اسب در آثار عبدالصمد

نوشته: شیلا ر. کن‌بای
ترجمه: شروین فریدنژاد/ دانشجوی کارشناسی ارشد هنر

۱

یادداشت مترجم:

عبدالصمد شیرازی، نگارگر ایرانی و ملقب به شیرین‌قلم، در حدود سال‌های م ۱۵۱۴/ ۹۲۰ه در شیراز به دنیا آمد. او و میرسید علی (م ۱۵۰۴ / ۹۱۰ ه ۱۵۶۷ م / ۹۷۵ ه) به خاطر مقام رفیعشان در هنر و هم به عنوان پایه‌گذاران مکتب هند و ایرانی (نقاشی گورکانی) از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و از نگارگران مهم عصر شاه طهماسب به شمار می‌روند. وی در شیراز آموزش دید و سپس به جمع هنرمندان تبریز پیوست.

در سال ۱۵۴۴ م. همایون، امپراتور مغول هند، پسر و جانشین بابر که سلطنت خود را در هند از دست داده و به شاه ایران پناهنده شده بود، از تبریز بازدید کرد و احتمالاً در طی این بازدید بود که عبدالصمد به دعوت همایون به هند رفت و در آنجا ماندگار شد و به همراه میرسیدعلی، کارگاه‌ها و کتابخانه سلطنتی هند را به راه انداخت و به این ترتیب مکتب نقاشی گورکانی با هند و ایرانی شکل گرفت. در آنجا بود که از همایون، لقب شیرین‌قلم را دریافت داشت. میرسیدعلی و عبدالصمد هر دو از موقعیت اجتماعی شامخی برخوردار بودند. اکبر او را به سمت استادی ضرابخانه در پایتخت خویش فاتح‌پور سیکری منصوب کرده بود. او بعدها در سال ۱۵۸۶ م / ۹۷۴ه دیوان مولنان را تهیه کرد. وی سمت استاد و معلم طراحی اکبر را نیز داشت. پسر وی، شریف (که خود نگارگر عهد جهانگیر شاه بود) از دوستان صمیمی جهانگیر بود و جهانگیر در کتاب خاطرات خود، چندین بار از او یاد می‌کند.

از عبدالصمد آثار چندی در دست است که بعضی دارای رقم وی و برخی منسوب به او هستند. از آن جمله برخی آثار او در کتاب بسیار بزرگ‌اندازه حمزه‌نامه (با بیش از ۱۴۰۰ تصویر روی پارچه) نقاشی‌های عبدالصمد که در آغاز مستقیماً بهره گرفته و برگرفته از سنت‌های نقاشی ایرانی و مکتب تبریز بود، به مرور به سمت نوعی رئالیسم میل کرده است. آثار متأخر وی از رویکرد واقع‌گرایانه پرتوانی حکایت دارد.

برخی از نگاره‌های کتاب داراب‌نامه هندی نیز منسوب به وی است. مرد عمامه بر سر سوار بر اسب (از مرقع گلشن)، مجنون در میان وحوش، دستگیری ابوالمعالی: جمشید و همراهان (از آلبوم جهانگیری)، صحنه شکار خسرو و... از دیگر آثار وی هستند. عبدالصمد اشتراکات فراوانی با میرسیدعلی داشت و همانند او در نمایش جزئیات و نیز در نقاشی حیوانات و به ویژه اسب هنرمند چیره‌دستی بوده است.

اگرچه نقاشی گورکانی، بسیار پیش از پایان سده شانزدهم م. / دهم ه. سبکی را متجلی ساخت که به مراتب، بیشتر از موازین اروپایی و بومی هند سرچشمه می‌گرفت. ولی در مراحل آغازین خود از هنر نگارگری ایرانی بسیار آموخت و از آن گذشته پایه‌گذاران آن، استادان نگارگری ایرانی بودند که به تربیت نسل نقاشان هندی همت گماشتند.

عبدالصمد، ملقب به شیرین‌قلم با رقم‌های زیر نیز امضا می‌کرد: «الله اکبر العبد عبدالصمد شیرین‌قلم»، «بنده شکسته‌رقم عبدالصمد شیرین‌قلم» و «عمل خواجه عبدالصمد». وی در حدود سال ۱۵۹۱ م / ۱۰۰۰ ه. دیده از جهان فروبست.

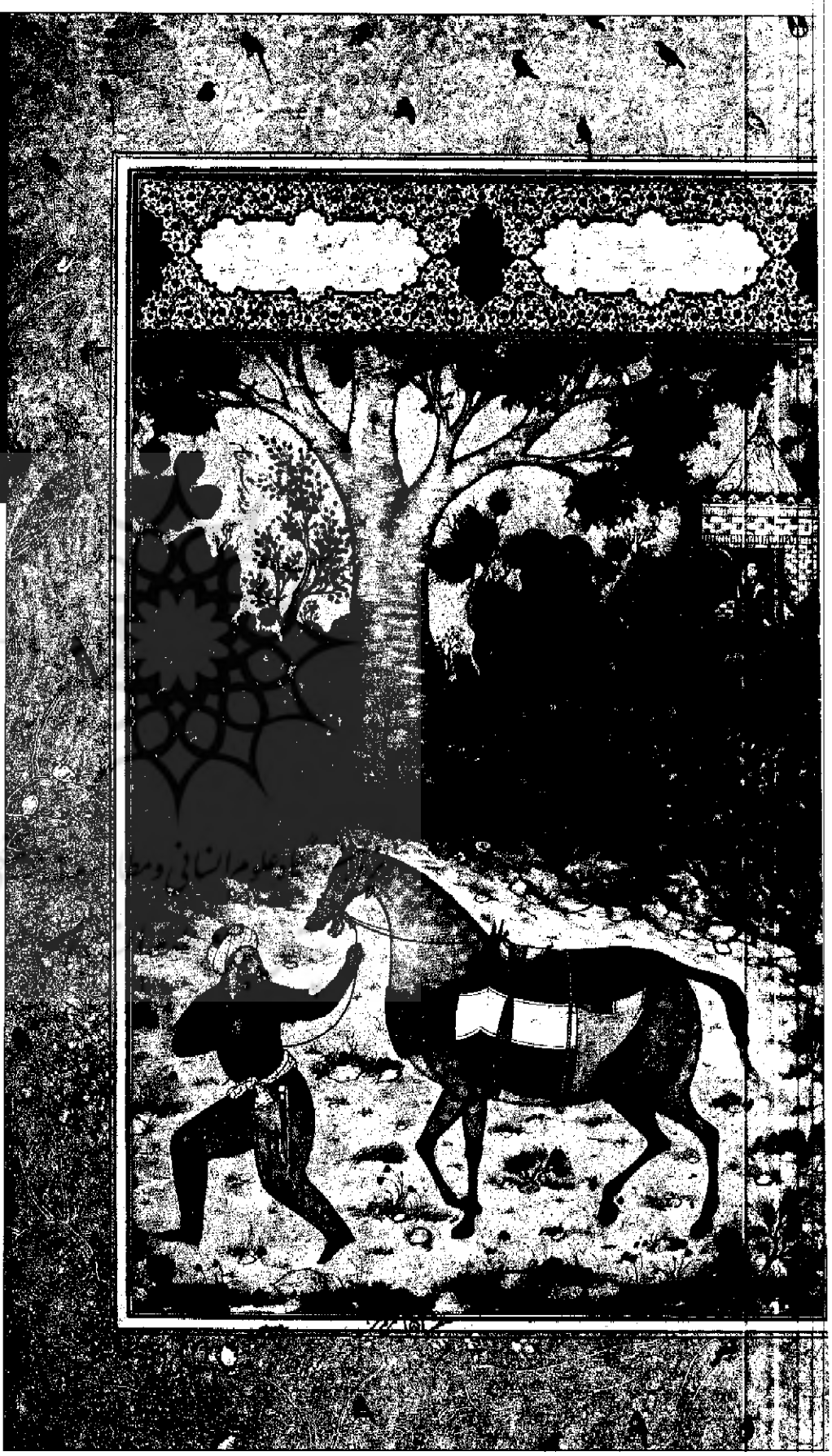
این مقاله برگرفته از مجموعه ارزشمند «استادان نقاشی گورکانی» است که در سال ۱۹۹۸ و به وسیله انتشارات مارگ در هند منتشر شده است.

شیلا کن‌بای، متخصص هنرهای اسلامی موزه بریتانیای لندن و صاحب تألیفاتی درباره نقاشی ایرانی و گورکانی و سرامیک‌های اسلامی است.●

Mughal Masters/ Further Studies Edited by: Asok Kumar Das "The Horses of 'Abd us-samad" Marg publication, 1998,India

در سال‌های اخیر، بسیاری از پژوهشگران و محققان، به بررسی و شناسایی آثار عبدالصمد، یکی از پایه‌گذاران مکتب نقاشی هند و ایرانی (گورکانی) پرداخته‌اند و ارجاع و توجه به گزارش‌های مکتوب و آثاری که دارای امضا و رقم وی هستند و یا منتسب به اویند، دستمایه این پژوهش‌ها بوده است.(۱) افزون بر آن‌ها، تجزیه و تحلیل و بررسی‌های سبک‌شناختی استوارت کری ولش (Stuart Cary Welch) و میلو کلیولند بیچ (Milo Cleveland Beach)، شاخص‌های نویی در پذیرش و یا رد آثار منسوب به وی در اختیارمان قرار می‌دهد (۲) که در این گفتار، مجدداً اما به صورت خلاصه مورد بررسی و یادآوری قرار خواهد گرفت. اما پرسش آن است که چه جنبه‌هایی از آثار وی، مبهم و شناخته نشده باقی مانده است؟ در میان بررسی‌ها و نوشته‌های گوناگون درباره وی و آثارش، به نظر می‌رسد که هنوز برای شمایل‌شناسی نگاره‌های وی، گامی برداشته نشده است. کثرت و تعدد آثار و نگاره‌های تک‌برگی وی که برای گنجاندن در مرقعات کشیده شده‌اند، این پرسش را به ذهن می‌آورد که معانی نهفته در این آثار و نقش حامیان هنر در

