

مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز  
سال دهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۷، پیاپی ۳۶

## تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت، در مطالعه‌ی معناشناختی «کشتی شیعه» در شاهنامه طهماسبی

منصوره حاجی هادیان\*

دانشگاه فردوسی مشهد

### چکیده

جایگاه ویژه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی نزد ایرانیان، موجب شده‌است تا این اثر، همواره مدّ نظر قدرت‌مداران قرار داشته باشد. یکی از مظاهر این توجه، در نگاره‌های متعددی جلوه می‌کند که بر مبنای اشعار شاهنامه‌ی فردوسی خلق شده‌است. این نگاره‌ها از دو منظر اصلی قابل مطالعه هستند: نخست آن‌که هریک را تنها به منزله‌ی بازنمودی از متن ادبی بررسی کنیم و به مؤلفه‌های شکل‌گرایانه، شگردها و مکتب هنری آن‌ها بپردازیم؛ دیگر آن‌که از منظر معناشناسی، دلالت‌های معنایی را مورد دقت قرار دهیم که نگاره را نه تنها به متن ادبی مورد نظر، بلکه آن را به مؤلفه‌های برون‌متنی، به‌خصوص مؤلفه‌های اجتماعی-سیاسی زمان تولید اثر، مربوط می‌سازد. در این پژوهش، بر مبنای نگرش دوم، نگاره‌ی «کشتی شیعه» از شاهنامه‌ی طهماسبی را همراه با قطعه شعری از شاهنامه‌ی فردوسی، معروف به «گفتار اندر ستایش پیغمبر» مطالعه کرده‌ایم و با استخراج و بررسی دلالت‌های معنایی، نشان داده‌ایم که این نگاره تا چه حد تحت تأثیر مؤلفه‌های برون‌متنی سیاسی-اجتماعی زمان خویش قرار دارد. در چنین تحقیقی، مطالعه‌ی ترکیب‌بندی و نشانه‌های تصویری نگاره‌ی مرتبط با اثر ادبی، در مسیر کشف و تبیین کارکردهای سیاسی-اجتماعی است و نشان می‌دهد که این نگاره تنها افزوده‌ای بر متن ادبی نبوده‌است؛ بلکه ابزار قدرتی در خدمت گفتمان مسلط جامعه است.

واژه‌های کلیدی: شعر، نقاشی ایرانی (نگارگری)، شاهنامه، قدرت.

### ۱. مقدمه

شاهنامه‌ی فردوسی در دوره‌ی صفویه، اهمیتی خاص پیدا کرد. شیعیان، فردوسی را شیعه و مدافع علی (ع) می‌دانند و تحقیقات پژوهشگران نیز این ادعا را ثابت می‌کند. (ر.ک: نظامی عروضی، ۱۳۸۱: ۸۳ و منتصب مجابی، ۱۳۸۳: ۴۳-۶۳) جایگاه ویژه‌ی شاهنامه

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی m.hajihady@gmail.com

موجب شده‌است تا نگارگران به آن علاقه‌مند شوند و صحنه‌های مختلفی از آن را تصویر کنند. این نگاره‌ها عموماً به منزله‌ی یک افزودنی صرف بر شعر فردوسی نیست. نگارگر، خود صاحب هنر، سلیقه‌ی خاص و گرایش‌های هنری است و تمایلات سیاسی-اجتماعی-ایدئولوژیک خاص خود را دارد. این مؤلفه‌ها بر نگارگری او اثر گذاشته و نگاره را به چیزی فراتر از تصویرسازی یا نقاشی از روی یک شعر، تبدیل کرده‌است. ایجاد تفاوت در مؤکدات شعر؛ افزودن و کاستن عناصر بصری و شخصیت‌ها و تقویت و تضعیف موقعیت‌ها، از جمله ابزارهای نگارگر برای شخصی‌سازی نگاره و مستقل ساختن آن از شعر، علی‌رغم پیوستگی با آن است. از سوی دیگر، شعر و نگاره، هر دو در طول تاریخ، نقش‌های مهمی در عرصه‌ی قدرت بازی کرده‌اند. توجه به اهمیت هنر نزد مردم، باعث شده‌است تا حاکمان، به انواع شیوه‌های پسندیده و ناپسند، ادبا و هنرمندان را مورد استفاده قرار دهند و اهداف خود را از طریق ایشان پیگیری کنند.

