

## بررسی نحوه انعکاس مؤلفه‌های متنی و بصری تمثیل کشتی شیعه در نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» در دیباچه شاهنامه‌های دوره آل اینجو

مرضیه علی پورا

### چکیده

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

۱. دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی، marzialipoor@yahoo.com

بصری آن شناسایی شده تا تغییراتی که در مؤکدات شعر اصلی فردوسی در این نگاره انجام شده است، مشخص گردد. روش پژوهش براساس ماهیت توصیفی تحلیلی 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.

## ۱. مقدمه

شاهنامه فردوسی در دوره آل اینجو، اهمیتی خاص یافت. از آنجایی که ایلخانان از طریق به‌کارگیری تاریخ‌نگاری بر پیشینه مغولی خود تأکید می‌ورزیدند، شاهنامه‌نگاری به‌عنوان عنصری از عناصر فرهنگی، توسط ایرانیان در مقابل رویکردهای مغولی مطرح شد تا بدین طریق آن‌ها بر پیشینه دیرینه و باشکوه ایران پی ببرند. از آن جمله می‌توان به «شاهنامه‌های کوچک» دوره آل اینجو 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 دیباچه آن، با شعری تحت عنوان «گفتار اندر ستایش پیغمبر» ابتدا به بیان صریح اعتقادات مذهبی خود نسبت به اهل بیت<sup>(ع)</sup> می‌پردازد. او به ستایش حضرت محمد<sup>(ص)</sup> و علی<sup>(ع)</sup> که می‌رسد، به مضمون حدیث نبوی اشاره دارد که به «حدیث سفینه» معروف است: «مَثَلُ أَهْلِ بَيْتِي مَثَلُ سَفِينَةِ نُوحٍ؛ مَنْ رَكِبَهَا نَجَا وَ مَنْ تَخَلَّفَ عَنْهَا عَرِقَ» (الامام‌الرضا<sup>(ع)</sup>، ۱۴۰۶: ۵۷). «کشتی شیعه» نماد «سفینه نوح<sup>(ع)</sup>» در این حدیث است که هرکه بر آن نشست، نجات می‌یابد. فردوسی در این شعر علی<sup>(ع)</sup> را وصی پیامبر<sup>(ص)</sup> می‌نامد و همین امر از سویی موجب می‌شود که بسیاری از نسخه‌برداران شیعی یا سنی 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 نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» در «شاهنامه»‌های کوچک. علی‌رغم اینکه این نگاره تا حدودی باز نمود دیباچه 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 نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» را در حوزه معنایی مشترک قرار می‌دهد، مؤلفه «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 سه‌گانه تصوف، ایرانیت، علوی‌گرایی و مشارکت دادن 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 نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» با خصوصیات شیعی می‌توانست به خوبی 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 سیاسی اجتماعی و ایدئولوژیک خاص خود می‌باشند که بر تصویرگری آن‌ها تأثیر می‌گذارد، 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 مستقل سازی نگاره‌ها از اشعار، علی‌رغم پیوستگی با آن‌ها می‌باشند. این پژوهش به شیوه ترسیم نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» و تعلق آن به مکتب نگارگری آل اینجو می‌پردازد و هدف اصلی آن، مطالعه و مطابقت این نگاره با دیباچه شاهنامه در امر وصایت امام علی<sup>(ع)</sup> 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 نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» با شعر «گفتار اندر ستایش

پیغمبر»، وجود دارد؟

- آیا این تحولات در مؤلفه‌های بصری نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» 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 توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی انجام می‌شود. از آنجایی که در انتساب نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» به شاهنامه‌های کوچک آل‌اینجو نظرهای مختلفی وجود دارد، از این رو، این پژوهش در ابتدا به شیوه نگارگری این نگاره و اثبات تعلق آن به مکتب نگارگری شیراز دوره آل‌اینجو می‌پردازد. سپس تغییراتی را که کاتب در مؤکدات شعر اصلی «گفتار اندر ستایش پیغمبر» در متن نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» انجام داده است، براساس شاهنامه تصحیح جلال خالقی مطلق مورد مطالعه قرار می‌دهد. در ادامه نیز نحوه انعکاس تحولات مذکور در عناصر بصری و متنی و شخصیت‌های این نگاره، بررسی می‌شود.

## ۳. پیشینه پژوهش

تحقیقات متعدد و مفصلی در زمینه ارتباط اشعار شاهنامه و نگاره‌ها انجام شده است؛ اما پژوهشگران به ندرت 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 دوره اساطیر، ادیان و پس از ختم رسالت پیامبر اسلام، پرداخته شده تا سیر استحاله برخی نقش‌مایه‌ها به مؤلفه‌های نمادین را در نگاره‌ها بررسی شود. حاجی‌هادیان در مقاله «تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت، در مطالعه معناشناختی "کشتی شیعه" در شاهنامه تهماسبی» (حاجی‌هادیان، ۱۳۹۷) نگاره کشتی شیعه شاهنامه تهماسبی

را همراه با شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» از نظر دلالت‌های معنایی بررسی می‌کند تا میزان تأثیر مؤلفه‌های برون‌متنی سیاسی اجتماعی زمان تولید این شاهنامه را نشان دهد. رایا شانی در مقاله «تصاویر تمثیل کشتی شیعه» در دیباچه فردوسی» در جلد اول (۲۰۰۶ م) کتاب مطالعات شاهنامه، به همزمانی تغییرات متنی مقدمه شاهنامه با فرآیند نسخه‌برداری هریک از نسخ ویژه پرداخته و انواع فرم‌های تحریف شده آن را که به متن و تصویر نسخه‌های بعدی منتقل شده‌اند، بررسی کرده است. پرسینا 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 بلغمی 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 تاریخی فرهنگی 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 سفینه 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 فرقه آن نجات یافته و امت عیسی به هفتاد و دو فرقه تقسیم شدند که یک فرقه آن نجات یافته و امت من به هفتاد و سه فرقه تقسیم می‌شوند که یک فرقه آن از آتش نجات می‌یابد. از حضرت(ص) سؤال کردم که آن فرقه کدام است؟ ایشان فرمودند: نجات یافته آن دسته افرادی هستند که به تو و شیعه و اصحاب تو متمسک شده و...» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج ۲۸: ۳۰)

حدیث سفینه یکی از ادله روایی شیعیان برای اثبات جایگاه ویژه اهل بیت پیامبر<sup>(ص)</sup> در هدایت و رهبری مسلمانان است. امام سجاد<sup>(ع)</sup> در صلوات شعبانیه به زیبایی در این خصوص توضیح داده‌اند<sup>(۱)</sup> 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<sup>(ع)</sup> می‌باشد. هرکس به همراه ایشان باشد، به ساحل نجات و آرامش می‌رسد.<sup>(۲)</sup> در واقع حدیث سفینه برای اثبات لزوم اطاعت و تبعیت از اهل بیت<sup>(ع)</sup>، عصمت و محبت آن‌ها استفاده می‌شود.

