تحلیل نگاره‌های تمثیلی عبدالصمد در شاهنامه

عفت محمدی[1*]
دکتر نیر طهوری[2]

چکیده

تمثیل یکی از برجسته‌ترین اسلوب بلاغی در ادب فارسی ایران و می‌توان گفت تمثیل شیوه‌ای از داستان گویی و روایت نیز شمرده می‌شود که مضمونی غیر داستانی را با پوششی از عناصر داستانی دربرمی گیرد و شکلی روایی به آن می‌دهد. عبدالصمد شیرازی معروف به عبدالصمد شیرین قلم، نقاش قرن شانزدهم میلادی اهل ایران از پایه‌گذاران مکتب نگارگری گورکانی بود. نقاشی‌های عبدالصمد که در آغاز مستقیماً بهره گرفته و برگرفته از سنّت‌های نقاشی ایرانی و مکتب تبریز بود، به مرور به سمت نوعی رئالیسم میل کرده است و آثار متأخّر وی از رویکرد واقع‌گرایانه پرتوانی حکایت دارد. هدف از انجام پژوهش حاضر تحلیل نگاره‌های تمثیلی عبدالصمد در شاهنامه می‌باشد. روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و تعدادی از نگاره‌هایی که در سبک ایران و هند می‌باشد مورد مطالعه قرارگرفته است. نتایج نشان داد با وجود هنرمندانی چون عبدالصمد، مکتب گورکانی ابداع و به بلوغ و شکوفایی رسید، هم چنین با بررسی نگاره‌ها می‌توان گفت عبدالصمد تنها در نقش یک تصویرگر صرف متن ظاهر نشده و با توجه به برداشت ذهنی و حال و هوای خود با استفاده از تمثیل به نقش آفرینی پرداخته و قوانین و سنّت‌های خاص نقاشی را در نظرگرفته است.

واژگان کلیدی: نگاره تمثیلی، شاهنامه، عبدالصمد شیرین قلم.

۱. گروه عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: Mohammadinasim2191@gmail.com

۲. استادیار گروه تخصصی هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: ntahoori@gmail.com

مقدمّه و بیان مسأله

هنرمند نامدار ایرانی پایه‌گذار مکتب نقّاشی مغولی (ایران ـ هند)، خواجه عبدالصمد شیرین‌قلم از شیراز است، اگرچه این فن را پیش‌تر از زمان ملازمت می‌دانست، اما با کثیر بینش شاهنشاهی رتبه والا یافت و صورت او روی به معنی آورد و شاگردان استاد از آموزش او پدید آمدند. (علامی، ۱۸۸۲: ۷۷) نقاشی مغولی هند که بدان هندو ایرانی هم خطاب می‌شود یکی از پردامنه‌ترین و غنی‌ترین سبک‌های نقاشی اسلامی است و شاید در سراسر جهان اسلام ازلحاظ تعداد اثرهای برجای‌مانده بی‌نظیر باشد. نقاشی‌های سبک مغولی با این خصوصیات: برداشت اشرافی، روح حقیقت‌طلبی و سادگی حاوی اصالت نقاشی ایرانی و ابداعات نوین نقاشی اروپائی نیز بود و به همین دلیل سال‌هاست که موردتوجه و علاقهٔ صاحبان ذوق لطیف قرارگرفته است. اگرچه مهم‌ترین عامل تشکیل‌دهندهٔ این مکتب مینیاتور ایرانی است[1]. اما خطاب هند و ایرانی بدان نمی‌توان کرد؛ زیرا همان‌گونه که اثرات نقاشی چین در نقاشی ایرانی سال‌ها هویدا و آشکار بود در این آثار نیز روح مینیاتور ایرانی قرن‌ها برجای ماند، اما این عقیده یعنی مقایسهٔ اثر هنری چین در مینیاتور ایرانی و اثر مینیاتور ایرانی در نقاشی هند درست نیست، زیرا در ایران نقاشی چینی به نقاشی ایرانی روح نوینی داد و چون موردعلاقه فاتحان مغول بود رونق یافت؛ اما مدتی بعد ادبیات فارسی که در خلق اثرات هنری عاملی مؤثّر به شمار می‌رفت، راه نوینی را ارائه کرد و همین عامل یعنی التزام نقاشی مغولی با ادبیات فارسی هند، برهم زنندهٔ این مقایسه است که در فوق بدان اشاره شد، نقاشی، کتاب سازی و ادبیات مانند خوشنویسی و تذهیب در جهان هنری دوران صفوی و دوران مغولی هند با هم بستگی

۱. اتینگوسن پایه و اساس نقاشی مغولی را دو مکتب صفوی و شیبانی (در تبریز و آسیای مرکزی) می‌داند درحالی‌که پرسی براون با نظر عمیق‌تری می‌نویسد که نقاشی ایرانی در قرن ۱۴ در بغداد و واسط و بصره درخشید در قرن ۱۵ در سمرقند و بخارا و هرات و در قرن ۱۶ در تبریز، قزوین و اصفهان و هرات بود و این سه شهر نخستین یعنی بغداد و واسط و بصره از این لحاظ در هنر نقاشی درخشیدند که مرکز اصلی فرهنگ و هنر ایران ساسانی بودند و البته سمرقند و بخارا ازلحاظ جغرافیائی و انسانی در قلمرو ایران بزرگ قرار داشتند، عوامل تشکیل‌دهندهٔ مغولی نیز در هند از همین شهرها به خصوص تبریز و هرات و سمرقند به هند رسید.

فوق‌العاده داشتند و همبستگی هنری ایران و هند در این عصر فقط بـر پایـهٔ نقاشـی و مینیـاتور استوار نشده بود، بلکه زیربنا و شاه ستون این همبستگی زبان و ادبیات فارسی بود که در هـردو محیط هنری مشترک بود. گذشته از عامل مهم و اصلی سازندهٔ این مکتب کـه نفـوذ همـه‌جانبـهٔ ایران بر هند در عصر بایران است در این سازندگی، عوامل دیگری نیز وجود داشـته اسـت کـه باید بدان اشاره شود. از آن جملـه وجـود نقاشـی و مینیـاتور در عصـر پـیش از مغـول و آثـار برجای‌مانده از مکتب‌های نقاشی دیگر هند در آستانه ظهور سبک مغولی است که به خصـوص این عامل دوم پیش از هر عامل دیگر در سطح مساوی با اثرات هنـری اروپائیـان ولـی کمتـر از اثرات هنری ایران در تکوین این مکتب مؤثّر بود. از اواسط قرن ۱۵ مـیلادی ۲۵ نقاشـی متعلّـق به یک نسخهٔ خطی خمسه امیر خسرو دهلوی برجای مانده است کـه در گـالری فریرواشـنگتن نگهداری می‌شود این اثر را می‌توان قدیمی‌ترین اثر مصور ادبیات فارسی هند دانسـت؛ در ایـن نقاشی‌ها که بر پایهٔ مینیاتور ایرانی پیش از صـفویه تهیـه‌شـده، اثـرات نقاشـی هنـدی بـه‌خـوبی هویداست؛ از آن جمله است سبک رنگ‌آمیزی که برخلاف سـبک‌هـای اسـلامی آسـیای غربـی شدید و تند است و همین مایه رنگ‌آمیزی سبب شده است که اثر احساسی قصّه شدید و مـؤثّر باشد، چشمه‌ای بادامی به چشمه‌ای ایرانی مشابهت ندارد، درحالی‌که طرز تـزیین صـفحه، قـاب کردن شعرها در چهارخانه‌های دوخطی و بعضی خصوصیات دیگر بیننده را بـی‌اختیـار بـه یـاد نسخ متعلّق به عصر اینجو در شیراز می‌اندازد (قرن چهـاردهم مـیلادی) در بعضـی آثـار هنـری مصر نیز بعضی از این خصوصیات به چشم می‌خورد و امکان دارد که تجارت میـان دو کشـور سبب یک مبادله هنری شده باشد. آنچه مسلم است این است کـه در ایـن نقاشـی اثـرات مهـم نقاشی بومی هند (غارهای الورا غار شمارهٔ ۳۳) به خصوص در چشمه‌ای بـادامی کشـیده زنـان دیده می‌شود. تاریخ این نقاشی پایک خط نستعلیق خام نوشته‌شدهٔ خطی که در آن عصر در هند شناخته نبوده و در ایران نیز که مولد آن است پیش از سـال ۱٤٥۰ نمـی‌توانسـت وجـود داشـته باشد. تعیین محل تهیه این نقاشـی‌هـا بسـیار مشـکل اسـت و فقـط بعضـی از خصوصـیات آن (ازجمله گل و گیاهان زیبا که آن‌هم متعلق به سبک‌های مختلف در سراسر هند است) به سـبک