فردوسی در صفحات آغازین شاهنامه، با شعری تحت عنوان: «گفتار اندر ستایش پیغمبر»، خواننده را به سوی نگرش ایدئولوژیک خویش فرامی‌خواند. این شعر با تشبیه جهان و زندگی انسان‌ها در آن به دریایی موج و پرخطر، مخاطبان را به سوار شدن بر پهن کشتی‌ای فرامی‌خواند که نماد تشیع است. به تعبیر دیگر، شاعر، مخاطبان را از سوار شدن بر کشتی‌های متفرقه که رو به سوی هلاک می‌روند، بر حذر می‌دارد. از سوی دیگر، نگارگر این تصویر را می‌پسندد و آن را مفهوم و استعاره‌ی مرکزی اثر ثانویه‌ای قرار می‌دهد که در نهایت، «نگاره‌ی کشتی شیعه» خوانده می‌شود. این نگاره علی‌رغم آن‌که تا حد بسیار زیادی، باز نمود شعر فردوسی است، استقلال خود را با تغییر در مؤلفه‌های موقعیت، عناصر بصری و شخصیت‌پردازی، حفظ می‌کند. آنچه این دو اثر را در حوزه‌ی معنایی مشترک قرار می‌دهد، مؤلفه‌ی قدرت است. نگاره (۹۳۵-۹۵۷ ه.ق) پس از شعر (۳۶۵-۴۰۰ ه.ق) و در زمان شاه طهماسب صفوی (۹۲۰-۹۸۴ ه.ق) خلق شده‌است. این زمانی است که شاه اسماعیل صفوی تازه موفق شده‌است حکومتی یک‌پارچه ایجاد کند (۹۰۷-۹۳۰ ه.ق) و بر سراسر کشور حاکم شود. اسماعیل، همزمان با این تحول بزرگ، شجاعت خود را با تغییر بزرگ دیگری نشان داد و تشیع را مذهب رسمی (۹۰۷ ه.ق) اعلام کرد. اگرچه این کار می‌توانست بسیاری از ایرانیان را که مذهب شیعه داشتند، با وی هم‌پیمان کند، خطر دشمنان و کینه‌توزی آنان را نیز افزایش می‌داد. در چنین شرایطی حاکمان صفوی به هر ابزاری که به حفظ و افزایش قدرت آنان کمک می‌کرد، نیاز داشتند و از آن حمایت می‌کردند. نگاره‌ی کشتی شیعه با چنان خصوصیات می‌توانست به‌خوبی جزو ابزارهای مذکور قرار گیرد.

خوانش انطباقی شعر و نگاره‌ی مرتبط با آن، از دو جنبه ممکن است: نخست آن‌که یک نگاره را تنها به منزله‌ی بازنمودی از متن ادبی دانسته به مؤلفه‌هایی از قبیل مسایل مورد علاقه‌ی شکل‌گرایان، شگردهای آن و تعلق آن را به مکاتب مختلف هنری بپردازیم؛ دیگر آن‌که از منظر معنانشناسی، دلالت‌های معنایی را مورد دقت قرار دهیم که نگاره را نه تنها به متن ادبی مورد نظر، بلکه آن را به مؤلفه‌های برون‌متنی، به ویژه، مؤلفه‌های سیاسی - اجتماعی - ایدئولوژیک زمان تولید مربوط می‌سازد.

مسأله‌ی اصلی پژوهش حاضر، مطالعه و اثبات پیشی‌گرفتن نگاره‌ی کشتی شیعه از شعر فردوسی، در امر حفظ و افزایش قدرت صفویان است و منطبق با نگرش دوم در خوانش نگاره، یعنی بررسی دلالت‌های برون‌متنی انجام می‌شود. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و با شیوه‌ی مقایسه، تحلیل و استنتاج انجام شده و مسیر این‌گونه است: تغییراتی را که میرزاعلی، خالق نگاره‌ی کشتی شیعه، در مؤکدات شعر فردوسی داده‌است، استخراج و ارتباط احتمالی آن‌ها را با حکومت صفوی بررسی کرده‌ایم. تغییرات مذکور شامل حذف، افزایش و یا تغییر در مفاهیم شعر فردوسی است که موجب تمایز نگاره از شعر می‌شود. این تمایزات در «موقعیت‌ها»، «عناصر بصری» و «شخصیت‌ها» بررسی پذیر است.

ضرورت و اهمیت چنین پژوهشی از جنبه‌های مختلف قابل بررسی است: نخست، روشی را برای مطالعه‌ی میان‌رشته‌ای هنر، ادبیات و سیاست، مورد تجربه قرار می‌دهد؛ سپس، موجب افزایش دقت در خوانش نگاره بر اساس شعر و با توجه به مؤلفه‌های برون‌متنی، از قبیل مسایل اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک می‌گردد. همچنین بستر لازم را برای ادامه و تکمیل چنین خوانش تطابقی میان شعر - نگاره - سیاست، برای سایر پژوهندگان فراهم می‌آورد. همچنین مطالعه‌ی تأثیر قدرت بر هنر (در این‌جا، هنر نگارگری) موجب آشکار شدن زمینه‌های مختلف مباحث سیاسی - فرهنگی در زمینه‌ی موضوع می‌شود. این موضوعی است که به مراتب مورد توجه پژوهندگان واقع شده‌است؛ ولی تاکنون مسأله‌ی قدرت در نگاره‌های زمان صفوی و شاهنامه‌ی طهماسبی، به شایستگی مطالعه نشده‌است و به‌ویژه، هیچ پژوهشگری به بررسی تأثیر قدرت بر خلق نگاره‌ی کشتی شیعه نپرداخته‌است.