داستان نوح<sup>(ع)</sup> 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<sup>(ع)</sup> برمی‌گردد؛ به خیلی قبل از پیدایش خود شیعه (شیعه امامیه) در صحنه تاریخ تا حقانیت شیعه از طریق پیشینه مقدس اثبات گردد. براساس این دیدگاه، علی<sup>(ع)</sup> تنها زنجیره مرتبط با پیامبران و امامان است که از آدم<sup>(ع)</sup> شروع می‌شوند (سنداوی، ۲۰۰۶: ۳۰). آنچه داستان نوح<sup>(ع)</sup> و کشتی او را مدل مناسبی برای مذاهب شیعه می‌سازد، در دو مؤلفه اصلی وجود دارد که شیعیان را در تصور از هویت خودشان یاری می‌کند: اولین مؤلفه، داستان نوح<sup>(ع)</sup> 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 مؤلفه، رستگاری نوح<sup>(ع)</sup> از طریق وحی و مداخله الهی است که برای شیعیان، منبع الهام واقعیت پس از طوفان خودشان بوده است؛ برای آن‌ها که خودشان را «در کشتی نجات مشابه» می‌بینند، همان طوری که درباره خانواده نوح<sup>(ع)</sup> بیان می‌شود. بنابراین شیعیان همان واقعیت نجات‌یافتگی را به دلیل اعتقادشان به تقدس امامان نشان احساس می‌کنند؛ کسانی که به آن‌ها به عنوان کشتی‌های زندگی خودشان در جهان آخرت توجه می‌شود. همان طوری که اقلیت خیلی کمی از مؤمنان از نوح<sup>(ع)</sup> در کشتی پیروی کردند (همان: ۲۹).

## ۵. سلسله آل اینجو (۷۵۴ - ۷۲۵ ه.ق)

آل اینجو در آغاز طبق رسم مغولی اینجو به قدرت رسیدند و از حمایت ایلخان به عنوان «آقای» خود برخوردار شدند؛ اما با پدیدار شدن نشانه‌های زوال در میان ایلخانیان، به پایه‌های دیگری برای مشروعیت خویش تکیه نمودند. به طور کلی، با وجود آنکه دولت ایشان مستعجل بود، نام نیکی از آل اینجو، به ویژه 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 پیش رو 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 به ویژه 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 مشارکت دادن 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 آل اینجو یک دوره آزمایشی موفق برای ترکیب این سه عنصر برای دستیابی به هدف استقلال و پاسخ به بحران هویت ایرانی رایج در هرج و مرج پس از سقوط ایلخانان بود. آل اینجو 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.

به نظر می‌رسد بخشی از شهرت و محبوبیت شیخ ابواسحاق در مقایسه با سایر حاکمان آل اینجو، طرح دعوی سلطنت و استقلال بود؛ زیرا وی کوشید نه امیری وابسته و در حد کارگزار املاک اینجوی ایلخانان، بلکه شیخ 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 شیوه سنتی اسلامی بود، دوری جوید. وی همچون سلغریان و دیگر امرای متأخر آل اینجو، در راستای این هدف خود را «وارث ملک سلیمان» و ادامه‌دهنده سنت‌های سیاسی ایران باستان معرفی می‌کرد. تجربه تازه و کمابیش موفق آل اینجو در دوره‌های بعد، تکامل و پختگی بیشتری یافت (بحرانی پور و زارعی، ۱۳۸۹: ۴۹-۵۱).

### ۵-۱. ارکان مورد توجه آل اینجو

۱) ایران‌گرایی هم از دوره 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 پا گرفت. آل اینجو اقتدار خویش را بر پایه‌هایی به ظاهر متفاوت بنا نموده و آنان را با محوریت دادن اسلام و عرفان (قول به مقام صوفیانه 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 سایه عنایت و فضل الهی می‌دانستند که مشیت الهی آن را برای اشخاصی ویژه (فرهمنند) مقرر می‌کند. از سوی دیگر، خود را وارث سلیمان می‌دانستند که تخت جمشید را با حضور خود متبرک ساخت. این اندیشه‌ها با اندیشه سیاسی مشروعیت‌بخش سلطنت اسلامی هماهنگ و مرتبط

شده‌اند که القابی عرفانی همچون «شیخ» و کنیه 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 آل اینجو 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، آل اینجو 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 آل اینجو با سادات متنفذ شیراز برای تقویت ارکان اقتدار ایشان بود؛ چراکه در فاصله میان سقوط سلغریان و برآمدن آل اینجو 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 آل اینجو به سادات و خاندان پیامبر<sup>(ص)</sup> و دست‌کم احترام به ایشان برای مشروع ساختن حکومت خویش دانست (همان: ۴۷). این گرایش آل اینجو زمینه را برای بروز جرقه‌هایی کم‌رنگ و بی‌اثر از تمایلات شیعیانه در میان برخی نخبگان پدیدآورد؛ اما نمی‌توان به‌عنوان پایه مشروعیت آل اینجو از آن یاد کرد.

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

امر آن است که مهم‌ترین وظیفه سیاسی و اجتماعی علم، روشننگری بود. فارس به ویژه دارالعلم شیراز، در فاصله میان قرن‌های ۹-۷ ه.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).

از جمله علمای شیعی که در دربار آل اینجو 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 شیعه 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 از جمله 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. از جمله ساداتی که در دربار حضور داشت، می‌توان به سید غیاث‌الدین علی یزدی اشاره نمود که وزیر امیر شیخ ابواسحاق بود و مدتی به اشتراک با شمس‌الدین صائن قاضی وزارت را بر عهده داشت (خواندمیر، ۱۳۳۳، ج ۳: ۲۸۳).