دکنی شباهت دارد، فقط سبک معماری است که می‌تواند تا حدودی بیننده را رهبری کند در این رهبری نیز نتیجه تقریبی و محدود است و محل اجرای اثر ناحیه وسیعی است از دکن تا دهلی و از سوی غرب تا جون‌پور و ملوا. عبدالصمد در سال ۹۸۵ سرپرستی ضرابخانهٔ امپراتوری را در فتح پورسیکری (پایتخت اکبر در نزدیکی اگره) بر عهده گرفت و پنج سال بعد در سال ۹۹۰ به فرمان اکبر به تعلیم نقاشی در دربار پرداخت این بار شاهزاده جوان «مراو» شاگرد استاد بود و آخرین شغل مهم عبدالصمد ریاست دیوان مولتان بود، اکبر نامه دربارهٔ وقایع سال ۹۹٤ می‌نویسد: در این سال امپراتور مصمم شد که برای هراستان دو حکمران اعزام دارد تا اگر یکی به درگاه آید یا رنجور شود دیگری به کار پردازد و دیوان و بخشی نیز همراه ساخت. (غلامی، ۱۳۸۵: ۳ / ۵۱۱ـ ٤٠٤) بدیهی است این فرصت یعنی عزیمت به گجرات برای خواجه فرصتی مغتنم بود زیرا گجرات از قدیم مرکز ادب و هنر هند بود و با غرب ازجمله ایران نیز ارتباط بسیار داشت. 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 بزرگ اندازه حمزه نامه (با بیش از ۱٤۰۰ تصویر روی پارچه) نقاشی‌های عبدالصمد که در آغاز مستقیماً بهره گرفته و برگرفته از سنت‌های نقاشی ایرانی و مکتب تبریز بود، به‌مرور به سمت نوعی رئالیسم میل کرده است. آثار متأخّر وی از رویکرد واقع‌گرایانه پرتوانی حکایت دارد. برخی از نگاره‌های کتاب داراب نامه هندی نیز منسوب به وی است. مرد عمامه بر سر سوار بر اسب (از مرقع گلشن)، مجنون در میان وحوش، دستگیری ابو المعالی، جمشید و همراهان (از آلبوم جهانگیری)، صحنه شکار خسرو و... از دیگر آثار وی هستند. دورهٔ سلسلهٔ گورکانیان در هند عصر ممزوج شدن فرهنگ و ادب و هنر ایران با اندیشه و ادب و فرهنگ هندی است و این امر به بهترین نحو در شعر و نثر، نقاشی و خط و معماری تجلی می‌یابد. نگارگری مغولان هند به‌وضوح به نگارگری ایران نزدیک است و حتی شاید بتوان گفت همان نگارگری ایرانی است با همان اصول، اما ترکیب‌شده و با انگاره‌های هندی. با توجه به این موضوع که نقاشان این مکتب ایرانی بوده‌اند چنانچه به‌عنوان نمونه می‌توان به عبد الصمد شیری نقلم از نقاشان دربار ایران نام برد که توسط

همایون شاه به هند برده شدند، لذا نگارگری مغول هند و ایران دربار صفوی دارای ریشه‌هایی مشترک است. همچنین علاقه‌مندی گورکانیان به هنر و ارتباط ایشان باهنر و هنرمندان از دربار تیموریان آغازشده بود که با برقراری ارتباط بسیار نزدیک حکمرانان مغولی هند با دربار ایران به اوج خود رسید. در این میان سهم هنرهای تصویری همچون کتاب‌آرایی بیشتر از سایر هنرهاست. (غلام دوست، ۱۳۹۱: ۷٤) نخستین فعالیت عبدالصمد در سلک نقاشان گورکانی در حدفاصل آخرین سال‌های پادشاهی همایون و آغاز جلوس جلال‌الدین اکبر صورت گرفت. او در مشاغلی مانند سرپرستی کارگاه کتابت دربار اکبر، سبک و فن نقاشی ایرانی را انتقال داد. بارزترین نشانهٔ تأثیر وی بر کارهای نسل بعدی نقاشان، در نقاشی‌های دو فرزندش بهزاد و محمد شریف مشهود است. (رادفر، ۱۳۸۵: ۸٤)

همایون در کابل مقدم میرسید علی و عبدالصمد را گرامی داشت و در همان‌جا القاب نادرالملکی و شیرین‌قلمی را به آنها اعطا نمود. همایون به‌واسطهٔ علاقهٔ شدیدی که به هنر، مخصوصاً هنر ایرانی داشت، هنگامی‌که جمعی از هنرمندان ایرانی را در خدمت خود دید. هیچ فرصتی را برای ابراز این علاقه و شیفتگی از دست نداد و درحالی‌که هنوز کاملاً بر هند مسلط نشده بود و جنگ‌ها و مشکلات همچنان آزارش می‌دادند، دستور تأسیس کارگاه هنری، شبیه به آنچه در ایران دیده بود را صادر کرد، و در همین کارگاه مکتب نقاشی هند و ایرانی شکل گرفت. این کارگاه در اولین گام، مأمور مصوّرسازی داستان‌های امیر حمزه عموی پیامبر (ص) گشت. در مورد اینکه مصورسازی این کتاب در زمان همایون آغازشده است یا اکبر، در میان هنرشناسان اتفاق‌نظر وجود ندارد. (غروی، ۱۳۵۰: ۸۵) اما با توجه به علاقهٔ شدیدی که همایون به هنر داشت، انتساب شروع مصوّرسازی این کتاب به او چندان دور از واقعیت نیست، زیرا او نمی‌توانست جلوی احساس هنردوستی خود را که با مشاهدهٔ کارگاه هنری دربار ایران، تشدید شده بود را بگیرد. لذا با تمام مشکلات، شرایط انجام چنین کارهایی را برای هنرمندانش مهیّا ساخت.

سبک جدید نقاشی مغولی هند با تلفیق عناصری از سنت‌های بومی هند با اصول ترکیب‌بندی نگارگری ایران شکل گرفت. (ترکمانی، ۱۳۸۸: ۷۰) به‌طورکلی روش این مدرسه

نقاشی، ایجاد ارتباط و تلفیق بین عناصر هندی پیش از دورهٔ مغـول و ویژگـی‌هـای ممتـاز دورهٔ هندی بود. (علام، ۱۳۸۷: ۳٤٥) یکی از خصوصیات این هنر تلفیقـی، دارا بـودن ضـرب آهنـگ درصحنه‌های جنگ و شکار و همچنین عاشقانه‌هایی همچون لیلی و مجنون، شیرین و فرهـاد و جشن‌های دربار است. مکتب جدید نگارگری هند را باید تلفیق آنچه در غارهای آجانتا وجـود داشت با تناسب و قرینه‌سازی فاصله‌ها و ابعاد متأثّر از مکتب سمرقند و هـرات ایـران دانسـت. چندین مکتب نقاشی در این دوران پدید آمد که از مشهورترین آنهـا مـی‌تـوان بـه مکتـب اوده (لکنو) و مکتب مرشد آباد اشاره کرد. در سال‌های اخیر، بسیاری از پژوهشگران و محققـان، بـه بررسی و شناسایی آثار عبدالصمد، یکی از پایه‌گذاران مکتب نقاشی هنـد و ایرانـی (گورکـانی) پرداخته‌اند و ارجاع و توجه به گزارش‌های مکتوب و آثاری که دارای امضا و رقم وی هستند و یا منتسب به اویند، دستمایهٔ این پژوهش‌ها بوده است.

تمثیل[1] در لغت به معنی مثل آوردن و تشبیه کـردن چیـزی بـه چیـزی دیگراسـت. «علاقـهٔ شباهت چون میان دو جمله باشد آن را تمثیل نامند.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ٥ / ٦۹۷۰) تمثیل در کتب بلاغی قدیم و جدید زیر مجموعهٔ انواع دیگری از آرایه‌های ادبی محسوب می‌شـده و نظریـات مختلفی در خصوص آن وجود داشته است از جمله: «در کتاب‌های بلاغت قدیم تمثیل شاخه‌ای از تشبیه به شمار رفته است و با تعابیر تشبیه، تمثیل تشـبیهی، اسـتعارهٔ تمثیلیـه از آن یـاد شـده است. اغلب علمای بلاغت، چون مطرزی، ابن اثیـر، جرجـانی، زمشـخری، سـکاکی و خطیـب قزوینی، تمثیل را مترادف با تشبیه دانسته اند، که وجه شبه آن از امور متعدد منتزع می‌شـود. امـا بعضی دیگر از اهل بلاغت چون ابن رشیق قیروانی، ابن خطیب رازی، تفتازانی، علوی، شـمس قیس، واعظ کاشفی، تمثیل را از زیر شاخه‌های استعاره و مجـاز بـه شـمار آورده‌انـد.» (شـیری، ۱۳۸۹: ٤۲) با توجه به مطالب بیان‌شده در این پژوهش بر آنیم بـه بررسـی نگـاره‌هـای تمثیلـی عبدالصمد در آثار وی بپردازیم و در واقع سؤال اصلی پژوهش این است که نگاره‌هـای تمثیلـی در آثار عبدالصمد چگونه تحلیل می‌شوند.