۳



۲

انتخاب این موضوعات چه بوده است. عبدالصمد جدا از تصویرسازی مجموعه‌های بزرگ خطی، در تشابه بصری روایت‌ها و افسانه‌های مکتوب، نگاره‌های تک‌برگی و طراحی‌ها نیز از حوادث معین تاریخی الهام گرفته و در بعضی موارد داده‌ها و معانی همگانی و یا نمادین را مد نظر داشته است. این دسته از نگاره‌ها موضوعاتی چون صحنه‌های شکار، دیدار در طبیعت و مناظر خارج از شهر و تصاویر اسب‌ها و مهتران را شامل می‌شود. این پژوهش به نگاره‌هایی که عبدالصمد از اسب کشیده خواهد پرداخت و از این رو بعضی از نگاره‌های نسخ خطی و بیشتر تک‌نگاره‌ها و مرقعات که نقش اسب در آن‌ها حضور دارد مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت. هدف این نوشته، شناسایی و هویت‌بخشی به تصویرسازی‌های عبدالصمد از اسب و بررسی معانی نمادین احتمالی آن است و آثار وی را در دوره‌ای از حدود ۱۵۳۵ م. / ۹۲۱ هـ تا حدود ۱۶۰۰ م/ ۹۸۶ هـ دربرمی‌گیرد.

خواجه عبدالصمد در حدود ۲۰-۱۵۱۵ م / ۹۲۶-۹۲۱ هـ به دنیا آمد. پدر او، خواجه نظام‌الملک، وزیر حکمران شیراز بود. هرچند که هیچ سندی عزیمت وی به تبریز را تأیید نمی‌کند اما وی می‌بایستی در اواخر نوجوانی و یا اوایل بلوغ، در حدود سال ۱۵۴۴ / ۹۳۰، همایون، امپراتور در تبعید مغول را در دربار شاه طهماسب ملاقات کرده باشد. هرچند که همایون عبدالصمد و میرسیدعلی را دعوت به پیوستن به دربار خود می‌کند اما آن دو وی را در ۱۵۴۵ م/۹۳۱هـ. هنگام بازگشت به کابل همراهی نکردند بلکه در ۱۵۴۸ م / ۹۳۴ هـ. تبریز را ترک گفتند و پس از توقفی در قندهار به دربار همایون‌در نزدیکی‌کابل رسیدند (۱۵۴۹م/۹۳۵ هـ).(۳) عبدالصمد به استثنای یک غیبت چندماهه از اردوگاه همایون در ۵۱ ۱۵۵۰م/۳۶ ۹۳۵ هـ تا به آخر و در طی سال‌های حمله به هند در ۱۵۵۵ م / ۹۴۰ هـ.ق در خدمت امپراتور گورکانی باقی ماند. هرچند که به نظر می‌رسد دعوت همایون از وی به دلیل آثاری از وی بوده است که مورد توجه همایون قرار گرفته ولی تنها چهار یا پنج نگاره منسوب به وی از این دوره زندگی نقاش باقی مانده است. البته هیچ کدام از منابع عصر صفوی اشاره‌ای به عبدالصمد نمی‌کنند، اما استوارت کری ولش نگاره «مرگ خسرو پرویز» از مجموع نگاره‌های شاهنامه شاه طهماسب را به وی منتسب می‌کند. چرا که ارتباط و پیوندهای سبک‌شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۵

محکمی را با آثار قطعی وی داراست.(۴) از دیگر نگاره‌های مهم دوره اقامت او در تبریز می‌توان به نگاره مستقل «درویش تسبیح‌گوی و یاران خفته» (تصویر ۶) از گلستان سعدی در مرقع گلستان اشاره کرد که هم اکنون در تهران نگهداری می‌شود.

وسع و موقعیت پیکره‌ها و شکل سرهای آدم‌ها در نگاره، بسیار نزدیک به پیکره‌های تصویرسازی‌های شاهنامه شاه طهماسب است. با این وجود برجستگی‌ها و صخره‌های پر احساس درختان پرپشت و تنومند و درویش روان با آرنج‌های برجسته به روش نقاشی اوایل دوره گورکانی کار شده است. ولش زمان خلق این اثر را مربوط به اواخر دهه ۱۵۳۰ م / ۹۱۶ هـ.ق یا اوایل دهه ۱۵۴۰ / ۹۲۶ و به دور از پختگی و کمالی که در سبک خود در مقایسه با نگاره شاهنامه دارد می‌داند.(۵) دیگر نگاره‌ای که‌مفصلاً به آن خواهیم پرداخت، نگاره «اسب ایستاده به همراه ملازم» (تصویر ۱۲)، نیز می‌تواند مربوط به آثار دوره اقامت عبدالصمد در تبریز باشد. ولش بر این باور است که این اثر از مرقعی ساخته شده در ۴۵ - ۱۵۴۴ / ۹۳۰۹۳۱ توسط دوست‌محمد برای بهرام میرزا، جدا شده است. تاریخ نگاره را می‌توان مربوط به میانه دهه ۱۵۳۰ م/ ۹۱۶ هـ.ق دانست.

افزون بر این‌ها، ولش دو نگاره دیگر از نسخه هلالی (Hilali) مربوط به ۳۸ ـ ۱۵۳۷ / ۲۴ـ۹۲۳ را نیز به عنوان آثاری از عبدالصمد شناسایی می‌کند. (۷)

خوشبختانه تعداد قابل توجه یادکرد و اشاره به عبدالصمد که در منابع گورکانی دیده می‌شود، فقدان و کمبود اسناد و مدارک مربوط به دوره اقامت و فعالیت وی در تبریز را جبران می‌کند. سال‌های نخستین حضور او در خدمت همایون از راه گزارش‌های بایزید بیات که نامه‌ای از همایون به رشیدخان کاشغر را از اواخر سده شانزدهم / دهم در کتاب خود نقل کرده، قابل پیگیری است. در این نامه از عبدالصمد نیز سخن به میان رفته است. (۸)

همایون به ویژه از نقاشی وی از یک مسابقه چوگان و یک ضیافت در تالار بزرگ که هر دو به روی یک دانه برنج کار شده بودند و نگاره سوار و اسب روی دانه خشخاش لذت بسیاری برده است و •• چنین آثاری بود که باعث شد وی لقب «شیرین‌قلم» را به دست بیاورد. چنین شاهکارهای استادانه‌ای احتمالاً سرمایه وی در تجارت نیز بوده است. وی حتی نگاره‌ای را در نوروز ۱۵۵۱ / ۹۴۷ در یک نیمه روز به پایان برد. عبدالصمد در حدود سال ۱۵۵۵ / ۹۵۱ زمانی که چهرنگاره شاهزاده اکبر (تولد ۱۵۴۲ / ۹۲۸) را به عنوان هدیه‌ای برای همایون می‌کشید، سمت استاد اکبر و سرپرست هنرمندان دربار را داشت. (۹)

هم‌زمان با انتخاب دهلی به عنوان پایتخت توسط همایون و بر تخت نشستن اکبر در ۹۴۵/۱۵۵۹، عبدالصمد دوران اوج موفقیت خود را می‌گذراند. پس از آفرینش نگاره‌ای با تاریخ نوروز ۱۵۵۷ / ۹۴۳ (۱۰)، وی از سوی بزرگان دربار به عنوان هنرمند و استاد بزرگ نقاشی روی پارچه و برای نقاشی نگاره «شاهزاده‌های دربار تیمور» (مربوط به سال‌های ۵۶ ۱۵۵۵ / ۵۲ ۹۵۱) انتخاب شد.(۱۱) وی همچنین در تصویرسازی سفارش بزرگ اکبر، تصویرسازی مجموعه دوازده جلدی حمزه‌نامه نیز شرکت داشت. تا پیش از این تصور می‌شد که تصویرسازی «حمزه‌نامه» در حدود ۱۵۶۲ / ۹۴۸ آغاز شده بود اما یافته‌ها و پژوهش‌های جدید نشان داده است که این پروژه بزرگ بی‌درنگ پس از تاجگذاری اکبر آغاز شده است. (۱۲) میرسیدعلی نیز که به همراه عبدالصمدبه هند آمده بود، سرپرستی و نظارت بر اجرای حمزه‌نامه را تا زمان سفر حج و ترک هند بر عهده داشت. بعد از وی در حدود ۱۵۷۲ / ۹۵۸ عبدالصمد سرپرست این پروژه گردید و با لیاقت و کاردانی آن را در حدود ۱۵۷۷ / ۹۶۳ به پایان رساند.