پژوهش‌های متعدد و مفصلی در زمینه‌ی کلی «ارتباط شعر و نگاره» انجام شده‌است؛ با این‌حال، محققان در هیچ‌یک از آن‌ها به موضوع تخصصی مقاله‌ی حاضر نپرداخته‌اند. محسن ذاکرال‌حسینی در مقاله‌ی «کشتی‌عروس» (ذاکرال‌حسینی، ۱۳۷۹) به تحلیل معنایی

این مفهوم و اشارات مجازی آن پرداخته‌است. حبیب‌الله آیت‌اللهی در مقاله‌ی «جلوه‌های ناب هنر ایرانی در مینیاتورهای شاه طهماسبی» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰)، از منظر هنری به تبیین ظرایف نگاره‌های موجود در شاهنامه‌ی طهماسبی پرداخته‌است. مهناز شایسته‌فر در کتاب هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری (شایسته‌فر، ۱۳۸۴) به مطالعه‌ی نگاره‌ها و کتیبه‌های ایرانی از منظر ارتباط آن‌ها با مذهب تشیع و تأثیر ایدئولوژی بر هنر پرداخته‌است و هم او در مقاله‌ی «شاهنامه، حماسه‌ی ملی (دوران تیموریان و صفویان)» (شایسته‌فر، ۱۳۸۵)، ضمن پاسخ به این‌که چرا شاهنامه در دوره‌های مختلف به‌طور گسترده مورد توجه هنرمندان بوده‌است و شاهنامه‌های مصور دوره‌های تیموری و صفوی کدامند، ارزش شاهنامه را به‌مثابه‌ی یک شناس‌نامه ملی، مورد توجه هنرمندان و نیز حکام دوره‌های تیموری و صفوی دانسته‌است و از شاهنامه طهماسبی در جایگاه اثری مهم در دوره‌های مختلف، یاد کرده‌است. فاطمه صداقت در مقاله‌ی «شاهنامه شاه طهماسبی شاهکار مصورسازی مکتب تبریز» (صداقت، ۱۳۸۵)، به این دو پرسش پاسخ داده‌است که شاهنامه شاه طهماسب تحت چه شرایطی و با چه ویژگی‌های مضمونی و تکنیکی خلق شده‌است؟ در نهایت مریم عبداللهی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به «مطالعه‌ی زیبایی‌شناسی کمی سه نگاره از شاهنامه طهماسبی، با رویکرد نظریه‌ی اطلاعات انفورماتیک» (عبداللهی، ۱۳۹۱) پرداخته‌است.

۲. تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت، در مطالعه‌ی معناشناختی نگاره‌ی کشتی شیعه در ادامه، به بررسی ارتباط شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» با نگاره‌ی «کشتی شیعه» و نیز، ارتباط آن‌ها با قدرت پرداخته‌ایم و نشان داده‌ایم که چگونه تغییر در مؤکدات و مفاهیم، باعث شده تا نگاره، در عرصه‌ی خدمت به قدرت، از شعر پیشی گیرد.

#### ۲. ۱. شعر فردوسی: «گفتار اندر ستایش پیغمبر»

در دیباچه‌ی شاهنامه، شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» جزو مواضعی است که فردوسی در آن «از عقیده‌ی دینی خود در غوغای تعصب محمود و محمودیان، به‌صراحت نام برده و تعلق خویش را به آل‌علی و خاندان پیغامبر، به‌صراحت آشکار کرده و در ستایش آنان شدت به‌خرج داده.» (صفا، ۱۳۹۲: ۲۵۷) البته باید توجه داشت که برخی محققان معتقدند که محمود غزنوی چندان با شیعیان دوازده امامی مشکل نداشته؛ بلکه بیش‌تر با اسماعیلیان مخالفت می‌کرده‌است. (ر.ک: امیدسالار، ۱۳۸۰: ۲۶۴ و ریاحی، ۱۳۸۸: ۹۱) به هر روی،

ارتباط مستقیم و تلمیحی ابیات این قطعه شعر با آیات و احادیث، مورد توجه محققان دیگر نیز قرار گرفته است؛ برای نمونه (ر.ک: منتصب مجابی، ۱۳۸۳: ۴۳-۶۳؛ رستنده، ۱۳۷۸: ۹۰-۹۴ و ابوالحسنی منذر، ۱۳۹۲: ۴۳۹-۴۸۶)

از سوی دیگر، وقتی جامعه‌ی ایران با جمعیت بزرگ معتقد به تشیع و علایق میهن‌دوستانه در نظر گرفته شود، جایگاه این قطعه شعر از یک منظومه‌ی حماسی که به میهن و اعتقادات مذهبی، همزمان، عشق می‌ورزد، روشن تر خواهد شد. این چنین، درمی‌یابیم که این قطعه چه ظرفیت قابل توجهی برای بهره‌گیری قدرت‌مداران زمانه در خود دارد:

تو را دانش دین رهاند درست	در رستگاری نباید جست
دلت گر نخواهی که باشد نژند	همان تا نگردي تن مستمند
چو خواهی که یابی زهر بد رها	سر اندر نیاری به دام بلا
بوی در دو گیتی ز بد رستگار	نکوکار گردی بر کردگار
به گفتار پیغامبرت راه جوی	دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی
چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی	خداوند امر و خداوند نهی
که من شارستانم علی‌ام در است	درست این سخن گفت پیغمبر ست
گواهی دهم کاین سخن راز اوست	تو گویی دو گوشم بر آواز اوست
حکیم این جهان را چو دریا نهاد	برانگیخته موج از او تندباد
چو هفتاد کشتی برو ساخته	همه بادبان‌ها برافراخته
یکی پهن کشتی به سان عروس	بیاراسته همچو چشم خروس
محمد بدو اندرون با علی	همان اهل بیت نبی و وصی
اگر چشم داری به دیگر سرای	به نزد نبی و وصی گیر جای
گرت زین بد آید گناه من است	چنین است این دین و راه من است
برین زادم و هم برین بگذرم	چنان دان که خاک پی حیدرم
نگر تا به بازی نداری جهان	نه برگردی از نیک‌پی هم‌رهان
همه نیک‌یات باید آغاز کرد	چو با نیک‌نامان بوی هم‌نورد

(فردوسی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۴-۵)

نکته شایسته یادآوری در برخی نسخ شاهنامه، مانند نسخه‌ی فلورانس (۶۱۴ ه.ق) این است که علی‌رغم اشاره‌ی مجمل به سه خلیفه‌ی نخست، تأکیدات فراوانی بر محق بودن تشیع دیده می‌شود و حتی مخالفان تشیع، به شدت مورد شماتت قرار می‌گیرند. (ر.ک:

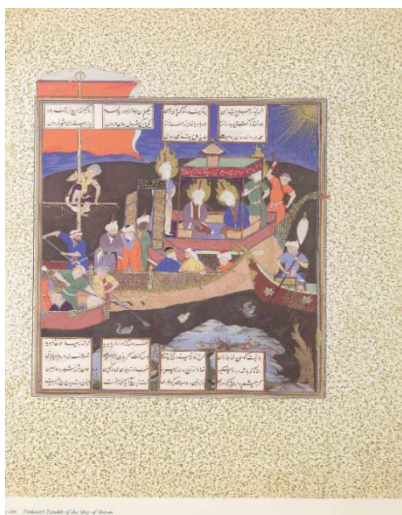
۵۰ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

جوینی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۴۸-۵۱) با وجود این، به دلیل باور شاهنامه‌شناسان بر الحاقی بودن آن ابیات (خالقی مطلق، ۱۳۸۸: ۱۳۷-۱۴۲ و کزازی، ۱۳۹۴، ج ۱: ۲۰۸)، نسخه‌ی شاهنامه، به تصحیح دکتر جلال خالقی مطلق (۱۳۹۴) (که مورد وثوق اغلب شاهنامه‌پژوهان است) و بسته به ضرورت، نسخه‌ی شعر فردوسی آن‌چنان‌که در نگاره آمده‌است (چرا که موضوع پژوهش حاضر، نگاره‌ی مذکور است) ملاک پژوهش حاضر قرار گرفت.

## ۲.۲. نگاره صفوی «کشتی شیعه» در شاهنامه طهماسبی

شاهنامه‌ی طهماسبی (شاهنامه شاه طهماسب) نسخه‌ای از شاهنامه‌ی فردوسی است که خلق آن در دوره‌ی حکومت شاه اسماعیل اول سال ۹۲۸ ه.ق، در کارگاه سلطنتی تبریز با اجرای ۱۵ هنرمند زمان، آغاز شد. این نسخه با ۲۵۸ مجلس بر مبنای افسانه‌ها، اساطیر و داستان‌ها همراه با ابیات شاهنامه‌ی فردوسی در جای‌جای نگاره‌ها با خط نستعلیق و بر مبنای تناسبات فراوان، در سال ۹۴۸ ه.ق، تهیه شد.

اولین نگاره این شاهنامه‌ی مصور، منسوب به میرزا علی (۹۱۵-۹۵۷ ه.ق)، فرزند سلطان محمد (ر.ک: شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۵۰ و کنگرانی، ۱۳۹۰: ۷۶)، به نام «کشتی شیعه» معروف است که شعر «گفتار اندر ستایش پیامبر» از دیباجه‌ی شاهنامه‌ی فردوسی (خالقی مطلق، ۱۳۹۴: ۴-۵) را تصویر کرده‌است. «مولانا میرزا علی، ولد مولانای مشارالیه است در فن



تصویر: نگاره کشتی شیعه، منبع: the Persian book of king (2011) new York: the metropolitan museum of art :II9V

نقاشی و تصویر و چهره‌گشایی، نظیر و عدیل نداشت و تصویر را به‌جایی رسانیده بود که کسی مثل او شد و در ایام پدر، در کتابخانه‌ی شاه جم‌جاه، طهماسب، نشو و نما یافت.» (حسینی قمی، ۱۳۸۳: ۱۳۷) برخی آثار به‌جا مانده از وی عبارت است از: همکاری در دو اثر «پنج گنج نظامی»، «مجلس نمودن شاپور»، «صورت خسرو در پنج گنج نظامی»، «مجلس شکار دوبرگی از سلسله‌الذهب جامی»، «هفت اورنگ ابراهیم‌میرزا»، «صحنه‌ی شکار» و «شش‌نگاره از شاهنامه‌ی طهماسبی» (پاکباز،

