**فصلنامهٔ علمی مطالعات ادبیات شیعی**
**سال اول، شمارهٔ چهارم، بهار ۱۴۰۲**

# بررسی نحوهٔ انعکاس مؤلفه‌های متنی و بصری تمثیل کشتی شیعه در نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» در دیباچهٔ شاهنامه‌های دورهٔ آل‌اینجو

**مرضیه** علی‌پور[۱]

## چکیده

اهمیت ویژهٔ شاهنامه از منظر دین و مذهب، در دیباچهٔ آن با شعری تحت عنوان «گفتار اندر ستایش پیغمبر» است که فردوسی در آن، به بیان صریح اعتقادات مذهبی خود نسبت به اهل‌بیت(ع) می‌پردازد. او در ستایش پیامبر(ص) و امام علی(ع) به مضمون حدیث نبوی «سفینه» اشاره می‌کند و با طرح موضوع «کشتی شیعه»، مقام و لزوم تبعیت از اهل‌بیت(ع) را نزد شیعیان اثبات می‌نماید. فردوسی در این شعر علی(ع) را وصیّ پیامبر(ص) می‌نامد. این امر از سویی موجب می‌شود که بسیاری از نسخه‌برداران شیعی یا سنّی شاهنامه، با کاستن یا افزودن ابیاتی بر این بخش، به نوعی در شدت یا ضعف عقاید فردوسی بر خوانندگانش تأثیر بگذارند. از سوی دیگر، برخی از هنرمندان این وصف را پسندیده و آن را تحت عنوان «تمثیل کشتی شیعه» به تصویر کشیده‌اند؛ مانند نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» در شاهنامه‌های کوچک دورهٔ آل‌اینجو. از آنجایی که این نگاره‌ها جزو اولین نگاره‌هایی است که مضمون تمثیل کشتی شیعه را به نمایش گذاشته است، این پژوهش به شیوهٔ ترسیم این نگاره و تعلق آن به مکتب نگارگری آل‌اینجو می‌پردازد. هدف اصلی مطالعه و مطابقت این نگاره با دیباچهٔ شاهنامه، در امر وصایت امام علی(ع) است و بدین منظور مؤلفه‌های متنی و

---

۱. دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، marziealipoor@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸ - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۵

بصری آن شناسایی شده تا تغییراتی که در مؤکدات شعر اصلی فردوسی در این نگاره انجام شده است، مشخص‌گردد. روش پژوهش براساس ماهیت توصیفی‌تحلیلی با رویکرد تفسیری و تطبیقی بوده و اطلاعات آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده است. نتایج نشان می‌دهد که متن این نگاره با شعر اصلی دیباچه تفاوت‌هایی دارد و مؤلفه‌های بصری آن نیز با متن نگاره متفاوتند.

**واژه‌های کلیدی:** محمد(ص)، علی(ع)، حدیث سفینه، شاهنامه، کشتی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

## ۱. مقدمه

شاهنامهٔ فردوسی در دورهٔ آل‌اینجو، اهمیتی خاص یافت. از آنجایی که ایلخانان از طریق به‌کارگیری تاریخ‌نگاری بر پیشینهٔ مغولی خود تأکید می‌ورزیدند، شاهنامه‌نگاری به‌عنوان عنصری از عناصر فرهنگی، توسط ایرانیان در مقابل رویکردهای مغولی مطرح شد تا بدین طریق آن‌ها بر پیشینهٔ دیرینه و باشکوه ایران پی ببرند. از آن جمله می‌توان به «شاهنامه‌های کوچک» دورهٔ آل‌اینجو اشاره کرد که احتمالاً با پشتیبانی شیخ ابواسحاق از کتاب‌آرایی شاهنامه و تأکید بر نگارگری در مکتب شیراز بر محور معیارهای ایرانی و ارتقای آن‌ها تولید شدند.

شاهنامه اثری است که علاوه بر ارزش ادبی، از منظر دین و مذهب نیز مورد توجه است و فردوسی در ابیات دیباچهٔ آن، با شعری تحت عنوان «گفتار اندر ستایش پیغمبر» ابتدا به بیان صریح اعتقادات مذهبی خود نسبت به اهل‌بیت(ع) می‌پردازد. او به ستایش حضرت محمد(ص) و علی(ع) که می‌رسد، به مضمون حدیث نبوی اشاره دارد که به «حدیث سفینه» معروف است: «مَثَلُ أهلِ بَیتي مَثَلُ سَفینَةِ نُوحٍ؛ مَن رَکِبَها نَجا و مَن تَخَلَّفَ عَنها غَرِقَ» (الامام‌الرضا(ع)، ۱۴۰۶: ۵۷). «کشتی شیعه» نماد «سفینهٔ نوح(ع)» در این حدیث است که هرکه بر آن نشست، نجات می‌یابد. فردوسی در این شعر علی(ع) را وصیّ پیامبر(ص) می‌نامد و همین امر از سویی موجب می‌شود که بسیاری از نسخه‌برداران شیعی یا سنّی شاهنامه، با کاستن یا افزودن ابیاتی بر این بخش، به نوعی در شدت یا ضعف عقاید فردوسی بر خوانندگانش تأثیر گذارند. به همین جهت است حذف‌ها و الحاقاتی که در این بخش از شاهنامه وجود دارد، از هر جای دیگر این اثر بیشتر است؛ از سوی دیگر، برخی از هنرمندان این وصف را پسندیده و آن را تحت عنوان «تمثیل کشتی شیعه» به تصویر کشیده‌اند؛ مانند نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» در «شاهنامه»های کوچک. علی‌رغم اینکه این نگاره تا حدودی بازنمود دیباچهٔ شاهنامه بوده، اما استقلال خود را با تغییر در عناصر بصری و متنی و شخصیت‌پردازی حفظ

کرده است. آنچه این بخش از شعر فردوسی و نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» را در حوزهٔ معنایی مشترک قرار می‌دهد، مؤلفهٔ «تشیع» است. این نگاره احتمالاً در زمان شاه شیخ ابواسحاق اینجو تولید شده و این زمانی است که وی موفق شده بود حکومتی مشابه دوران ساسانی در شیراز ایجاد کند و جهت کسب استقلال و مشروعیتی مستقل از تأیید قدرت خارجی خلیفه، بر ارکان سه‌گانهٔ تصوف، ایرانیت، علوی‌گرایی و مشارکت‌دادن سادات تکیه کند. در چنین شرایطی وی به هر ابزاری که به حفظ و تقویت قدرتش در شیراز کمک می‌کرد، نیاز داشت و از آن حمایت می‌کرد و احتمالاً نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» با خصوصیات شیعی می‌توانست به‌خوبی جزو ابزارهای مذکور قرار گیرد؛ زیرا وی با آگاهی از نفوذ شیعیان، بر قدرت آنان معتقد بوده و این موضوع از طریق حضور علمای شیعه در دربار و پیوند با خاندان سادات هویدا است.

از آنجایی که نگارگران، صاحب هنر، سلیقه و تمایلات سیاسی‌اجتماعی و ایدئولوژیک خاص خود می‌باشند که بر تصویرگری آن‌ها تأثیرمی‌گذارد، در مواقعی آثار آنان به اثری فراتر از تصویرسازی از روی یک شعر، تبدیل می‌شود. ایجاد تفاوت در مؤکدات اصلی شعر، افزودن و کاستن عناصر متنی و بصری و شخصیت‌ها، از جمله ابزارهای هنرمندان برای مستقل‌سازی نگاره‌ها از اشعار، علی‌رغم پیوستگی با آن‌ها می‌باشند. این پژوهش به شیوهٔ ترسیم نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» و تعلق آن به مکتب نگارگری آل‌اینجو می‌پردازد و هدف اصلی آن، مطالعه و مطابقت این نگاره با دیباچهٔ شاهنامه در امر وصایت امام علی(ع) است. بدین منظور مؤلفه‌های متنی و بصری آن شناسایی می‌شود تا تغییراتی که در مؤکدات شعر اصلی فردوسی در این نگاره انجام شده است، مشخص گردد. پژوهش حاضر درصدد پاسخگویی به سؤالات ذیل است:

- چه تفاوت‌هایی میان متن نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» با شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر»، وجود دارد؟

- آیا این تحولات در مؤلفه‌های بصری نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» نیز مشاهده می‌گردد؟
- آیا ارتباط معناداری میان مؤلفه‌های متنی و بصری این نگاره وجود دارد و تا چه میزان مؤلفه‌های برون‌متنی بر عناصر ساختاری نگاره مؤثر بوده‌اند؟

## ۲. روش پژوهش

این پژوهش براساس مطالعات کتابخانه‌ای و با روش توصیفی‌تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام می‌شود. از آنجایی که در انتساب نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» به شاهنامه‌های کوچک آل‌اینجو نظرهای مختلفی وجود دارد، ازاین‌رو، این پژوهش در ابتدا به شیوهٔ نگارگری این نگاره و اثبات تعلق آن به مکتب نگارگری شیراز دورهٔ آل‌اینجو می‌پردازد. سپس تغییراتی را که کاتب در مؤکدات شعر اصلی «گفتار اندر ستایش پیغمبر» در متن نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» انجام داده است، براساس شاهنامهٔ تصحیح جلال خالقی‌مطلق مورد مطالعه قرار می‌دهد. در ادامه نیز نحوهٔ انعکاس تحولات مذکور در عناصر بصری و متنی و شخصیت‌های این نگاره، بررسی می‌شود.

## ۳. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات متعدد و مفصلی در زمینهٔ ارتباط اشعار شاهنامه و نگاره‌ها انجام شده است؛ اما پژوهشگران به‌ندرت به موضوع تحقیق حاضر پرداخته‌اند. در مقاله «بررسی مفهوم نجات‌بخشی در نگاره‌های طوفان و کشتی نجات‌بخش» (جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۹)، به سیر تحول و تطور مضمون نجات‌بخشی در روایات طوفان و کشتی نجات‌بخش در سه دورهٔ اساطیر، ادیان و پس از ختم رسالت پیامبر اسلام، پرداخته شده تا سیر استحالهٔ برخی نقش‌مایه‌ها به مؤلفه‌های نمادین را در نگاره‌ها بررسی شود.حاجی‌هادیان در مقالهٔ «تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت، در مطالعهٔ معناشناختی "کشتی شیعه" در شاهنامهٔ تهماسبی» (حاجی‌هادیان، ۱۳۹۷) نگارهٔ کشتی شیعهٔ شاهنامهٔ تهماسبی

را همراه با شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» از نظر دلالت‌های معنایی بررسی می‌کند تا میزان تأثیر مؤلفه‌های برون‌متنی سیاسی‌اجتماعی زمان تولید این شاهنامه را نشان دهد. رایا شانی در مقالهٔ «تصاویر "تمثیل کشتی شیعه" در دیباچهٔ فردوسی» در جلد اول (۲۰۰۶ م) کتاب مطالعات شاهنامه، به همزمانی تغییرات متنی مقدمهٔ شاهنامه با فرآیند نسخه‌برداری هریک از نسخ ویژه پرداخته و انواع فرم‌های تحریف‌شدهٔ آن را که به متن و تصویر نسخه‌های بعدی منتقل شده‌اند، بررسی کرده است. پرسیلا سوچک در تحقیق «بررسی نگاره‌های زندگانی پیامبر(ص)» در کتاب مضمون و محتوای هنرهای تجسمی در جهان اسلام (۱۹۸۸م) به تحلیل و واکاوی نگاره‌های نسخه‌های شاهنامه و تاریخ بلعمی با مضمون رخدادهای زندگانی پیامبر(ص) در قرن‌های ۱۳ - ۱۴م پرداخته است تا اهمیت چنین نگاره‌هایی را در ارتقای هنر اسلامی و نوری که ساطع کرده‌اند بر محیط تاریخی‌فرهنگی که در آنجا تولید شده‌اند، بررسی نماید.

