانی که ما آن را در اشکال مختلف آن (به‌صورت ایستاده، نشسته، سکون‌گرفته، خیز برداشته و در حال جریده‌روی) می‌بینیم، به‌طور ماهرانه‌ای در تناسب با سایر اعضای بدن دیده می‌شوند. چهره‌های انسانی برخی دارای مشخصه‌های نخستین نگاره‌های مغولی هستند که نمونهٔ آن را می‌توانیم در ریش تُنُک چینی-مغولی آن‌ها دید و هم‌چنین چهرهٔ عیاران صفوی با سبلت قلندرانه در آن‌ها دیده می‌شود.

رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نگاره، براساس شیوه‌های پیشین در حدی عالی و متناسب با اصول مکتب نقاشی انجام گرفته، نشان از دقت نظر و ظرافت عمل در این نگاره دارد.

تصویر۹. محضر دیوان. مأخذ:www. archive.org.

تصویر۱۰. رقص راس لیلا. مأخذ:www. archive.org.

رنگ اُخرایی که در سرزمین هند کاربرد زیادی داشته، نیز در این‌جا رنگ غالب نگاره می‌باشد. معماری و سبک بنا، مشخصه‌های بناهای ایرانی-اسلامی را دارد که در هند دورهٔ گورکانی در آن دیار رایج شده بود. طرح‌های گره‌چینی، نمونه‌ای از این تأثیر هستند که نگارگر، آن را در حد زیادی، بدون توجه به قوائد دورنما و بُعدنمایی (پرسپکتیو) در زمینهٔ

بالایی تصویر نیز ترسیم کرده است. کوشک‌های دو سوی بنا و ستون‌های پایینی آن، تا حد زیادی تأثیر سبک هندی را برمی‌نمایاند. نحوهٔ اجتماع اشخاص و طرز برخورد آن‌ها با همدیگر، تجمع آنان در ساختن قصر و خدمتکارانی که در حال انجام کارهای روزمرهٔ خود هستند، لباس فاخر و اشرافی آنان و تأکید در پردازش شکوه معماری، شاخصه‌های درباری را در تصویر به خوبی جلوه‌گر ساخته است.

تصویر ۱۲ یکی دیگر از نقاشی‌های حمزه‌نامه است که در آن شمایل پیامبر (ص) دیده می‌شود. در حالی‌که عده‌ای گناهکار غریق، دست به دامان پیامبر شده و به الحاح و استغاثه از او می‌خواهد که آنان را باز رهاند. دریای تیره‌گون و جنگل تاریک و حال گناهکاران، حالت وهم‌انگیزی را تداعی می‌کند، نگارگر حمزه‌نامه حتی در آراستن فضای وحشتناک دوزخی، کوتاهی نکرده و آن را بسان باغ‌های زیبای دهلی گورکانی تزئین کرده است. برای نقاش حمزه‌نامه، زیبایی و آراستگی تصویر، در درجهٔ نخست اهمیت بوده و او می‌خواسته محصول هنری‌ای که در دربار شاهی آفریده می‌شود، لایق نظر خرده‌سنج و نگاه نقاد شاهان بوده و فراخور عظمت و شوکت شاهی باشد. هرچند که این تصویر، صحنهٔ کشت و کشتار، دوزخ، سرزمین دیوان یا ستیغ کوهی آسمان‌سای باشد.

صحنهٔ جنگ شاهزاده بدیع‌الزمان با ایرج، که یکی از بخش‌های داستان حمزه‌نامه، موضوع در این نگارهٔ سوم است (تصویر ۱۳). بدیع‌الزمان در حمزه‌نامه یا صاحبقران‌نامه، پسر امیرحمزه است که شرح ماجرای او در بخشی از داستان، با عنوان «کیفیت بدیع‌الزمان پسر امیرالمؤمنین حمزه (رض) که پریان[۲۱] پرورده بودند ...» آمده است (شعار، ۱۳۴۷، ۴۲۳).

تصویر دو راهب بودایی که راه کوهستان را می‌پیمایند و رنگ پوست یکی از آن‌ها سیاه و دیگری سپید است، به‌طور احتمال ملهم ار نگاره‌های چینی است و روح هنر دائوئیستی چینی را می‌توان در ترکیب‌بندی و شکل کوه‌ها مشاهده کرد. این‌که کوه‌ها چگونه در خلائی بی‌پایان رهیده شده‌اند و به تودهٔ پشمی حلاجی شده می‌مانند. این تأثیر را در رنگ‌بندی آسمان پشت تصویر نیز مشاهده می‌کنیم که چگونه نقاش خواسته است ترکیبی بینابین را میان آسمان‌های خلائین نگارگری چینی و نگارگری سنتی ایرانی پدید آورد.