1. Allegory

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی تحلیلی می‌باشد. جمع آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی بوده و منابع مکتوب معتبر در خصوص مکتب هند و ایرانی و نیز آثار عبدالصمد مورد مطالعه قرار گرفته و تحلیل اطلاعات به شیوهٔ کیفی انجام گرفته است.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص پیشینهٔ این پژوهش باید اشاره نمود دربارهٔ تمثیل مطالعات فراوانی صورت پذیرفته که البته در هیچ کدام به تحلیل نگاره‌های تحلیلی عبدالصمد در شاهنامه پرداخته نشده و این امر به نوعی یک نوآوری بوده که در این پژوهش به آن پرداخته خواهد شد، در ادامه به چند نمونه از پژوهش‌های صورت پذیرفته در ارتباط با تمثیل اشاره خواهد شد:

موسوی و همکاران (۱٤۰۱)، در پژوهشی به بررسی تحلیل شخصیت‌های تمثیلی شاهنامه از منظر گفتمان انسان شناسانهٔ فردوسی پرداختند. این پژوهش با هدف پاسخ به این سؤالات و فهم آنچه فردوسی رمز و معنای (تمثیل) شاهنامه گفته و با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای، در چارچوب نظریهٔ تحلیل گفتمان انجام شد. یافته‌ها نشان داد که فردوسی با بیانی تمثیلی جهان بینی و اندیشهٔ انسان شناسانهٔ خود را به تصویر کشیده است.

ایاز و تیموری (۱٤۰۱)، در پژوهشی به بررسی تطبیق مفاهیم تمثیلی و نمادین سگ در آثار حماسی، غنایی و عرفانی (با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و مثنوی مولوی) پرداختند. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیلی ـ تطبیقی نوشته شده است و هدف آن بررسی مفاهیم نمادین و تمثیلی سگ در آثار حماسی، غنایی و عرفانی (با تکیه بر شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و مثنوی مولوی) بود. فارسی و صادقی نژاد (۱٤۰۰)، در پژوهشی به بررسی تشبیه تمثیل و کارکردهای آن در مثنوی «کارنامهٔ زندان» ملک الشعرای بهار پرداختند. در این نوشته که به روش کتابخانه‌ای و به شیوهٔ توصیفی تحلیل محتوا فراهم آمده است با در نظر گرفتن ساختار بلاغی ابیاتی که تشبیه تمثیلی دارند، نوع جملات آنها از نظر خبری یا انشایی

بودن، بررسی شده است.. بر اساس یافته‌های این پژوهش، تشبیه تمثیل نیمه فشرده با ساختار خبری به قصد تأکید کلام یا همان استعارهٔ تمثیلیه و ضرب المثل، فراوان‌ترین نمونه‌های تشبیه تمثیل در این مثنوی می‌باشد. غیر از این، موارد دیگری در ارتباط مستقیم تشبیه تمثیل با الگوری، اسلوب معادله، استعارهٔ تمثیلیه و تصویر و استدلال هنری در این مثنوی وجود دارد که در متن مقاله به آنها پرداخته شده است.

غلام دوست و همکاران (۱٤۰۰)، در پژوهشی به بررسی رویکرد تمثیلی مهرورزی و خشم در افسانهٔ سیاه گالش پرداختند. هدف از انجام این پژوهش بررسی رویکرد تمثیلی مهر و خشم که از جمله عناصر تشکیل دهندهٔ اصلی شخصیت سیاه گالش محسوب شده و با روش توصیفی تحلیلی انجام شده است. یافته‌ها نشان داد یکی ازدلایل پرداختن به تمثیل در افسانهٔ سیاه گالش خاصیت القا زایی آن دانست، بدین منظورکه تمثیل به گوینده روایت این امکان را می‌دهد تا مطالب خود را که به اندازهٔ میزان توانایی از درک و شناخت مفاهیم متون فلسفی و عرفانی شنونده را که در اختیار دارد، بیان نماید.

وزیری و همکاران (۱٤۰۰)، در پژوهشی به بررسی تمثیل آتش و اشتراکات آن در شاهنامه فردوسی و اشعار مولانا پرداختند. در این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی، اشتراکات موضوعی و تفاوت‌های نگرشی دو شاعر بلند آوازه مورد بحث و بررسی قرار گرفته تا با نتیجه‌گیری از یافته‌ها میزان تاثیرپذیری دو شاعر از اسطوره و دین و نیز سیر تصاویر آتش از اسطوره تا عرفان مشخص گردد.

کیوان فر و همکاران (۱٤۰۰)، در پژوهشی به بررسی تطوّر بیان تمثیل در داستان رستم و سهراب شاهنامه حکیم پرداختند. این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای و توصیفی ـ تحلیلی و با توجه به ابیات شاهنامه فردوسی حکیم در طول داستان رستم وسهراب صورت پذیرفته است و هدف تنوع این کاربردهای گسترده نشانهٔ پرورده بودن مطلب و عمق بخشیدن به آن در بازخوانی‌های مکرری است که فردوسی حکیم در مدت بیش از سی سال از سال ۳٦۹ تا ٤۰۲ انجام داده است.

هواسی (۱۳۹۹)، در پژوهشی به بررسی تأمّلی در داستان و شخصیت‌های نمادین و تمثیلی شاهنامه پرداخت. نویسنده در این پژوهش کوشیده است تا حدی نمادها و سمبل‌ها و تمثیل‌هایی از این کتاب سترگ را جلوی چشم خواننده مجسم کند. برای تحقق این اهداف در این تحقیق از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است.

ذوقی (۱۳۹۹)، در پژوهشی به بررسی سیمای تمثیلی گاو در آیین مهر (میترایسم) و چگونگی بازتاب آن در مثنوی معنوی مولانا پرداخت. در این پژوهش با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، شامل کتاب‌ها و مقالات و به روش توصیفی مطالب گردآوری شده است که گاه به صورت نقل قول مستقیم و غیر مستقیم و گاه به صورت تلخیص برای سندگزینی تهیه و در نهایت به تحلیل اطلاعات و فرجام سخن پرداخته شده است. نتایج نشان داد مولانا نیز مانند دیگر شاعران پارسی گو، واژه و مفاهیمی را که برای بیان مضامین خود به کار می‌برد و به هر یک از جنبه‌های زندگی که می‌پردازد به نوعی در ناخودآگاه و حافظهٔ تاریخی او وجود دارد و هیچ کدام تازه متولّد نشده است، بلکه از آبشخور فرهنگ غنی و کهن ایران سرچشمه می‌گیرد و مولوی آن را با رنگ و بوی عرفان اسلامی می‌آمیزد و به شکل زیباترین و ناب‌ترین اندیشه و سخن، در ادبیات تمثیلی ایران، ماندگار می‌سازد.

بیرجندی و همکاران (۱۳۹۹)، در پژوهشی به بررسی جایگاه تمثیل در رباب نامهٔ سلطان ولد پرداختند. این پژوهش به روش (توصیفی ـ تحلیلی) و با مراجعه به اسناد و منابع معتبر کتابخانه‌ای به مقولهٔ تمثیل در رباب نامه پرداخته است. نتایج نشان داد تمثیل در رباب نامهٔ سلطان ولد از جایگاهی بلند برخوردار است.

شادکام و همکاران (۱۳۹۸)، در پژوهشی به بررسی بازتاب نقش تمثیلی موجودات فراطبیعی در اسطوره و شاهنامه پرداختند. این پژوهش براساس راهنمایی‌های استادان راهنما و مشاور به طریق کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است، نتایج نشان داد فردوسی اسطوره ساز بزرگ در اثر سترگ خود شاهنامه ـ حکایت‌های بی شماری دارد که بیشتر با زبان نمادین و تمثیلی بیان شده‌اند و وی با آرایهٔ تشخیص؛ موجودات فراطبیعی را با نقش‌های تمثیلی گره می‌زند و

صاحب شعور می‌کند و وابستگی میان انسان‌های نخستین و حیوانات فراطبیعی را به شیوه‌ای خیال انگیز با هنر تمثیل به تصویر می‌کشد.