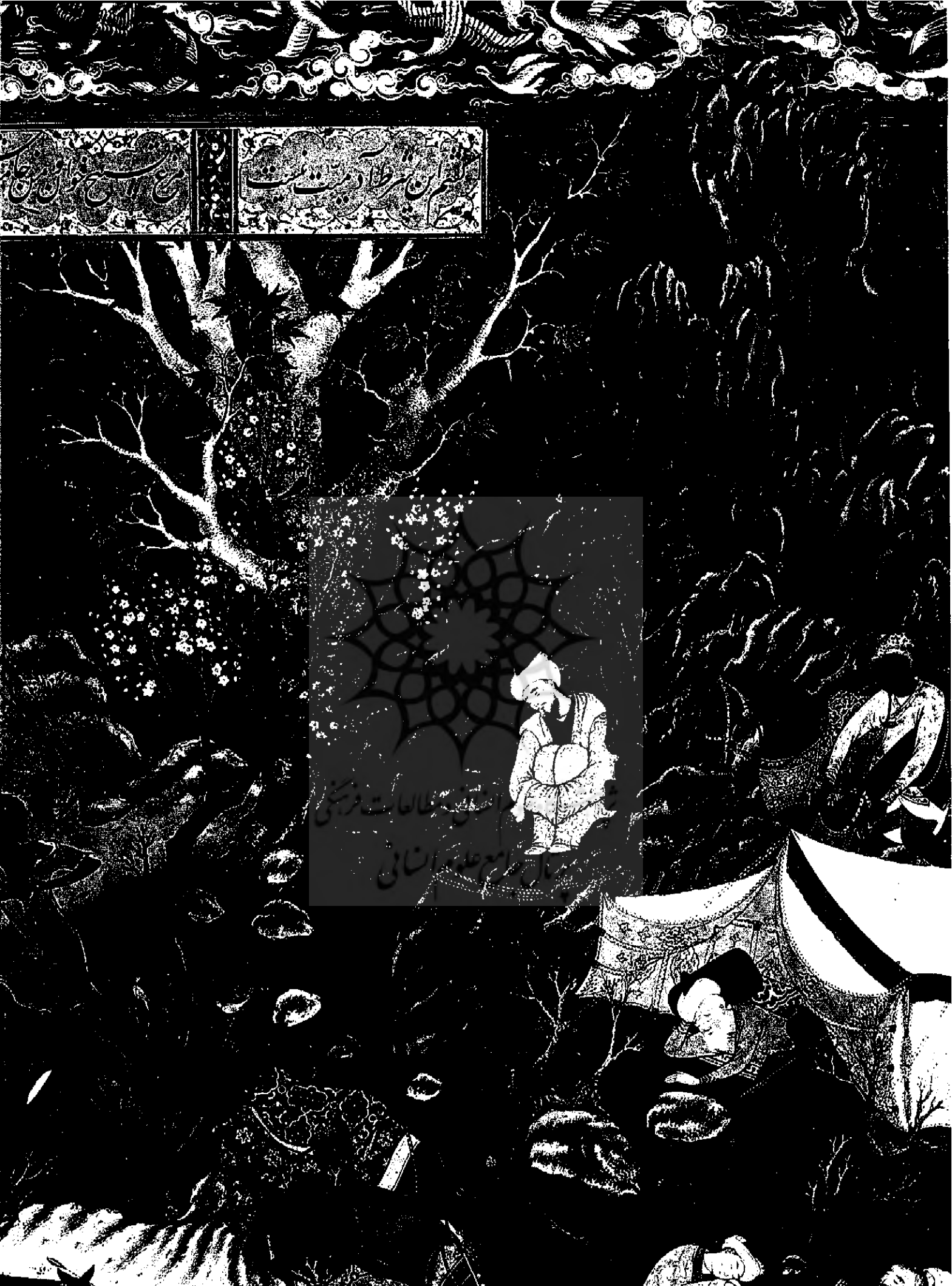
احتمالاً اکبر با درک لیاقت و شایستگی عبدالصمد به عنوان ناظر و مجری، وی را در اواخر دهه ۱۵۷۰ / ۹۵۵ به مقامی حکومتی منصوب کرد. وی سپس از ریاست ضرابخانه سلطنتی فاتح‌پور سیکری (پایتخت اکبر ۸۵ ۱۵۷۲ / ۹۶۱ـ ۹۵۸) به جامه‌داری خانواده سلطنتی ارتقا یافت. به نظر می‌رسد که به خاطر خوشنامی وی و صداقت او بود که در ۱۵۸۷ / ۹۷۳ به سرپرستی دیوان مولتان (Multan) برگزیده شد و به نظر می‌رسد که این آخرین مقام رسمی و حکومتی وی بوده است. وی همچنین به بسیاری از هنرمندان دربار، درباریان، اشراف و همین طور به اکبر درس نقاشی می‌داد.

در دوره‌ای که عبدالصمد در خدمت همایون بود، شیوه ایرانی وی به روشنی در آثارش قابل تشخیص است. دستارها و عمامه‌های همایونی، پرنده‌هایی که در یک ردیف پشت هم پرواز می‌کنند، پیکره‌های آرام و ساکن عروسک‌وار، ترکیب‌بندی برگرفته از مکتب درباری تبریز و عدم شبیه‌سازی و طبیعت‌پردازی، همگی استمرار و تداوم شیوه‌ها و مکاتب پرورش یافته در ایران عصر صفوی را به نمایش می‌گذارند (تصویر ۴). اما بر تخت نشستن اکبر، تأثیر چشمگیر و برجسته‌ای بر تغییر شیوه نقاشی عبدالصمد گذاشت. این عبارت ابوالفضل علامی، تاریخ نگار عصر اکبر همواره مورد بحث و بررسی تاریخ هنرنویسان بوده است که: «... کمال و پختگی او، عمدتاً ناشی از تأثیر ژرف و شگرف نگاه او به سرورش بود که وی را از توجه به جسم به نگرش به روان جلب کرد.»(۱۳) هرچند که‌اخیراً رابرت اسکلتون (Skelton Robert) برگردان و معنای «واقعیت» و «حقیقت» را مناسب‌تر از «روان» دانسته است، اما آنچه که قابل توجه است آن است که اکبر موجب شد تا عبدالصمد عمیقاً شیوه کار خود را تغییر دهد.

پس از به پایان رسیدن حمزه‌نامه، در دهه ۱۵۸۰ / ۹۶۶، عبدالصمد به گستردگی از سایه زدن در شکل دادن به صورت‌ها بهره می‌گرفت و روش ویژه‌ای از نقطه‌پرداز را برای گیاهان و صخره‌ها به کار می‌برد.(۱۴) صخره‌ها عظیم، بلند و سر به فلک‌کشیده‌اند و با نمایی کاملاً دوبعدی تا آسمان کشیده شده‌اند (نگاه کنید به تصویر ۲). در آثار این دوره، صخره‌ها و کوه‌ها، اغلب فشرده و کپه شده روی هم، در گوشه‌ای از تصویر جمع شده‌اند و لایه‌ای از خزه یا گل سنگ روی آن‌ها را پوشانده است. عبدالصمد هم‌زمان با تلاش برای سازگار کردن روش خود با نگاه و پسند طبیعت‌گرایانه اکبر، کمال فنی و تکنیکی خود را در ضمن رویکرد درون‌گرایانه‌اش به موضوع با حال و هوای نگارگری ایرانی میانه سده شانزدهم / دهم حفظ می‌کرد. هرچند که آثار این دوره وی، فاقد آن شور و حس و حال مطلوب و یا دست کم حضور خود هنرمند هستند اما تأثیری قوی و مهم بر دیگر هنرمندان جوان دربار گورکانی چون دسوند (Daswanth) و احتمالاً بساون (Basawan) داشته‌اند. به نظر می‌رسد که عبدالصمد در الهام گرفتن و نقل قول کردن از دیگران در بیان «واقعیت مطلوب» بیشتر موفق بود تا بیان و روایت شخصی‌اش از آن. آثار عبدالصمد در فهرست‌های گوناگونی ثبت شده است(۱۵) اما بعضی نکات درباره تاریخ‌نگاری‌نگاره‌های وی قابل ذکر است. بعد از چند نگاره امضا و تاریخ زده شده مربوط به دهه ۱۵۵۰ / ۹۳۶. تا تاریخ ۱۵۸۰ / ۹۶۶ به هیچ نگاره تاریخدار و امضا شده‌ای برخورد نمی‌کنیم. هرچند که یکی دو نگاره او به سال‌های ۱۵۷۰ / ۹۵۶ (تصویر ۱) منتسب است، اما همچنان دوره فترتی در عمر هنری وی دیده می‌شود. تنها توجیه می‌تواند مشغولیت و سرگرم بودن وی با مصورسازی حمزه‌نامه باشد، و یا این که آثار این دوره وی مفقود شده‌اند. در سال‌های ۹۰ـ۱۵۸۰ / ۷۶ـ۹۶۶، عبدالصمد تنها در چند پروژه تصویرسازی نسخ خطی فعال بود و بیش از یکی دو نگاره منفرد پدید نیاورد. احتمالاً وظایف وی به عنوان مشاور و کاردار سلطنتی نیز او را از پرداختن به نقاشی باز می‌داشت. هرچند که شهرت و نیکنامی وی ارزش ویژه‌ای به نسخی که وی در تولید آن‌ها دخالت داشت، می‌داده است (دست کم به عنوان پدر و بنیانگذار مکتب گورکانی) با این وجود در طی سال‌های دهه ۱۵۸۰ / ۹۶۶ وی در صف مقدم هنرمندان مبدع و نوآور قرار نداشت.

هنرمندان جوان‌تر و بی‌باک‌تر گوی توفیق را در دست داشتند و به تدوین مکتب نسخه‌پردازی اکبری و دست و پنجه نرم کردن با هنر اروپایی بیشتر مشغول بودند تا پیروی از شیوه‌ها و اصول بسیار محافظه‌کارانه و ایرانی‌مآب عبدالصمد. با وجود گذار سبکی او از شیوه ایرانی به نقاشی گورکانی، وی روشی ویژه و تقریباً بدون تغییر را در پیش گرفت. اسب‌ها شاید از شاخص‌ترین و روشن‌ترین ویژگی‌های بدون تغییر آثار وی باشد. نگاره اسب در کارهای گوناگون وی از دوران نگارگری شیوه صفوی او، نگاره «اسب و مهتر» (تصویر ۱۲) تا صحنه‌های پر پیکره سبک گورکانی (تصاویر ۹، ۵، ۵ و ۳)، گواه و شاهد خوبی از ثابت ماندن و بی‌تغییر بودن عناصر نگاره‌های وی است. سر اسب‌ها همگی کوچک و ظریف، با دهان‌های اغلب باز (انگار که در حال شیهه کشیدن هستند) با نیم‌تنه عقبی به نسبت نامتناسبی بزرگتر در قیاس با نیم‌تنه جلویی. به نظر می‌رسد که اسب‌های با پوست خال خال به شدت مورد توجه و علاقه وی بوده‌اند هرچند که اسب‌های تیره پوست، ابلق و سیاه سفید تنومند نیز در آثار وی وجود دارد.