در سمت راست تصویر، سر گاوی دیده می‌شود که بنا بر آیین هندوان، سر آن را آراسته و آذین بسته‌اند. بر فراز کوه، دو شخص که در حال راز و نیاز به سوی خورشیدند، به چشم می‌خورند. اگرچه در داستان حمزه‌نامه قسمت‌هایی به سرزمین هند اختصاص داده شده است، اما در این نگاره و دیگر نگاره‌ها، تأثیر فرهنگ هندی، و به‌ویژه فرهنگ درباری و اشرافی آن که سعی در نمایش درخشش و فروزه‌های

تصویر ۱۱. تشرف فریدون‌شاه، پادشاه یونان به آیین اسلام و ازدواج دختر وی با حمزه. مأخذ: https://artsandculture.google.com/story/HAWRxXYYjiTZJg

تصویر ۱۲. داستان پیامبر و گنهکاران.
مأخذ:https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1925-0929-0-1

تصویر ۱۳. صحنهٔ جنگ شاهزاده بدیع‌الزمان با ایرج.
مأخذ: https://artsandculture.google.com/

تصویر ۱۴. بیرون آمدن سرخاب از قلعه. مأخذ: https://artsandculture.google.com/asset/

فرهنگی دارد، بیش از خود داستان است و در جاهایی از داستان هم که ارتباطی به بخش هند ندارد، می‌توان رسوخ فرهنگ هند را به قوت مشاهده کرد.

از دیگر صحنه‌های جنگی نسخهٔ مصور حمزه‌نامه تصویر ۱۴ است این نگاره، به بیرون آمدن سرخاب از قلعه معروف است. علی‌رغم این‌که صحنهٔ یک عملیات جنگی را در آن به تصویر کشیده شده است، اما تمامی صحنه‌ها، بخشی از یک قصر مُحاط در برج و بارو را نشان می‌دهند. بناها و کنگره‌های مزین آن به کاشی‌های آبی، سبکی از معماری ایرانی بود که در دورهٔ گورکانی و حکومت اکبرشاه رایج شد[۲۲]. کف بنا را نقوش هندسی گره‌چینی شده‌ای پوشانیده که نظیر آن در سمرقند و بخارا بسیار به‌کار برده می‌شد. همانند دیگر نگاره‌ها، بر رنگ روشن پوست شاه یا سرکرده (سرخاب)، تأکید شده است تا ضمن اشاره بر تنعم و احتشام او، تبار غیرهندی و نژاد سفید او را یادآور سازد. طیف رنگی مایل به زرد هندی، بیش‌تر جاهای تصویر را اشباع کرده، کمابیش می‌شود گفت رنگ‌بندی کل نگاره و حتی چهرهٔ اشخاص نیز از این طیف اخذ شده‌اند. همهٔ جهاز و یراق لشکریان و زین ابزار اسبان، در منتهای شکوه و آراستگی آن کشیده شده‌اند و برای نشان‌دادن شکوه و جلال اشخاص، بناها و ابزارها، همهٔ جاهای تصویر پر شده و جاهایی را هم که می‌توانست به‌صورت تهی رها شود، با خطوط هندسی غامضی انباشته‌اند. ظرافت‌ها در انتخاب سطوح، حساسیت چشم‌گیر در چیدمان آن‌ها، دقت و مهارت منحصربه‌فرد در نوع قلم‌گیری‌ها، گزینش رنگ‌ها و حسن همجواری اشکال، گویای مهارت و توانایی فنی نگارگر است که علاوه‌بر تأکید محتوای اثر، تلاش دارد، نگاره از هر نظر بی‌عیب و نقص پدید آید، مزید بر این‌که ظرافت‌ها و حساسیت‌های نقاشی دورهٔ تیموری را می‌توان به خوبی مشاهده کرد.