۱۳۷۹: ۹۱)

### ۲.۳. همخوانی شعر فردوسی و نگاره‌ی کشتی شیعه

از آن‌جا که شعر مذکور با خطاب و پند به خواننده آغاز می‌شود، می‌توان پیش‌بینی کرد که هدف از سرایش آن، ایجاد یا تحکیم نوعی نگرش در خواننده است که در انتهای ابیات و حین نتیجه‌گیری، صراحت و قدرت بیش‌تری خواهد یافت. در بیت نخست، رستگاری مخاطب، بر توسل به دانش دین موكول می‌شود؛ بنابراین توقع می‌رود که شاعر در ابیات بعدی، باز به این مؤلفه بازگردد و از آن‌ها برای نیل به مقصود، بهره ببرد. در ابیات دوم، سوم و چهارم (که متفق‌المعانی هم هستند)، سامان دادن و شادی بخشیدن به دل که عامل رهایی از مستمندی (غمگینی و نژندی) است، در گرو گرویدن به گفتار پیامبر (ص) معرفی می‌شود. اینک مخاطب منتظر است تا ببیند کدام سخنان نبوی مد نظر شاعر است؛ اما فردوسی، با خطاب دوباره به خواننده، سؤال می‌کند که منظور از احادیث نبوی کدامین آن‌ها است و پیامبر (ص) چه گفته است؟ این بیت، علاوه بر آن‌که حس انتظار را در خواننده تقویت می‌کند، در ذات خود، سؤالی بلاغی است؛ چون پاسخ آن بلافاصله (در بیت بعدی) از سوی خود شاعر داده می‌شود: «أَنَا مَدِينَةُ الْعِلْمِ وَعَلَىٰ بَابِهَا فَمَنْ أَرَادَ الْعِلْمَ فَلْيَأْتِ الْبَابَ» است؛ من شهر علمم و علی در آن شهر است. هر که دنبال علم است، باید از این در وارد شود. (الامام الرضا علیه السلام، ۱۳۶۶: ۱۲۳) سپس شاعر تأکیدی می‌آورد تا محکم بودن این سخن را به ذهن مخاطب متبادر سازد.

از این‌جا، تصویرپردازی آغاز می‌شود و فردوسی، از وجه ذهنی (subjective)، به وجه عینی (objective) روی می‌آورد. تصویرسازی او نیز مبتنی بر روایتی نبوی است: «مثل اهل بیتی فیکم کمثل سفینه نوح من رکبها نجا و من تخلف عنها غرق» (همان: ۱۱۶)؛ مثل اهل بیت من میان شما، کشتی نوح است که هر کس به آن پناه برد، نجات یافت و هر کس از آن جاماند، هلاک شد. این تفرقه‌ی پیش‌بینی شده، در احادیث دیگری نیز جلوه یافته است: «ان بنی اسرائیل تفرقت سبعون فرقه و خلصت فرقه واحده و ان امتی ستفترق علی اثنتین و سبعین فرقه تهلك احدی و سبعون تخلص فرقه قیل من تلک الفرقة؟ قال الجماعة» (ابن بابویه، ۱۳۷۷: ج ۲، ۵۸۵-۵۸۴)؛ بنی اسرائیل به هفتاد و یک فرقه تقسیم شدند که یک فرقه‌ی آن، نجات یافته و امت من به هفتاد و دو فرقه تقسیم می‌شوند که یک فرقه‌ی آن از آتش نجات می‌یابد. از حضرت سؤال شد که آن فرقه کدام است؟ حضرت فرمود: جماعت است. در نتیجه، نجات یافته آن دسته افرادی هستند که به ولایت شما (اهل‌ال بیت) متمسک شده و پی‌رو عمل شما باشند و بر رأی خویش عمل نکنند.