مبانی نظری

مکتب نقاشی دربار گورکیان هند

هندو ایرانی اصطلاحی است که برای توصیف آثار نقاشان ایرانی و هندی فعال در دربار امپراطوران گورکانی هند به کار برده شده است؛ زیرا آثار مزبور به لحاظ سبک از نگارگری ایرانی سرچشمه گرفته و به لحاظ جغرافیایی در هندوستان تولید شده بود. یعنی از یک سو مبتنی بر تعالیم هندو و از سوی دیگر تعالیم اسلامی است. نقاشی گورکانی، بسیار پیش از پایان سدهٔ شانزدهم م / دهم ه. ق، سبکی را متجلّی ساخت که به مراتب، بیشتر از موازین اروپایی و بومی هند سرچشمه می‌گرفت. امروزه اصطلاح نقاشی گورکانی یا نقاشی مغولی هند که بر تحول بعدی این هنر در هندوستان نیز دلالت می‌کند، متداول‌تر می‌باشد؛ در سال۹۵۱ه. همایون فرمانروای گورکانی (۹۶۱ـ ۹۳۶ ه. ق) به دلیل شورش در کشورش به دربار شاه تهماسب پناهنده شد و در مدت یکسال اقامت در تبریز، سخت تحت تأثیر هنر و فرهنگ ایرانی قرار گرفت. وی پس از اینکه به یاری سپاهیان قزلباش موفق به اعادهٔ قدرت شد، بسیاری از هنرمندان مکتب تبریز را به دربار خود دعوت نمود. در پی بی مهری شاه تهماسب به هنرمندان و فقدان شرایط مناسب جهت رشد هنر، برخی از هنرمندان مکتب تبریز این دعوت را پذیرفتند و به هندوستان مهاجرت کردند. مکتب نگارگری گورکانی هند توسط اساتید مکتب تبریز که عمدتاً از شاگردان بهزاد و سلطان محمد بودند، تحت حمایت همایون شاه شکل گرفت و تا دو قرن ادامه یافت. در بنیانگذاری این مکتب نگارگران ایرانی همچون میر مصور، میرسید علی و عبدالصمد شیرازی سهم اساسی داشتند و بسیاری از هنرمندان محلی تحت سرپرستی و تعلیم آنها قرارگرفتند. در دوران حکمرانی اکبرشاه (۱۰۱۱ـــ ۹۶۲ ه. ق) که سیاست وحدت ایدئولوژیک و فرهنگی را در قلمرو وسیع خود دنبال می‌کرد، به تدریج شیوه‌ای التقاطی متشکل

از عناصر ایرانی، هند و اروپائی در کارگاه گورکانی رخ نمود که شگردهایی از طبیعت‌پردازی اروپائی به کارگرفته شد و در جریان‌های بعدی نقاشی هند و ایران اثر گذاشت. تقریباً تا اواخر قرن ۱۰ ه. ق تأثیر نگارگری ایران در آثار گورکانی، به وضوح مشهود است اما پس از آن، مکتب نگارگری گورکانی به استقلال و پویایی لازم دست یافت و توانست به میزانی ارتقا یابد که بر سرزمین‌های همسایگان خود تاثیر بگذارد. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۳)

روابط فرهنگی و هنری ایران و هند

«هیچ تمدن و فرهنگی از تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر سایر فرهنگها دور نبوده و نخواهد بود؛ اما برای اینکه ببینیم این تأثیرات چگونه بوده است باید دقیق‌تر به آن بپردازیم. ایران شاهراهی بوده برای نهضت ملل و انتقال افکار از عهد ماقبل تاریخ به بعد و در مدتی بیش از هزار سال واسطه و میانجی بین شرق و غرب را حفظ کرد.» (شریف زاده، ۱۳۷۵: ۱۹۳) ایران با سرزمین هند پیوندی بسیار کهن دارد. جواهرنهرو در اشاره به روابط کهن هند و ایران گفته است: هیچ دو کشوری را نمی‌توان یافت که در طول قرون اصل و ریشه‌ای نزدیکتر و ارتباطی پیوسته‌تر از مردم ایران و هند داشته باشند. (اسلم خان، ۱۳۷٤: ٥٦) شبه قارهٔ هند موجب شده بود که ادبیات فارسی و فرهنگ و هنر ایرانی یکی از مقاطع تحول خود را در آن سرزمین سپری کند و این مرهون تلاقی اندیشه‌ها و فرهنگ‌های ایرانی و هندی و تعلّقات مختلف سیاسی، اقتصادی، عقیدتی، اجتماعی و فرهنگی در عرصهٔ محیط فراغت و تشویق امپراتوران این سرزمین بوده است. (صافی، ۱۳۷٤: ۲۸۹) هند و ایران با تمدنی کهن و سابقهٔ دیرین فرهنگی از دوران باستان تا زمان گورکانیان هند و صفویان با یکدیگر در ارتباط بوداند. با تشکیل امپراتوری قدرتمند گورکانیان، روابط ایران و هند وارد مرحلهٔ جدیدی شد. شاهان دو کشور که بسیار به هم نزدیک شده بودند و با هم به همکاری پرداخته و این ارتباط تا اعماق زندگی مردم نفوذ کرد و این نفوذ را می‌توان هم در گسترش زبان و ادبیات فارسی و هم در هنر هند و ایرانی مانند خوشنویسی، نقاشی و معماری دید. (علوی، ۱۳۸۸: ۸۲) درهمین دوران شاهد تأثیر

نگارگری ایران بر هندوستان هستیم. این دو تمدن کهن که هر دو از یک شاخه نشأت گرفته‌اند با تأثیر متقابل دوران مختلفی را پشت سر گذاشته و عصر طلایی این ارتباطات فرهنگی و هنری را باید از دوران حکومت بابری یا مغولی هند دانست. بابر و همایون شاه بنیانگذاران این امپراتوری بودند و پادشاه اکبر، جهانگیرشاه و شاه جهان این دوران طلایی را با تکیه بر فرهنگ و هنر و زبان فارسی به اوج رسانیدند. (شریف زاده، ۱۳۷۵: ۲۰۳) در زمان شاه عباس و جانشینان او روابط بین ایران و هند به قدری نزدیک بود که پادشاهان این دو کشور یکدیگر را برادر خود می‌خواندند. (بهنام، ۱۳٤۷: ۳۳) دورانی که تأثیر هنر ایرانی بر هنر هندی بیش از همه آشکار است ردپای مهاجران ایرانی نمایان است. (ارشاد، ۱۳٦۵: ۲۷۵) هنگامی که نقاشان ایرانی به هندوستان رفتند میدان وسیعی برای پیشرفت کار خود یافتند و به خاطر آزادی عملی که به وجود آمد، راه‌های جدیدی برای ابتکار به دست آوردند. و آنها هنر خود را در خدمت پادشاهان مغول هند قرار دادند. (بهنام، ۱۳٤۷: ٦) در نتیجه با ورود شمار زیاد هنرمندان نگارگر ایرانی به هند شرایطی به وجود آمد که منجر به تأثیرگذاری نقاشی ایران بر نقاشی گورکانیان هند شد. (ترکمانی، ۱۳۸۸: ٦۸) در اوایل سدهٔ هفدهم جهانگیرشاه سفیر خود را همراه با یک هیأت سیاسی به دربار شاه عباس فرستاد. چند نقاش هندی از جمله بشنداس نیز همراه این هیأت بودند که تک چهره‌هایی از شاه و درباریان ایران کشیدند. اشاعهٔ نقاشی گورکانی در ایران می‌بایست از همین زمان آغاز شده باشد. در نتیجه نقاشی گورکانی که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی بود نوعی صورت گری وشبیه سازی را به ایرانیان معرفی کرد و واسطهٔ انتقال جنبه‌های معینی از هنر اروپایی سدهٔ شانزدهم به ایران شد. (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۳۲) با توجه به روابط رو به گسترش ایران با کشورهای اروپایی نقاشی ایرانی تحت تأثیر نقاشی اروپایی وگورکانیان هند قرار گرفت و شیوهٔ نقاش ایرانی در دوران صفوی متأخّر در دو بعد ناتورالیسم و پرسپکتیو پیشرفت کرد. (سودآور، ۱۳۸۰: ۳٦۵) چنان که برخی از نقاشان ایرانی به روش بازنمایی طبیعت گرایانه و نیز به موضوع‌های نقاشی غربی جلب شدند. (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۷۸)