در تصویر ۱۵، ماجرای کشته‌شدن سرکردهٔ مردمان فیل‌گوش به دست حمزه را می‌بینیم که در قاف سکنی داشتند. تصویر چهرهٔ غولی که حمزه با وی درافتاده است، بسیار زنده‌تر و پویاتر از سایر چهره‌هاست و شباهت زیادی به یک نوجوان درباری دارد که در جامهٔ فاخر درباری، از همه‌گونه آسایش و خوراکی بهره‌مند شده و آرمیده و فربه گشته است. احتمالاً نقاش در تصویرکردن این چهره، به فرد خاصی در محیط پیرامون خود نظر داشته است. در این‌گونه نگاره‌ها نیز تصویرگر در قید و بند قوائد و اصول نگاه تعینی، (آناتومی، پرسپکتیو و فضاسازی واقع‌گرایانه) نیست. از این‌رو، فرم پاها، تناسبات اعضای اشخاص در این نگاره از یک نگاه مبتنی‌بر تخیل ولیکن اصول مکتبی نقاشی شکل گرفته که در بیش‌تر نگاره‌های ایرانی هم دیده می‌شود. چنان‌چه موضوع سخن در این‌جا کوه قاف است، بلندی و

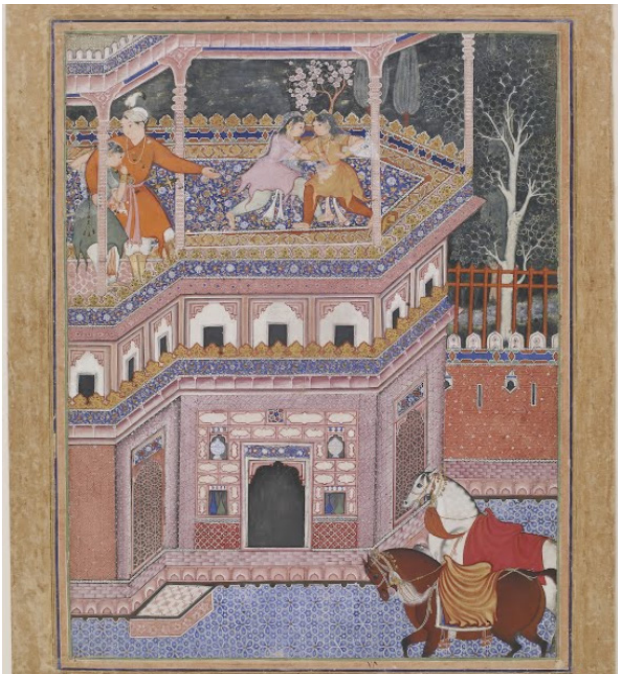
تصویر ۱۵. کشته‌شدن سرکردهٔ مردمان فیل‌گوش به دست حمزه.
مأخذ: https://artsandculture.google.com/story/HAWRxXYYjiTZJg

عظمت کوه، چنان‌که باید و در تناسب با متن داستان، نشان داده نشده است و در واقع در بیش‌تر نگاره‌های حمزه‌نامه نیز کوه‌ها کوچک‌تر کشیده شده که این امر با فضای شهری و درباری محل فعالیت نقاش، همخوانی دارد. نگارگر، در پشت کوه، تصویر عده‌ای را که در حال تماشایند، نشان داده است. این‌ها، چنان‌که از رنگ چهره‌شان پیدا است که دارای دو تبار هندی و غیرهندی (ایرانی و آسیای مرکزی) هستند. زیرا که رنگ چهرهٔ برخی از آن‌ها سیاه است. در گوشهٔ بالای سمت چپ تصویر، شخصی دیده می‌شود، شباهت زیادی به هیئت قلندران آیین سیک دارد و شلوار کوتاهی که بر تن دارد، یکی از ملزومات هر پیرو این آیین است که به کچهه[۲۳] معروف است و شمشیری که بر دست دارد، شبیه به شمشیری است که در این آیین، کیرپان[۲۴]نامیده می‌شود. این موارد، مشخصه‌های فرهنگ هندی را در نگاره بازگو می‌کنند.