## ۴. «کشتی شیعه»

فردوسی شاعر شیعی، در شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» ضمن ستایش پیامبر(ص) و علی(ع)، به مضمون حدیث سفینه اشاره می‌کند که کشتی شیعه مانند سفینهٔ نوح(ع) در این حدیث است که هرکه بر آن نشست، نجات می‌یابد. بنابراین این کشتی یادآور رستگاری، سعادت و امنیت است. در حدیث سفینه نیز تفرقه میان امت اسلامی پیش‌بینی شده و در احادیث دیگر نیز جلوه یافته است. امام علی(ع) از پیامبر(ص) نقل کرده‌اند:

> «امت موسی به هفتاد و یک فرقه تقسیم شدند که یک فرقهٔ آن نجات یافته و امت عیسی به هفتاد و دو فرقه تقسیم شدند که یک فرقهٔ آن نجات یافته و امت من به هفتاد و سه فرقه تقسیم می‌شوند که یک فرقهٔ آن از آتش نجات می‌یابد. از حضرت(ص) سؤال کردم که آن فرقه کدام است؟ ایشان فرمودند: نجات‌یافته آن دسته افرادی هستند که به تو و شیعه و اصحاب تو متمسک شده و ...» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج۲۸: ۳۰)

حدیث سفینه یکی از ادلهٔ روایی شیعیان برای اثبات جایگاه ویژهٔ اهل‌بیت پیامبر(ص) در هدایت و رهبری مسلمانان است. امام سجاد(ع) در صلوات شعبانیه به زیبایی در این خصوص توضیح داده‌اند[۱] که هرکس وارد این کشتی نجات شود، از طوفان‌ها و شداید دنیای مهلک و غرق‌کننده، نجات پیدا می‌کند و به ساحل امن ایمان می‌رسد. ورود به این کشتی نجات فقط پیروی از دستورها و فرمایش‌های حضرات معصومین(ع) می‌باشد. هرکس به همراه ایشان باشد، به ساحل نجات و آرامش می‌رسد.[۲] در واقع حدیث سفینه برای اثبات لزوم اطاعت و تبعیت از اهل‌بیت(ع)، عصمت و محبت آن‌ها استفاده می‌شود.

داستان نوح(ع) و کشتی او در روایات شیعی در برخی سطوح با این هدف به کار می‌رود که مشخص کند قدمت شیعه به هزاران سال قبل، یعنی زمان نوح(ع) برمی‌گردد؛ به خیلی قبل از پیدایش خود شیعه (شیعهٔ امامیه) در صحنهٔ تاریخ تا حقانیت شیعه از طریق پیشینهٔ مقدس اثبات گردد. براساس این دیدگاه، علی(ع) تنها زنجیرهٔ مرتبط با پیامبران و امامان است که از آدم(ع) شروع می‌شوند (سنداوی، ۲۰۰۶: ۳۰). آنچه داستان نوح(ع) و کشتی او را مدل مناسبی برای مذاهب شیعه می‌سازد، در دو مؤلفهٔ اصلی وجود دارد که شیعیان را در تصور از هویت خودشان یاری می‌کند: اولین مؤلفه، داستان نوح(ع) و طوفان است و برداشت سنتی از این داستان که عاقبت مؤمنان (کسانی که از عذاب الهی نجات یافتند) را در مقابل کافران (کسانی که در معرض کیفر الهی هستند) بیان می‌کند. دومین مولفه، رستگاری نوح(ع) از طریق وحی و مداخلهٔ الهی است که برای شیعیان، منبع الهام واقعیت پس از طوفان خودشان بوده است؛ برای آن‌ها که خودشان را «در کشتی نجات مشابه» می‌بینند، همان‌طوری که دربارهٔ خانواده نوح(ع) بیان می‌شود. بنابراین شیعیان همان واقعیت نجات‌یافتگی را به دلیل اعتقادشان به تقدس امامانشان احساس می‌کنند؛ کسانی که به آن‌ها به‌عنوان کشتی‌های زندگی خودشان در جهان آخرت توجه می‌شود. همان‌طوری که اقلیت خیلی کمی از مؤمنان از نوح(ع) در کشتی پیروی کردند (همان: ۲۹).

## ۵. سلسلهٔ آل‌اینجو (۷۵۴ - ۷۲۵ هـ.ق)

آل‌اینجو در آغاز طبق رسم مغولی اینجو به قدرت رسیدند و از حمایت ایلخان به‌عنوان «آقای» خود برخوردار شدند؛ اما با پدیدارشدن نشانه‌های زوال در میان ایلخانیان، به پایه‌های دیگری برای مشروعیت خویش تکیه نمودند. به‌طور کلی، با وجود آنکه دولت ایشان مستعجل بود، نام نیکی از آل‌اینجو، به‌ویژه شاه شیخ ابواسحاق اینجو در تاریخ ماندگار شد. این امر به دلیل موفقیت‌های آنان در گزینش ارکان صحیحی برای مشروعیت حکومت بود.

پس از سقوط عباسیان، دولت‌های اسلامی برای کسب مشروعیت سیاسی، دو راه پیش‌رو داشتند: یکی احیای خلافت و حکومت جهانی آن در قلمرو سرزمین‌های مسلمان و برقراری نظر اکثریت (تسنن) بود. این اندیشه در ایران پس از ایلخانان به‌ویژه توسط آل مظفر دنبال شد و با مخالفت‌های بسیاری روبه‌رو گردید و در درازمدت نتوانست به موفقیت طولانی دست یابد. دومی ارکان تصوف، دعوی‌گرایی، حمایت از سیادت و باستان‌گرایی روشی برای مشروعیت سیاسی برای دولت‌های ایرانی مطرح می‌نمود. این راه بر سه رکن تصوف، ایرانیت، علوی‌گرایی و مشارکت‌دادن سادات با هدف استقلال ایران (مشروعیتی مستقل از تأیید قدرت خارجی خلیفه) تکیه داشت که پس از ایلخانان مدون می‌گردید و رو به تکامل می‌رفت. عصر آل‌اینجو یک دورهٔ آزمایشی موفق برای ترکیب این سه عنصر برای دستیابی به هدف استقلال و پاسخ به بحران هویت ایرانی رایج در هرج‌ومرج پس از سقوط ایلخانان بود. آل‌اینجو در این راه موفق بودند؛ زیرا طبق نیازها، در بایست‌ها و فضای جدید زمانه سیاست‌گذاری می‌نمودند و چنان‌که همانند آل مظفر راه نجات را در سنت‌گرایی و بازگشت به دوران عباسی جست‌وجو می‌کردند، به توفیق کمتری دست می‌یافتند و در میان مردم مقبولیت کمتری کسب می‌کردند.

به‌نظر می‌رسد بخشی از شهرت و محبوبیت شیخ ابواسحاق در مقایسه با سایر حاکمان آل‌اینجو، طرح دعوی سلطنت و استقلال بود؛ زیرا وی کوشید نه امیری وابسته و در حد کارگزار املاک اینجوی ایلخانان، بلکه شیخ ـ شاهی شناخته شود که به ایلخانان رقیب و بقایای خلافت عباسی وابسته نبود و در سکه‌های خویش با اعطای لقب مستقل «المتوکل علی الله»، تنها خداوند را مقام بالاتر از خود معرفی می‌کرد. ابواسحاق در برخی سکه‌ها حتی نام خلفای راشدین را ذکر نمی‌کرد تا شاید به نوعی از مبانی خلافتی که از لوازم تحکیم سلطنت به شیوهٔ سنتی اسلامی بود، دوری جوید. وی همچون سلغریان و دیگر امرای متأخر آل‌اینجو، در راستای این هدف خود را «وارث ملک سلیمان» و ادامه‌دهندهٔ سنت‌های سیاسی ایران باستان معرفی می‌کرد. تجربهٔ تازه و کمابیش موفق آل‌اینجو در دوره‌های بعد، تکامل و پختگی بیشتری یافت (بحرانی‌پور و زارعی، ۱۳۸۹: ۴۹-۵۱).

### ۵-۱. ارکان مورد توجه آل‌اینجو

۱) ایران‌گرایی هم از دورهٔ ایلخانان در منابع تاریخی و ادبی مطرح شد که خود فضای اجتماعی و فکری زمانه را نشان می‌دهد. این ایرانی‌گری با الهام از شاهنامه و در برابر تفاخر شاهان ترک و مغول، به نسب ترکی و چنگیزی آنان پاگرفت. آل‌اینجو اقتدار خویش را بر پایه‌هایی به‌ظاهر متفاوت بنا نموده و آنان را با محوریت‌دادن اسلام و عرفان (قول به مقام صوفیانهٔ شیخ برای ابواسحاق) هماهنگ کرده بودند: آنان از یک سو بر هویت ایرانی و فرّ و اقبال و امدادهای آسمانی خویش تأکید کرده، خود را پادشاه اسلام و برتر از کسراهای جبار، خود را در زیر سایهٔ عنایت و فضل الهی می‌دانستند که مشیت الهی آن را برای اشخاصی ویژه (فرهمند) مقرر می‌کند. از سوی دیگر، خود را وارث سلیمان می‌دانستند که تخت جمشید را با حضور خود متبرک ساخت. این اندیشه‌ها با اندیشهٔ سیاسی مشروعیت‌بخش سلطنت اسلامی هماهنگ و مرتبط

شده‌اند که القابی عرفانی همچون «شیخ» و کنیهٔ دینی «جمال‌الدین» برای ابواسحاق اینجو بر محوریت و اهمیت آن تأکید دارند.

۲) تصوف پس از سقوط خلافت عباسی جایگزین غیررسمی برای خلافت بود. متصوفه در میان مردم جایگاه مهمی یافته بودند؛ بنابراین آل‌اینجو علاوه بر ادعای انتساب به صوفی مشهوری چون «خواجه عبدالله انصاری»، القاب صوفیانه‌ای چون «شیخ» و «شاه» به خود دادند و در میان مردم، صوفیانی چون خاندان بلیانی و شاعران متصوفی چون حافظ شیرازی محبوبیت یافتند؛ اما با تقویت گرایش‌های علوی‌گرا پس از گرایش اولجایتو به تشیع، آل‌اینجو نیز بر سادات که یکی از ارکان مشروعیت خویش بود، بیشتر تکیه کردند (همان: ۵۰).