شاعر به وسیله‌ی ایجاد ارتباط میان نگرش خود با حدیث سفینه‌ی نجات و نیز با ایجاد تصویری از کشتی‌های مختلف در دریای موج و طوفانی، نمایی از روزگار خویش را به دست می‌دهد. به تعبیری، این دریای پرآشوب، می‌تواند همان زمانه‌ی آشفته‌ی فردوسی باشد؛ به نحوی که موج و تندباد آن، هر نابلد راه و هر کشتی‌ای را که ناخدای آن اهل بیت (ع) نباشد، غرق کند. می‌گوید که خداوند، جهان را به مثابه‌ی چنین دریایی قرار داده که در آن، حوادث و ناسازگاری‌های فراوان وجود دارد. سپس هفتاد کشتی را در آن دریا تصویر می‌کند که تنها یکی از آن‌ها شاخص (مانند چشم خروس) است و پیامبر (ص) و اهل بیت ایشان (ع) در آن قرار دارند. آن‌گاه مخاطب را در مقام مقایسه‌ی این کشتی‌ها می‌نشانند: در چنین دریای پرخطری، صلاح کار مخاطب در آن است که از میان هفتاد کشتی، تنها به آن پهن کشتی‌ای وارد شود که به ساحل نجات خواهد رسید. شاعر دوباره پرهیز از سایر کشتی‌ها را توصیه می‌کند؛ زیرا تنها راه نجات، همین است. وی دوباره به وجه ذهنی برمی‌گردد و تضمین می‌کند که اگر به خاطر این تصمیم، ضرری به فرد رسید، او ضامن خواهد بود. شاعر پی‌روی از تشیع را خصیصه‌ی ذاتی خویش معرفی می‌کند و به خواننده‌ی شعر نیز هشدار می‌دهد اگر به این راه راست نپیوندد، به راه خطا متمایل شده‌است. جهان، بازی و بازیچه نیست. در جهان باید با نیک‌نامان همراه بود تا نیک‌نامی نصیب گردد. در آخر هم دامنه‌ی معنایی این پند را بسیار وسیع معرفی می‌کند.

نکته‌ای مهم در توصیف شخصیت‌های این شعر وجود دارد. طبق شگردهای روایی، وقتی توصیف، مختصر می‌شود، ذهن هرچه سریع‌تر از موصوف عبور می‌کند. این، خود یکی از روش‌های بسیار زیرکانه‌ی حذف است. بر عکس، هرگاه در جریان روایت، راوی به مسأله‌ای مهم برسد، به جای اشاره و عبور از آن، به وصف دقیق می‌پردازد. در نتیجه با افزایش کمیت کلمات و جملات، سرعت روایت را کاهش می‌دهد تا برای مخاطب، فرصت دقت کردن در سوژه ایجاد شود. این ویژگی را می‌توانیم در معرفی حضرت علی (ع) از سوی شاعر ببینیم. در این قطعه، از بیت یازدهم تا پایان شعر، همه‌ی ابیات، به صورت مستقیم یا غیرمستقیم، در خدمت وصف این شخصیت هستند.

#### ۲.۴. همسویی شعر و نگاره «کشتی شیعه» در پیوند با قدرت

نگاره (تصویر)، انعکاس یا بازتاب واقعیت یا حقیقتی دیگر است. این پدیده‌های هنری، ضمن فرایند انتزاعی و تجربیدی که در واقع، شکل‌گیری مفاهیم و اندیشه است، برای بیننده معنا می‌یابد. به وسیله‌ی نشانه‌شناسی نگاره، می‌توانیم به ویژگی‌های آن راه پیدا



کنیم. در این شیوه، نه «احساسات هنری»، بلکه «دلالت»، مهم‌ترین مؤلفه است که در آن، از «شیوه‌ی تولید معنا به وسیله‌ی نشانه»، سخن به میان می‌آید. به تعبیر دیگر، یک نشانه، در واقع یک نشانه نیست؛ الا آن که «مبین ایده‌ها» بی باشد و نزد مخاطب دریافت‌کننده، موجب برانگیخته شدن تأویلی گردد. (ر.ک: رزاقی، ۱۳۸۴: ۱۰-۱۲) در ادامه کوشیده‌ایم تا دلالت‌های محتمل اجزای نگاره‌ی کشتی شیعه را بر روابط قدرت، بررسی کنیم.

نگاره‌ی کشتی شیعه در شاهنامه‌ی طهماسبی، حدود پانصد و هفده سال پس از مرگ فردوسی، خلق شده است. هریک از این دو در موقعیت سیاسی - اجتماعی - ایدئولوژیک خاص خود به وجود آمده‌اند و شرایط خلق این دو اثر، یکسان نیست؛ پس طبیعی است که نگاره، باز نمود محض شعر نباشد و طبیعی است که نگارگر بر بعضی مؤلفه‌ها تأکید بیش‌تر داشته باشد و برخی دیگر را کم‌رنگ‌تر نشان دهد و یا حتی حذف کند.

پیوند شعر و نگاره‌ی مذکور را در ارتباط با قدرت، از سه منظر، یعنی «موقعیت»، «عناصر بصری» و «شخصیت‌ها» می‌توان بررسی کرد. این مطالعه بر دو محور تقدس (دین و مذهب) و سیاست (قدرت و حکومت) تأکید داشته است.

## ۲.۵. موقعیت تاریخی - سیاسی نگاره

منظور از موقعیت، شرایط خاص زمان، مکان و فضای حاکم بر اثر ادبی - هنری است. با مقایسه‌ی مؤلفه‌ی موقعیت در شعر فردوسی و نگاره‌ی طهماسبی، ارتباط این دو، روشن و ظرفیت‌های محتمل نگاره برای خدمت به حکومت صفوی، معلوم می‌شود.