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

اهمیت تصوف در اندیشه سیاسی حکومت آل اینجو 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 دست کم به ایشان ابراز ارادت تام می نمودند. صرف نظر از اعمال نفوذ عملی صوفیان و اهل فتوت در حمایت از آل اینجو، شناخت عقاید آنان به ویژه اعتقادات و تعالیم شیخ امین الدین بلیانی، اثرگذارترین شخصیت صوفی مسلک عهد آل اینجو به عنوان یکی از بنیان های مشروعیت بخشی به حکومت مذکور اهمیت دارد. از این رو، شناخت عقاید وی، به ویژه اعتقادات و تعالیم اهمیت می یابد. وی از میان ذکرها به ذکر «لا اله الا الله» علاقه خاص داشت که خود بر حروف دوازده گانه آن تأکید کرده است. این امر به گرایش های علوی یا حتی اثنی عشری اشاره دارد (همان: همان جا). نشانه هایی از گرایش به علوی گری در اشعارش به چشم می خورد<sup>(۳)</sup>. آل اینجو ضمن رعایت حرمت ایشان و تمکین به نصایح وی، برای ابراز همراهی با صوفیان خود را شاه شیخ می نامیدند. این امر اشاره داشت که اینان از نظر رعیت خویش، مراد و شیخ بوده اند؛ بنابراین مریدی و مرادی رعیت را به ایشان چنان وابسته می نمود که این شیوخ صوفی، از این رابطه برای حکومت و سیاست استفاده می کردند (بحرانی پور و زارعی به نقل از بلیانی، ۱۳۸۹: ۴۴).

## ۶. ویژگی های نگارگری دوره آل اینجو

حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایرانی به همراه داشت: یکی انتقال سنت های چینی و دیگری بنیان گذاری نوعی هنرپروری که سنت کار گروهی هنرمندان در کتابخانه - کارگاه های سلطنتی - را پدید آورد. در محیط فرهنگی جدید، فعالیت نقاشان در عرصه کتاب نگاری وسعتی چشم گیر یافت. کوشش آنان بیش از پیش به حل مشکل ناهمخوانی سنت ها و تأثیرات مختلف هنری معطوف شد. بلندپروازی یا علاقه مندی حامیان نیز آنان را در رسیدن به این هدف یاری کرد. تداوم این وضع در زمان اینجویان، مظفریان و جلایریان به شکل گیری سبکی نوامیه در نگارگری ایرانی انجامید (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۰). هنر نگارگری شیراز دوره آل اینجو

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 کوچک می‌توان دید. در مصورسازی این شاهنامه‌ها، بر صحنه‌های تاریخی و حماسی تأکید شده است. موضوع‌های برگزیده از متن و اسلوب و شیوه 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 دوره هخامنشیان و ساسانیان در منطقه 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 ه.ق. در چهار ستون صفحه‌آرایی شده بود. در حقیقت می‌توان گفت که این شبکه‌بندی رقم و امضایی بوده که در نسخه‌های نیمه 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 اوراق شده و فاقد شمسۀ اهدائیه، تاریخ یا انجامة است و تنها عاملی که اینها را به یکدیگر ربط می‌دهد، خصوصیات مشابه سبک شناختی آنهاست. در رنگ‌بندی آنها از رنگ‌های روشن و تا حدودی ضخیم استفاده شده و به‌ویژه در زمینه آنها و در نقش‌مایه‌های فرعی، طلا زیاد به کار رفته است. ترکیب‌بندی‌های آنها آکنده از طرح‌های منقوش و پیکره‌های ریزنقش است. به نظر می‌رسد که بیشتر نگاره‌های این شاهنامه‌ها بر پایه الگوهای پیشین نگاره‌ها پدید نیامده؛ بلکه بر پایه متن اصلی تصویرپردازی شده است. البته تولید این نگاره‌های چندی بعد، به صورت الگویی در شاهنامه‌نگاری‌ها به کار رفته که از کتابت آنها پیداست که در یک کتابخانه 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<sup>۱</sup> به استناد یک عبارت اهدایی در یکی از مجلدات مورد بحث، تعدادی نسخ خطی را که با سبک زمخت و شتاب‌زده اجرا گردیده. که یادآور یک هنر عامیانه است. به خاندان آل اینجو 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 زمینه ساده قومی یا زرد، نموده شده است. تصاویر معمولاً فقط یک سطح اشغال کرده‌اند و اثر آنها غالباً شبیه اثری است که به وسیله 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 نظریه

1. La Peinture Iranienne(1936)

خود بر زمینه 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، به خصوص در شیراز و منطقه فارس، معمول بوده است<sup>(۴)</sup> 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 شناخته شده‌ای ندارد و پس از اینکه سلسله 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. شاهنامه بزرگ ایلخانی هم از نظر تاریخ‌گذاری تقریباً همزمان با این شاهنامه‌ها قرار می‌گیرد (آژند، ۱۳۸۷: ۵۲).

مغولان از طریق به‌کارگیری تاریخ‌نگاری بر پیشینه مغولی خود تأکید می‌ورزیدند. نگارگری نیز جولانگاهی برای به رخ کشیدن تاریخ و هنر بود. بدین سان، شاهنامه‌نگاری به عنوان عنصری از عناصر فرهنگی، توسط ایرانیان در مقابل رویکردهای مغولی مطرح شد تا مغولان بر پیشینه 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 علاقه آل‌اینجو به این آرمان و کسب اعتبارهای فرهنگی به منظور تقویت اقتدار سیاسی‌شان بوده است

(همان: ۵۳). آل اینجو سیاست ایران‌گرایی را در پیش گرفتند؛ اما سیاست مذهبی را نیز فراموش نکردند و هم‌بسته اعتقادات اسلامی در این بخش از ایران بودند. آن‌چه درباره 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 آل بویه، به‌ویژه در دوره عضدالدوله و حتی در روزگار ایلخانان در زمان سلطان ابوسعید با وزارت غیاث‌الدین محمد چهره نموده بود (آژند، ۱۳۸۸: ۷).

## ۸. بررسی نگاره «ستایش رسول (ع)» نسخه شاهنامه

### ۸-۱. شیوه نگارگری نگاره «ستایش رسول (ع)»



(تصویر) نگاره «پیامبر (ص) بر تخت»، نسخه مرزبان‌نامه

۶۹۸ ه.ق. (عدل، ۱۳۷۹: ۱۰۹)

این نگاره نیز همچون نگاره «بر تخت نشستن پیامبر (ص)» در نسخه مرزبان‌نامه (تصویر)، از یکی از کهن‌ترین دستورهای ساختاری در تاریخ هنر پیروی کرده است. نمونه‌های غیرمذهبی و مذهبی در ترکیبات، نقاشی‌ها، حجاری‌ها، هنرهای تزئینی 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 حلقه گل یا شال‌های بلندی بر سر پیکره مرکزی گرفته‌اند. این استاندارد در دوره قرون وسطای اسلامی پابرجا مانده و یکی از عناصر مرکبه عمده را در گنجینه تزئینی 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 ه.ق.) و «الغانی» (۶۱۴ ه.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 مرزبان نامه 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 دوبردی 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). (تصویر ۲).