۳) پس از سقوط خلافت عباسی، سادات به‌عنوان یکی از اقشار مهم و متنفذ جامعه اهمیت یافتند. ازدواج‌های سیاسی آل‌اینجو با سادات متنفذ شیراز برای تقویت ارکان اقتدار ایشان بود؛ چراکه در فاصلهٔ میان سقوط سلغریان و برآمدن آل‌اینجو در فارس، سادات آن خطه از قدرت بسیاری برخوردار شدند؛ گرچه حکومتی تشکیل ندادند؛ بنابراین، مفهوم علوی‌گرایی در این دوره را می‌توان تنها دعوی انتساب سببی آل‌اینجو به سادات و خاندان پیامبر(ص) و دست‌کم احترام به ایشان برای مشروع‌ساختن حکومت خویش دانست (همان: ۴۷). این گرایش آل‌اینجو زمینه را برای بروز جرقه‌هایی کم‌رنگ و بی‌اثر از تمایلات شیعیانه در میان برخی نخبگان پدیدآورد؛ اما نمی‌توان به‌عنوان پایهٔ مشروعیت آل‌اینجو از آن یاد کرد.

۴) شریعت در ساختار قدرت آل‌اینجو در مقایسه با سایر ارکان نه به‌عنوان رکنی برجسته همچون حکومت آل‌مظفر، بلکه بیشتر در قالب احترام به علما و به‌کارگیری ایشان در مناصب اداری یا دست‌کم مشاورت با ایشان در حکومت آل‌اینجو متجلی می‌شد. بیشتر علما مشاوران دربار بودند. طبق دیدگاه برخی نظریه‌پردازان علت این

امر آن است که مهم‌ترین وظیفهٔ سیاسی و اجتماعی علم، روشنگری بود. فارس به‌ویژه دارالعلم شیراز، در فاصلهٔ میان قرن‌های ۹ -۷ هـ.ق. محفل نخبگان مهم ادبی، علمی و مذهبی ایران بود. فضای مذکور نوعی اعتلای فرهنگی و بیداری جمعی و به تعبیر برخی محققین، «کشش و کنشی رنسانسی» را میان مردم به وجود آورده بود (خیراندیش، ۱۳۸۷: ۱۷۴) که حکومت را به همراهی با روند عمومی فرهنگ و علایق مردم ایالت فارس می‌کشاند؛ چنان‌که نخبگان با اتکا به نفوذ خود در جامعه و با مشورت‌ها و آرای خود، به نوعی در حکومت مشارکت داشتند (بحرانی‌پور و زارعی، ۱۳۸۹: ۴۶).

ازجمله علمای شیعی که در دربار آل‌اینجو حضور داشت، می‌توان به علامه محمد بن محمود، ملقب به شمس‌الدین آملی، از علما و محققین و پزشک بزرگ شیعه در قرن‌های هفتم و هشتم هجری اشاره کرد. دانشمندان شیعهٔ آن عصر (همان: همان‌جا)، با وجود تلاش علمی در اثبات حقانیت شیعه، سعی در تألیف و تقریب بین مذاهب اسلامی داشته‌اند (مستعلی، ۱۳۷۸: ۲۹۹). عمادالدین یحیی بن احمد کاشی نیز از دانشمندان شیعی عصر شاه شیخ ابواسحاق بود که از وی چندین اثر در علوم مختلف و ازجمله ریاضیات، موسیقی و ادب در دست است. وی شرح مفتاح‌العلوم سکاکی خود را به شاه ابواسحاق تقدیم می‌کند. عمادالدین کاشی از معاصران عضدالدین ایجی و هر دو در خدمت ابواسحاق اینجو بوده‌اند. وی با وزیران و صاحب‌منصبان و حتی حاکمان محلی مرتبط بوده است. ازجمله ساداتی که در دربار حضور داشت، می‌توان به سید غیاث‌الدین علی یزدی اشاره نمود که وزیر امیر شیخ ابواسحاق بود و مدتی به اشتراك با شمس‌الدین صائن قاضی وزارت را بر عهده داشت (خواندمیر، ۱۳۳۳، ج۳: ۲۸۳).

### ۵-۲. جایگاه تصوف و فتوت در اقتدار و مقبولیت اجتماعی حکومت آل‌اینجو

اهمیت تصوف در اندیشه سیاسی حکومت آل‌اینجو از آن رو است که این خاندان خود را به خواجه عبدالله انصاری عارف منتسب می‌کردند و از نظر اعتقادی هم به

آنان معتقد بودند یا دست‌کم به ایشان ابراز ارادت تام می‌نمودند. صرف‌نظر از اعمال نفوذ عملی صوفیان و اهل فتوت در حمایت از آل‌اینجو، شناخت عقاید آنان به‌ویژه اعتقادات و تعالیم شیخ امین‌الدین بلیانی، اثرگذارترین شخصیت صوفی‌مسلک عهد آل‌اینجو به‌عنوان یکی از بنیان‌های مشروعیت‌بخشی به حکومت مذکور اهمیت دارد. ازاین‌رو، شناخت عقاید وی، به‌ویژه اعتقادات و تعالیم اهمیت می‌یابد. وی از میان ذکرها به ذکر «لا اله الا الله» علاقه خاص داشت که خود بر حروف دوازده‌گانهٔ آن تأکید کرده است. این امر به گرایش‌های علوی یا حتی اثنی‌عشری اشاره دارد (همان: همان‌جا). نشانه‌هایی از گرایش به علوی‌گری در اشعارش به چشم می‌خورد[۳]. آل‌اینجو ضمن رعایت حرمت ایشان و تمکین به نصایح وی، برای ابراز همراهی با صوفیان خود را شاه شیخ می‌نامیدند. این امر اشاره داشت که اینان از نظر رعیت خویش، مراد و شیخ بوده‌اند؛ بنابراین مریدی و مرادی رعیت را به ایشان چنان وابسته می‌نمود که این شیوخ صوفی، از این رابطه برای حکومت و سیاست استفاده می‌کردند (بحرانی‌پور و زارعی به نقل از بلیانی، ۱۳۸۹: ۴۴).

## ۶. ویژگی‌های نگارگری دورهٔ آل‌اینجو

حکومت ایلخانان دو نتیجهٔ مهم برای نقاشی ایرانی به همراه داشت: یکی انتقال سنت‌های چینی و دیگری بنیان‌گذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه ـ کارگاه‌های سلطنتی ـ را پدید آورد. در محیط فرهنگی جدید، فعالیت نقاشان در عرصهٔ کتاب‌نگاری وسعتی چشم‌گیر یافت. کوشش آنان بیش از پیش به حل مشکل ناهمخوانی سنت‌ها و تأثیرات مختلف هنری معطوف شد. بلندپروازی یا علاقه‌مندی حامیان نیز آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجویان، مظفریان و جلایریان به شکل‌گیری سبکی نومایه در نگارگری ایرانی انجامید (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۰). هنر نگارگری شیراز دورهٔ آل‌اینجو

به‌گونه‌ای خاص و شفاف شکل گرفت و نوع خاصی از نگارگری را به نمایش درآورد که دقیقاً ویژگی نقاشی ایرانی را داشته و از تأثیرات بیرونی به دور بوده یا تأثیرات کمتری در خود احساس کرده است (قاضی‌زاده و بهروزی‌پور، ۱۳۹۹: ۱۳۸). آل‌اینجو در حمایت از کتاب‌آرایی و نگارگری کوشیدند و سبک کتاب‌آرایی شیراز را در نسخه‌های مصور شاهنامه‌های کوچك می‌توان دید. در مصورسازی این شاهنامه‌ها، بر صحنه‌های تاریخی و حماسی تأکید شده است. موضوع‌های برگزیده از متن و اسلوب و شیوهٔ تصویرگری، به‌روشنی استقلال هنری شیراز را نشان می‌دهند (مراثی، ۱۳۹۱: ۴۵).

نگارگران شیراز از قرن هشتم هجری قمری ضرورت هماهنگی نوشته و تصویر را در کتاب‌آرایی دریافته و با ایجاد قاب‌های پلکانی تصویر و متن را درهم‌تنیدند (همان: ۴۳). استفاده از قاب‌های پلکانی یکی از مهم‌ترین روش‌های ساماندهی اجزای نگاره‌های مکتب شیراز محسوب می‌شود و به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را اقتباس از سبک دربار تبریز دانست؛ بلکه نمونه‌های باستانی از قاب‌های تصویر پلکانی متعلق به دورهٔ هخامنشیان و ساسانیان در منطقهٔ فارس و در نزدیکی شیراز، مبین قدمت این نظام تصویری در منطقه است. از طرف دیگر، منطق تصویرگری و نمایش تصویری مفاهیم، به نگارگر مکتب شیراز این اختیار را می‌دهد که تصویر را از قید قاب خشک مستطیلی خارج کند و به آن حالت شکل‌پذیر ببخشد (همان)؛ بنابراین نسخ مصور شیراز در استفاده از قاب پلکانی تصویر بر آثار تبریز مقدمند. همچنین بیشتر شاهنامه‌ها در قرن هشتم هجری قمری هم‌چون شاهنامه‌های کوچک آل‌اینجو، در شش ستون صفحه‌آرایی می‌شد. این نوع صفحه‌آرایی خاص این قرن بود؛ درحالی‌که شاهنامه سال ۶۱۴ هـ.ق. در چهار ستون صفحه‌آرایی شده بود. در حقیقت می‌توان گفت که این شبکه‌بندی رقم و امضایی بوده که در نسخه‌های نیمهٔ اول قرن هشتم هجری قمری آمده است.

## ۷. شاهنامه‌های کوچک

پیش از این شاهنامه‌ها، شاهنامه‌ای که تصویرپردازی شده باشد، موجود نیست. شاهنامه‌های کوچک مرکب از چهار شاهنامه قطع کوچک اوراق‌شده و فاقد شمسهٔ اهدائیه، تاریخ یا انجامه است و تنها عاملی که اینها را به یکدیگر ربط می‌دهد، خصوصیات مشابه سبک‌شناختی آن‌هاست. در رنگ‌بندی آن‌ها از رنگ‌های روشن و تا حدودی ضخیم استفاده شده و به‌ویژه در زمینهٔ آن‌ها و در نقش‌مایه‌های فرعی، طلا زیاد به‌کار رفته است. ترکیب‌بندی‌های آن‌ها آکنده از طرح‌های منقوش و پیکره‌های ریزنقش است. به نظر می‌رسد که بیشتر نگاره‌های این شاهنامه‌ها بر پایهٔ الگوهای پیشین نگاره‌ها پدید نیامده؛ بلکه بر پایهٔ متن اصلی تصویرپردازی شده است. البته تولید این نگاره‌های چندی بعد، به‌صورت الگویی در شاهنامه‌نگاری‌ها به کار رفته که از کتابت آن‌ها پیداست که در یک کتابخانهٔ واحد کتابت شده‌اند. از قراین پیداست که این کتابخانه در کارگاه هنری اینجویان در شیراز بوده است (آژند، ۱۳۸۷: ۵۲).