## ۲.۶. موقعیت در شعر فردوسی

حال و هوای حاکم بر اثر، هشدار، نصیحت و ارائه‌ی راهنمایی درباره‌ی حوادثی است که انسان، پیش رو دارد. این فضا، به گونه‌ای طراحی شده است که گویی کسی که می‌داند چه خطراتی خواننده را تهدید می‌کند، به او اندرز می‌دهد. شاعر با کمک تصویرسازی، موقعیت خطرناک پیش رو را همچون دریایی نشان می‌دهد که مخاطب، خواسته یا ناخواسته، در آن قرار دارد. دریای مذکور، استعاره‌ای از همان زندگی انسان است. برای مخاطب، امکان سوار شدن بر کشتی‌های مختلف وجود دارد. به عبارتی، مخاطب می‌تواند به ایدئولوژی‌های مختلفی که ارائه می‌شوند، باورمند شود؛ اما مسأله این است که فقط یکی از آن کشتی‌ها (ایدئولوژی‌ها) مسیر را به سلامت، طی خواهد کرد و سایر آن‌ها در دریا غرق خواهند شد. فردوسی به استعاره، زندگی (و یا روزگار) را دریا خوانده است.

این دریا، آرام نیست؛ بلکه تندبادها (که استعاره‌ای از تغییرات و تحولات است)، موج‌های سهمگین و خطر غرق شدن را ایجاد کرده‌است. راوی شعر، خود در خطر نیست؛ زیرا او خود را با اظهار بندگی اهل بیت نبی(ص) به کشتی نجات رسانده‌است و از درون آن، دیگران را به امنیت این کشتی (و در نتیجه نجات)، دعوت می‌کند. فردوسی همچنین، ساکنان کشتی را به مخاطبان شعر خود معرفی می‌کند تا ایشان را نیز به سوار شدن ترغیب کند. در شعر او، این ساکنان بزرگوار، تضمین‌کننده‌ی دنیا و آخرت شایسته، برای همراهانشان هستند. از سوی دیگر، شاعر، ساکنان سایر کشتی‌ها را اهل غرق می‌داند. او مخاطب را اندرز می‌دهد تا مراقب باشد که زندگی را بازی نداند و از نیک‌پی هم‌رهان (نبی و آل) بازنگردد؛ همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، شعر فردوسی زبانی پرهشدار دارد و با تحکمی منطقی، می‌کوشد تا مخاطب را به تشیع فراخواند.

## ۲.۷. موقعیت در نگاره

در نگاره نیز دریایی بی‌کرانه تصویر شده‌است. دریا و آب، دارای معانی‌ای مجازی هستند که به موضوع بحث ما کامل مربوط است. برای کشف این معانی لازم است یادآور شویم که آب و دریا در اسلام، جایگاه و شأنی والا دارند. آیه «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلِّ شَيْءٍ حَيًّا» (انبیاء/۳۰)؛ یعنی ما همه‌چیز را از آب زنده قرار دادیم، شاهدهی بر این مدعا است. «در تفکر اسلامی، آب یعنی شفقت، معرفت باطنی، تطهیر، زندگی و (آب) به شکل چشمه، مکاشفه‌ی الهی، حقیقت و آفرینش.» (کویر، ۱۳۷۹: ۲) اعتقاد به زنده بودن و زاییده شدن و زندگی‌بخشی زمین از آب، سبب نمادین شدن آن است. آب، نمادی از عالم ملکوت و عنصری است که رابطه‌ی انسان را با طبیعت، به‌وجود می‌آورد. در نگاره‌های ایرانی، آب به رنگ نقره‌ای تصویر می‌شود که برای ایجاد روشنایی، انعکاس نور و ایجاد پرتوهایی است که با روح بیننده وارد تبادل معنوی می‌شود. نمود آب به شکل دریا، به معنای آن است که این موجود، در عین نعمت، خطرناک است و لازمه‌ی ارتباط با آن، دانایی و احتیاط است. دریا محیطی است که با همه‌ی حیات‌بخشی‌اش، خطرآفرین است و ناقصانی که شناوری ندانند، در آن غرق خواهند شد.

در نگاره، بر روی دریا، یک کشتی اصلی و چندین کشتی متفرقه تصویر شده‌است که همه معانی نمادین دارند. کشتی اصلی، نماد سفینه‌ی نوح در حدیث «مَثَلُ أَهْلِ بَيْتِي مَثَلُ سَفِينَةِ نُوْحٍ مِنْ رَكَبِهَا نَجَا» است؛ یعنی: مَثَلِ اهل بیت من مَثَلِ کشتی نوح است. هر که بر

آن نشست، نجات یابد. بنابراین، این کشتی یادآور رستگاری، سعادت و امنیت است. (الامام‌الرضا، ۱۳۶۶: ۱۲۳) روشن است که نگارگر نیز با نمادهای «کشتی اصلی» و «کشتی‌های فرعی» که روی هم، استعاره‌ی مرکزی نگاره را شکل می‌دهد، می‌کوشد تا مخاطب را به تشیع فراخواند (عناصر بصری و شخصیت‌های نگاره که در ادامه بررسی خواهند شد، به تقویت صحت این استنتاج کمک خواهند کرد).