تصویر ۱۶، نیز مربوط به بخشی از داستان است که در آن، قاسم‌العباس از مکه سررسیده و با گُرزی از خرما، طهماسب را منکوب می‌کند. نگارهٔ، فضای شبانه یک قصر شاهی در هند را نشان می‌دهد که با معماری ایرانی تزئین شده است. اهمیت کوشک‌ها در معماری شاهانهٔ هند، بستگی به جغرافیای هند و آب و هوای گرم و اقیانوسی آن داشته است. نقاش از هیچ کوششی برای نشان‌دادن جلال و شکوه یک قصر شاهی گورکانی فروگذار نکرده است. منظرهٔ کوشک و پاویون‌ها، شباهت زیادی به بنای تاج‌محل دارد؛ اگرچه بنای تاج‌محل حدود ۶۰ سال پس از نگارگری حمزه‌نامه آغاز شد، اما این سبک، در هند جا افتاده بود و تاج‌محل، نقطهٔ اعلا و شاهکار آن به شمار می‌رفت. پایین بنا و در طبقهٔ همکف، دو دیوارهٔ مشبک به چشم می‌خورد که در هند به آن جالی گفته می‌شود. نمونهٔ اعلای جالی‌های هند، امروزه در مسجد سیدی سید[۲۵] قرار دارد که یکی از جاذبه‌های معماری گورکانی هند است. این مسجد، بین سال‌های (۱۵۷۲-۱۵۷۳ میلادی) ساخته شده که به سال‌های شاهکار نگارگری حمزه‌نامه (۱۵۶۲-۱۵۷۷ میلادی) نزدیک است و ممکن است نگارگر تحت تأثیر گرایش معماران معاصر خود به ساخت جالی‌های باشکوه قرار گرفته باشد. تلاش برای بازنمایی شکوه و جلال دربار گورکانی در این نگاره بدان حد است که یک بینندهٔ ناآشنا به نگاره‌های حمزه‌نامه، می‌تواند آن را کاملاً مستقل از محتوای داستان ارزیابی کند و آن را حتی یک اثر تبلیغی بشناسد که به فرمان امرا و اشراف دربار کشیده شده است.

حفر نقب توسط عَمرو و رسانیدن خود به امیرحمزه، موضوع تصویر ۱۷ است. لباس اشرافی قهرمان داستان، شمشیر مرصع، جنگ‌افزارهای آویخته به کمربند، کلاه‌خود مکلّل، چکمهٔ منقش و پوشاک مجلل‌اش با ریش شاهانه نمود پیدا کرده است. خروج عمرو از میان گرد و غبار، بسیار شاعرانه نقاشی شده است و در نگاه اول، به صحنه‌ای عاشقانه می‌ماند که این عاشق رسته از قید و بند، خرامان و پُرغُنج، به آغوش محبوبش بال می‌گشاید. برای نشان‌دادن جایگاه شخص اول داستان، هیکل و کالبد او بسیار بزرگ‌تر از دیگران کشیده شده است. این امر کمابیش در همه جای حمزه‌نامه پدیدار است و صرفاً بدان معنی نیست که نقاش خواسته است تنومندی او را در مقایسه با همگنانش به نمایش بگذارد؛ چه این‌که این امر را در سایر قسمت‌ها، در میان موجودات اساطیری و قهرمانان منفی نیز می‌بینیم. بزرگی اندام، رنگ روشن چهره (که در نسخهٔ بهگودپورانه هم دیده شد)، آراستگی پوشاک و سنجیدگی اطوار، از مشخصه‌های اصلی شخص اول‌های داستان هستند و اشاره‌ای به نژادگی و بزرگی شرف و تبار او دارند. حالت چهرهٔ اشخاص در این نگاره تا حدود زیادی رعایت شده و همهمه و آشوبی که سرایندهٔ ناشناس صاحبقران‌نامه از آن به دُرُم‌دُرُم و گُرُم‌گُرُم تعبیر می‌کند، در این‌جا کاملاً پدیدار است اما، همگی مستقل از غبار و آشوب موجود و جدا از آن دیده می‌شوند.

تصویر ۱۸، مربوط به صحنه‌ای از داستان است که در آن، مهردخت دختر ایرانی، پس از پرتاب تیری، به کشتی درآمده



تصویر ۱۶. داستان قاسم‌العباس و طهماسب مأخذ: https://artsandculture.google.com/story/HAWRxX7YjiTZJg.