یافته‌های تحقیق

تحلیل نگارهٔ مرگ خسرو پرویز

این نگاره نمایش دهندهٔ صحنه کشته شدن خسروپرویز، پادشاه ایران به دست مهرهرمزد است. نخستین مشخصهٔ این نگاره، فضاسازی چندساحتی در محدوده کوچک قاب نگاره است؛ رنگ‌ها در اوج درخشندگی و به دور از تاریک و روشن نمایی هستند، در این نگاره، رقم و امضای عبدالصمد وجود ندارد (کنبی[1]، ۱۳۸٤: ۳۳)، اما استوارت کری ولش[2] این نگاره را منتسب به وی می‌داند چراکه ارتباط و پیوندهای سبک‌شناسی محکمی را با آثار قطعی وی داراست، روشن نمایی هستند. (کری ولش، ۱۳۷۳: ۲۸) خسروپرویز یکی از مقتدرترین پادشاهان تاریخ ایران و جهان و از هوس بازترین آنها به شمار می‌رود. وی به کمک ارتش روم تخت و تاج پدری را از بهرام چوبین باز پس گرفت و پس از آن به مدت ۲۷ سال با روم جنگید. اما چرخ روزگار تا به آخر بر وفق مراد او نگشت. ناکامی‌های بسیاری از آن پس برای ایرانیان اتفاق افتاد و فتوحات به دست آمده به همان ترتیب از دست رفت. نفوذ زن مسیحی خسرو، شیرین به قدری بود که شاه بالاخره در صدد درآمد، به جای پسر بزرگ خویش شیرویه، معروف به قباد دوم که از مریم دختر موریکیوس امپراتور سابق بیزانس داشت، مردانشاه (پسر شیرین) را که کودکی خردسال بیش نبود، به ولیعهدی انتخاب کند. مسألهٔ انتخاب ولیعهد، دراین هنگام که پادشاه ضعیف و بیمار بود، نمی‌توانست با مداخله بزرگان و نجبا برخورد نکند. ناخرسندی نجبا از انتخاب مردانشاه با سعی شیرویه جهت نیل به حق خویش، خسرو را مواجه با یک توطئهٔ خونین خانوادگی ساخت. در روز ٢٤ فوریه (پنجم اسفند) سال ٦٢٨ میلادی، خسرو پرویز، از سلطنت خلع شده و محبوس گردید.

برای فهمیدن این تصویر ابتدا باید به روایت تاریخی آن اشاره کرد:

بنابر قصه‌ای که در کتاب‌ها آمده‌است و واقعیت آن مشخص نیست. منجمان به خسرو دو سال قبل از مرگ گفته‌بودند که مرگ او از جانب نیمروز است و این نکته خسرو را نسبت به

1. Canby
2. Stuart Cary Welch

مردانشاه که فرمانروایی مقتدر بود، بدگمان کرد. پس بر آن شد که او را به هلاکت رساند ولی چون خدماتش را به یاد آورد، مصمم شد که فقط به بریدن دست راست او اکتفا کند تا در نتیجه این سیاست از اشتغال به خدمات عالیه کشوری باز ماند. شیرویه مهرهرمزد را پیش پدرش خسرو پرویز فرستاد، پرویز گفت، تو مرا خواهی کشت که منجمان به من گفته‌اند که مرگ من بر دست کسی باشد از ولایت نیمروز و من تو را نشناختم و پدر تو مردانشاه را بکشتم. تو پسر اویی و هرکه کشندهٔ پدر را نکشد، حرامزاده بود. مهرهرمزد با تبرزین بر کتف او زد، کاری نشد چون پرویز بر بازوی خود زره بسته بود که آهن بر وی کار نکردی. پرویز به دست خود زره را بینداخت. مهرهرمزد به تبر زینی دیگر، کار او آخر کرد. مهرهرمزد پیش شیرویه آمد و گفت، کشتمش. گفت به تو چه گفت؟ مهرهرمزد گفت، مرا گفت که کشندهٔ من، تو خواهی بود که هر که کین پدر باز نخواهد، حرامزاده بود. سپاه همه آفرین گفتند و بازگشتند. شیرویه گریستن گرفت و آن روز تا شب همی می‌گریست. چون شب شد، مهرهرمز را بخواند و او را بکشت و گفت که کشندهٔ پدر نتوانم دید، خاصه آنکه پیغام آورده باشد که هر که، کشندهٔ پدر نکشد، حرامزاده باشد...!

یکی از نکات جالب این تابلو ناتمام بودن چهرهٔ قاتل است. از نکات جالب دیگر که کم و بیش در همهٔ مینیاتورهای ایرانی دیده می‌شود این است که افراد حاضر در تابلو بدون توجه به اتفاقاتی که در گوشه‌ای دیگر از قصر مشغولند در حال شادی و زندگی هستند. گویی معرفت ایرانی به ما می‌گوید» این نیز بگذرد» و دو روز دنیا ارزش ناراحتی را ندارد. در گوشه‌ای از تصویر دو دلداده را در خفا می‌بینید و در پایین تصویر جمعی مست و غافل از دنیا مشغولند. زنان در اندرونی نشسته‌اند اما گویا از همه چیز خبر دارند ! به زنی که از پنجره در حال دیدن صحنهٔ قتل است نگاه کنید...

اما نکتهٔ جالبی که با کمی دقت مشخص می‌شود محرابی (مهراب) است که خسرو پرویز در زیر آن خفته است. اصولاً با وجود نفوذ بیش از حد اعراب در همهٔ وجوه زندگی ایرانیان، نقاش سعی کرده است از هرگونه نماد و نشانهٔ عربی خودداری کند. شما دو فرشته را در بالای

مهراب می‌بینید اما هیچ نوشتهٔ عربی در آن دیده نمی‌شود. همچنین حضور طبیعت حیوانی همراه با طبیعت گیاهی نیز نشان از این دارد که احتمالاً در قبل از اسلام بیشتر از این نگاره‌ها برای تزیینات استفاده می‌شده، چون همانطور که می‌دانید نماز خواندن در جایی که تصویر حیوانات یا انسان‌ها را داشته باشد کراهت دارد. خسرو قبل از مرگ جواب قسمتی از اتهامات خود را داد. محاکمه و دفاعیات خسرو پرویز در تاریخ طبری و تاریخ بلعمی و شاهنامه ثبت شده است. شیرویه پسر خسرو پرویز در قتل پدر تردید داشت ولی بزرگان او را در این دو کار مخیر کردند که یا پدر را بکشد یا از تاج و تخت بگذرد. شیرویه در صدد دفع الوقت بر آمد و پرسشنامه‌ای ترتیب داد. شیرویه بزرگ دبیران را خواست و گفت پیام من را به خسرو بده و بگو که این بلا که به تو رسید، نه از طرف من و نه از طرف کس دیگری بود بلکه گناهانی که کردی، سبب شد، خدای تعالی شوکت و ملک را از تو بگیرد.

ـ نخست، آنکه پدرت هرمز چهارم را کور کردی و کشتی.

ـ دوم، فرزندان پسرت را در خانه زندانی کردی و اجازه ندادی که با کسی وصلت کنند و نسلی بر جای بگذارند و آنچه خدای تعالی بر خلق حلال کرده است، بر ما حرام کردی.

ـ سوم، بیست هزار مرد سپاهی زندانی را به بهانه شکست در برابر سپاه روم و شکست در جنگ ذوقار کشتی. اگر خدای تعالی تو را نصرت نداد، ایشان را چه گناهی بود.

ـ چهارم، هرکس که مایل بودی و زندانی بود، هر شبی پنج یا شش نفر به کشتن دادی. خزانهٔ خود را از زر و سیم پر کردی و چنان از جواهرات انباشتی که هیچ کس حد و حساب آن را نمی‌دانست.

ـ پنجم، چندین هزار زن آزاد را در حرمسرای خود زندانی کردی و مانع شدی، آنها ازدواج کنند و خود با شیرین مشغول شدی و به آنها نرسیدی.

ـ ششم، مردی ظالم را بر رعیت گماشتی و به زور از مردم مالیات گرفتی.

ـ هفتم، پادشاه روم موریکیوس، با تو چنان مهربانی کرد که دخترش را به عقد تو درآورد و با تو سپاه و پسرش را همراه کرد تا تو توانستی حقّت را از بهرام چوبین بگیری. تو حق

نعمت را ندانستی و چون به روم غلبه کردی، چلیپا (صلیب راستین) را غنیمت گرفته، از تو باز خواستند باز نفرستادی و حق نعمت او نشناختی.

ـ هشتم، پسر شهریار، یزدجرد (یزدگرد سوم)، را می‌خواستی بکشی و به خاطر وساطت شیرین از کشتن او صرفنظر کردی.

ـ نهم، نعمان بن منذر را بیاوردی و بیگناه بکشتی. با اینکه جدّان و پدران ما نعمان را حق می‌شناختند، از بهر اینکه دختر بتو نداد و دروغزنی‌های دبیری، حق او نشناختی. مردانشاه امیر بابل بخواستی و بیگناه دست او را ببریدی تا او نیز مرگ خویش خواهان شد و کشته شد.

به خاطر کارهای بی حسابی که در عالم کردی، ملک بر تو شوریده است و امروز به من می‌گویند، اگر تو او را نکشی ما اول تو را می‌کشیم و سپس پدرت را. اگر حجت و دفاعی داری بگو، تا من به ایشان بگویم تا از کشتن برهی. فرستاده نزد خسرو پرویز رفت و پیغام شیرویه را به او داد.