تجارت، جنگ، تفریح، ارتباطات و حمل و نقل همگی با ارزش و احترامی که در آن عصر برای اسبان قائل بودند، در ارتباط است. اعجاب‌انگیز نخواهد بود که بدانیم صفویان و گورکانیان، ارزشی همپایه ارزش اتومبیل‌ها برای ما، نسبت به اسب احساس می‌کردند. اسب‌ها در تصویرسازی‌های نسخه‌های ایران پیش از عصر صنعتی شدن و هند، به عنوان



نخستین و مهم‌ترین وسیله حمل و نقل و ارتباط، جایگاه و حضور ویژه‌ای داشتند. آنچه که تصویر اسب را در آثار عبدالصمد نسبت به دیگر هنرمندان، مهم و شاخص می‌سازد، کثرت و فراوانی تصاویر اسب‌ها و مهتران در میان تک‌نگاره‌های مرقعات و نقش غالب آن‌ها در ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های نسخه‌ها با مضامین به ظاهر روایتگرانه است. فرض تصادفی نبودن این تعداد نگاره اسب این پرسش را به وجود میآورد که دلایل و انگیزه‌های عبدالصمد در انتخاب تصویر اسب چه بوده است و از آن گذشته اسب برای اکبر و دیگر حامیان هنری عبدالصمد چه نقش و جایگاهی داشته است و آیا همان‌گونه که نگاره‌ها، مضامین روایت‌گرایانه و یا گزارشی و تاریخی دارند، آیا معانی نمادین و رمزی نیز می‌توان برای نقش اسب قائل شد؟

تلاش برای یافتن انگیزه عبدالصمد در کشیدن اسب‌ها، بیشتر وابسته به حدسیات است و یا در بهترین حالت ممکن از متون و تصاویر در دسترس، قابل استنباط خواهد بود. به نظر می‌رسد که عبدالصمد همزمان با به دست آوردن شیوه خاص خود در بازنمایی اسب از آغاز فعالیت خود، اسب‌ها را در گستره متنوعی از فضاها و چیدمان‌های گوناگون تصویر کرده است. حتی نقاشی وی از بازی چوگان روی دانه برنج، هفت اسب و نقاشی او روی دانه خشخاش، یک سوار را نشان می‌دهد. از آنجایی که احتمالاً این آثار به عنوان نمونه‌هایی از استادی و مهارت وی، به همایون عرضه شده است، می‌بایستی وی از همان آغاز ورود به دربار گورکانی، به عنوان استاد نقاشی اسب‌ها، شناخته شده باشد. حتی هنگامی که وی به عنوان نقاش صحنه‌های چند پیکره (تصویر ۶) خود را از دیگر هنرمندان عصر خود متمایز ساخته بود، به نظر می‌رسد که تصاویر اسب‌های وی از سوی حامیان وی شناخته شده بوده است. بنابر گفته ورما (Verma) ، عبدالصمد برای دیگر درباریان و اشراف مغول نیز همچون اکبر و همایون، به انجام سفارش می‌پرداخته است و دور از ذهن نیست که همواره از وی نگاره‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی درخواست می‌شده که به خاطر آن‌ها معروف بوده است. (۱۶)

تصاویر اسباندر نگاره‌های عبدالصمد در چهار گروه دسته‌بندی می‌شوند:

۱- تصویرهایی از مهتران و اسب‌ها به تنهایی (تصاویر ۱۲، ۱ و ۷)

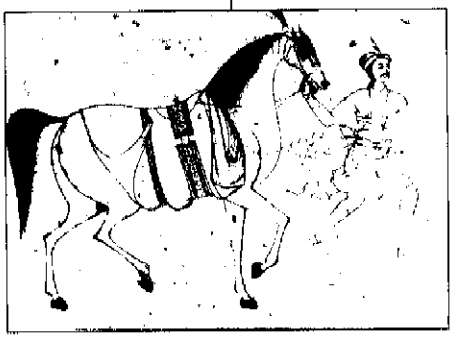
۲- تصاویری که اسبان و مهتران را به همراه زاهدان و درویش نشان می‌دهد. (تصویر ۲ تا ۵)

۳- صحنه‌های شکار (تصاویر ۹ و ۱۱)

۴- ترکیب‌بندی‌هایی که در آن نگاره اسب، چشم را به خود جلب می‌کند. (تصاویر ۶، ۴ و ۳)

در گروه نخست و دوم، اسب‌ها موضوع و یا دست کم مرکز توجه نگاره هستند. در گروه سه و چهار، اسب‌ها از عناصر مهم ترکیب‌بندی‌اند اما دارای نقش جنبی هستند. در پنج تصویر «اسب و مهتر» که می‌بینید، اسب سه حالت، ایستاده، دوان و قدم‌زنان را دارد. همگی آن‌ها دهان باز و دندان‌های نمایان دارند. مهتر صفوی (تصویر ۱۲)، ایستاده است و به اسب اشاره می‌کند در حالی که مهتران هندی، در حال دویدن هستند و عنان اسب را نزدیک به دهنه در دست گرفته‌اند. اسب‌ها همگی زین و یا پوششی دارند که دور بدن آن‌ها پیچیده شده و آن را پوشانده است.

پیش از میانه سده شانزدهم / دهم، بیشتر تصاویر اسب‌ها و مهتران، در ارتباط با چهره‌نگاری‌های شاهان و یا جزئی از آن تصاویر بودند. گریس گوست (Grace Guest) و ریچارد اتینگهاوزن (Richard Ettinghausen) در مقاله ارزشمندی، نشانه‌های تصویری مهتران خفته و اسب را از دوره ساسانی تا سده شانزدهم / دهم در هنر ایران پیگیری و ثبت کرده‌اند. نقاشی از اسب از حدود ثلث دوم سده



۷

سیزدهم / هفتم، به مرور از متون و تصویرسازی‌های بزرگ جدا شده و به صورت تک‌نگاره برای گنجاندن در مرقعات و مجموعه‌ها به کار می‌رود.

برخلاف نگاره‌های مهتران خفته و یا در حال انتظار و اسبان در سرامیک‌ها، آثار فلزی و تصویرسازی‌های نسخ خطی سده‌های میانه، این بار تصویر اسبان و مهتران نقش بسیار مهمی به عنوان نمادی از صاحبان آن‌ها پیدا می‌کند. تقریباً تمامی اسب‌هایی که عبدالصمد تصویر کرده است، نریان هستند. شاید به نماد و نشانه ارزشمندی آن‌ها برای تولید مثل، سرعت، ظرافت و برازندگی. پریسیلا سوچک (Soucek Priscilla) معتقد است که نگاره‌های اسبان عبدالصمد به عنوان هدیه نوروزی کاربرد داشته است (یکی از این نگاره‌ها در نوروز به پایان رسیده است). با این وجود به نظر می‌رسد که نگاره‌های وی از اسبان ایستاده فحل، نمادی از قدرت و نیروی باروری آن‌ها باشد.

عبدالصمد، علاقه و تمایل خود به نقاشی از اسبان و مهتران به عنوان بخشی مجزا از یک صحنه روایی را در آثارش به خوبی نشان می‌دهد. برای آن که از هویت و میزان اهمیت اسب در آثار وی آگاهی بیشتری پیدا کنیم، ناگزیر از بررسی و مراجعه به نوشته‌ها و روایت‌های تاریخ‌نگار دربار اکبر، ابوالفضل علامی هستیم. ابوالفضل علامی بخش‌های مختلفی از کتاب «آیین اکبری» خود را به دلیل ارزش و کاربردهای بسیار متنوع اسب در دربار گورکانی به توصیف اصطبل سلطنتی اکبر اختصاص داده است. جز آن بسیاری از توصیفات وی از ارتش اکبر، به شرح تعداد، نژادها و انواع اسب‌هایی که سربازان و سرداران نظامی داشتند، اختصاص دارد. اصطبل‌های خاصه و عمومی دربار، دارای دوازده هزار اسب بودند که از عراق عرب، عراق عجم، ترکیه، ترکستان، بدخشان، شیروان، قرقیز، تبت، کشمیر و دیگر کشورها و ایالات به دربار آورده می‌شدند. با وجود آن که عبدالصمد خود دارای لقب «منصب‌دار» چهارصد اسب بود، اما اسب‌های نقاشی‌های او، احتمالاً بیشتر از میان اسبانی که به شش اصطبل خاصه تعلق داشتند، انتخاب شده‌اند. هر کدام از این شش اصطبل، «چهل گونه اسب ایرانی و عربی را در خود جای می‌دادند؛ اصطبل شاهزادگان، اصطبل اسبان پیک‌ها و نامه‌رسانان ترک و اصطبل اسبانی که برای ازدیاد و تولید نسل از آن‌ها استفاده می‌شد. هر کدام از اسب‌ها نامی داشتند اما تعداد آن‌ها از سی، افزون نمی‌شد.