تصویر ۱۷. حفر نقب توسط عَمرو و رسانیدن خود به امیرحمزه.
مأخذ: https://artsandculture.google.com

و به همراه سرنشینان آن رهسپار می‌شود. تیرگی وهم‌آلود آب که در دیگر نگاره‌های حمزه‌نامه هم دیده می‌شود، نشان‌دهندهٔ عدم مؤانست هنرمند با فرهنگ دریانوردی است. همان‌گونه که انتظار می‌رود، در این‌جا نیز خدمهٔ کشتی از سیاهان هند و به تعبیر دقیق‌تر از مردمان طبقات پایین هند هستند که در دورهٔ تسلط گورکانیان، به کارهای پست گمارده می‌شدند. وضعیت نامطلوبِ آن‌ها در تن عریان و عضلانی و یا رنگ تیره لباسشان کاملاً هویدا است. در مرکز کشتی (یا قایق)، مرد متمولی نشسته که حریصانه بر باردان خود دست انداخته و پیرامون او، دو نفر از خدمتکارانش هستند که روی به سویی دارند که ارباب آن‌ها کسی را مخاطب قرار داده است. احتمالاً نقاش خواسته است بین رنگ چهرهٔ نه‌چندان روشن ارباب و حرص و آز وی که از حالت نشستن و دستان و محل قرارگیری نوکران و تفاخری که از کلاله عمامه‌اش پیدا است، ارتباطی برقرار کند. شیوهٔ نقاشی برگ درختان، ملهم از طبیعت هند و درختان آن دیار است. در این سبک برگ درختان، برخلاف برگ‌های چناری رایج در نگارگری ایرانی، کشیده شده و دور تا دور آن یا وسط آن را اندکی روشن می‌کنند تا برگ‌ها در حالت انبوه، هرکدام متفاوت از دیگری دیده شود. احتمال می‌رود این درخت، همان درخت انجیر یا گونهٔ موسوم به انجیر معابد باشد که در جنوب شرقی ایران نیز می‌روید و در هند و به‌ویژه آیین بودا، دارای قداست است.

دیگر نگاره‌ها مرتبط با موجودات اساطیری هستند. به‌عنوان نمونه در تصویر ۱۹ به موضوع برخورد باباجنید و عمروِ می‌پردازد. در این‌جا، تصویر اژدهایی دیده می‌شود که کاملاً الگوبرداری‌شده از نمونه‌های چینی آن است و رنگ‌آمیزی آن نیز براساس الگوی دیو سفید که در داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی وجود دارد، انجام شده است. تصویر اژدها در این نگاره، واضح‌ترین تصویر است و در مقایسه با سایر عناصر تصویری، در آراستن آنِ تا حد زیادی اغراق شده است. زمینهٔ اصلی نگاره، احتمالاً برگرفته از بازی معروف «مارپله» است که در هندوستان قدیم برای آموزش کرمه یا کارما (در سنسکریت: آن) و رهایی از چرخهٔ زاد و ولد دائمی که بدان سامساره (به سنسکریت: संसार) گویند، اختراع شده بوده است.

در تصویر ۲۰ نیز، نگاره‌ای از داستان امیرحمزه را می‌بینیم که دیوی یک سیه‌چرده را در حالت خواب غافلگیر کرده و جابه‌جا می‌کند. استفاده از رنگ اُخرایی در زمینهٔ تصویر، در هماهنگی با چشمان و دهان خون‌آلود دیو، برای افزودن فضای وهم‌آلود و خوفناک تصویر است. هم‌چنین، نقاش برای معلق‌بودن شخص خوابیده که گویا یک خدمتکار است، بستر او را به امواج دریا مانند کرده است. با این‌که در این‌جا از فضای کاخ و قصر و آیین‌های شاهی خبری نیست، تعلق خاطر هنرمند به فضای اشرافی و درباری، موجب شده است که دامن دیو را محمِلی مناسب برای نقوش اسلیمی هنرمندانه بداند.

تصویر ۱۸. داستان مهردخت دختر ایرانی.
مأخذ: https://artsandculture.google.com/story/HAWRxXYYjiTZJg

تصویر ۱۹. برخورد باباجنید و عمرو. مأخذ:
https://artsandculture.google.com/story/HAWRxXYYjiTZJg.

تصویر ۲۰. دیو و سیه‌چرده. مأخذ:
https://artsandculture.google.com/story/HAWRxXYYjiTZJg.