به دلیل سبک زمخت و شتاب‌زدهٔ به کار رفته در نگارهٔ «ستایش رسول (ع)» که یادآور یک هنر عامیانه و منتسب به خاندان آل اینجو 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، به خصوص 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 مرزبان نامه متعلق به سال ۶۹۹ ه.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 مرزبان نامه و یک نمونهٔ ایلخانی دیگر از پیغمبر (ص) که بر تخت نشست 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) نگاره «پادشاه شام در محضر پیامبر (ص)»، نسخه ورقه و گلشاه، قرن ۶ هـ.ق، (موزه توپقاپی استانبول)

## ۸-۲. تصویرسازی نگاره «ستایش رسول (ع)» نسخه شاهنامه

### ۸-۲-۱. مطالعه تطبیقی دیباچه شاهنامه فردوسی با متن نگاره

با توجه به محبوبیت شاهنامه و نسخه برداری های 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 دست خوش این همه دخل و تصرف نشده است که بازخوانی های مختلف را به همراه داشته است. هر کاتبی روایت خاص خود را از ابیات ساختگی و انواع تحریفات دیگر در متن راه داده اند؛ از جمله خطوطی که در مراحل مختلف نسخه برداری متن بدان اضافه شده اند. ویرایش منتقدانه خالقی مطلق، تفاوت های روزافزون را با متن اصلی فردوسی بسیار واضح نشان می دهد. از این رو، در این پژوهش متن نگاره «ستایش رسول (ع)» با شاهنامه به تصحیح جلال خالقی مطلق که مورد وثوق اکثر شاهنامه پژوهان بوده، مطابقت داده شده است.

بخش اول متن دیباچه شاهنامه در این نگاره، شامل هشت بیت است که خواننده را با مسائل اعتقادی آشنا کرده و به او می گوید که چگونه باید در این زندگی به آن ها

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

از سمت راست گوشه بالای نگاره، تمثیل کشتی شیعه که شامل نه بیت است، شروع می‌شود. چهار بیت اول کم و بیش مشابه نسخه‌های استاندارد هستند<sup>(۹)</sup> 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<sup>(ص)</sup> و علی<sup>(ع)</sup> (وصی) در آن نشسته‌اند. سپس با پنج بیت ادامه می‌یابد<sup>(۱۰)</sup> که خالقی مطلق آن‌ها را حذف کرده است. در این قطعه تحریف شده، بر انتخاب صحیح فرد عاقل تأکید می‌شود. پیش‌بینی اینکه دریا به زودی طوفانی خواهد شد و هیچ‌کس از غرق شدن نجات نخواهد یافت، مگر کسی که تنها راه نجات را که سوار شدن بر کشتی نبی<sup>(ص)</sup> و وصی<sup>(ع)</sup> اوست، انتخاب نماید تا رستگار شود<sup>(۱۱)</sup>. کسی که داناست، متوجه می‌شود که آن‌ها دو یار باوفا هستند و هدایت آن کشتی با اهل بیت نبی<sup>(ص)</sup> است. در ادامه، مجموعه سه بیتی به عواقب در جهان دیگر (آخرت) اختصاص داده شده است<sup>(۱۲)</sup> که به کسانی که مانند در کنار پیامبر<sup>(ص)</sup> و وصی<sup>(ع)</sup> 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 به عنوان خاک پای علی<sup>(ع)</sup> که در اینجا حیدر ناامیده شده، اشاره می‌کند. قسمت جدید (افزوده به دیباچه شاهنامه) با سه بیت ادامه می‌یابد<sup>(۱۳)</sup> که در آن به خواننده هشدار داده می‌شود که از علی<sup>(ع)</sup> متنفر نباشد. همچنین ادعا می‌کند که دشمنان علی<sup>(ع)</sup> و کسانی که راه گناه را انتخاب کرده‌اند، سرانجام خود را تباه خواهند کرد؛ زیرا خداوند بدن‌های آن‌ها را در آتش جهنم می‌سوزاند. نسخه فریر شامل این سطرهای متمایل به گرایش‌های به علی<sup>(ع)</sup> است که خالق مطلق آن‌ها را معتبر نمی‌داند و می‌توانند اشاره‌ای به گرایش‌های نویسنده یا حامی نسخه باشند. این بخش با سه خط پایان می‌پذیرد<sup>(۱۴)</sup> که در بسیاری از نسخ دیگر از این نوع، کم و بیش به صورت 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. مطالعه تطبیقی متن نگاره با تصویرگری نگاره

علاوه بر اینکه شعر این نگاره با دیباچه اصلی شاهنامه تفاوت‌هایی داشته و الحاقاتی دارد، مؤلفه‌های بصری نگاره نیز با متن آن دارای تفاوت‌هایی است. چنان‌که حضور سه خلیفه 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<sup>(ع)</sup> به عنوان وصی حضرت محمد<sup>(ص)</sup> اشاره می‌کند؛ صفتی که در متون شیعی به کار رفته تا حق انتخاب الهی علی<sup>(ع)</sup> را به عنوان خلیفه بلافصل پیامبر<sup>(ص)</sup> گسترش دهد. چنان‌که گویی همه این‌ها کافی نبوده و کاتب نسخه فریر قطعاتی اضافه می‌کند که از پیامبر<sup>(ص)</sup> و وارث او به عنوان دو دوست باوفای کسی یاد می‌کند که در پیوستن به کشتی شیعه زیرک است. سه بیت هم مخصوصاً بر وجوب عدم بغض از علی<sup>(ع)</sup> تأکید می‌کند؛ مگر اینکه کسی بخواهد در آتش جهنم بسوزد.



(تصویر ۳) نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>»، نسخه شاهنامه، اوایل قرن ۱۴ م.

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

و احتمالاً متعلق به یکی از شاهنامه‌های کوچک دوره آل‌اینجو. از حکومت‌های محلی شیراز پس از دوره ایلخانیان. است که هم‌اکنون در گالری فریر موزه 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 شیوه پلکانی پیروی کرده‌اند و ابعاد آن‌ها بر این اساس معین شده است.