پادشاه با اسبان این شش اصطبل سواری می‌کردند.» در تداوم و استمرار همان سنت باستانی که گوست و اتینگهاوزن دریافته بودند، اکبر «همیشه دو اسب خاصه را آماده نگه می‌داشت» و این جدا بود از اسب‌های نامه‌رسان و تیزپا و دیگر اسبان کم‌اهمیت‌تری که چهار لشگر را تشکیل می‌دادند. هر زمان که اکبر با یکی از اسب‌های اصطبل خاصه به سواری می‌رفت، مهتران و دیگر کارکنان اصطبل‌ها، بنابه درجه و رتبه خود، هدایایی دریافت می‌کردند. در این اصطبل‌ها اسب‌هایی نیز که به عنوان هدیه دریافت می‌شدند، نگهداری می‌شدند. هرچند که نربان‌ها برای تکثیر و تولید مثل بسیار ارزشمند بودند و هم‌پایه اسبان خاصه اهمیت داشتند. اما در میان اسبان اصیل سلطنتی اهمیت کمتری داشتند. چنین تمایزی میان یک اسب نر بالغ و اسبان جوان، غیرعادی به نظر می‌رسد اما این مساله را روشن می‌کند که اسبان نر سلطنتی، به حفظ نسل و ازدیاد اسبان خاصه اختصاص داشتند و ارزشمندتر از مادیان‌ها بودند.

عبدالصمد احتمالاً از جایگاه اسب‌ها و وضعیت آن‌ها در اصطبل‌های سلطنتی هند، در زمان ترک ایران آگاه بوده است. افزون بر ضرورت معقول نگهداری اسب‌های آماده برای جنگ یا گریز در مواقع اضطراری، این اسبان، کارکردی نمادین نیز در دربار شاه طهماسب داشتند. مایکل ممبر (Member Micheal) که برای رساندن پیام داج (Doge) به دربار شاه طهماسب فرستاده شده بود، در گزارشی مربوط به سال ۱۵۳۹ / ۹۲۵، چنین نقل می‌کند:

«پادشاه در کاخ خود خواهری دارد که راضی به ازدواج وی نیست، چرا که می‌گوید از وی نگهداری خواهد شد تا به همسری مهدی [موعود] درآید. [حضرت] مهدی از فرزندان علی (ع) و [حضرت] محمد (ص) است... پادشاه اسب سفیدی نیز دارد که از آن نیز برای [حضرت] مهدی نگهداری می‌شود اسب پوششی از مخمل قرمز بر تن دارد و کفش‌هایی سیمین و گاهی نیز از طلا بر پای دارد هیچ کس سوار این اسب نمی‌شود و آن را همواره در جلوی دیگر اسب‌ها قرار می‌دهند.»

با توجه به اعتقاد و باور عمیق شاه طهماسب به ظهور و آمدن مهدی موعود، این رفتار وی منطقی به نظر می‌رسد. روایت ممبر، تردیدی باقی نمی‌گذارد که آمادگی دائمی اسب‌ها، نماد و نشانه‌ای از سلطنت پادشاه، هم در قلمروی دنیای مادی و هم در جهان دیگر بوده است.

با در نظر گرفتن پیش‌فرض‌ها و پیش‌زمینه فکری و اعتقادی شیعی دربار شاه طهماسب، این اسبان شاید نمادی بوده‌اند از اسب بی‌سوار واقعه کربلا. اسب سفید بی‌سوار شاه طهماسب به این ترتیب می‌تواند نمادی از شهادت امام‌حسین نیز باشد که در کنار شهادت یا درگذشت دیگر امامان شیعه، یکی از موضوعات محوری و اساسی مذهب شیعه در نزد ایرانیان است.

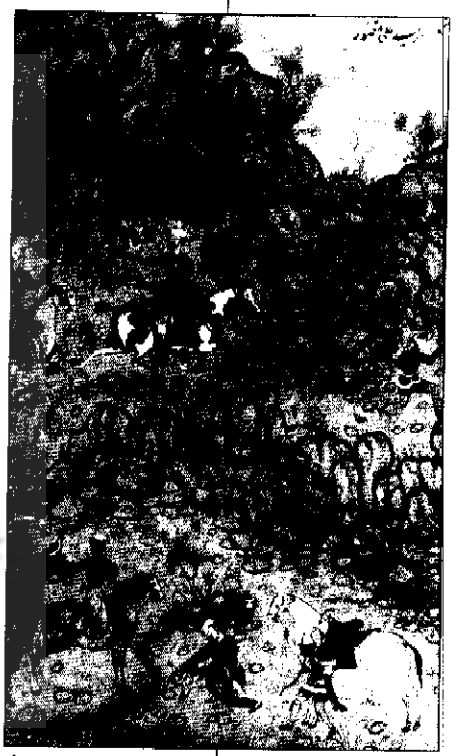
حتی اگر عبدالصمد در نخستین نگاره‌های خود از اسب، مفاهیم شمایل‌نگارانه شیعی را در نظر داشته (تصویر ۱۲)، که این احتمال نیز بعید به نظر می‌رسد چرا که اسبان این نگاره‌های او نه سفید هستند و نه لنگان، وی بعد از ورود به دربار سنی همایون، عقاید شیعی خود را یا ترک گفته و یا پنهان کرده است. این نظریه نیز وجود دارد که وی به دین الهی گروید، آیینی نامتعارف و بدعتی از ترکیب مسیحیت، اسلام و هندوئیسم که در ۱۵۸۲ / ۹۶۸ به وسیله اکبر به وجود آمد. بادونی، مورخ هم‌عصر وی نقل می‌کند که «او [عبدالصمد] بسیار مشغول و گرفتار نمازهای سنتی و اعیاد و مراسم دینی و زهد و پارسایی ظاهری بود» در حالی که وی می‌بایست متوجه «جانشین راست‌دین پیامبر» باشد. خواه آن که رفتار عبدالصمد،

نمایانگر آیین شیعی وی باشد و یا گرایش به دین الهی، روشن است که وی از تساهل و تسامح مذهبی اکبر رنج می‌برده است.

ترکیب‌بندی‌های بسیار پیچیده‌تر عبدالصمد که در آن‌ها اسب و مهتر در حالی که درویشی با دیگر پیکره‌ها در پس‌زمینه قرار دارد (تصویر ۲) و یا شاهزاده به دیدار و گفتگو با زاهدی تارک دنیا مشغول است (تصویر ۵) این پرسش را در ذهن پدید میآورد که آیا این نگاره‌ها دارای معانی ویژه‌ای هستند؟ در هر دوی این آثار، دراویش و دیگر پیکره‌ها در پس‌زمینه قرار دارند و آشکارا با اشغال فضای بسیار کمی از ترکیب‌بندی در تقابل با نگاره اسب و مهتر که بیشترین و

مهم‌ترین بخش ترکیب را به خود اختصاص داده‌اند، قرار می‌گیرند. تعبیر و برداشت ساده و سطحی از این نگاره‌ها چنین خواهد بود که هر دوی این صحنه‌ها، تصویری کاملاً غیرنمادین از اسب‌ها و مهتران هستند که با یک منظره و چند پیکره کامل شده‌اند و یا دیدار درویش و شاهزاده (تصویر ۵)، دست کم نمایانگر یک حادثه تاریخی و یا روایت واقعی از زندگی یکی از اعضای خانواده سلطنتی گورکانی است. با این وجود، حضور درویش تارک دنیا در بنایی مقبره‌مانند در حال گفت‌وگو با یک شاهزاده (تصویر ۵)، جنبه‌های نمادین روحانی این نگاره‌ها را افزون می‌کند.

آنتونی ولش (A.Welch) درباره نگاره «شاهزاده و مرد زاهد» (نگاره ۵) می‌گوید که در نزد صوفیان ایران، اسب قدرتمند و بزرگ نمادی از «قدرت، شکوه و جلال دنیوی» و همچنین «ناپایداری و موقتی بودن دنیا» است. چنین نظری را می‌توان



۹

به دیگر نگاره اسب و مهتر (تصویر ۲) نیز تعمیم داد. بدان‌که بدانیم چه کسی در این نگاره تصویر شده است، به سختی می‌توان از کلی‌گویی درباره معانی این نگاره فراتر رفت. شیخان، صوفیان و مردان دانا در جامعه گورکانی از احترام زیادی برخوردار بودند و در بعضی موارد تأثیرات شگرفی بر آن داشتند. بادونی دوبار از ارتباط و تعامل عبدالصمد با صوفیان و زاهدان زمان خود یاد می‌کند. افزون بر آن اکبر در شهر فاتح‌پورسیکری، جلساتی ترتیب می‌داد که در آن‌ها مردانی از آیین‌های گوناگون به بحث‌ها و گفت‌وگوهای فلسفی و دینی می‌پرداختند. دین مردان و رهبران روحانی که ابوالفضل علامی از آنها نام برده است، همگی از بزرگان دینی و فلسفی عصر خود هستند. با فرض آن که نگاره «اسب و مهتر» (تصویر ۲) چیزی فراتر از یک منظره معمولی را نشان می‌دهد، آیا نمی‌توان اسب و زاهد را نمادی از تقابل و تباین دنیای مادی و معنوی دانست؟ با شباهت و همسانی شگفتی که این مفهوم با شعر فارسی در سده شانزدهم / دهم دارد، آیا اسب نمی‌تواند نمادی از «ناپایداری و گذرا بودن دنیا» باشد در حالی که زاهدی که در گوشه‌ای از بالای نگاره جای داده شده است، مرحله‌ای والاتر و روحانی را که از راه عبادت، نیایش، مراقبه، مکاشفه و ریاست به دست می‌آید، نشان می‌دهد.