شادروان اسچوکین در اثر راه‌گشای خود[1] به استناد یک عبارت اهدایی در یکی از مجلدات مورد بحث، تعدادی نسخ خطی را که با سبک زمخت و شتاب‌زده اجرا گردیده ـ که یادآور یک هنر عامیانه است ـ به خاندان آل‌اینجو منتسب می‌سازد. این نقاشی‌ها معمولاً روی ضلع کوچک و قطع افقی با تصاویر ناشیانه و بناها و مناظری که به طرزی ناهموار اجرا گشته، بر روی یک زمینهٔ سادهٔ قرمز یا زرد، نموده شده است. تصاویر معمولاً فقط یک سطح اشغال کرده‌اند و اثر آن‌ها غالباً شبیه اثری است که به‌وسیلهٔ نگارگران سبک بین‌النهرین قرن پیشین تولید شده است (رابینسون، ۱۳۷۹: ۱۸). اگرچه برخی از هنرپژوهان نیز معتقدند که تصویرپردازی‌های شاهنامه‌های کوچک از سنت تصویری دیوارنگاری بهره گرفته‌اند، نه از کتاب‌آرایی و در تأیید نظریهٔ

1. La Peinture Iranienne(1936)

خود بر زمینهٔ یک دست قرمز، زرد، اکر یا طلایی اکثر نگاره‌های این شاهنامه‌ها اشاره کرده‌اند که از سنت دیوارنگاری ساسانی نشأت گرفته است (گری، ۱۳۶۹: ۵۶). به هر روی، نگاره‌های این شاهنامه‌ها، سنتی را منعکس می‌کنند که پیش از مغولان در ایران، به‌خصوص در شیراز و منطقهٔ فارس، معمول بوده است[۴] و پیش‌تر نمونه‌های آن‌ها روی ظروف مینایی و لاجوردینه آمده است (آژند، ۱۳۸۷: ۵۲). به هر صورتی که باشد، نقاشی‌های آل‌اینجو محققاً از نقاشی درباری معاصر آن یعنی نقاشی جلایری، کمتر دارای عناصر چینی و مغولی است. عمر این سبک، کوتاه یعنی در حدود ربع قرن بود. این نوع نقاشی، سلف مستقیم شناخته‌شده‌ای ندارد و پس از اینکه سلسلهٔ مظفریان در سال ۷۵۴هـ.ق/۱۳۵۳م. جانشین خاندان اینجو گردید، بدون اینکه نشانه‌ای از خود باقی گذارد، از میان رفت (رابینسون، ۱۳۷۹: ۱۸). پیش از این شاهنامه‌ها، شاهنامه‌ای که تصویرپردازی شده باشد، موجود نیست. شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی هم از نظر تاریخ‌گذاری تقریباً همزمان با این شاهنامه‌ها قرارمی‌گیرد (آژند، ۱۳۸۷: ۵۲).

مغولان از طریق به‌کارگیری تاریخ‌نگاری بر پیشینهٔ مغولی خود تأکید می‌ورزیدند. نگارگری نیز جولانگاهی برای به رخ‌کشیدن تاریخ و هنر بود. بدین‌سان، شاهنامه‌نگاری به‌عنوان عنصری از عناصر فرهنگی، توسط ایرانیان در مقابل رویکردهای مغولی مطرح شد تا مغولان بر پیشینهٔ دیرینه و باشکوه ایران پی ببرند که از آن جمله شاهنامه‌های کوچک در زمان آل‌اینجو است (آژند، ۱۳۸۸: ۴ - ۵). در این دوره شیراز همچون تبریز یکی از بزرگ‌ترین مراکز نگارگری کتاب ایران به‌شمار می‌آمد. در تبریز نفوذ نقاشی چینی بسیار بود؛ اما در شیراز که از دربار مغول دور بود، سبک سنتی ایرانی دوام آورد (لیمبرت، ۱۳۸۶: ۱۴۸ - ۱۴۹).

شاهنامه‌های کوچک و نگاره‌های آن در شیراز، بازتابی از علاقهٔ آل‌اینجو به این آرمان و کسب اعتبارهای فرهنگی به منظور تقویت اقتدار سیاسی‌شان بوده است

(همان: ۵۳). آل‌اینجو سیاست ایران‌گرایی را در پیش گرفتند؛ اما سیاست مذهبی را نیز فراموش نکردند و هم‌بستهٔ اعتقادات اسلامی در این بخش از ایران بودند. آن‌چه دربارهٔ آن‌ها بیشتر جلوه و نمود داشت، بزرگ‌نمایی شوکت و عظمت ایران پیش از اسلام و گونه‌ای سیاست باستان‌گرایی بود که پیش از آن در زمان آل‌بویه، به‌ویژه در دورهٔ عضدالدوله و حتی در روزگار ایلخانان در زمان سلطان ابوسعید با وزارت غیاث‌الدین محمد چهره نموده بود (آژند، ۱۳۸۸: ۷).

## ۸. بررسی نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» نسخهٔ شاهنامه

### ۸-۱. شیوهٔ نگارگری نگارهٔ «ستایش رسول(ع)»

(تصویر۱) نگارهٔ «پیامبر(ص) بر تخت»، نسخهٔ مرزبان‌نامه ۶۹۸ هـ.ق. (عدل، ۱۳۷۹: ۱۰۹)

این نگاره نیز همچون نگارهٔ «بر تخت نشستن پیامبر(ص)» در نسخهٔ مرزبان‌نامه (تصویر۱)، از یکی از کهن‌ترین دستورهای ساختاری در تاریخ هنر پیروی کرده است. نمونه‌های غیرمذهبی و مذهبی در ترکیبات، نقاشی‌ها، حجاری‌ها، هنرهای تزیینی خاور نزدیک، آسیای مرکزی و هندوستان باستان فراوان است. در میان بسیاری از این نقوش، جفت‌هایی از فرشتگان در حال پرواز یافت می‌شود که تاج و حلقهٔ گل یا شال‌های بلندی بر سر پیکرهٔ مرکزی گرفته‌اند. این استاندارد در دورهٔ قرون وسطای اسلامی پابرجا مانده و یکی از عناصر مرکبهٔ عمده را در گنجینهٔ تزیینی اشیای سفالی و فلزی ساخت ایران و نواحی بین‌النهرین در طی قرون ۶ و ۷ هجری قمری تشکیل می‌دهد (سیمپسون، ۱۳۷۹: ۱۱۸).

برخلاف نگارگران «التریاق» (۵۹۶ هـ.ق.) و «الاغانی» (۶۱۴ هـ.ق.) که فضای تصویری خود را به ترتیب سلسله مراتبی با تراکم تزئینی که از پایه به بالا بر روی سطح پخش می‌کردند، این هنرمند روند جدیدی از آگاهی از فضا و پرسپکتیو را نشان داده که در نسخهٔ مرزبان‌نامه بیشتر نمایان است (شانی، ۲۰۰۶: ۸). این نوع تخت همچنین به نوعی یادآور تخت‌های دورهٔ سلجوقی است که در نگاره‌های ایرانی بر روی سرامیک‌ها دیده می‌شود؛ ولیکن تخت‌های آن دوره دوبعدی طراحی می‌شدند. این نوع تخت در نگارهٔ داستان عاشقانهٔ ورقه و گلشاه از عیوقی، قدیمی‌ترین نسخهٔ مصور موجود در ایران، ترسیم شده است (همان: همان‌جا). (تصویر۲).

به دلیل سبک زمخت و شتاب‌زدهٔ به کار رفته در نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» که یادآور یک هنر عامیانه و منتسب به خاندان آل‌اینجو می‌باشد و نیز ترسیم آن بر زمینهٔ طلایی که مبین پیروی از سنت دیوارنگاری ساسانی است نه کتاب‌آرایی، بنابراین این تصویر به احتمال زیاد به شیوهٔ نگاره‌های سبک بین‌النهرین قرن پیشین تولید شده است. به هر روی، نگاره‌های این شاهنامه‌های کوچک، سنتی را منعکس می‌کنند که پیش از مغولان در ایران، به‌خصوص در شیراز و منطقهٔ فارس، معمول بوده است (آژند، ۱۳۸۸: ۶). همچنان که سیمپسون نیز معتقد است منشأ تصویرگری این شاهنامه‌ها را بایستی در نگارگری بغداد در قرن ششم هجری قمری جست‌وجو کرد. وی در مقاله‌ای دربارهٔ نگاره‌های نسخهٔ مرزبان‌نامه متعلق به سال ۶۹۹ هـ.ق.، پس از بحثی جامع دربارهٔ نقاشی‌های این نسخه و قیاس آن با سایر نسخه‌نگاری‌های بغداد، به این نتیجه می‌رسد که نگارگری بغداد در قرن ششم هجری قمری در تکامل و تکوین نگارگری شاهنامه مؤثر بوده است. چنان‌که وی در آنجا به تشابه نگارهٔ «بر تخت نشستن پیامبر(ص)» از نسخهٔ مرزبان‌نامه و یک نمونهٔ ایلخانی دیگر از پیغمبر(ص) که بر تخت نشسته در یکی از شاهنامه‌های کوچک، اشاره کرده و تصور می‌کند که این دو هم‌عصر می‌باشند (سیمپسون، ۱۳۷۹: ۱۲۰). به احتمال زیاد این نگاره همان نمونهٔ مورد نظر وی است.

تصویر(۲) نگارهٔ «پادشاه شام در محضر پیامبر(ص)»، نسخهٔ ورقه و گلشاه، قرن۶ هـ.ق، (موزهٔ توپقاپی استانبول)

### ۸-۲. تصویرسازی نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» نسخهٔ شاهنامه

#### ۸-۲-۱. مطالعهٔ تطبیقی دیباچهٔ شاهنامهٔ فردوسی با متن نگاره

با توجه به محبوبیت شاهنامه و نسخه‌برداری‌های زیاد از این اثر در طول زمان، متنی که خود فردوسی در اواخر قرن چهارم هجری سروده بود، سرانجام شکل اصلی خود را از دست داد. در واقع، تقریباً هیچ یک از آثار ادبیات فارسی مانند شاهنامه تا این حد دست‌خوش این همه دخل و تصرف نشده است که بازخوانی‌های مختلف را به همراه داشته است. هر کاتبی روایت خاص خود را از ابیات ساختگی و انواع تحریفات دیگر در متن راه داده‌اند؛ ازجمله خطوطی که در مراحل مختلف نسخه‌برداری متن بدان اضافه شده‌اند. ویرایش منتقدانهٔ خالقی‌مطلق، تفاوت‌های روزافزون را با متن اصلی فردوسی بسیار واضح نشان می‌دهد. ازاین‌رو، در این پژوهش متن نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» با شاهنامه به‌تصحیح جلال خالقی‌مطلق که مورد وثوق اکثر شاهنامه‌پژوهان بوده، مطابقت داده شده است.

بخش اول متن دیباچهٔ شاهنامه در این نگاره، شامل هشت بیت است که خواننده را با مسائل اعتقادی آشنا کرده و به او می‌گوید که چگونه باید در این زندگی به آن‌ها

عمل نماید. دو بیت اول آن بر دانش دین تمرکز دارد که به‌عنوان ضمانت در مقابل درد و افسردگی مطرح شده است[۵]. چهار بیت بعدی، اصل اساسی را ارائه می‌دهد که فرد نیاز دارد برای دستیابی به این معرفت از آن پیروی کند[۶]. خواننده باید در درستی را برای ورود او جست‌وجو کند؛ دری که در بیانات پیامبر(ص) بدان اشاره شده است: «من شهر علمم و علی در آن است.»[۷] دو بیت پایانی این قسمت که بلافاصله قبل از تمثیل کشتی شیعه است[۸]، در ویرایش‌های خالقی‌مطلق وجود ندارند و این امر به این موضوع اشاره دارد که آن‌ها تحریفاتی هستند که شاید حتی در زمان نسخه‌برداری نسخهٔ فریر بدان اضافه شده باشند.