این نگاره در قاب مستطیل‌شکل در دیباچه شاهنامه تحت عنوان «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» 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<sup>(ص)</sup> و خلفای راشدین است. توجه و تأمل در مؤلفه‌های بصری نگاره و متن شعر، احتمالات متعددی را در انتخاب تصویرگری این بخش از دیباچه شاهنامه در دوره آل‌اینجو مطرح می‌کند؛ شعری که به بیان اعتقادات شیعی فردوسی می‌پردازد. (تصویر ۳)

این نگاره شامل جلوس حضرت محمد<sup>(ص)</sup> 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<sup>(ص)</sup> در جمع یارانش» که در دوره‌های ایلخانی و تیموری ترسیم شده‌اند، پیامبر<sup>(ص)</sup> در جمع خلفای راشدین نشسته‌اند<sup>(۱۵)</sup>. حضرت محمد<sup>(ص)</sup> 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<sup>(ص)</sup> در دو ردیف شبیه به هم تنظیم

شده‌اند. در سمت راست حضرت محمد<sup>(ص)</sup> دو پیکره هست که یکی از آن‌ها در لبه فوقانی سطح تصویر نشسته و دیگری در لبه زیرین سطح تصویر به نمایش درآمده است. فرد فوقانی علی<sup>(ع)</sup> است که با چهره و گیسوانی مشابه رسول‌الله<sup>(ص)</sup> می‌باشد و در پشت پیامبر<sup>(ص)</sup> 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 لبه 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 مسلمان شدن می‌خواست پیامبر<sup>(ص)</sup> را به قتل برساند<sup>(۱۶)</sup> و دیگری، به علت تندخویی عمر می‌باشد؛ زیرا گاهی اوقات عمر را با شلاق به تصویر کشیده‌اند (سوچک، ۱۹۸۸م: ۱۹۴). ابن قتیبه در عیون‌الخبار آورده است که عمر عقیده داشت که مردم جز با خشونت اصلاح‌پذیر نیستند<sup>(۱۷)</sup>. 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 نسخه رسمی قرآن انجام و به کشورهای مسلمان ارسال شد. همچنین در اکثر نگاره‌هایی که پیامبر<sup>(ص)</sup> 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<sup>(ص)</sup> و علی<sup>(ع)</sup> در پشت گوش آن‌ها قرار گرفته و از شانۀ ایشان پایین‌تر است. همه خلفا عمامه‌هایی به رنگ‌های گوناگون بر سر دارند که انتهای آزاد آن‌ها (ذوایب) به طرف پایین، روی شانۀ چپ آنان آویخته است؛ به جز حضرت علی<sup>(ع)</sup> که انتهای عمامه‌اش روی شانۀ اش نیفتاده و مدل آن مشابه عمامه رسول‌الله است. عمامه همه افراد در این نگاره با قیطان پهن طلایی تزئین شده‌اند؛

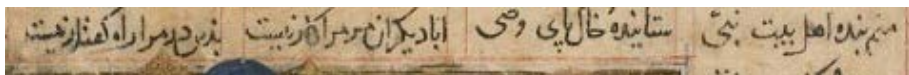
اما لباس‌های همه آن‌ها آستین بلند و بدون نقش و نگار است. رنگ سبز ردای علی<sup>(ع)</sup> ممکن است از اهمیت خاصی برخوردار باشد؛ زیرا اغلب این رنگ سنتی به امامان<sup>(ع)</sup> منسوب بوده است. همه خلفا سرهای خود را به سمت پیامبر<sup>(ص)</sup> برگردانده و به سخنان ایشان گوش فرامی‌دهند. فرشته‌های افتخار تاج‌دار با لباس‌های سفید بر فراز سر پیامبر<sup>(ص)</sup> 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<sup>(ص)</sup> نگه داشته‌اند و در جلوی تخت گلدانی با گل‌های سفید قرار دارد.

نحوه ترسیم چهره و موی سر پیامبر<sup>(ص)</sup> و علی<sup>(ع)</sup> 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 مشروعیت بخشی به حکومت خود اکثراً شمایل پیامبر<sup>(ص)</sup> و اهل بیت<sup>(ع)</sup> ایشان را به صورت مغولان ترسیم می‌کرده‌اند و آل اینجو نیز که در آغاز طبق رسم مغولی اینجو به قدرت رسیدند و از حمایت ایلخان به عنوان «آقای» خود برخوردار بوده‌اند، احتمال دارد به همین دلیل باشد که در این نگاره چهره رسول<sup>(ص)</sup> و علی<sup>(ع)</sup> به صورت گرد شبیه چهره افراد ترک به جای اعراب به نمایش درآمده است؛ چون اعراب چهره‌شان لاغرتر است و چشمان گرد و بینی بزرگ دارند<sup>(۱۸)</sup>. دلیل دیگر می‌تواند به سبک زیبایی‌شناسی این دوره. چهره‌نگاری مغول. ارتباط داشته باشد. احتمالاً یکی از عوامل علاقه مغولان به هنر چین، نزدیک بودن 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 چهره 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 (گراپر، ۱۳۸۳: ۱۰۱) و سعی کرده‌اند تا آن‌ها را در موضوعات سفارشی به کار گیرند.

بدین ترتیب، به نظر 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<sup>(ع)</sup> بر هر کسی جز محمد<sup>(ص)</sup> تأکید دارد. بر این اساس، در تنظیم نگاره گروهی، او علی<sup>(ع)</sup> را بالاتر از ابوبکر قرار داده است؛ بنابراین از ترتیب زمانی مناسبی که در رابطه بین عمر و عثمان در طرف مقابل وجود دارد، فاصله گرفته است و طبق سلسله‌مراتبی که با توالی سنتی<sup>(۱۹)</sup> در تضاد بوده، این نگاره را طراحی کرده است؛ یعنی طبق نظم جدیدی که در توالی سنتی غیرقابل قبول است.

اینکه علی<sup>(ع)</sup> به عنوان اولین فرد در کنار حضرت محمد<sup>(ص)</sup> ترسیم شده است، نشان می‌دهد که نگارگر روحیه علوی‌گرایی را در پس محتوای «تمثیل کشتی» و آنچه در پی آن بوده، پذیرفته است و تحت تأثیر تصاویر ادبی متعدد مربوط به علی<sup>(ع)</sup> در این متن قرار گرفته است؛ اما چرا سه خلیفه دیگر در این نگاره که روحیه 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:



(تصویر ۴) بخشی از نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>»

این دو بیت در ویرایش‌های خالقی مطلق وجود ندارند (تصویر ۴) و این امر به این

موضوع اشاره دارد که آن‌ها تحریفاتی هستند که شاید در زمان نسخه برداری نسخه فریر بدان اضافه شده باشند. اولین موضوعی که برداشت ما را تقویت می‌کند، این است که فردی که مدیریت نسخه فریر را بر عهده داشته، تمایلاتی به اهل بیت<sup>(ع)</sup> داشته که در اولین بیت، علی<sup>(ع)</sup> را به عنوان وصی نامیده است. این شخص عمداً این کلمه را انتخاب کرده است تا حقوق انتصاب الهی علی<sup>(ع)</sup> را به عنوان خلیفه تقویت کند.