در نگاره «شاهزاده و زاهد» (تصویر ۵)، شاهزاده‌ای سرگرم دیدار از زاهدی است که در یک غار زندگی می‌کند. هم‌زمان، ملازمان شاهزاده در هنگام برگشت از شکار دیده می‌شوند. مرد زاهد گیاه‌خوار و ریاضت‌کش که در گوشه راست بالای تصویر قرار دارد، با شاهزاده گوشت‌خوار، اهل دنیا، و شکارچی حیوانات در کنار اسب به عنوان نمادی از قدرت دنیوی‌اش، در تضاد و تقابل قرار می‌گیرد. کوس و دهل قوش‌بازان که بر پشت زین سوار است، مردانی که در سوی راست نگاره، تیرکی را حمل می‌کنند، بازی پنهان پارچه بسته شده به دور تیرک و مردی که در سوی چپ، نیام سلاح شاهزاده را در دست نگه داشته است، همگی گواه برنامه شکار هستند. صحنه‌های ملاقات شاهزادگان و زاهدان در نسخه‌های سده شانزدهم / دهم ایرانی و گورکانی بسیار رایج و مرسوم بودند و در اغلب آن‌ها، داستان‌هایی از ملاقات اسکندر و مردان دانا در غارها و یا... نشان داده می‌شد. شاید نیز این نگاره اشاره‌ای دارد به حادثه‌ای تاریخی و واقعی در زندگی اکبر در سال ۱۵۷۸ / ۹۶۴ هـ.

در اواخر بهار ۱۵۷۸ م. / ۹۶۴ هـ، اکبر تصمیم می‌گیرد برنامه شکار بزرگی در بهرا (Bhera) نزدیک پنجاب ترتیب دهد. به دستور وی شکارگاه بزرگی که از بهرا تا گیرجهک (Girjhak) در جلال‌پور امتداد داشت، آماده می‌شود. این شکارگاه که آماده شدن آن ده روز به طول کشید را «بوسفالوس (Bucephalus) اسکندر» می‌نامند.

بنابر روایت ابوالفضل علامی، اکبر در زمان شکار «مکاشفه‌های خوشایند را در جایی که شکار افتاد تجربه کرد... چراغ بصیرت او درخشید و شادی و سرخوشی والا و شگفتی، پیکر جسمانی او را دربرگرفت... و جذبه شناخت خداوند، پرتوی بر او افکند». این تجربه و مکاشفه عمیق مذهبی باعث شد که اکبر شکار را متوقف کند و «در شکرگزاری برای این موهبت و لطف بزرگ، هزاران حیوان را آزاد کرد. هیچ کس اجازه نداشت که پر سهره‌ای را لمس کند و به حیوانات اجازه دادند که هر کجا که می‌خواهند بروند.» ملازمان نزدیک اکبر از آنچه که روشن‌بینی و بصیرت وی را برانگیخته بود، نامطمئن بودند. بعضی بر این باور بودند که وی «با یکی از زاهدان و مردان خدا» دیدار کرده و «شور و عشق او را» به دست آورده است یا آن که «با یکی از ارواح مقدس دیدار داشته» و بینش و بصیرت پیدا کرده است. بعد از این حادثه، اکبرخود به یک زاهد و عارف تبدیل می‌شود و در «پیروی از سنت (ریاضت)» موهای بلند خود را می‌برد. این عمل او نمادی بود از برگشت از سنت‌های بومی و اصیل هندی یا آیین هندو و رویکردی نو به رسوم نیاکان مسلمان خود در آسیای مرکزی.

اگر شاهزاده اندک شباهتی به چهره‌نگاره‌های معروف اکبر داشته باشد، به نظر می‌رسد که عبدالصمد، خواسته تا وی را به گونه‌ای آرمانی به عنوان اسکندری نو نشان دهد؛ استعاره‌ای بنام برای شاهان ایرانی و گورکانی. این شبیه‌سازی با اسکندر در مکانی که شکار و مکاشفه اکبر اتفاق می‌افتد نیز مرتبط است؛ همان محلی که اسکندر در یکی از مشهورترین جنگ‌هایش بر آن چیره می‌شود. پس از نبرد اسکندر با پروس (Porus) ، بوسفالوس (Bucephalus) ، اسب محبوب وی می‌میرد و اسکندر شهر بوسفالیا (Bucephala) را به یاد وی بنا می‌کند. همانند رخش و شدیز، اسب‌های اساطیری ایران، بوسفالوس نیز الهام‌بخش بسیاری از اسطوره‌ها و افسانه‌ها می‌شود. در یکی از این داستان‌ها، وی نیای همه اسبان کوهستان‌های پامیر است. در ترکیب‌بندی‌های عبدالصمد نیز ممکن است رویدادی واقعی تصویر شده باشد و یا آنچه که برای اکبر اتفاق افتاده بود، حتی می‌تواند یادآور ملاقات و دیدار اسکندر با زاهدان و صوفیان باشد.

برتری اسب نیز می‌تواند کنایه و تلمیح پوشیده‌ای از بوسفالوس باشد. همچنین ممکن است با حادثه‌ای دیگر در زندگی اکبر که یک ماه پیش از مکاشفه در شکارگاه اتفاق افتاد، مربوط باشد.

«از قرار معلوم، حادثه به این ترتیب بوده است که یک شب، هنگامی که او [اکبر] از شکار به اردوگاه باز می‌گشته است، اسب وی سکندری می‌خورد. وی این حادثه را به عنوان پیام و نشانه‌ای از سوی خدا تعبیر می‌کند و خود را وقف ایمان و زهد می‌کند و بنیان و سنتی جدید برای ستایش خداوند، در افکنده می‌شود.» هرچند که اکبر، دین الهی خودرا تا چهار سال بعد از آن علنی نمی‌کند، مطمئناً وی با محتوا و مضامین روحانی دو حادثه مهم زندگی وی که شرح آن رفت، دمساز و اخت بوده است. عبدالصمد نیز می‌بایستی در مقام منصب‌دار و استاد قدیمی وی، از تغییر فکری و روحی اکبر آگاه شده باشد. بنابراین اگر سکندری خوردن اسب به عنوان پیامی از سوی خدا و تجلی در شکارگاه می‌توانسته اکبر را تا مرز زاهد و تارک دنیا شدن پیش برد، عبدالصمد نیز به عنوان استاد نقاشی اسب‌ها می‌توانسته سفارشاتی برای خلق نگاره‌هایی که (حتی اگر نه دقیق و