خسروپرویز به اتهامات این گونه پاسخ داد:

ـ نخست، آنکه داستان من و پدرم (هرمز چهارم) چنین نیست که تو گفتی. تو هنوز به دنیا نیامده بودی که میان من و پدرم جدایی افتاد، من هنوز به روم نرفته بودم و مادر تو مریم را به زنی نگرفته بودم. بهرام چوبین نزد پدرم به من تهمت زد و من از پدر گریختم و به آذربایجان رفتم و در آنجا به عبادت خدا مشغول شدم و من در تیسفون غایب بودم که پدرم را کور کردند و چون برگشتم، سلامتی و توان از پدرم رفته بود، اگر چنین نبود من هرگز به جای او نمی‌نشستم. در روم بودم که دایی من بندوی به تیسفون برگشت و پدرم را بدون نظر و اجازه من بکشت. بعد از اینکه قدرت یافتم، من بندوی را به خاطر قتل پدرم کشتم.

ـ دوم، من تو و برادرانت را در خانه نگهداشتم تا ادب آموزید و در کار اداره کشور شایسته شوید. بر شما ادب لازم بود نه لهو و لهب. بر شما اجری تمام داشتم. هر چه که برای شما از خوردنی و پوشیدنی و لوازم شایسته بود، فراهم کردم. اگر اجازه ازدواج و فرزند داشتن را ندادم، به خاطر این بود که منجّمان گفته بودند، از اهل بیت تو و فرزندان تو فرزندی آید که

ملک عجم، به دست او نابود خواهد شد. من خواستم تا من زنده باشم، این نسل نیاید. منجّمان دربار مولود تو را گفته بودند و خط منجّمان هنوز در نزد من است و پیش شیرین نهاده ام. اگر خود خواهی ببینی، از شیرین این خط را بخواه. بر من چنان واجب کردند که ترا باید بکشم و نوشته بودند که تو شاهی از من بستانی ولی من تو را نکشتم، از بهر مهر فرزندی. دیگر آنکه دانستم که قضای خدای تعالی را کس نتواند گردانیدن و به خاطر شفقت پدری از رسیدن ملک به تو دریغ نکردم.

ـ سوم، بیست هزار مرد سپاهی‌ای که کشتم، به خاطر این بود که سی سال به ایشان اجری و طعام داده بودم تا روزی با دشمن من جنگ کنند، چنان که به ایشان احتیاج من افتاد، از محل جنگ فرار کردند و حقوق من را نشناختند. خون ایشان به حکم سیاست حلال باشد.

ـ چهارم، من کسی را در زندان نکشتم مگر اینکه کشتن بر او واجب بود. تو نخست قصهٔ گناهان ایشان را بخوان تا بدانی لایق کشتن بوده‌اند یا نه. آنچه گفتی که مال بسیار اندوخته ام، بدان که هیچ ملک را بی سپاه نمی‌توان داشت و سپاه بدون مال نتوان داشت و توانگری سپاه، سبب عزّت ملک بود و توانگری ملک، قوّت دل سپاه بود و قوّت سپاه، سبب آبادانی ملک و ملکان دیگر از وی ترسند و به پادشاهی او نتوانند آمد و چنین شاهی هر چه خواست می‌تواند بکند. ملک درویش را هیچ مقداری نباشد.

ـ پنجم، آنچه از بهر زنان گفتی که لذت مردان از ایشان بازداشتم. بدان که من به ایشان نعمت و کامرانی و مال بسیار بخشیدم که ایشان هیچ مرد دیگری را بر من ترجیح ندهند و هر سال به شیرین گفتم همه را گرد آورده و هر کس که می‌خواهد به شوهر رود را جهاز داده، از حرمسرای من خارج شود. اگر امروز من هلاک شوم و ایشان شوهر کنند، به خاطر زیادی نعمتی که من به ایشان دادم، باز زندگی‌ای که با من داشتند را بیشتر دوست دارند.

ـ ششم، خراج و مالیات امری واجب است. این نه بدعت است که من آورده ام. این خراج را انوشیروان شاه دادگر، بنیان نهاد که شاه را از خراج چاره نیست. کسی که مالیات نمی‌دهد، برای خود جمع می‌کند و بر پادشاه حق است که جان او بستاند چون ویرانی بیت المال

خواستهٔ او بوده است. من دو روز در ماه، به داد و شکایات مردم می‌رسیدم. هر کس که پیش من نیامد و داد نخواست، او خود بر خویشتن ستم کرد، نه من بر وی.

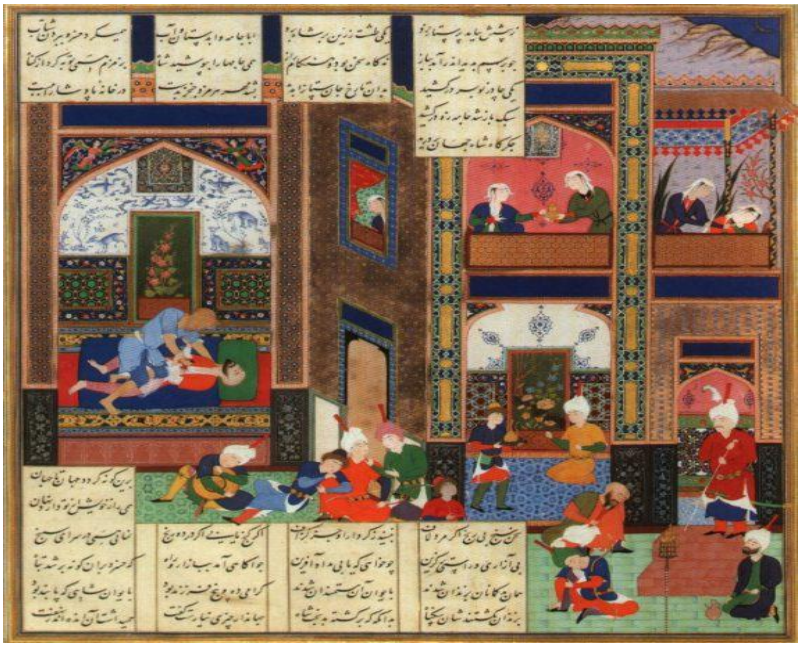
ـ هفتم، آنچه گفتی حق پادشاه روم، موریکیوس نشناختم. اگر مرا سپاه داد و با من پسر فرستاد و دخترش مریم را به من داد، چنانکه بهرام چوبین هزیمت کرد و من به شاهی برگشتم، چندان مال و نعمت به شاه روم دادم که هرگز چشم وی ندیده بود و نه بدان اندیشیده بود و به پسرش چنان مال دادم که متحیر بماند. چلیپا (صلیب راستین) را از آن جهت، به غنیمت گرفتم که نشان چیرگی من، بر آنها باشد و ایشان ذلیل و مقهور باشند. تو نیز این غنیمت را به آنها، باز پس نده چون نشان چیرگی آنها، بر مملکت تو خواهد شد.

ـ هشتم، در مورد قصد کشتن پسر شهریار، یزدجرد، (یزدگرد سوم) همان طور که گفتم منجّمان به من گفته بودند که از فرزندان تو فرزندی آید که ملک عجم را نابود کند و به دست عربان اندازد. علامتی گفته بودند که این علامت را در بدن یزدگرد بدیدم و واجب شد که او را بکشم که شوم‌تر از این فرزند که ملک چندین ساله پدر، از دست او برود، هرگز بر روی زمین زاییده نشده است.

ـ نهم، من نعمان بن منذر را نه به خاطر زن ندادنش به من کشتم، نه به خاطر دروغ‌های دبیر. آن وقت که از دست بهرام چوبین بگریختم و به روم رفتم، راهبی را دیدم که گفت این ملک از خاندان ما برود و به دست مردی بزرگ از عرب بیفتد و نگفت که آن مرد کیست و من چون در بین اعراب از نعمان بن منذر کسی بلند پایه‌تر نمی‌شناختم، به دلم آمد که این عرب او بود و بهانه جستم و او را جهت نجات کشور کشتم تا ملک را برای خاندان و اهل بیت خویش حفظ کرده باشم.

من این همه که کردم، به حجت کردم. اکنون می‌دانم که کار من به کرانه رسیده است و روزگار من تباه شده، و لیکن خواستم ترا آگاه کنم که من را بیهوده ملامت نکنی. مرا بر تو دل همی سوزد که چون تو مرا بکشی، از ملک من نخوری، که همه خلق جهان و همه دین‌ها متفق‌اند که هر کس پدر بکشد، میراث پدر بر وی حرام شود و اگر بگیرد، از آن برنخورد.