دومین بیت درباره «دیگران» صحبت می‌کند؛ کسانی که شاعر یا تحریف‌کننده به آن‌ها علاقه‌ای ندارد. به تعبیر کلی‌تر، «دیگران» که در این بیت ذکر شده، ممکن است به عنوان سه خلیفه اول دانسته شود؛ افرادی که شاعر اصلاً دوست ندارد درباره آن‌ها صحبت کند. اگر چنین باشد، این بیت ممکن است به عنوان یک حرکت بازدارنده مورد توجه واقع شود و نشان می‌دهد شخصی که آغازکننده تحریف این عبارت است، قصد دارد از آن برای دفاع از نظرات خود در مقابل منتقد استفاده کند. ممکن است چیزی درباره نوع استدلالی که ممکن است علیه او به کار رفته باشد بگویید؛ یعنی اینکه پس از صحبت با شور و شوق درباره علی<sup>(ع)</sup>، 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، به نظرمی‌رسد هنرمند این بیت تحریف شده را به عنوان سرمشق خود قرار داده تا «دیگران» را نیز دربرگیرد. درحالی‌که آن‌ها را از نظر سلسله مراتب تصویری از علی<sup>(ع)</sup> پایین نگه داشته است (همان: ۶). به اعتقاد شانی، اینکه او از چشم پوشی کامل «دیگران» خودداری کرده است، می‌تواند به عنوان نوعی سازش از نوع مشهود در قطعه تحریف شده باشد که در آن «دیگران»، سه خلیفه‌ای که پیش از علی<sup>(ع)</sup> 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<sup>(ع)</sup> داشتند، امر مهم انتخاب و جانشینی علی<sup>(ع)</sup> را در «غدیر خم» 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<sup>(ص)</sup> و علی<sup>(ع)</sup> و اهل بیت<sup>(ع)</sup> ایشان متابعت کنی تا عاقبت بخیر گردی:

همه نیکت باید آغاز کرد

چو با نیک‌نامان بوی هم‌نورد

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

حکیم این جهان را چو دریانهاد

برانگیخته موج ازو تندباد

چو هفتاد کشتی بر او ساخته

همه بادبادن‌ها برافراخته

یکی پهن کشتی بسان عروس

بیاراسته همچو چشم خروس

## محمد بدو اندرون با علی

## همان اهل بیت نبی و ولی

زیرا فردوسی پس از اینکه رستگاری مخاطب را بر توسل به دانش دین موکول می‌کند، آن را در گرو ایمان به حدیث نبوی: «أَنَا مَدِينَةُ الْعِلْمِ وَعَلِيٌّ بَابُهَا، فَمَنْ أَرَادَ الْمَدِينَةَ فَلْيَأْتِ الْبَابَ» (الامام الرضا<sup>(ع)</sup>، ۱۴۰۶: ۵۸) بیان می‌دارد. سپس تأکیداتی می‌آورد تا محکم بودن 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 تفرقه پیش‌بینی شده، در احادیث دیگری نیز جلوه یافته است.

طبق پیش‌بینی پیامبر<sup>(ص)</sup>، امت اسلام به هفتاد و سه فرقه تقسیم شدند. دلیل این انشعاب، نادیده‌گرفتن انتصاب الهی امام علی<sup>(ع)</sup> در واقعه «غدیر خم» و تدارک ماجرای سقیفه بنی ساعده به سردمداری خلفای اولین بوده است. فردوسی این فرقه‌ها را به صورت هفتاد کشتی تصویر می‌کند<sup>(۲۰)</sup> که تنها یکی از آن‌ها مانند چشم خروس شاخص است و پیامبر<sup>(ص)</sup> و اهل بیت<sup>(ع)</sup> ایشان در آن قرار دارند. آنگاه مخاطب را در مقام مقایسه این کشتی‌ها می‌نشانند: در چنین دریای پرخطر و آشوبی، صلاح کار مخاطب در آن است که از میان هفتاد کشتی، تنها به آن پهن‌کشتی اهل بیت<sup>(ع)</sup> وارد شود که به ساحل نجات خواهد رسید.

از این رو، ظاهراً کاتب یا حامی نسخه 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. همه 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 تحریف شده بالا هست) روی آورده باشد (شانی، ۲۰۰۶: ۶). شاید نگارگر (مانند کاتب) به خاطر احتیاط به

چارچوبی که خلفای راشدین را براساس توالی تاریخی آن‌ها در تصاویر قرار می‌دهند، پایینند بوده است؛ اما در عین حال نظم جدیدی را به سلسله مراتب سنتی اضافه کرده که هدف آن، تأکید بر طرفداری شدید هنرمند از علی<sup>(ع)</sup> (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<sup>(ص)</sup> به عنوان راهنمایی برای افرادی که در جست‌وجوی علم اسلام هستند<sup>(۳۱)</sup>، قرار دارد. این بدان معناست که برای رسیدن به ایمان باید راه علی<sup>(ع)</sup> را به جای راه دیگران انتخاب کرد<sup>(۳۲)</sup>. ابن عباس 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<sup>(ص)</sup> ایستاد و گفت: «ای رسول خدا! ما را به این در، راهنمایی کن تا آن را بشناسیم». حضرت فرمود: «آن [در]، سید وصیّین، علی بن ابی طالب<sup>(ع)</sup> است... ای مردم! هر کسی که پذیرش ولایت پروردگار خوشحالش می‌کند، باید به علی بن ابی طالب و امامانی از ذریّه او اقتدا کند؛ زیرا ایشان ذخائر علم من هستند» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج ۳۶: ۲۶۳).

به اعتقاد شانی، ممکن است باب‌های خلفای اولین عادی به نظر بیاید؛ اما شاعر حتی نمی‌خواهد درباره 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).