روشن نیست که خاستگاه نخستین این کهن‌الگو، ایران، هند یا سرزمین دیگری بوده، اما کاربرد آن در تصویرسازی داستان‌های عامیانه، بسیار رایج بوده است. از فرهنگ پیشااسلامی ایران تاکنون، دیوان موجوداتی شریر و شقی بودند. برخلاف آیین‌های آریایی هند که در آن‌ها، دیوان موجوداتی نیک‌نهاد بودند و اهوراها (در سنسکریت: اسورا) موجوداتی گزندرسان و آسیب‌گر بودند. بنابراین، باید توجه داشت جایگاه شریر دیوان در حمزه‌نامه و نگارگری آن، اگرچه ممکن است از برخی نگاره‌ها و تندیس‌های سنگی هندی معابد باستانی الهام گرفته باشد، اما از فرهنگ ایرانی آبشخور می‌گیرد. ریشه‌های ایرانی این الگوی باستانی را می‌توان در اطوار جزئی تصاویر آن‌ها و در پوشاک‌شان نیز به روشنی مشاهده کرد.

موضوع اصلی نگاره، چهرهٔ کریه غول است که شبیه به نمونه‌های موجود در تصاویر بهگودپورانه است.

## نتیجه‌گیری

یافته‌ها نشان داد نگاره‌های توده‌ای، در تطبیق با نگاره‌هایی که تحت حمایت دربار و اشراف در هند دورهٔ گورکانی انجام گرفته وجه تمایز آشکاری را نشان می‌دهد. نگاره‌ها در نسخ پهگودپورانه به‌عنوان هنر مردمی مطرح است و براساس

نیاز فرهنگی، سنتی و میراث مردم هند دورهٔ گورکانی، با سعی و تلاش خود مردم شکل گرفته است. این آثار از نظر درون‌مایه به داستان‌ها، اسطوره‌ها و باورهای آیینی و مذهبی پرداخته که غالباً از باورها و از بطن تودهٔ مردم به‌دست آمده و ریشه در گذشتهٔ آیینی و فرهنگی آن‌ها داشته است. این نگاره‌ها از نظر ساختاری دارای یک اصالت محلی- بومی و از نظر فن نگارگری از یک ساده‌گی بی‌پیرایه و بی‌تکلفی برخوردار است. چنان‌چه مشخص می‌کند که نگارگر در خلق این آثار از اصولی پیروی داشته که در این جریان محلی و بومی تجربه، شناخته شده و به‌دست آمده است و از این جهت به‌دور از اصول حرفه‌ای نگارگری مکتب‌دیدهٔ آن زمان دیده می‌شود. نگارگر آزادانه بدون توجه به مناسبت‌های تشریفاتی، بیش‌تر همت در بیان خواسته‌های مفهومی و صراحت در بیان آن داشته تا توجه به فنون زیباشناسانهٔ نگارگری‌های مکتب‌دیده، بنابراین استفاده از ضربه‌های قلمو، انتخاب و تنوع رنگ‌ها، نحوهٔ رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی عناصر تصویری و بصری، حسن همجواری عناصر تصویری باهم، ظرافت‌پردازی‌های فنی و مهارتی، تناسبات در پیکره‌ها و شخصیت‌های داستانی، در مقایسه با آثار مکتب‌دیده، بسیار ضعیف و خام‌دستانه و غیرحرفه‌ای جلوه می‌کند. و در مقابل نگاره‌ها در نسخ حمزه‌نامه چنین نشان می‌دهد که این نسخ به سفارش و خواستهٔ حکومت وقت و تحت حمایت آن و اشراف و با استخدام نگارگران دوره‌دیده، معروف و مشهور و البته غیربومی که از ایران بوده‌اند، انجام گرفته شده است. از این‌رو درون‌مایه در این آثار بیش‌تر به آموزه‌های تاریخی و اسطوره‌های دینی اسلامی پرداخته که در آن زمان مورد توجه حاکمان وقت بوده تا صرفاً باورهای توده‌ای و از نظر ساختاری از مهارت و استادی بسیار چشم‌گیری برخوردار است. نحوهٔ ترکیب‌بندی، انتخاب رنگ‌ها، قلم‌گیری، پرداخت و پردازش عناصر بصری و تصویری، ظرافت، پرتکلفی، علاوه‌بر استادانه‌بودن، شباهت بسیار با سبک و سیاق نگاره‌ها در مکتب نگارگری تیموری ایران دارد و در مواردی از آثار چینی نیز تأثیر گرفته است. با این حال از یافته چنین نتیجه‌ای دریافت می‌شود، گرچه هر دو نسخه در دورهٔ زمانی شکل گرفتند و از نظر شاخص‌های زیبایی‌شناسی، گنجینهٔ گرانبهایی را معرفی می‌کند، لیکن می‌توان نگاره‌ها در نسخ پهگودپورانه را به لحاظ هنر توده‌ای و بیان احساسات فرهنگی و بومی مردمی و هنر فولکلور مردم هند آن زمان، از اصالت بیش‌تری برخوردار دانست.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Veda
۲. Brahmana
۳. Aranyaka
۴. Upanishad
۵. Purana
۶. Ramayana
۷. Mahabharat
۸. Agamas
۹. pancara tras
۱۰. Tantras
۱۱. Bhagavat Puran Persian Shri Krishna. Museum Kurukshetra; Manuscripts at Shri Krishna Museum, Kurukshetra" Identifier-ark ark: /13960/t68412752.. Bhagavat Purana In Urdu Script Illustrated. By Krishan Das Shri Krishna Museum. Kurukshetra; Identifier-ark ark:/13960/t4zh3w915.
۱۲. Mha Purana
۱۳. Upa Purana
۱۴. Sthala Purana
۱۵. در هامش صفحه، به خط غامضی آمده‌است: «تصویر شورانیدنچهرهسمندردیوتهارو ...»
۱۶. Devátā (فرشته، ایزد، موکل) (تاراچند، جلالی نائینی، ۲۵۳۶،۳۳۲)
۱۷. dhṛtarāṣṭra uvāca/ dharma-kṣetre kuru-kṣetre samavetā yuyutsavaḥ/ māmakāḥ pāṇḍavāś caiva kim akurvata sañjaya
۱۸. Ganesha
۱۹. Avatar، به‌صورت مادی یا زمینی درآمدن خدایان هندی در قالب موجودات و اشکال و شخصیت‌های مختلف را آواتار آن خدا می‌نامند.
۲۰. Rass lila
۲۱. یا بربریان
۲۲. شاهکارهایی از این آرایه‌ها در مجموعه‌های ساختمانی آگره در نزدیکی دهلی آفریده شدند تا قدرت و شوکت پادشاهی هند را به نمایش بگذارند که در رقابت و هم‌چشمی با ایران عصر صفوی بود و خود را وارث سنت معماری باشکوه تیموریان آسیای مرکزی می‌دانست.
۲۳. Kaccha
۲۴. Kirpan
۲۵. Sidi Saiyyed Mosque