از سمت راست گوشهٔ بالای نگاره، تمثیل کشتی شیعه که شامل نُه بیت است، شروع می‌شود. چهار بیت اول کم و بیش مشابه نسخه‌های استاندارد هستند[۹] که امواج برخاسته از باد، هفتاد کشتی که خداوند به دریا انداخت، کشتی‌ای را توصیف می‌کند که به شکل عروس است و مانند چشم خروس آراسته شده و حضرت محمد(ص) و علی(ع) (وصیّ) در آن نشسته‌اند. سپس با پنج بیت ادامه می‌یابد[۱۰] که خالقی‌مطلق آن‌ها را حذف کرده است. در این قطعهٔ تحریف‌شده، بر انتخاب صحیح فرد عاقل تأکید می‌شود. پیش‌بینی اینکه دریا به‌زودی طوفانی خواهد شد و هیچ‌کس از غرق‌شدن نجات نخواهد یافت، مگر کسی که تنها راه نجات را که سوارشدن بر کشتی نبیّ(ص) و وصیّ اوست، انتخاب نماید تا رستگار شود[۱۱]. کسی که داناست، متوجه می‌شود که آن‌ها دو یار باوفا هستند و هدایت آن کشتی با اهل‌بیت نبیّ(ص) است. در ادامه، مجموعهٔ سه بیتی به عواقب در جهان دیگر(آخرت) اختصاص داده شده است[۱۲] که به کسانی که ماندن در کنار پیامبر(ص) و وصیّ را انتخاب می‌کنند، وعده داده شده است؛ بنابراین، احتمالاً با اشاره به انتخابی که فرد دانا قبلاً انجام داده است، یعنی پیوستن به دو شخصیت اصلی تمثیل کشتی شیعه، شاعر به ارتباط آن انتخاب و سعادت در جهان آخرت تأکید می‌کند. او در انتها با اعلام اعتقاد مذهبی

شخصی خود، به خودش به‌عنوان خاک پای علی(ع) که در اینجا حیدر ناامیده شده، اشاره می‌کند. قسمت جدید (افزوده به دیباچهٔ شاهنامه) با سه بیت ادامه می‌یابد(۱۳) که در آن به خواننده هشدار داده می‌شود که از علی(ع) متنفر نباشد. همچنین ادعا می‌کند که دشمنان علی(ع) و کسانی که راه گناه را انتخاب کرده‌اند، سرانجام خود را تباه خواهند کرد؛ زیرا خداوند بدن‌های آن‌ها را در آتش جهنم می‌سوزاند. نسخهٔ فریر شامل این سطرهای متمایل به گرایش‌های به علی(ع) است که خالقی‌مطلق آن‌ها را معتبر نمی‌داند و می‌توانند اشاره‌ای به گرایش‌های نویسنده یا حامی نسخه باشند. این بخش با سه خط پایان می‌پذیرد(۱۴) که در بسیاری از نسخ دیگر از این نوع، کم و بیش به‌صورت یکسان یافت می‌شوند. در اینجا به خواننده هشدار داده می‌شود که هرگز راه راستی را که انتخاب کرده است، ترک نکند؛ زیرا در این راه او با افراد مقدس همراه می‌شود.

### ۸-۲-۲. مطالعهٔ تطبیقی متن نگاره با تصویرگری نگاره

علاوه بر اینکه شعر این نگاره با دیباچهٔ اصلی شاهنامه تفاوت‌هایی داشته و الحاقاتی دارد، مؤلفه‌های بصری نگاره نیز با متن آن دارای تفاوت‌هایی است. چنان‌که حضور سه خلیفهٔ اولین در این نگاره نه تنها ارتباطی به محتوای متن ندارد، بلکه در تضاد با مفهوم مشهود شیعه‌گرایی پشت آن است. همان‌طوری که یادآوری شد، متن آشکارا به علی(ع) به‌عنوان وصیّ حضرت محمد(ص) اشاره می‌کند؛ صفتی که در متون شیعی به کار رفته تا حق انتخاب الهی علی(ع) را به‌عنوان خلیفهٔ بلافصل پیامبر(ص) گسترش دهد. چنان‌که گویی همهٔ این‌ها کافی نبوده و کاتب نسخهٔ فریر قطعاتی اضافه می‌کند که از پیامبر(ص) و وارث او به‌عنوان دو دوست باوفای کسی یاد می‌کند که در پیوستن به کشتی شیعه زیرک است. سه بیت هم مخصوصاً بر وجوب عدم بغض از علی(ع) تأکید می‌کند؛ مگر اینکه کسی بخواهد در آتش جهنم بسوزد.

(تصویر۳) نگارهٔ «ستایش رسول(ع)»، نسخهٔ شاهنامه، اوایل قرن ۱۴ م.

این نگاره از نسخهٔ شاهنامه و مکتب شیراز، مربوط به سال‌های ۱۳۰۰ - ۱۳۵۰م.

و احتمالاً متعلق به یکی از شاهنامه‌های کوچک دورهٔ آل‌اینجو. از حکومت‌های محلی شیراز پس از دورهٔ ایلخانیان. است که هم‌اکنون در گالری فریر موزهٔ اسمیتسون نگهداری می‌شود. این شاهنامه همچون بیشتر شاهنامه‌های قرن هشتم هجری قمری در شش ستون صفحه‌آرایی شده است. نگاره‌های آن در میان این ستون‌ها قرار دارند و از شیوهٔ پلکانی پیروی کرده‌اند و ابعاد آن‌ها بر این اساس معین شده است.

این نگاره در قاب مستطیل‌شکل در دیباچهٔ شاهنامه تحت عنوان «ستایش رسول(ع)» به نمایش درآمده است. اگرچه موضوع شعر به ایمان و روشی مربوط می‌شود که مؤمنان برای رسیدن به آن انتخاب می‌کنند، اما ظاهراً مضمون این نگاره بیشتر مربوط به پیامبر(ص) و خلفای راشدین است. توجه و تأمل در مؤلفه‌های بصری نگاره و متن شعر، احتمالات متعددی را در انتخاب تصویرگری این بخش از دیباچهٔ شاهنامه در دورهٔ آل‌اینجو مطرح می‌کند؛ شعری که به بیان اعتقادات شیعی فردوسی می‌پردازد. (تصویر۳)

این نگاره شامل جلوس حضرت محمد(ص) روی تخت در هوای آزاد است که در وسط نشسته و دو فرشته بر فراز سر ایشان در حال پروازند. پیروان آن حضرت هم در طرفین ایشان در دو ردیف قرار گرفته‌اند. در این تصویر نیز همچون اکثر نگاره‌هایی با عنوان «پیامبر(ص) در جمع یارانش» که در دوره‌های ایلخانی و تیموری ترسیم شده‌اند، پیامبر(ص) در جمع خلفای راشدین نشسته‌اند(۱۵). حضرت محمد(ص) با قبایی به رنگ لاجوردی، آستین‌های بلند و عمامه‌ای سفید نمایش داده شده است. ایشان چهارزانو بر تخت نشسته و چهره‌اش به صورت سه رخ ترسیم شده است و به نظر می‌رسد که در حال گفت‌وگو با فردی است که کتاب بازی را در دستانش نگه داشته و حضرت با دست راست خویش بدان اشاره می‌کند.

صحنه کاملاً متقارن است و پیروان پیامبر(ص) در دو ردیف شبیه به هم تنظیم

شده‌اند. در سمت راست حضرت محمد(ص) دو پیکره هست که یکی از آن‌ها در لبهٔ فوقانی سطح تصویر نشسته و دیگری در لبهٔ زیرین سطح تصویر به نمایش درآمده است. فرد فوقانی علی(ع) است که با چهره و گیسوانی مشابه رسول‌الله(ص) می‌باشد و در پشت پیامبر(ص) با ذوالفقاری که بر کمرش حمایل شده، به تصویر کشیده شده است. فردی که در سمت راست پیش‌زمینه نشسته، ابوبکر بوده که با محاسن سپید ترسیم شده است. در سمت چپ نیز یکی از یاران که در لبهٔ فوقانی سطح تصویر و در عقب نشسته، عمر بوده که با شمشیری بر کمر نشان داده شده است. احتمالاً نگارگر بدین طریق به نمایش کشورگشایی‌هایی که در زمان خلافت وی در جهان اسلام رخ داده، اشاره کرده است. سوچک علت ترسیم عمر را با شمشیر در این نگاره، دو موضوع دیگر می‌داند: یکی اینکه عمر قبل از مسلمان‌شدن می‌خواست پیامبر(ص) را به قتل برساند(۱۶) و دیگری، به علت تندخویی عمر می‌باشد؛ زیرا گاهی اوقات عمر را با شلاق به تصویر کشیده‌اند (سوچک، ۱۹۸۸م: ۱۹۴). ابن‌قتیبه در عیون‌الاخبار آورده است که عمر عقیده داشت که مردم جز با خشونت اصلاح‌پذیر نیستند(۱۷). فردی که در سمت چپ پیش‌زمینه نشسته، عثمان بوده که قرآن را در دستانش نگه داشته است؛ زیرا براساس برخی روایات، در زمان وی تدوین نسخهٔ رسمی قرآن انجام و به کشورهای مسلمان ارسال شد. همچنین در اکثر نگاره‌هایی که پیامبر(ص) با یارانش ترسیم شده است، فردی که قرآن در دست دارد، عثمان ذکر شده است.

عمر و عثمان ریش‌های پرپشت و سبیل‌های سیاه‌رنگ دارند؛ ولی محاسن ابوبکر سپیدرنگ است. موی سر پیامبر(ص) و علی(ع) در پشت گوش آن‌ها قرار گرفته و از شانهٔ ایشان پایین‌تر است. همهٔ خلفا عمامه‌هایی به رنگ‌های گوناگون بر سر دارند که انتهای آزاد آن‌ها (ذوایب) به طرف پایین، روی شانهٔ چپ آنان آویخته است؛ به‌جز حضرت علی(ع) که انتهای عمامه‌اش روی شانه‌اش نیفتاده و مدل آن مشابه عمامهٔ رسول‌الله است. عمامهٔ همهٔ افراد در این نگاره با قیطان پهن طلایی تزئین شده‌اند؛

اما لباس‌های همهٔ آن‌ها آستین‌بلند و بدون نقش و نگار است. رنگ سبز ردای علی(ع) ممکن است از اهمیت خاصی برخوردار باشد؛ زیرا اغلب این رنگ سنتی به امامان(ع) منسوب بوده است. همهٔ خلفا سرهای خود را به سمت پیامبر(ص) برگردانده و به سخنان ایشان گوش فرامی‌دهند. فرشته‌های افتخار تاج‌دار با لباس‌های سفید بر فراز سر پیامبر(ص) در حال پروازند و موی فرشته‌ها در دو حلقه، درست در زیر گوش و نزدیک به شانه، ترسیم شده است. آن‌ها شال بلند لاجوردی‌رنگی را روی سر پیامبر(ص) نگه داشته‌اند و در جلوی تخت گلدانی با گل‌های سفید قرار دارد.