در کنار اختلافات دائمی سنی و شیعه درباره 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 همه این تولیدات بوده‌اند). در متن نسخه فریر بر «دانش دین» تأکید شده است.<sup>(۲۳)</sup> آیا این موضوع مطلبی راجع به روح عصر می‌گوید؟ این نسخه ممکن است علاقه به افکار صوفیانه آن عصر را منعکس نماید. همچنین در این نگاره، پیامبر<sup>(ص)</sup> به عنوان «شهر علم» ذکر شده است.<sup>(۲۴)</sup> به این معنا که حضرت محمد<sup>(ص)</sup> به عنوان صاحب وحی، تمام دانشی را که شخص نیاز دارد، برخوردار است (احتمالاً به همین دلیل رسول اکرم<sup>(ص)</sup> که صاحب وحی است، در حال گفت‌وگو با عثمان درباره قرآن ترسیم شده است). از آنجایی که در افکار صوفیانه، دانش اساس جست‌وجوی خدا است، تغییر کلمات در متن این نگاره می‌تواند به عنوان نشان دیگری که خوشنویس یا حامی نسخه تحت تأثیر متون صوفیانه آن عصر بوده است، مورد توجه قرار بگیرد. مورد سوم تنوعی است که در بیانات خود حضرت محمد<sup>(ص)</sup> درباره 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<sup>(ص)</sup> فقط توسط حضرت علی<sup>(ع)</sup> که وصی ایشان است، محقق خواهد شد، به تشابه شمایل و جامه حضرت امیر<sup>(ع)</sup> و پیامبر<sup>(ص)</sup> پرداخته شده و ایشان پشت سر پیامبر<sup>(ص)</sup> ترسیم شده است که به خوبی نمایانگر وصایت علی<sup>(ع)</sup> نیز می‌باشد؛ یا اینکه خواننده مطمئن می‌شود که این‌ها دقیقاً کلام پیامبر<sup>(ص)</sup> هستند. چنان‌که متن شاهنامه خالقی مطلقاً صرفاً به سخنان پیامبر<sup>(ص)</sup> اشاره دارد (گواهی می‌دهم که این سخن‌های اوست). درحالی‌که در متن نگاره، کلام حضرت محمد<sup>(ص)</sup> به عنوان راز او توصیف شده است؛<sup>(۲۵)</sup> یعنی پیامبر<sup>(ص)</sup> 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 دیباچه اصلی شاهنامه تفاوت‌هایی دارد و دارای الحاقاتی می‌باشد، مؤلفه‌های

بصری نگاره نیز با متن آن متفاوت هستند. دلیل تفاوت متن نگاره «ستایش رسول (ع)» با شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر»، ذکر علی (ع) به عنوان «وصی» پیامبر (ص) در این شعر است که موجب شده تا بسیاری از نسخه برداران شیعی یا سنی ابیاتی را بر این بخش از شاهنامه بیافزایند یا از آن بکاهند؛ اما تفاوت مؤلفه‌های بصری با متن نگاره و نمایش سه خلیفه نخستین در این نگاره (علی رغم روحیه 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 به عنوان خلیفه پیامبر (ص) تقویت می‌نماید. چنان‌که در تنظیم نگاره 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 - ایدئولوژیک خویش، روحیه علوی‌گرایی را در پس محتوای «تمثیل کشتی» و آنچه در پی آن بوده، پذیرفته است و با توجه به سلیقه هنری خویش و با تداخل در مفاهیم شعر، به جای 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 درباره‌ی 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 صوفیانه آن عصر را منعکس نماید. همچنین در این نسخه، پیامبر<sup>(ص)</sup> به عنوان «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 درباره قرآن، ترسیم شده است. از آنجایی که در افکار صوفیانه دانش اساس جست‌وجوی خدا است، تغییر کلمات در متن نگاره می‌تواند به عنوان نشان دیگری که خوشنویس یا حامی نسخه تحت تأثیر متون صوفیانه آن عصر بوده است، مورد توجه قرار بگیرد. مورد سوم در خصوص حدیث نبوی درباره اینکه «علی باب شهر علم است» یافته می‌شود. احتمالاً براساس همین حدیث و برای تأکید بر این امر که تفسیر سخنان رسول<sup>(ص)</sup> فقط توسط حضرت علی<sup>(ع)</sup> که وصی ایشان است، محقق خواهد شد، به تشابه شمایل و جامه حضرت امیر<sup>(ع)</sup> و پیامبر<sup>(ص)</sup> پرداخته شده و ایشان پشت سر پیامبر<sup>(ص)</sup> ترسیم شده است که به خوبی نمایانگر وصایت علی<sup>(ع)</sup> نیز می‌باشد. همچنین در متن نگاره، کلام حضرت محمد<sup>(ص)</sup> به عنوان راز او توصیف شده است؛ یعنی پیامبر<sup>(ص)</sup> در واقع راز دین خود را بیان می‌کند؛ بنابراین نگاره «ستایش رسول<sup>(ع)</sup>» می‌تواند اعلامیه جمعی از مؤلفه اصلی در ایمان اسلامی باشد. به نظر می‌رسد منظور این بوده که اصول اساسی مذهب خود فردوسی (همان طوری که پیامبر<sup>(ص)</sup> بیان کرده است) که در مقابل اصول پذیرفته شده توسط اکثر هم‌عصران فردوسی و هنرمند این نگاره بوده است، تصویرگری شود. بنابراین، در دوره آل اینجو باور به خلافت امیرالمؤمنین علی<sup>(ع)</sup> و اهل بیت<sup>(ع)</sup> 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<sup>(ع)</sup> بپردازند.

### پی‌نوشت‌ها

(۱) «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ الْفُلُكِ الْجَارِيَةِ فِي اللَّجَجِ الْعَامِرَةِ يَا مَنْ مَنْ رَكِبَهَا وَيَعْرِقُ مَنْ تَرَكَهَا الْمُتَقَدِّمُ لَهُمْ مَارِقٌ وَالْمُتَأَخِّرُ عَنْهُمْ زَاهِقٌ وَاللَّازِمُ لَهُمْ لَاحِقٌ» (فراز ۳ و ۴ صلوات شعبانیه، امام سجاده<sup>(ع)</sup>).

(۲) «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ الطَّيِّبِينَ الْأَبْرَارِ الْأَخْيَارِ الَّذِينَ أَوْجِبْتَ لَهُمْ حُقُوقَهُمْ وَفَرَضْتَ طَاعَتَهُمْ وَوَلَّيْتَهُمْ» (فراز ۱۱ صلوات شعبانیه، امام سجاده<sup>(ع)</sup>).