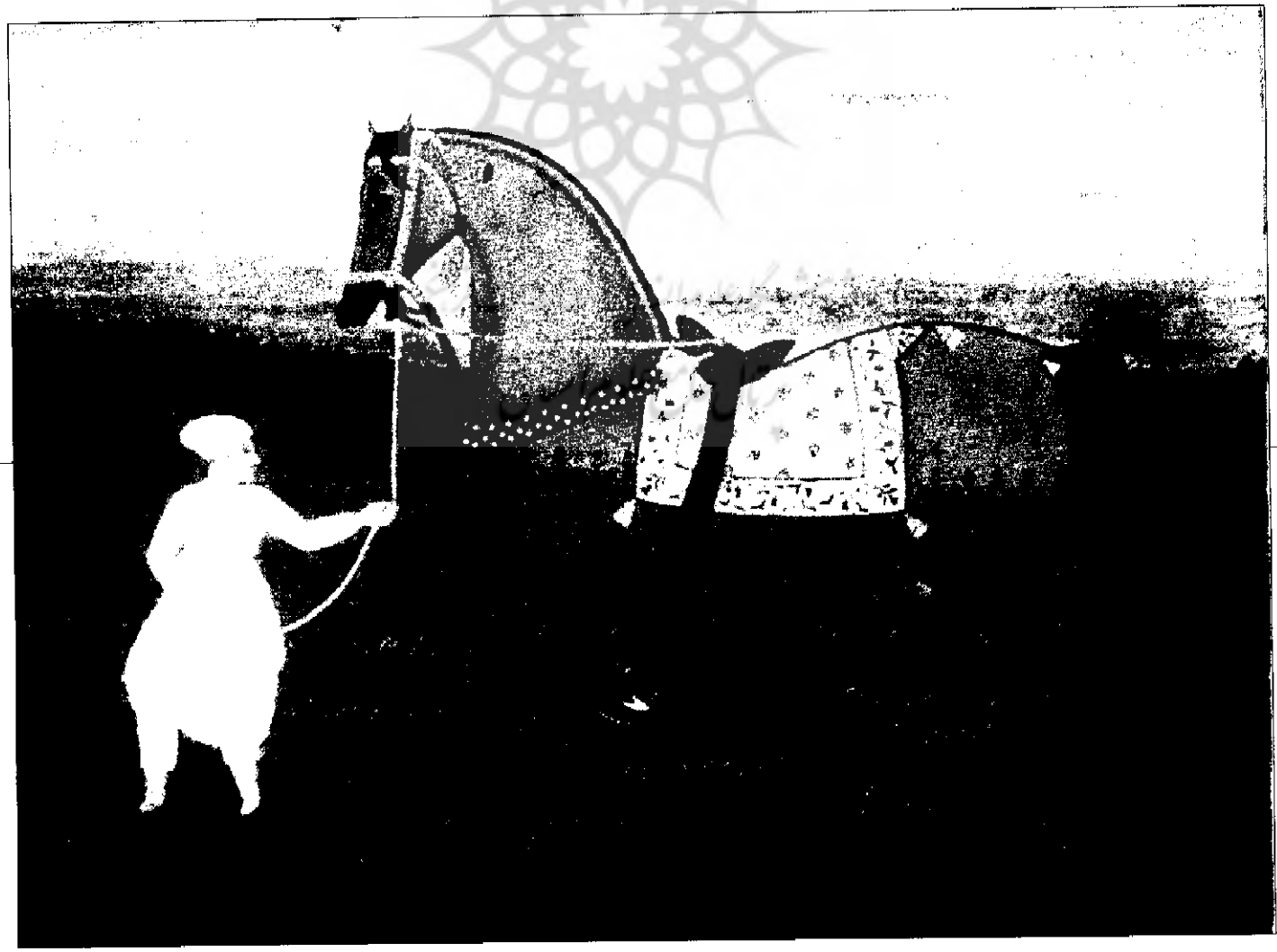
موبه‌مو) این واقعه را یادآوری کند. دریافت کرده باشد.
در نگاره «صحنه شکار» (تصویر ۹)، مربوط به سال‌های پیش از دهه ۱۵۸۰ / ۹۶۶، اسبان یا در حرکت و جنب و جوشند و یا همچون اسب‌های خاکستری خال خال در پیش‌زمینه، در کنار مهتر خود ایستاده‌اند و به نظر نمی‌رسد که هیچ معنی نمادین ویژه‌ای را دارا باشند. اسب‌ها و مهتران، نقطه تمرکز دو سطح ترکیب‌بندی این نگاره هستند. ایستایی و سکون اسب‌ها در پیش‌زمینه در تضاد با پویایی اسبان سیاه و سفید در حال تاخت و ملازمانی که در مقابل آن‌ها می‌دوند، قرار می‌گیرد. شاید هم عبدالصمد می‌خواسته تا پرنده مرده در پیش‌زمینه را با شاهین‌های در پرواز در بالای نگاره، در تقابل با هم قرار دهد و این گونه مراحل گوناگون شکار را نیز به تصویر بکشد.
به نظر می‌رسد نقش‌مایه «اکبر و درویش» (تصویر ۳)، ارتباط نزدیکتری به یکی از نگاره‌های ۸ یا ۹ نسبت به «صحنه شکار» (تصویر ۱) دارد. در اینجا نیز دوباره، شکار در هنگام ملاقات شاهزاده و درویش، متوقف شده است. اسب که در انتظار صاحب و سوار خود است، نقطه تمرکزی به وجود می‌آورد که چشم را به مرکز تصویر جایی که شاهزاده نشسته است، هدایت می‌کند. آنتونی ولش می‌آورد که درویش ممکن است که یکی از اعضای فرقه «خاکسار» که در هند رشد و گسترش یافتند، باشد. در این نگاره برخلاف نگاره‌های ۱۵ارتباط شاهزاده و درویش، واقعی‌تر به نظر می‌رسد، چرا که شاهزاده روی تختی بالاتر از درویش نشسته است و درویش ایستاده در پایین، دستان خود را به حالت التماس به سوی او بالا برده است. در این نگاره، اسب بر ترکیب‌بندی غلبه ندارد و تنها یکی از دارایی‌های شاهزاده در نگاره است.
در نگاره «شکار خسرو»، برگ ۸۲ آ از خمسه نظامی دیسون پرینس (Dyson Perrins) مربوط به ۱۵۹۵ م. / ۹۸۱ هـ (تصویر ۱۱)، اسب‌ها تعادلی از آن گونه که میان ایستایی و حرکت اسب‌ها در نگاره ۹ وجود دارد، پدید می‌آورند. در این نگاره، ایستایی، استحکام و ثبات خسرو در بالای نگاره، در تضاد با پویایی و حرکت دو سواری است که در پایین نگاره، به دنبال آهوان، خرگوش و روباه هستند. حیوانات و پیکره‌هایی که در پیش‌زمینه قرار دارند، چشم را به سوی خود می‌کشند. در اینجا تنها با داستانی آشنا روبرو هستیم که هیچ نشانی از نمادگرایی و تمثیل در خود ندارد. به‌بیان دقیق‌تر، عبدالصمد از سبک و شیوه خاص خود در چیدن صخره‌ها و پیکره‌های انسانی بهره می‌گیرد تا ترکیب‌بندی پویا و پرهیجانی را بیافریند و استادی و چیره‌دستی خود را در سال‌های کهنسالی نیز ثابت کند.
عبدالصمد نیز همچون هنرمند هم‌وطن معاصرش محمدی (که در هرات مشغول به کار بود)، آن‌چنان تأثیر شگرف و بزرگی بر هنرمندان مکتب خود گذاشت که از وی نیز فراتر رفتند. وی مضمون «اسب‌ها و مهتران» را به عنوان موضوعی مستقل از داستان و روایت به نقاشی هندی معرفی کرد. پس از وی بود که این مضمون در مکاتب گورکانی (هند و ایرانی) و دیگر شیوه‌های نقاشی هندی (تصویر ۱۰) رایج و محبوب شد. نگاره‌های پرپیکره غیرروایی عبدالصمد، به ویژه نگاره‌های ۷ و ۸، برای حامیان سده شانزدهمی / دهمی خود، معنادار و آشنا بودند. در این نگاره‌ها، اسب‌ها، کلید مهم دریافت معانی نگاره‌ها هستند.
اسب‌ها، نهایتاً در معدود تصویرسازی‌های وی در نسخ خطی نیز، ریتم و ضرباهنگ ویژه‌ای در ترکیب‌بندی‌ها پدید می آورند، هرچند که هیچ‌کدام از متون در دسترس، از توانایی و چیره‌دستی وی در تصویر کردن اسب سخنی به میان نمی‌آورد. نام هنری فرزند وی شریف، که خود نقاشی بنام بود، فریسی است که هم به معنای اسب‌سوار است و هم به معنای «ایرانی».
شاید این نام به اصلیت وی (شریف در هند به دنیا آمد اما عبدالصمد متولد شیراز بود) اشاره داشته باشد و یا کنایه‌ای باشد از شهرت و آوازه عبدالصمد به عنوان نقاش و نگارگر اسب‌ها. بی‌مناسبت نخواهد بود اگر با اتکا به منابع مکتوب و بی‌شمار نگاره‌های وی از اسبانی که در آثارش از این سو به آن سو می‌دوند، وی را نخستین «فریسی» آن خاندان بشماریم.

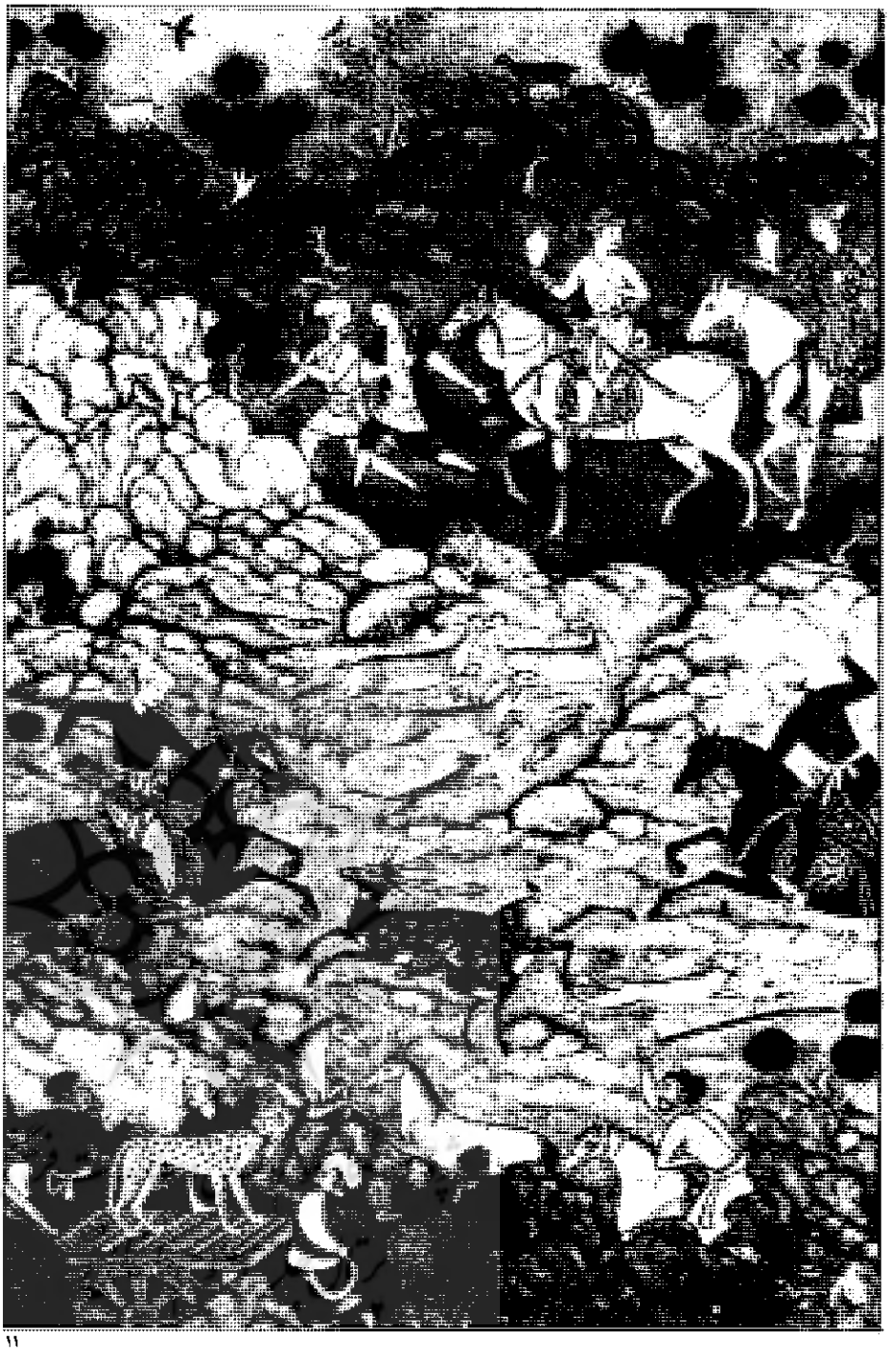
پی‌نوشت‌ها

• نگاه کنید به پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، تهران و بینیون، لورنس (۱۳۸۳) سیر تاریخ نقاشی ایرانی و ج و س ویلکینسون و بازیل گری: برگردان محمد ایرانمنش. امیرکبیر، تهران / مترجم

•• بینیون در سیر تاریخ نقاشی ایرانی (پیشین) می‌آورد: «دست او آن‌قدر باقدرت و سوی چشمانش به قدری قوی بود که نوشته‌اند بر روی یک دانه خشخاش، سوره صد و دوازدهم قرآن (دارای عبارت الله الصمد، خدا بی‌نیاز است) را نوشته است.» نک به پیشین، ص ۳۰۷ / مترجم

1- Heather Elgood, Who painted , Princes of The House of Timur'? and Robert Skelton, "Iranian Artists in the Service of Humayun" in Sheila Canby, ed., Humayun's Garden party: Princes of the House of Timur and Early Mughal Painting (Bombay 1994). pp. 9-48; Som Prakash Verma, Mughal painters and Their Work (Delhi 1994), pp. 40-46; Amina Okada, Imperial Mughal Painters (Paris 1992), pp. 62-68, and less recently, P.P. Soucek, ., Abd Al-Samad Shirazi", Encyclopedia Iranica (London 1982), vol.I, fasc. 2,pp. 162. 67.
2- Martin Bernard Dickson and Stuart Cary Welch, The Houghton Shahnameh (Cambridge, mass. 1981), vol. I,pp. 192-200, and Milo Cleveland Beach, The Imperial Image: Paintings for the Mughal court (washington, DC 1961), pp. 164-67.