## فهرست منابع


• افضل‌طوسی، عفت‌السادات و هوشمند منفرد، ندا. (۱۳۹۵). بررسی تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربار شاه طهماسب صفوی و گورکانیان هند. *مطالعات شبه قاره*، ۸ (۲۶)، ۲۳-۴۲.
• ایمانی، محمدرسول. (۱۳۸۹). بررسی مهم‌ترین مؤلفه‌های جهان‌بینی هندویی در متون پورانه‌ای. *معرفت ادیان*، ۱ (۴)، ۱۶۵-۱۷۸.
• پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *نقاشی ایرانی از دیرباز تاکنون*. تهران: زرین و سیمین.
• پرابهوپادا، دانتاسوامی و بهاکتی، ای.اچ. (۱۳۷۷). *بهاگاواد-گیتا همان‌گونه که هست* (ترجمهٔ الهه فرمانی، بزرگمهر گل‌بیدی و فرهاد سیاهپوش). تهران: دری.
• تاراچند و جلالی نائینی، سید محمدرضا. (۲۵۳۶). *اوپانیشاد* (ترجمهٔ شاهزاده محمد داراشکوه فرزند شاه‌جهان). تهران: طهوری.
• جعفری مذهب، محسن. (۱۳۸۳). مخطوط بعد مطبوع. *آینه میراث*، ۲ (۳)، ۲۰۳-۲۱۰.
• جلالی نائینی، سید محمدرضا و شوکلا، نارایان شانکر. (۱۳۸۰). *مهابهارت: بزرگترین منظومهٔ کهنهٔ موجود جهان به زبان سانسکریت* (ترجمهٔ غیاث‌الدین علی‌بن عبداللطیف قزوینی). تهران: طهوری.
• چوهدری، شاهد. (۱۳۶۹). تأثیر و نفوذ شاهنامه در زبان و ادبیات پنجابی. *فرهنگ*، (۷)، ۴۱۵-۴۲۸.
• حسینی، عباس. (۱۳۹۳). نقش هنرمندان مکتب صفوی در

شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانی هند (بررسی موردی یک نمونه از آثار مکتب گورکانی: حمزه‌نامه). مجموعهٔ *مقالات اولین همایش بین‌المللی میراث مشترک ایران و هند*. قم: مجمع ذخائر اسلامی. ۳۹۱-۴۰۷.