نحوهٔ ترسیم چهره و موی سر پیامبر(ص) و علی(ع) و فرشتگان، نفوذ فرهنگ حکم‌رانان جدید مغول ایران و عراق را در هنر تصویرگری نسخه‌های خطی دوران پس از سقوط بغداد، آشکار می‌سازد. اگرچه به ترکیبات کلی و جزئیات بسیاری نسبت به قواعد نقاشی اسلامی قدیمی‌تر وفادارتر مانده است؛ اما این نگاره نشان می‌دهد که محل نقاشی این نسخه در معرض نفوذهای حکم‌رانان جدید خارجی بوده است. از آنجایی که ایلخانیان برای مشروعیت‌بخشی به حکومت خود اکثراً شمایل پیامبر(ص) و اهل‌بیت(ع) ایشان را به‌صورت مغولان ترسیم می‌کرده‌اند و آل‌اینجو نیز که در آغاز طبق رسم مغولی اینجو به قدرت رسیدند و از حمایت ایلخان به‌عنوان «آقای» خود برخوردار بوده‌اند، احتمال دارد به همین دلیل باشد که در این نگاره چهرهٔ رسول(ص) و علی(ع) به‌صورت گرد شبیه چهرهٔ افراد ترک به‌جای اعراب به نمایش درآمده است؛ چون اعراب چهره‌شان لاغرتر است و چشمان گرد و بینی بزرگ دارند(۱۸). دلیل دیگر می‌تواند به سبک زیبایی‌شناسی این دوره ـ چهره‌نگاری مغول ـ ارتباط داشته باشد. احتمالاً یکی از عوامل علاقهٔ مغولان به هنر چین، نزدیک‌بودن چهره‌نگاری چینیان به سیمای مغولی است که منجر به جاودانه‌ساختن چهره‌های مغولان در نگاره‌ها می‌شد. البته نباید فراموش شود که شاعران ایران نیز تحت تأثیر هنر مانوی و بودایی، ویژگی چهرهٔ زیبا را چشمان کشیده، بینی باریک، لب‌های کوچک و صورتی چون

قرص ماه توصیف می‌کردند که به صورت قراردادهای چهره‌نگاری مغول بدل گشت (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۲۲). همچنین به اعتقاد برخی از پژوهشگران، پیکره‌های انسانی نمایانگر مشاهداتی است که هنرمندان در محیط پیرامون خود انجام داده‌اند (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۰۱) و سعی کرده‌اند تا آن‌ها را در موضوعات سفارشی به کار گیرند.

بدین‌ترتیب، به‌نظر می‌رسد که نگارگر اصول ذاتی متن را به جای خود موضوع «کشتی در دریا» رعایت کرده است. از سوی دیگر، وی به آن اصول ایمانی که در پس روایت متن آشکار شده، پایبند بوده است؛ آنچه بر برتری علی(ع) بر هر کسی جز محمد(ص) تأکید دارد. بر این اساس، در تنظیم نگارهٔ گروهی، او علی(ع) را بالاتر از ابوبکر قرار داده است؛ بنابراین از ترتیب زمانی مناسبی که در رابطهٔ بین عمر و عثمان در طرف مقابل وجود دارد، فاصله گرفته است و طبق سلسله‌مراتبی که با توالی سنتی[۱۹] در تضاد بوده، این نگاره را طراحی کرده است؛ یعنی طبق نظم جدیدی که در توالی سنتی غیرقابل قبول است.

اینکه علی(ع) به‌عنوان اولین فرد در کنار حضرت محمد(ص) ترسیم شده است، نشان می‌دهد که نگارگر روحیهٔ علوی‌گرایی را در پس محتوای «تمثیل کشتی» و آنچه در پی آن بوده، پذیرفته است و تحت‌تأثیر تصاویر ادبی متعدد مربوط به علی(ع) در این متن قرار گرفته است؛ اما چرا سه خلیفهٔ دیگر در این نگاره که روحیهٔ شیعه‌گرایی را توضیح می‌دهد و نامی از آن‌ها در این متن نیست، ترسیم شده‌اند؟ برای پاسخ به این سؤال احتمالات متعددی وجود دارد. احتمال اول این است که نگارگر با توجه به دو بیت قبل از شروع «تمثیل کشتی شیعه»، در بالای نگاره آن‌ها را به تصویر کشیده است:

(تصویر۴) بخشی از نگارهٔ «ستایش رسول(ع)»

این دو بیت در ویرایش‌های خالقی‌مطلق وجود ندارند (تصویر۴) و این امر به این

موضوع اشاره دارد که آن‌ها تحریفاتی هستند که شاید در زمان نسخه‌برداری نسخهٔ فریر بدان اضافه شده باشند. اولین موضوعی که برداشت ما را تقویت می‌کند، این است که فردی که مدیریت نسخهٔ فریر را بر عهده داشته، تمایلاتی به اهل‌بیت(ع) داشته که در اولین بیت، علی(ع) را به‌عنوان وصیّ نامیده است. این شخص عمداً این کلمه را انتخاب کرده است تا حقوق انتصاب الهی علی(ع) را به‌عنوان خلیفه تقویت کند.

دومین بیت دربارهٔ «دیگران» صحبت می‌کند؛ کسانی که شاعر یا تحریف‌کننده به آن‌ها علاقه‌ای ندارد. به تعبیر کلی‌تر، «دیگران» که در این بیت ذکر شده، ممکن است به‌عنوان سه خلیفهٔ اول دانسته شود؛ افرادی که شاعر اصلاً دوست ندارد دربارهٔ آن‌ها صحبت کند. اگر چنین باشد، این بیت ممکن است به‌عنوان یک حرکت بازدارنده مورد توجه واقع شود و نشان می‌دهد شخصی که آغازکنندهٔ تحریف این عبارت است، قصد دارد از آن برای دفاع از نظرات خود در مقابل منتقد استفاده کند. ممکن است چیزی دربارهٔ نوع استدلالی که ممکن است علیه او به‌کار رفته باشد بگوید؛ یعنی اینکه پس از صحبت با شور و شوق دربارهٔ علی(ع)، باید «دیگران» را نیز معرفی می‌کرد (شانی، ۲۰۰۶: ۵). حقیقت این است که این ابیات آخری در مرکز خطی قرار گرفته‌اند که دقیقاً بالای فضای آن، برای نگاره در نظر گرفته شده است. این امر ممکن است حاکی از آن باشد که نگارگر نیز از آن‌ها برای تصویرسازی استفاده کرده است. در واقع، به‌نظرمی‌رسد هنرمند این بیت تحریف‌شده را به‌عنوان سرمشق خود قرار داده تا «دیگران» را نیز دربربگیرد. درحالی‌که آن‌ها را از نظر سلسله‌مراتب تصویری از علی(ع) پایین نگه داشته است (همان: ۶). به اعتقاد شانی، اینکه او از چشم‌پوشی کامل «دیگران» خودداری کرده است، می‌تواند به‌عنوان نوعی سازش از نوع مشهود در قطعهٔ تحریف‌شده باشد که در آن «دیگران»، سه خلیفه‌ای که پیش از علی(ع) آمده‌اند، نسبتاً با عذرخواهی ذکر شده‌اند. احتمال دوم برای ترسیم خلفای اولین می‌تواند این بیت بوده باشد:

هر آن کس که در جانش بغض علی است
از او زارتر در جهان زار کیست؟

زیرا آن‌ها با بغض و کینه‌ای که نسبت به علی(ع) داشتند، امر مهم انتخاب و جانشینی علی(ع) را در «غدیرخم» انکار کردند و خود به انتخاب خلیفه پرداختند که شاعر می‌گوید: «حالشان زارتر از همه است.» ظاهراً در ادامه فردوسی تأکید می‌کند که از اصحاب سقیفه پیروی نکنید:

نگر تا نداری به بازی جهان
نه برگردی از نیک‌پی همرهان

بلکه بایستی از نبی(ص) و علی(ع) و اهل‌بیت(ع) ایشان متابعت کنی تا عاقبت‌بخیر گردی:

همه نیکت باید آغاز کرد
چو با نیک‌نامان بوی هم‌نورد

احتمال سوم که درخصوص نمایش خلفای اولین وجود دارد، می‌تواند چهار بیت ذیل نیز باشد:

حکیم این جهان را چو دریا نهاد
برانگیخته موج ازو تندباد

چو هفتاد کشتی بر او ساخته
همه بادبادن‌ها برافراخته

یکی پهن‌کشتی بسان عروس
بیاراسته همچو چشم خروس

محمد بدو اندرون با علی

همان اهل‌بیت نبیّ و ولیّ

زیرا فردوسی پس از اینکه رستگاری مخاطب را بر توسل به دانش دین موکول می‌کند، آن را در گرو ایمان به حدیث نبوی: «أنَا مَدینَةُ العِلمِ وَ عَلِیٌّ بابُها، فَمَن أرادَ المَدینَةَ فَلیَأتِ البابَ» (الامام‌الرضا(ع)، ۱۴۰۶: ۵۸) بیان می‌دارد. سپس تأکیداتی می‌آورد تا محکم‌بودن این سخن را به ذهن مخاطب متبادر سازد. او از وجه ذهنی به وجه عینی می‌رود و تصویرسازیش نیز مبتنی بر «حدیث سفینه» است (حاجی هادیان، ۱۳۹۷: ۵۷). این تفرقهٔ پیش‌بینی‌شده، در احادیث دیگری نیز جلوه یافته است.

طبق پیش‌بینی پیامبر(ص)، امت اسلام به هفتاد و سه فرقه تقسیم شدند. دلیل این انشعاب، نادیده‌گرفتن انتصاب الهی امام علی(ع) در واقعهٔ «غدیرخم» و تدارک ماجرای سقیفهٔ بنی ساعده به سردمداری خلفای اولین بوده است. فردوسی این فرقه‌ها را به‌صورت هفتاد کشتی تصویر می‌کند(۲۰) که تنها یکی از آن‌ها مانند چشم خروس شاخص است و پیامبر(ص) و اهل‌بیت(ع) ایشان در آن قرار دارند. آنگاه مخاطب را در مقام مقایسهٔ این کشتی‌ها می‌نشاند: در چنین دریای پرخطر و آشوبی، صلاح کار مخاطب در آن است که از میان هفتاد کشتی، تنها به آن پهن‌کشتی اهل‌بیت(ع) وارد شود که به ساحل نجات خواهد رسید.

ازاین‌رو، ظاهراً کاتب یا حامی نسخهٔ فریر باید تصمیم گرفته باشد که این‌ها (خلفای اولین) را حذف کند؛ اما برخی از خاطرات باقیمانده از وجود آن‌ها ممکن است بر هنرمند تأثیر گذاشته باشد. همهٔ این‌ها ممکن است نشان دهند که حامی یا هنرمندی که در جست‌وجوی موضوع مناسبی برای تصویرگری بوده، ممکن است ابتدا به اظهار ایمان بسیار مختصری از خود (که در بیت تحریف‌شدهٔ بالا هست) روی آورده باشد (شانی،۲۰۰۶:۶). شاید نگارگر(مانند کاتب) به‌خاطر احتیاط به

چارچوبی که خلفای راشدین را براساس توالی تاریخی آن‌ها در تصاویر قرار می‌دهند، پایبند بوده است؛ اما در عین حال نظم جدیدی را به سلسله‌مراتب سنتی اضافه کرده که هدف آن، تأکید بر طرفداری شدید هنرمند از علی(ع) (شخصیت اصلی کل این بخش) بوده است.