فرستاده برگشت و دفاعیات خسرو را به شیرویه گفت. شیرویه بگریست و از کشتن پدر در رنج شد به بزرگان گفت که هر چه ما پنداشتیم که او خطا کرده است، همه را دلیل و حجت آورده، ریختن خون او حلال نیست. سپاهیان گفتند، یک کشور نمی‌تواند دو پادشاه داشته باشد. میان رعیت اکثریت با کسانی است که پدرت را می‌خواهند اگر تو او را نکشی، ما او را پادشاه کنیم و پادشاهی بدو باز دهیم، از بهر آنکه مردمان از تو فرمان نبرند و حیلت انگیزند و نخواهند گذاشت که تو پادشاهی کنی و چون پادشاهی به او بازدهند، تو دانی که او در کشتن تو با کسی مشورت نکند و نگذارد که بر تو یک روز بگذرد تا تو را نکشد. شیرویه دستور هلاک خسرو را داد و مهرهرمزد پسر مردانشاه، کار او را آخر کرد و پیش شیرویه آمد و گفت کشتمش. شیرویه گریستن گرفت و آن روز تا شب می‌گریست.

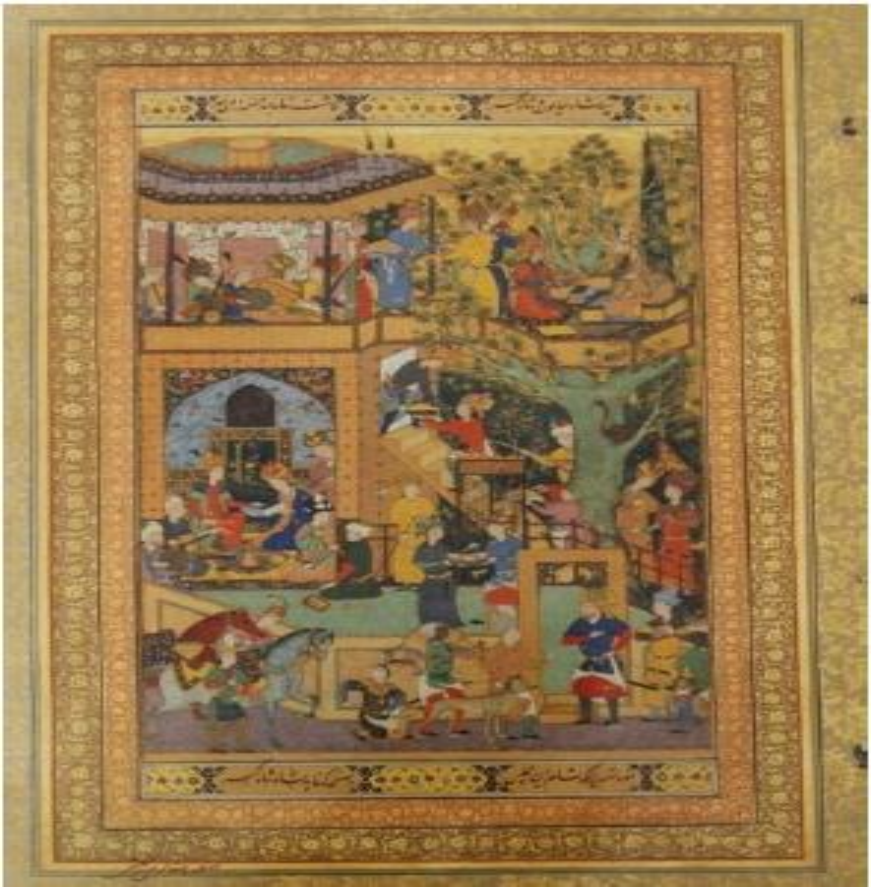


تصویر۱. نگاره مرگ خسروپرویز از شاهنامه شاه طهماسب، منتسب به عبدالصمد، مکتب صفوی تبریز، حدود ۹۴۲ه. ق، نگهداری شده در موزه متروپولیتن (کنبی، ۲۰۱۱: ۲۸۰)

تحلیل نگارهٔ همایون شاه و اکبر در باغ

میرزا نصیرالدین بیگ محمد (مارس ۱۵۰۸–۲۲ فوریه ۱۵۵۶ م)، که با نام سلطنتی اش همایون شناخته می‌شود، دومین پادشاه امپراتوری مغولی هند یا گورکانیان بود که از سال ۱۵۳۰ تا ۱۵۴۰ و بار دوم از سال ۱۵۵۵–۱۵۵۶ بر قلمرویی که امروزه بخش‌هایی از افغانستان، پاکستان، هند و بنگلادش را شامل می‌شود حکومت کرد. مانند همایون هنگامی که به سلطنت رسید، در سن ۲۲ سالگی، حاکمی بی تجربه و خام بود. برادر ناتنی اش، کامران میرزا کابل و قندهار، شمالی‌ترین بخش‌های امپراتوری پدرش، را به ارث برد. کامران رقیب تلخ همایون تبدیل شده بود. همایون تاج و تخت مغول را در سال ۱۵۴۰ به شیرشاه سوری باخت، اما ۱۵ سال بعد به کمک صفویان آنها را بازگرداند. بازگشت همایون از ایران همراه با گروهی از نجبای بزرگ ایرانی و نشانگر تغییرات مهمی در دربار گورکانی بود. خاستگاه آسیای میانه‌ای این سلسله تاحد زیادی تحت تأثیر هنر، معماری، زبان و ادبیات فارسی قرار گرفت. تعداد زیادی سنگ نگاره و هزاران نسخهٔ خطی به زبان فارسی در هند، دوران همایون، وجود دارد. متعاقباً، همایون در دورهٔ بسیار کوتاه حکومت دومش وسعت امپراتوری گورکانی وسعت امپراتوری خود را بیشتر گسترش داد و میراث قابل توجهی برای پسرش، اکبر، باقی گذاشت.

نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر» با استناد به مضمون، خط نوشته‌ها و نیز شخصیت‌های به نمایش در آمده در آن، از جمله آثاری بوده که ساخت و پرداخت آن مربوط به قبل از دوران جهانگیری بوده است. موضوع نگاره برخلاف نمونه‌های ایرانی هم عصر، بر متن یا روایتی ادبی استوار نبوده و ظاهراً ضیافتی درباری را در کوشک یا باغی با حضور همایون، پادشاه گورکانی و شاهزاده اکبر جوان به تصویر می‌کشد. این نگاره از منظرِ نمایشِ هنرپروری پادشاهان گورکانی هند و نیز به لحاظ ارائهٔ تصویری روشن از جایگاه و مقام هنرمندان در نزدِ شاهان گورکانی، اثری منحصر به فرد و ویژه در هنر مشرق زمین می‌باشد. همچنین هنرمند این اثر (عبدالصمد)، کیفیت‌های ممتاز فرمی‌ای را در این اثر جای داده است که آنها نیز در نوع خود «بارگاه همایون و اکبر» را به نگارهای ممتاز بدل ساخته‌اند. (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱٤٦)



نگارهٔ مجلس همایون و اکبر، اثر عبدالصمد از مرقع گلشن؛ با شماره ثبتی ۷۰ (رجبی، ۱۳۸٤: ٤٥٢)

نتیجه

دربار گورکانیان هند همواره جایگاه هنرمندان ایرانی بود که برای رسیدن بـه زنـدگی بهتـر جلای وطن می‌کردند. همکاری هنرمندان ایرانی با هنرمندان هندی موجب پدید آمـدن فرهنـگ هندی ـ ایرانی شد. ایرانیان مشاغل مهم حکومتی هند را هم در دست گرفتنـد و بـه ادارهٔ امـور امپراتوری گورکانیان هند پرداختند. در میان وزرا و امرای مشهور هنـد نـام بسـیاری از ایرانیـان

دیده می‌شود که باعث تحوّلات مهمی در هندوستان شدند. هر چند ایرانیان در روابط فرهنگی و سیاسی میان دو دولت تأثیرگذار بودند، در مقابل، تجار هندی در روابط اقتصادی نقش اصلی را ایفا کردند. نقاشان ایرانی در دربار گورکانیان هند ظهور سبک نقاشی مخصوص هندی که به دستیاری و رهنمون نقاشانی که از ایران به هند رفته بودند به وجود آمد. در تاریخ هنر هند اسلامی این نقش ایرانیان بسیار مهم است. اگرچه نگارگری مغولی هند، خیلی پیش از پایان قرن شانزدهم، سبکی را متجلّی ساخت که به مراتب، بیشتر، از معیارهای اروپایی و بومی سرچشمه می‌گرفت، ولی در مراحل آغازین خود از هنر ایرانی بسیار آموخت. مکتب نگارگری گورکانی (مغولی هند)، که در آغاز بر پایهٔ نگارگری کلاسیک ایرانی شکل گرفت، اگرچه نزدیک‌ترین مکتب به نگارگری ایرانی است، اما تقریباً از همان ابتدا از آن متمایز شد. این امر تا حدی بدین سبب است که هنرمند هندی، در نگارگری، شخصیت خاص خود را جلوه می‌سازد و تا حدی نیز به این علت که در نگارگری هندی نفوذ و تأثیرات خاصی از هنر اروپایی به صورت تقریباً کوشش به القای فضای، محسوس است. مجموعهٔ این عوامل موجب شد که آن حالت پر زرق و برق جواهر گونهٔ نگارگری ایرانی از نگاره‌های هندی به سرعت رخت بربندد. در این میان عبدالصمد شیرین قلم با استفاده از تمثیل و خلق نگاره‌هایی زیبا توانست، جایگاه ویژه‌ای را به دست آورد. او 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. در بررسی نگاره‌های تمثیلی آورده شده در این پژوهش می‌توان گفت: نگارگر تنها در نقش یک تصویرگر صرف متن ظاهر نشده و با توجه به برداشت ذهنی و حال و هوای خود و با استفاده از تمثیل به نقش آفرینی پرداخته است. در این نگاره‌ها، عبدالصمد پیش از آن که به متن وفادار باشد، قوانین و سنّت‌های خاص نقاشی را در نظرگرفته است.