۱۱

3-,04.p ,.tic .po ,amreV

نامه‌ای از همایون به رشیدخان پادشاه کاشغر نقل می‌کند که در آن آمده که عبدالصمد و میرسیدعلی در ۵۲ / ۹۳۶۳۷ / ۱۵۵۱ به کابل وارد شده‌اند. با این وجود تاریخ ۱۵۴۹ / ۹۳۵ به نظر درست‌تر میآید چرا که عبدالصمد چند ماهی در ۵۱ / ۱۵۵۰ / ۹۵۷ به وسیله شاهزاده کامران دستگیر و زندانی شد. او در ۱۵۵۱ / ۹۵۸ به دربار همایون بازگشت. بازسازی مهم دیگری نیز از این دوره در این کتاب انجام شده است:

Dickson and welch, op. cit. p. 253, n.4

4- Ibid, vol. I,pp 192-93; vol. II, pl.260.

5- Ibid, vol. I,p.193

6- Ibid, vol, p.193,

نگاره به تاریخ ۱۵۳۰ م. / ۹۱۶ هـ امضا شده است. این مرقع در کتابخانه توپکاپی سرای استانبول با شماره‌ی H2154 نگهداری می‌شود.

7- .1.n ,552 .p,I-lov ,dibI

8-14-04 .pp .,tic.po ,amreV

۹ برای نگاره نگاه کنید به p.20,fig.8 Elgood, op.cit.,

10- L.Binyon, J.V.S. Wilkinson, and B.Gray. Persian Miniatur Painting (Oxford 1933), no. 233.

این یک نگاره دیگر از «مهتر در حال هدایت اسب» است که در کنار نگاره «مجنون در بیابان» آمده است.

11- See Canby, ed. op. cit., especially Toby Falk, ,, Princes of the house of Timur". The written record" pp. 1-8, and Skelton, op.cit., pp.33-48,

و دیدگاهی متفاوت که در این کتاب آمده است:

Elgood, op. cit., pp. 9-32

12- Pramod Chandra, The Tutinama of the Cleveland Museum of Art and the Origins of Mughal painting (Gral 1976), pp.62-72, John Seyller, "A dated Hamzenama Illustration" Atribus Asiae (1993), IIII, 314, pp.503-05.

13- Abu'l Fazl 'Allami, The A'ini akbari, trans. H. Blochmann (New Delhi 1927, 1977 reprint), vol.I, p.114.

14- Beach, op. cit., cat. no. 16d verso, Jamshid writing on a rock", dated 1588, ill. p. 165 and col. rep. p.73

15- Beach, op.cit., pp.166-67, Verma, op. cit., pp.44-46

16- Verma, op.cit., p.42

17- Grace Guest and Richard Ettinghausen, "The Iconograophy of a Kashan (ustre plate", Ars orientalis (1961), vol.IV, pp.32-42

18- Soucek, op. cit., p.163

19- Abu'l Fazl Allami, op.cit., vol.I, p.140

20- Ibid, p.141

21- Ibid, p.149

22- Michele Member, Mission to the lord sopy of Persia (1539-1542), trans. A.H. Morton (london 1993), pp.25-26

23- al-Badoni, Muntakhabu-'t-Tawarikh, trans. W.Haig (Calcutta 1913), vol.III, p.196.

24- A. Welch and SC. Welch, Arts of the Islamic Book, The collection of S. Age khan (Ithaca and London 1982), p. 160.

25- al-Badaoni, op.cit., pp. 85 and 196

26- Abu'l Fazl 'Allami, op.cit., vol. I,pp. 606-11; al-Badaoni, op. cit., vol. III, p.223.

27- Abu'l Fazl 'Allami, The Akbar Nama, trans. H.Beveridge (calcutta 1902-39, 1989 reprint), vol.III, p.346, n.1. Beveridges

بوریج این شهر را به نام بوسفالوس (Bucephalus) شناسایی کرده است.

28- Ibid, pp.346-47.

29- Ibid, p.347.

30- Ibid, p.348.

31. Ibid, p.338

۳۲- من به تازگی کتیبه سمت راست درویش را بازخوانی کرده‌ام که پیکره نشسته را اکبر و نه سلیم، پسر او، تأیید می‌کند. نقاش نگاره نیز عبدالصمد است، شیوه طراحی به شیوه یساون بسیار نزدیک است، احتمالاً با شاگرد و یا از نزدیکان و پیروان عبدالصمد است. برای این تحقیق که عمدتاً متمرکز بر تجزیه و تحلیل سبک‌شناسانه نبود، طراحی را به عنوان اثری از عبدالصمد در نظر گرفتیم.

,..tic.po ,hcleW .C.S dna hcleW .A -33
.1.n,761-561.pp در اینجا پروفسور آلمانی شیمل (A.Schimmel) تشخیص داده است که درویش به کدام فرقه وابسته است.

.924.p ,III.lov ,..tic.po ,inoadaB-la -43

شرح نگاره‌ها

تصویر۱- «اسب و مهتر»، منسوب به عبدالصمد، در حدود ۱۵۷۵ م. / ۹۶۱ هـ ، رنگ گواش روی کاغذ، موزه هنر متروپالیتن، بنیاد فلچر، ۱۹۲۵

تصویر ۲- «اسب و مهتر»، از مرقع گلستان، با رقم «عبدالصمد شیرین‌قلم»، در حدود ۱۵۸۰ م. / ۹۶۷ هـ ، کتابخانه کاخ گلستان، تهران. استاید:داودصادق سا

تصویر۳- «اکبر و درویش»، رقم «عبدالصمد»، در حدود ۸۷ ۱۵۸۶ م. / ۹۷۲۷۳ هـ مجموعه شاهزاده صدرالدین آقاخان، ژنو

تصویر۴- «همایون و اکبر در باغ» از مرقع گلستان با رقم «عبدالصمد شیرین‌قلم»، در حدود ۱۵۵۵ م. / ۹۳۱ هـ ، دهلی؟ کتابخانه کاخ گلستان، تهران استاید:داودصادق سا

تصویر۵- «شاهزاده و درویش»، با رقم میرسیدعلی اما منسوب به عبدالصمد، در حدود ۱۵۸۰ م. / ۹۶۷ هـ ، مجموعه شاهزاده صدرالدین آقاخان، ژنو

تصویر ۶- «درویش تسبیح‌گوی و یاران خفته»، نگاره جدا شده از گلستان سعدی، هم اکنون در مرقع گلستان، کتابخانه کاخ گلستان، تهران، با رقم: «العبد شکسته‌قلم، عبدالصمد شیرین‌قلم»، در حدود ۱۵۳۰ م. / ۹۲۶ هـ ، تبریز، استاید:داودصادق سا

تصویر ۷- «اسب و مهتر»، منسوب به عبدالصمد، در حدود ۱۵۸۵ م. / ۹۷۱ هـ ، طراحی روی کاغذ، موزه لوور

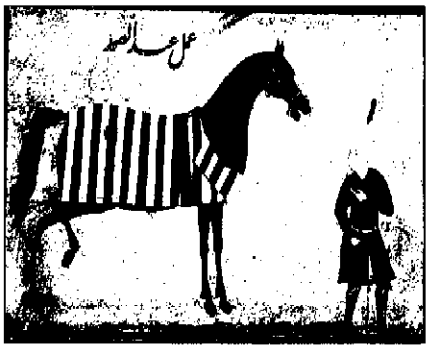
تصویر ۸-عمل نوآوری عبدالصمد،سنه۹۶۵هـ.ق،مرقع گلشن،کتابخانه کاخ گلستان تهران. استاید:داودصادق سا

تصویر ۹- «صحنه شکار»، منسوب به عبدالصمد حدود ۱۵۸۵ م. / ۹۷۱ هـ ، مجموعه کانرین و رالف بنکایم

تصویر ۱۰-«مهتر و اسب»، گوراکی؟ سده هجدهم /دوازدهم موزه بریتانیایی لندن

تصویر ۱۱ «خسرو در شکارگاه» از پک خمسه نظامی، با رقم «عبدالصمد» ۱۵۹۵ م. / ۹۸۱هـ کتابخانه بریتانیایی لندن

تصویر ۱۲- «اسب ایستاده با مهتر»، احتمالاً از مرقع بهرام میرزا، با رقم «عمل عبدالصمد» میانه دهه ۱۵۳۰ م. / ۹۳۶ هـ ، تبریز، از آوناک بگ سکسیان، نقاشی ایرانی، تصویر ۱۵۵



۱۲