در متن بالای نگاره، قبل از شروع «تمثیل کشتی»، او بیانیه‌ای مختصر از ایمان یافته است که در آن قول حضرت محمد(ص) به‌عنوان راهنمایی برای افرادی که در جست‌وجوی علم اسلام هستند[۲۱]، قرار دارد. این بدان معناست که برای رسیدن به ایمان باید راه علی(ع) را به جای راه دیگران انتخاب کرد[۲۲]. ابن‌عباس می‌گوید:

«ای مردم! بدانید که خداوند دری دارد که هرکه از آن در وارد شود، از آتش دوزخ در امان خواهد بود.» ابوسعید خدری در مقابل پیامبر(ص) ایستاد و گفت: «ای رسول خدا! ما را به این در، راهنمایی کن تا آن را بشناسیم». حضرت فرمود: «آن [در]، سیّد وصیّین، علی بن ابی‌طالب(ع) است ... ای مردم! هر کسی‌که پذیرش ولایت پروردگار خوشحالش می‌کند، باید به علیّ بن ابی‌طالب و امامانی از ذریّهٔ او اقتدا کند؛ زیرا ایشان ذخائر علم من هستند» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج۳۶: ۲۶۳).

به اعتقاد شانی، ممکن است باب‌های خلفای اولین عادی به نظر بیاید؛ اما شاعر حتی نمی‌خواهد دربارهٔ آن‌ها صحبت کند. بنابراین به شدت از ارزش آن‌ها کاسته می‌شود. این بدان معناست که علاوه بر متن اصلی، نگارگر مستقیماً نسبت به کلمات و عباراتی که برای او بسیار مهم جلوه نموده‌اند، واکنش نشان داده و براساس آن‌ها موضوع و روش تصویرگری آن را تنظیم کرده است (شانی، ۲۰۰۶: ۶).

درکنار اختلافات دائمی سنّی و شیعه دربارهٔ این موضوع، بایستی به نظرات صوفیانه‌ای که ممکن است بر نگارگر و شاید کاتب نیز مؤثر بوده است، توجه نمود (احتمالاً هر دوی

آن‌ها تابع حامی همهٔ این تولیدات بوده‌اند). در متن نسخهٔ فریر بر «دانش دین» تأکید شده است.[۲۳] آیا این موضوع مطلبی راجع‌به روح عصر می‌گوید؟ این نسخه ممکن است علاقه به افکار صوفیانهٔ آن عصر را منعکس نماید. همچنین در این نگاره، پیامبر(ص) به‌عنوان «شهر علم» ذکر شده است.[۲۴] به این معنا که حضرت محمد(ص) به‌عنوان صاحب وحی، تمام دانشی را که شخص نیاز دارد، برخوردار است (احتمالاً به همین دلیل رسول اکرم(ص) که صاحب وحی است، در حال گفت‌وگو با عثمان دربارهٔ قرآن ترسیم شده است). از آنجایی که در افکار صوفیانه، دانش اساس جست‌وجوی خدا است، تغییر کلمات در متن این نگاره می‌تواند به‌عنوان نشان دیگری که خوشنویس یا حامی نسخه تحت تأثیر متون صوفیانهٔ آن عصر بوده است، مورد توجه قرار بگیرد. مورد سوم تنوعی است که در بیانات خود حضرت محمد(ص) دربارهٔ اینکه «علی باب شهر علم است» یافته می‌شود (همان:۷). احتمالاً براساس همین حدیث نبوی و برای تأکید بر این امر که تفسیر سخنان رسول(ص) فقط توسط حضرت علی(ع) که وصیّ ایشان است، محقق خواهد شد، به تشابه شمایل و جامهٔ حضرت امیر(ع) و پیامبر(ص) پرداخته شده و ایشان پشت سر پیامبر(ص) ترسیم شده است که به‌خوبی نمایانگر وصایت علی(ع) نیز می‌باشد؛ یا اینکه خواننده مطمئن می‌شود که این‌ها دقیقاً کلام پیامبر(ص) هستند. چنان‌که متن شاهنامهٔ خالقی‌مطلق صرفاً به سخنان پیامبر(ص) اشاره دارد (گواهی می‌دهم که این سخن‌های اوست). درحالی‌که در متن نگاره، کلام حضرت محمد(ص) به‌عنوان راز او توصیف شده است؛[۲۵] یعنی پیامبر(ص) در واقع راز دین خود را بیان می‌کند. در تصوف، رازداری نقش مهمی را در جست‌وجوی راه خدا ایفا می‌کند (همان).

## نتیجه

با دقت و تأمل در مؤلفه‌های بصری نگاره و متن شعر آن، علاوه بر اینکه متن این نگاره با دیباچهٔ اصلی شاهنامه تفاوت‌هایی دارد و دارای الحاقاتی می‌باشد، مؤلفه‌های

بصری نگاره نیز با متن آن متفاوت هستند. دلیل تفاوت متن نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» با شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر»، ذکر علی(ع) به‌عنوان «وصیّ» پیامبر(ص) در این شعر است که موجب شده تا بسیاری از نسخه‌برداران شیعی یا سنّی ابیاتی را بر این بخش از شاهنامه بیافزایند یا از آن بکاهند؛ اما تفاوت مؤلفه‌های بصری با متن نگاره و نمایش سه خلیفهٔ نخستین در این نگاره (علی‌رغم روحیهٔ شیعه‌گرایی در پس متن این نگاره و عدم ذکر نام آن‌ها در متن شعر) به احتمال قوی می‌تواند ابیات متعددی باشد که مهم‌ترین آن‌ها این بیت است:

ابا دیگران مر مرا کار نیست
بدین در مرا راه گفتار نیست

به نظر می‌رسد کاتب یا حامی این نسخه باید تصمیم گرفته باشد که نام خلفای اولین را حذف کند؛ اما برخی از خاطرات باقیمانده از وجود آن‌ها ممکن است بر نگارگر تأثیر گذاشته باشد و وی اصول ذاتی متن را به جای خود موضوع «کشتی در دریا» رعایت کرده است. از سوی دیگر، وی به آن اصول ایمانی که در پس روایت متن آشکار شده، پایبند بوده است و بر برتری علی(ع) بر هر کسی جز محمد(ص) تأکید دارد و حقوق انتصاب الهی علی(ع) را به‌عنوان خلیفهٔ پیامبر(ص) تقویت می‌نماید. چنان‌که در تنظیم نگارهٔ گروهی، برخلاف سلسله‌مراتبی که خلفای راشدین را براساس توالی تاریخی آن‌ها قرار می‌دهد، علی(ع) را بالاتر از ابوبکر قرار داده است و این نشان می‌دهد که نگارگر بنا بر نوع نگرش اجتماعی ـ ایدئولوژیک خویش، روحیهٔ علوی‌گرایی را در پس محتوای «تمثیل کشتی» و آنچه در پی آن بوده، پذیرفته است و با توجه به سلیقهٔ هنری خویش و با تداخل در مفاهیم شعر، به‌جای بازنمون بصری ساده از متن نگاره، اثری نمادین و بسیار مهم‌تر از یک اثر ثانوی ترسیم کرده است.

در کنار اختلافات دائمی سنی و شیعه دربارهٔ جانشینی پیامبر(ص)، بایستی به نظرات

صوفیانه‌ای که ممکن است بر نگارگر و شاید کاتب نیز مؤثر بوده، توجه نمود. در متن این نگاره تأکید بر «دانش دین» بوده که این ممکن است علاقه به افکار صوفیانهٔ آن عصر را منعکس نماید. همچنین در این نسخه، پیامبر(ص) به‌عنوان «شهر علم» ذکر شده است و در جایگاه صاحب وحی، تمام دانشی را که شخص نیاز دارد، در خویش دارد و احتمالاً به همین دلیل در حال گفت‌وگو با عثمان دربارهٔ قرآن، ترسیم شده است. از آنجایی که در افکار صوفیانه دانش اساس جست‌وجوی خدا است، تغییر کلمات در متن نگاره می‌تواند به‌عنوان نشان دیگری که خوشنویس یا حامی نسخه تحت تأثیر متون صوفیانهٔ آن عصر بوده است، مورد توجه قرار بگیرد. مورد سوم درخصوص حدیث نبوی دربارهٔ اینکه «علی باب شهر علم است» یافته می‌شود. احتمالاً براساس همین حدیث و برای تأکید بر این امر که تفسیر سخنان رسول(ص) فقط توسط حضرت علی(ع) که وصیّ ایشان است، محقق خواهد شد، به تشابه شمایل و جامهٔ حضرت امیر(ع) و پیامبر(ص) پرداخته شده و ایشان پشت سر پیامبر(ص) ترسیم شده است که به خوبی نمایانگر وصایت علی(ع) نیز می‌باشد. همچنین در متن نگاره، کلام حضرت محمد(ص) به‌عنوان راز او توصیف شده است؛ یعنی پیامبر(ص) در واقع راز دین خود را بیان می‌کند؛ بنابراین نگارهٔ «ستایش رسول(ع)» می‌تواند اعلامیهٔ جامعی از مؤلفهٔ اصلی در ایمان اسلامی باشد. به نظر می‌رسد منظور این بوده که اصول اساسی مذهب خود فردوسی (همان‌طوری که پیامبر(ص) بیان کرده است) که در مقابل اصول پذیرفته‌شده توسط اکثر هم‌عصران فردوسی و هنرمند این نگاره بوده است، تصویرگری شود. بنابراین، در دورهٔ آل‌اینجو باور به خلافت امیرالمؤمنین علی(ع) و اهل‌بیت(ع) ایشان صرفاً در میان مردم شیعه رواج نداشته است؛ بلکه برخی از هنرمندان یا حامیان آن‌ها نیز به این باور اعتقاد داشته‌اند؛ ولیکن به دلیل اقتدار اهل سنت مجبور شده‌اند به ثبت نمادین حقانیت شیعه و جانشینی حضرت علی(ع) بپردازند.

**پی‌نوشت‌ها**

۱) «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَ آلِ مُحَمَّدٍ الْفُلْكِ الْجَارِيَةِ فِي اللُّجَجِ الْغَامِرَةِ يَأْمَنُ مَنْ رَكِبَهَا وَ يَغْرَقُ مَنْ تَرَكَهَا الْمُتَقَدِّمُ لَهُمْ مَارِقٌ وَ الْمُتَأَخِّرُ عَنْهُمْ زَاهِقٌ وَ اللَّازِمُ لَهُمْ لَاحِقٌ» (فراز ۳ و ۴ صلوات شعبانیه، امام سجاد(ع)).

۲) «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَ آلِ مُحَمَّدٍ الطَّيِّبِينَ الْأَبْرَارِ الْأَخْيَارِ الَّذِينَ أَوْجَبْتَ لَهُمْ حُقُوقَهُمْ وَ فَرَضْتَ طَاعَتَهُمْ وَ وَلَايَتَهُمْ» (فراز ۱۱ صلوات شعبانیه، امام سجاد(ع)).

۳)

خون‌ریختن چو شیوهٔ عشق است یاددار
خون حسین و معرکهٔ دشت کربلا..

خوشا شوریده مجنون که در اندوه این ماتم
شود از ذوالفقار عشق مرغ جان او بسمل

(بحرانی‌پور و زارعی به نقل از بلیانی، ۱۳۸۹: ۴۴)

۴) نگارگران نسخ شاهنامه‌های مکتب شیراز عهد آل‌اینجو نیز با الهام از سنن تصویری پیش از اسلام و به‌خصوص ساسانی که برخی از آن‌ها از هنر ساسانی به هنر بیزانس و از آنجا به مکتب تبریز منتقل شده بود و برخی به‌طور مستقیم در سنت بومی منطقه وجود داشت، در مصورسازی شاهنامه‌ها این تأثیرات را آشکار کردند (هاشمی و شیرازی، ۱۳۹۲: ۱۵).