(۳)

خون‌ریختن چو شیوه عشق است یاددار

خون حسین و معرکه 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 به خصوص 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)

تورا دانش و دین رهاند نخست

در رستگاری بیایدت 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 را ز اوست

تو گویی دو گوشم پر آواز اوست

منم بنده اهل بیت نبی

ستاینده خاک پای وصی

(۸)

ابا دیگران 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

یکی پهن‌کشتی بسان عروس

بیاراسته همچو چشم خروس

(۹)

محمد بدو اندرون با علی

همان اهل بیت نبی و ولی

خردمند کز دور دریا بدید

کرانه نه پیدا و بن ناپدید

بدانست کو موج خواهد زد

کس از غرق بیرون نخواهد شدن

به دل گفت اگر با نبی و وصی

شوم غرقه دارم دو یار وفی

همانا که باشد مرا دستگیر

خداوند تاج و لوا و سریر

(۱۰)

خداوند جوی می و انگبین

همان چشمه شیر و ماء معین

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

اگر چشم داری به دیگر سرای

به نزد نبی و وصی 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 خاک پی حیدرم

(۱۳)

هر آن کس که در دلش بغض علی ست  
از او زارتر در جهان زار کیست؟  
دلت گر به راه خطا مایلست  
تو را دشمن اندر جهان خود دلست  
نباشد جز از بی پدر دشمنش  
کی یزدان بسوزد به آتش تنش  
نگر تا نداری به بازی جهان  
نه برگردی از نیک پی همرهان  
همه نیکت باید آغاز کرد  
چو با نیک نامان بوی هم نورد

(۱۴)

ازین در سخن چند رانم همی  
همانش کرانه ندانم همی  
۱۵) احتمالاً ترسیم پیامبر<sup>(ص)</sup> در جمع یاراناش، از زمان نمایش نگاره در نسخه ورقه و  
گلشاه از میانه قرن ۱۳ ه.ق. مرسوم شده است.

۱۶) سیوطی نیز از انس رضی الله نقل می کند که عمر قبل از اسلام آوردن، می خواست

پیامبر<sup>(ص)</sup> را به قتل برساند (سیوطی، ۱۴۱۷: ۱۳۶).

۱۷) (ابن قتیبه، ۱۴۱۸، ج ۱: ۶۶) بنا بر نقل ابن حجر عسقلانی، محدث سنی قرن نهم، عمر قبل از مسلمان شدن، مسلمانان را آزار می‌داد (ابن حجر عسقلانی، ۱۴۱۵، ج ۴: ۴۸۴). از خود او نیز نقل شده که بیش از همه با رسول خدا دشمنی داشته است (سیوطی، ۱۴۱۷: ۱۳۷).

۱۸) چنان‌که در نسخه «معراج‌نامه» علاقه به ترسیم چهره 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 مدينة العلم و عليُّ بأبها فَمَنْ أَرَادَ الْعِلْمَ فَلْيَأْتِ الْبَابَ؛ مَنْ شَهِرَ عِلْمَهُ وَعَلَىٰ فِي دَرِّ الْبَابِ» (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 علی‌ام در است

درست این سخن قول پیغمبر است

(۲۳)

تورا دانش دین رهاند نخست

در رستگاری ببايدت جست

(۲۴)

که من شهر علمم علیّ ام در است

درست این سخن قول پیغمبر است

(۲۵)

گواهی دهم کاین سخن هاراز اوست

توگویی دو گوشم پرآواز اوست

## منابع

۱. صحیفه سجادیه
۲. آژند، یعقوب (۱۳۸۸). «تعامل فرهنگ‌های ایرانی. اسلامی و ترکی در شیراز (سده هشتم و نهم 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. چ ۶. 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). عیون الاخبار. بیروت: دارالکتب العلمیه.
۷. الامام الرضا، علی بن موسی (۱۴۰۶ق). صحیفه الامام الرضا<sup>(ع)</sup> (۱۹۸ ه.ق). تحقیق محمد مهدی طه نجف، مشهد: کنگره بین‌المللی امام رضا<sup>(ع)</sup>.
۸. بحرانی‌پور، علی (۱۳۸۸). اصناف و صنایع در بازار شیراز در سده های هفتم و هشتم قمری. تاریخ ایران، ش ۶۲/۵. صص ۱ - 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 الزهراء<sup>(س)</sup>. 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». نشریه شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. ش ۲. پیاپی ۳۶. صص ۴۵ - ۷۲.
۱۲. حسنونند، محمدکاظم و شهلا آخوندی (۱۳۹۱). «بررسی سیر تحول چهره نگاری در

- نگارگری ایران تا انتهای دوره صفوی»، نگره: ش ۲۴. صص ۱۵-۳۵.
۱۳. خواندمیر، محمد (۱۳۳۳). تاریخ حبیب السیر. بامقدمه جلال الدین همایی. تهران: خیام.
۱۴. خیراندیش، عبدالرسول (۱۳۸۷). «کنش‌ها و کشش‌های رنسانسی در فارس عصر مکتب شیراز». مجموعه چکیده مقالات گردهمایی مکتب شیراز. تهران: فرهنگستان هنر.
۱۵. رایینسون، 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 ابی بکر، ۱۴۱۷ق / ۱۹۹۷م، تاریخ الخلفاء، تحقیق ابراهیم صالح، بیروت: دار صادر.
۱۸. قاضی زاده، خشایار و بهروزی پور، حسین (۱۳۹۹). «بازجست و ویژگی های مکتب نگارگری شیراز در دوره آل اینجو و آل مظفر و تأثیر آن در هنر نگارگری ایران». مطالعات باستان شناسی پارسه. ش ۱۳. صص ۱۳۷ - ۱۵۹.
۱۹. گرابر، اولگ (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
۲۰. گری، بازیل (۱۳۶۹). نقاشی ایرانی. ترجمه 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. ترجمه هدایت الله مسترحمی. علی اکبر

غفاری و دیگران. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

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

۲۴. مستعلی، غلامرضا (۱۳۷۸). «زندگی شمس الدین محمد بن محمود آملی». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. سال ۳۸. ش ۲. صص ۲۹۳-۳۲۷.

۲۵. هاشمی، غلامرضا و علی اصغر شیرازی (۱۳۹۲). «تاثیر سنت‌های تصویری ساسانی بر نگارگری مکتب شیراز در عهد آل اینجو». مطالعات تطبیقی هنر: ش ۵، 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 Shi-ism 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](http://www.manuscripts.ir).

۳۰. شمس الدین محمد بن محمود آملی. تاریخ به روزرسانی ۱۴۰۱/۴/۲۰. [www.amardmylife.blogfa.com](http://www.amardmylife.blogfa.com).