منابع و مآخذ

ارشاد، فرهنگ. **مهاجرت تاریخی ایرانیان به هنـد**. تهـران: پژوهشـگاه علـوم انسـانی و مطالعـات فرهنگـی، ۱۳٦٥.

اسلم خان، محمد. «روابط کهن فرهنگی ایران و هند و معرفی نسخه‌های خطی شاهنامه در مـوزهٔ ملـی هنـد». مجلهٔ ایران‌شناسی، سال ۷، شمارهٔ ۳، صص ۷۸ـ ٥٦۰، پاییز ۱۳۷٤.

ایاز، حمید؛ تیموری، عاطفه. «تطبیق مفاهیم تمثیلی و نمادین سگ در آثار حماسی، غنایی و عرفانی (بـا تکیـه بر شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و مثنوی مولوی) ». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسـی، دورهٔ ۱٤، شمارهٔ ٥۱، صص ۸۱ـ ٥٤، بهار ۱٤۰۱.

بهنام، عیسی. «نقاشان ایران در هندوستان». هنر و مردم، شمارهٔ ۲۱، صص ۷ـ ٥، ۱۳٤۷.

پاکباز، رویین. **دایره المعارف هنر**. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۹۰.

ـــــــــــ . **نقاشی ایران از دیر باز تا امروز**. تهران: نشر نارستان، ۱۳۷۹.

ـــــــــــ . **نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز**. تهران: نشر شادرنگ، ۱۳۸۹.

ترکمانی، احمد. «مرقع گلشن، نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند، کتاب ماه هنر، سال ۱۲، صص ۷۱ـ ٦٦، ۱۳۸۸

دهخدا، علی اکبر. **لغت نامه**. ج ٥. تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

ذوقی، سهیلا. «سیمای تمثیلی گاو در آیین مهر (میترایسم) و چگونگی بازتاب آن در مثنـوی معنـوی مولانـا». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ٤٥، صص ٥۲ـ ۳۸، ۱۳۹۹.

سودآور، ابوالعلاء. **هنر دربارهای ایران**. ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشرکارنگ، ۱۳۸۰.

شادکام، نگهدار؛ حسینی کازرونی، سید احمـد. «بازتـاب نقـش تمثیلـی موجـودات فراطبیعـی در اسـطوره و شاهنامه»، فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ٤۱، صص ۱۱۷ـ ۱۰٥، ۱۳۹۸.

شریف زاده، عبدالمجید. **تاریخ نگارگری ایران**. تهران: انتشارات حوزهٔ هنری، ۱۳۷٥.

شیری، قهرمان. «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن». کاوش نامه زبان و ادبیـات فارسـی، سـال ۱۱، شمارهٔ ۲۰، صص ٥٤ـ ۳۳، بهار و تابستان ۱۳۸۹.

صادقی علوی، محمود. «تاریخ نگاری در دورهٔ پایانی حکومت گورکانیان». کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شمارهٔ ۱۳۵، صص ٦ـ ۸۲، مرداد ۱۳۸۸.

صافی، قاسم. «تجلیات فرهنگ و هنر ایران در عصر گورکانیان». دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۱۳۳ (پیاپی ۱۰۰۳)، صص ۹۹ـ ۲۸۷، فروردین ۱۳۷٤.

علام، نعمت اسماعیل. **هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی**. ترجمهٔ عباسعلی تفضلی. مشهد: شرکت به نشر، چاپ دوّم، ۱۳۸۷.

غروی، مهدی. «کتاب‌های فارسی چاپ هند و تاریخچهٔ آن». مجلهٔ هنر و مردم، شمارهٔ ۱۰۲ و ۱۰۳، فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۰.

غلام دوست، حبیب‌الله؛ مؤذنی، علی محمد؛ سبزعلی پور؛ جهاندوست؛ نوروزی، ثورالله. «رویکرد تمثیلی مهرورزی و خشم در افسانهٔ سیاه گالش». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ٤۹، صص ۹۰ـ ٦۸، پاییز ۱٤۰۰.

غلامی، ابوالفضل‌بن‌مبارک. **اکبرنامه: تاریخ گورکانیان هند**. به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: انتشارات تهران، ۱۳۸۵.

فارسی، حسین؛ صادقی نژاد، رامین. «بررسی تشبیه تمثیل و کارکردهای آن در مثنوی «کارنامهٔ زندان» ملک الشعرای بهار». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ٤۹، ۱۰۷ـ ۹۱، پاییز ۱٤۰۰.

کیوان فر، محمد رضا؛ عادلزاده، پروانه؛ پاشایی فخری، کامران. «تطوّر بیان تمثیل در رستم و اسفندیار حکیم فردوسی». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ٤٥، صص ٤۲ـ ۱۰٤، پاییز ۱۳۹۹.

کری ولش، استوارت؛ ذکاه، یحیی. **مینیاتورهای مکتب ایران و هند**. ترجمهٔ زهرا احمدی؛ محمدرضا نصیری؛ جیمز ویت. تهران: فرهنگسرای یساولی، چاپ اوّل، ۱۳۷۳.

مؤذّنی، علی محمد؛ تمیمی تواندشتی، غلامرضا؛ بیرجندی، شیوا. «جایگاه تمثیل در رباب نامهٔ سلطان ولد». فصل نامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ٤٥، صص ۳۷ـ ۸، پاییز ۱۳۹۹.

موسوی، سیّده مریم (رودابه)؛ نورزی داودخانی، ثور الله؛ مؤذنی، علی محمد؛ زیرک گوشلوندانی، نصرالله. «تحلیل شخصیتهای تمثیلی شاهنامه از منظر گفتمان انسان شناسانه فردوسی». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ١٤، پیاپی ٥١، صص ٤٠ـ ١٢٠، بهار ١٤٠١.

وزیری، افشین؛ مؤذنی, علی محمد؛ شادمنامن, محمدرضا؛ رضایی، اعظم. «تمثیل آتش و اشتراکات آن در شاهنامه فردوسی و اشعارمولانا». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ١٣، شمارهٔ ٤٧، صص ٢٢ـ ١٠٣، بهار ١٤٠٠.

هواسی، جعفر. «تأمّلی در داستان و شخصیت‌های نمادین و تمثیلی شاهنامه». فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دورهٔ ١٢، شمارهٔ ٤٦، صص٩٢ـ ٨١، زمستان ١٣٩٩.

Canby, Sheila R. , **The Shahnama of Shah Tahmasp**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011.

Analysis of Abdolsamad's allegorical paintings in Shahnameh

Effat Mohammadi[1]*, Nayer Tahoori Ph.D[2]

Abstract

Allegory is one of the most prominent rhetorical styles in Persian literature of Iran and it can be said that allegory is also considered a method of storytelling and narration that includes a non-fiction theme with a cover of narrative elements and gives it a narrative form. Abdolsamad's paintings, which in the beginning were directly used and taken from the traditions of Iranian painting and the Tabriz school, have gradually tended towards a kind of realism, and his recent works indicate a powerful realistic approach. The purpose of this study is to analyze the allegorical drawings of Abdolsamad in Shahnameh. The method of this descriptive-analytical research and a number of drawings in the style of Iran and India have been studied. The results showed that despite the presence of artists such as Abdolsamad, the Gurkhani school was invented and reached maturity and prosperity. The use of allegory has played a role and has taken into account the specific rules and traditions of painting.

Keywords: Allegorical painting, Shahnameh, Abdolsamad Shirin Ghalam.

1. Department of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Author)
Email: Mohammadinasim2191@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: ntahoori@gmail.com