۵)

تو را دانش و دین رهاند نخست
در رستگاری ببایدت جست

وگرنه دل نخواهی که باشد نژند
نخواهی که دائم بوی مستمند

به گفتار پیغمبرت راه جوی
دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی

۶)

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

که من شهر علمم علی‌ام در است
درست این سخن قول پیغمبر است

۷)

گواهی دهم کاین سخن‌ها راز اوست
تو گویی دو گوشم پرآواز اوست

منم بندهٔ اهل‌بیت نبی
ستایندهٔ خاک پای وصی

۸)

ابا دیگران مر مرا کار نیست
بدین در مرا راه گفتار نیست

حکیم این جهان را چو دریا نهاد
برانگیخته موج ازو تندباد

چو هفتاد کشتی بر او ساخته
همه بادبادن‌ها برافراخته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یکی پهن‌کشتی بسان عروس
بیاراسته همچو چشم خروس

۹)

محمد بدو اندرون با علی
همان اهل‌بیت نبیّ و ولیّ
خردمند کز دور دریا بدید
کرانه نه پیدا و بن ناپدید
بدانست کو موج خواهد زدن
کس از غرق بیرون نخواهد شدن
به دل گفت اگر با نبیّ و وصیّ
شوم غرقه دارم دو یار وفی
همانا که باشد مرا دستگیر
خداوند تاج و لوا و سریر

۱۰)

خداوند جوی می و انگبین
همان چشمهٔ شیر و ماء معین

۱۱) «مثل اهل‌بیتی فیکم کمثل سفینة نوح من رکبها نجا و من تخلف عنها غرق»

اگر چشم داری به دیگر سرای
به نزد نبیّ و وصیّ گیر جای
گرت زین بد آید گناه من است
چنین است و این دین و راه من است

۱۲)

برین زادم و هم برین بگذرم
چنان دان که خاك پی حیدرم

۱۳)

هر آن کس که در دلش بغض علی‌ست
از او زارتر در جهان زار کیست؟

دلت گر به راه خطا مایلست
تو را دشمن اندر جهان خود دلست

نباشد جز از بی‌پدر دشمنش
کی یزدان بسوزد به آتش تنش

نگر تا نداری به بازی جهان
نه برگردی از نیك‌پی همرهان

همه نیکت باید آغاز کرد
چو با نیک‌نامان بوی هم‌نورد

۱۴)

ازین در سخن چند رانم همی
همانش کرانه ندانم همی

۱۵) احتمالاً ترسیم پیامبر(ص) در جمع یارانش، از زمان نمایش نگاره در نسخهٔ ورقه و گلشاه از میانهٔ قرن ۱۳ هـ.ق. مرسوم شده است.

۱۶) سیوطی نیز از انس رضی‌الله نقل می‌کند که عمر قبل از اسلام آوردن، می‌خواست

پیامبر(ص) را به قتل برساند (سیوطی، ۱۴۱۷: ۱۳۶).

۱۷) (ابن قتیبه، ۱۴۱۸، ج۱: ۶۶) بنا بر نقل ابن حجر عسقلانی، محدث سنی قرن نهم، عمر قبل از مسلمان‌شدن، مسلمانان را آزار می‌داد (ابن حجر عسقلانی، ۱۴۱۵، ج۴: ۴۸۴). از خود او نیز نقل شده که بیش از همه با رسول خدا دشمنی داشته است (سیوطی، ۱۴۱۷: ۱۳۷).

۱۸) چنان‌که در نسخهٔ «معراج‌نامه» علاقه به ترسیم چهرهٔ مغولی حتی برای امامان و پیامبران مشهود است. چهره مورد علاقه و حمایت حامیان هنری در این زمان، چهره‌ای مغولی بوده که از طریق نقاشی چینی وارد نگارگری ایران شده است (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۲۴).

۱۹) توالی سنتی یا سنت ارتدکس یعنی در تصاویر، خلفای راشدین را براساس توالی تاریخی آن‌ها قرار می‌دهند.

۲۰) دریای مذکور، استعاره‌ای از همان زندگی انسان است. برای مخاطب، امکان سوارشدن بر کشتی‌های مختلف وجود دارد. به عبارتی، مخاطب می‌تواند به ایدئولوژی‌های مختلفی که ارائه می‌شوند، باورمند شود؛ اما مسئله این است که فقط یکی از کشتی‌ها (ایدئولوژی‌ها) مسیر را به سلامت طی خواهد کرد و سایر آن‌ها در دریا غرق خواهند شد (حاجی‌هادیان، ۱۳۹۷: ۵۷).

۲۱) «أنا مَدینة العلم وَ علیٌّ بابُها فَمَن أَراد العلم فلیأت الباب؛ من شهر علمم و علی در آن شهر است. هر که دنبال علم است، باید از این در وارد شود.»

۲۲)

که من شهر علمم علیّ‌ام در است

درست این سخن قول پیغمبر است

(۲۳

تـو را دانـش دیـن رهانـد نخسـت
در رسـتگاری ببایـدت جسـت

(۲۴

که من شهر علمم علیّ‌ام در است
درست این سخن قول پیغمبر است

(۲۵

گواهی دهم کاین سخن‌ها راز اوست
توگویـی دو گوشـم پـرآواز اوسـت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**منابع**


۱. صحیفه سجادیه

۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۸). «تعامل فرهنگ‌های ایرانی. اسلامی و ترکی در شیراز (سده هشتم ونهم قمری)». تاریخ ایران. ش ۶۰/۵، صص ۱ - ۱۶.

۳. آژند، یعقوب (۱۳۸۷). مکتب نگارگری شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.

۴. ابن بطوطه، ابوعبدالله (۱۳۷۶). سفرنامه ابن بطوطه. ترجمه محمد علی موحد. چ۶. تهران: سپهرنقش.

۵. ابن حجر عسقلانی، احمد بن علی (۱۴۱۵ق/۱۹۹۵م) الاصابه فی تمییز الصحابه. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۶. ابن قتیبه، عبدالله بن مسلم (۱۴۱۸ق). عیون‌الاخبار. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۷. الامام‌الرضا، علی بن موسی (۱۴۰۶ق). صحیفه الامام‌الرضا(ع)(۱۹۸ هـ.ق). تحقیق محمد مهدی طه نجف، مشهد: کنگره بین‌المللی امام رضا(ع).

۸. بحرانی‌پور، علی (۱۳۸۸). اصناف و صنایع در بازار شیراز در سده های هفتم و هشتم قمری. تاریخ ایران، ش ۶۲/۵. صص۱ - ۲۵.

۹. بحرانی‌پور، علی و سیده زهرا زارعی (۱۳۸۹). «خاستگاه اقتدار و مقبولیت اجتماعی سلسله آل‌اینجو (۷۲۵ - ۷۵۴ ه. ق)». تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهرا(س). دوره جدید: ش ۸. پیاپی ۸۹. صص ۲۹ - ۵۳.

۱۰. پاکباز، رویین (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نارستان.

۱۱. حاجی هادیان، منصوره (۱۳۹۷). «تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت در مطالعه معناشناختی "کشتی شیعه" از شاهنامه طهماسبی». نشریهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. ش۲. پیاپی۳۶. صص ۴۵ - ۷۲ .

۱۲. حسنوند، محمدکاظم و شهلا آخوندی (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره نگاری در

نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی»، نگره: ش ۲۴. صص ۱۵ -۳۵.

۱۳. خواندمیر، محمد (۱۳۳۳). تاریخ حبیب السیر. بامقدمهٔ جلال الدین همایی. تهران: خیام.

۱۴. خیراندیش، عبدالرسول (۱۳۸۷). «کنش‌ها و کشش‌های رنسانسی در فارس عصر مکتب شیراز». مجموعه چکیدهٔ مقالات گردهمایی مکتب شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.

۱۵. رابینسون، ب.و. (۱۳۷۹). «بررسی نقاشی ایرانی». مجموعه مقالات هنر و جامعه در جهان ایرانی. به کوشش شهریار عدل. ترجمه و ویرایش احسان اشراقی. تهران: توس.

۱۶. سیمپسون، ماریانا، ۱۳۷۹، «نقش بغداد در تکوین نقاشی ایرانی» مجموعه مقالات هنر و جامعه در جهان ایرانی، به کوشش شهریار عدل، ترجمه و ویرایش احسان اشراقی، تهران: توس.

۱۷. سیوطی، عبدالرحمن بن ابی‌بکر، ۱۴۱۷ق / ۱۹۹۷م، تاریخ الخلفاء، تحقیق ابراهیم صالح، بیروت: دار صادر.

۱۸. قاضی زاده،خشایار و بهروزی پور، حسین (۱۳۹۹). «بازجست ویژگی های مکتب نگارگری شیراز در نگارگری دورهٔ آل‌اینجو و آل مظفر و تأثیر آن در هنر نگارگری ایران». مطالعات باستان شناسی پارسه. ش۱۳. صص۱۳۷ - ۱۵۹ .

۱۹. گرابر، اولگ (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.

۲۰. گری، بازیل (۱۳۶۹). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ عربعلی شروه. تهران: دنیای نو.

۲۱. لیمبرت، جان (۱۳۸۶). شیراز در روزگار حافظ:شکوهمندی شهر ایرانی در قرون وسطی. ترجمه همایون صنعتی زاده، شیراز: دانشنامه فارس و پایگاه میراث فرهنگی شهر تاریخی شیراز.

۲۲. مجلسی، محمدتقی (۱۳۶۸). بحارالانوار. ترجمهٔ هدایت الله مسترحمی. علی اکبر

غفاری و دیگران. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

۲۳. مراثی، محسن (۱۳۹۱). «تبیین بررسی چگونگی ترکیب نوشته و تصویر و خاستگاه آن در نگارگری مکتب شیراز دوره آل‌اینجو». نگره: ش ۲۳، صص ۴۳ - ۵۱.

۲۴. مستعلی، غلامرضا (۱۳۷۸). «زندگی شمس الدین محمدبن محمود آملی». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. سال۳۸. ش۲. صص ۲۹۳ - ۳۲۷.

۲۵. هاشمی، غلامرضا و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۲). «تاثیر سنت‌های تصویری ساسانی برنگارگری مکتب شیراز در عهد آل‌اینجو». مطالعات تطبیقی هنر: ش۵، صص ۱ -۱۶.

**منابع لاتین**

26. Shani, Raya(2006). Shahnama Studies I . edited by Charles Melville. The centre of Middle Eastern and Islamic Studies University of Cambridge.

27. Sindawi, Khalid(2006). Noah and Noah's Ark as the Primordial Model of Shiism in Shiite Literature. Istituto per l' Oriente C.A. Nalino. Nuova Serie. Vol.1, PP 29 -48.

28. Soucek, P. Priscilla (1998). "The Life of the Prophet": Illustrated Version, in Content and Context of Visual Arts in Islamic World, ed. Priscilla Soucek (university Park, PA). PP 193-217.

**منابع اینترنتی**

۲۹. انصاری، حسن «یک دانشمند شیعی در عصر شاه شیخ ابواسحاق اینجو»، تاریخ به روزرسانی ۱۴۰۱/۴/۱۵. www.manuscripts.ir.

۳۰. شمس الدین محمد بن محمود آملی. تاریخ به روزرسانی ۱۴۰۱/۴/۲۰. www. amardmylife.blogfa.com.