• حسینی، مهدی؛ عصارکاشانی، الهام و معین‌الدینی، محمد. (۱۳۹۲). طوطی‌نامهٔ موزهٔ کلیولند بستر تکامل سبک مغولی نگارگری حمزه‌نامه. *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۶ (۱۲)، ۶۵-۷۵.

• دیماند، موریس اسون. (۱۳۶۵). *راهنمای صنایع اسلامی* (ترجمهٔ عبدالله فریار). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

• ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا. (۱۳۸۷). رموز حمزه یا امیرحمزه صاحبقران. *آینهٔ میراث*، (۴۱)، ۴۰۴-۴۱۰.

• شارمه، آمریتا. (۱۳۸۵). *فرهنگ ادیان* (ترجمهٔ فاطمه سمواتی). تهران: مدحت.

• شرفایی مرغکی، محسن و محمودی، ابوالفضل. (۱۳۹۵). بررسی ادبیات پورانه‌ای در دین و فرهنگ عامهٔ هندو. مطالعات شبه *قاره*، ۷ (۲۹)، ۱۰۹-۱۳۲.

• شعار، جعفر. (۱۳۴۷). *قصّهٔ حمزه (حمزه‌نامه)*. تهران: دانشگاه تهران.

• علامی، ابوالفضل. (۱۳۷۶). *اکبرنامه*. هند: نئودهلی.

• غروی، سید مهدی. (۱۳۴۸). حمزه‌نامه: بزرگ‌ترین کتاب مصور فارسی. *هنر و مردم*، (۸۵)، ۳۱-۳۴.

• غروی، سید مهدی. (۱۳۷۶). حمزه‌نامه نهاد آغازین در روابط هنری ایران و شبه قاره. *تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی*، (۲۶ و ۲۷)، ۵-۱۰.

• غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ ذوالفقاری، حسن و فرخی، فاطمه. (۱۳۸۹).ساختار بن‌مایه‌های حمزه‌نامه. *نقد ادبی*، (۱۱و۱۲)، ۲۰۵-۲۳۲.

• فخرالزمانی قزوینی، عبدالنبی. (۱۳۹۲). *طراز الاخبار*. تهران: پژوهشکدهٔ هنر، فرهنگستان هنر.

• کوشا، کفایت. (۱۳۸۳). مهاجرت هنرمندان ایرانی به هند در دورهٔ صفوی. *آینه میراث*، ۲ (۲۶)، ۳۲-۵۷.

• محجوب، محمدجعفر و ذوالفقاری، سید حسن. (۱۳۸۷). ادبیات عامیانهٔ ایران: مجموعه *مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران*. تهران: نشر چشمه.

• Bailey, G. (2010). "*Puranas", Encyclopedia of Hinduism*, Ed by: Denise Cush and et al. London and New York: Routledge.

• Klostermaier, K. (1998). *Hinduism: A Short History*. Oxford: One World Oxford.

• Lipner, J. (2005). *Hindus: Their Religious Beliefs and Practices*. London and New York: Routledge.

• Pargiter, F. E. (1919). *"Puranas", Encyclopedia of Religion and Ethics*. James Hastings, Edinburgh: T & T Clark, 447—455.

• Rocher, L. (1986). *A History of Indian Literature: The Puranas*. Wiesbaden: Harrassowitz.

• Smith, V. A. (1969). *A History of Fine.* India: Art in India & Ceylon.

• Welch, S. C. (1975). *The Art of Mughul*. India: Art in India & Ceylon.

**COPYRIGHTS**
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**نحوهٔ ارجاع به این مقاله:**
علوی‌نژاد، سید محسن؛ محمدی میلاسی، علیرضا و رنجبر، سارا. (۱۴۰۲).مطالعهٔ تطبیقی نسخ مصور بهگودپورانه و حمزه‌نامه با رویکردی بر هنر دربار و هنر توده‌ای هند. *باغ نظر*، ۲۰(۱۲۱)، ۶۹-۸۴.

**DOI:10.22034/BAGH.2023.257308.4719**
**URL: http://www.bagh-sj.com/article_170935.html**