## ۲.۸. موقعیت تاریخی

در زمینه‌ی موقعیت از منظر قدرت، تاریخ سخن می‌گوید. زمان نگاره، ابتدای عصر صفوی است و «دولت صفوی دارای دو ارزش اساسی و حیاتی است: نخست ایجاد ملتی واحد با مسوولیتی واحد در برابر مهاجمان و دشمنان و نیز در مقابل سرکشان و عاصیان بر حکومت مرکزی؛ دوم ایجاد ملتی دارای مذهبی خاص که بدان شناخته شده و به‌خاطر دفاع از همان مذهب، دشواری‌های بزرگ را در برابر هجوم‌های دو دولت نیرومند شرقی و غربی تحمل نموده‌است.» (صفا، ۱۳۷۸، ج ۵: ۷۰) به تعبیر دیگر، شاه اسماعیل «صفوی» در ایجاد یک حکومت مرکزی واحد در ایران و پیش‌گیری از هجوم‌های جدید قبایل زردپوست، یعنی ازبکان و تعیین مذهب واحدی برای ایرانیان، یعنی تشیع در برابر تسنن که مذهب رسمی عثمانیان و ازبکان بود، ایرانیان را از حیث استقلال و تشخیص تاریخی، به مقام پیشین خود بازگردانید و دوره‌ای را شبیه دوران شاهنشاهی ساسانی، با همان محاسن و معایب، در تاریخ ما تجدید کرد.» (همان، ج ۴: ۲۹)

در زمان خلق نگاره، مذهب شیعه به‌تازگی در جایگاه مذهب رسمی، مطرح شده بود. در منابعی چون خلاصه‌التواریخ و عالم‌آرای عباسی آمده‌است: «روز جمعه، امر کردند که خطیب آن شهر خطبه ائمه اثناعشر خواند...» (حسینی قمی، ۱۳۵۹: ۷۳ و ترکمان، ۱۳۵۰: ۲۸) اعلام تشیع در جایگاه مذهب رسمی، خود می‌توانست موجب جنگ‌ها و دشمنی‌هایی شود: «ازبکان و محرکان غربی آنان، یعنی عثمانیان از یک‌سو و صفویان و متابعانشان از سوی دیگر، یکی از دو نوع تلقی نظریه‌های فقهی و اجتماعی اسلام را بهانه‌ی جنگ و تسخیر متصرفات یک‌دیگر می‌ساختند و از این راه، هنگامه‌جویی‌های خود را مشروع جلوه می‌دادند.» (صفا، ۱۳۷۸، ج ۵، ۷۰) از سوی دیگر، تشکیل حکومت مرکزی نیز یعنی اعلام آمادگی برای مبارزه. پس از قرن‌ها، حکومت مرکزی دوباره در کشور شکل گرفت و موجب شد تا از ایرانیان «ملتی قائم بالذات، متحد، توانا و واجب‌الاحترام ساخت و ثغور آن را در ایام سلطنت شاه عباس اول، به حدود امپراطوری ساسانیان

رسانید.» (براون، ۱۳۳۵، ج ۴: ۱) حال، یک پارچه نگاه داشتن ایران در چنین وضعیت پرتلاطمی دشوار است و هر آن ممکن است کسی از یاران، فریفته شود و به جمع دشمنان بپیوندد. دشمنان در کمین نشسته‌اند؛ پس باید با تمام توان، از همه‌ی امکانات استفاده شود تا افراد بیش‌تری با حکومت همدل گردد. استفاده از اعتقادات شیعی که افراد زیادی از مردم کشور بر آن هستند، یکی از مؤلفه‌هایی است که هرگز نباید از چشم قدرت دور بماند. این همان چیزی است که همه‌ی طوایف گوناگون قزلباش را در زمان شاه اسماعیل اول به یک‌دیگر پیوسته و به‌صورت نیرویی واحد درآورده بود؛ شاهی سیونی یا دوست‌داری شاه و فداکاری و جان‌فشانی در راه مقاصد مقدس مرشد کامل، یعنی جهاد با کفار و ترویج مذهب شیعه‌ی اثناعشری و تقویت سلطنت نوبنیاد صفوی بود. در تاریخ آمده‌است: «وفور شجاعت و دلاوری خاقان سلیمان‌شأن و فدویت قزلباش که پروانه‌وار بر شعله آتش زده...» (ترکمان، ۱۳۵۰: ۲۸) همین جمله‌ی کوتاه، خود از شدت تأثیر اعتقاد به مذهب واحد، در ایجاد وحدت، نشان دارد. در چنان دوره‌ای، مورخان این‌گونه به تقویت حکومت می‌پرداختند: «ملازمان موکب عالی که آن نونهال چمن‌آرای خلافت را به زلال حسن اعتقاد پرورش می‌دادند، به الهام غیبی به سمت والای شاهی موسوم ساخته با وجود صغر سن به عقیده درست و اراده شامل مرشد کامل و پادشاه می‌خواندند.» (همان: ۲۵) طبیعی است که شعر و هنر نگارگری هم می‌توانست در این امر، سهمی به‌سزا داشته باشد. فردوسی هم به خاطر ایران‌دوستی معروفش و هم به دلیل آن‌که مردم، او را از شیعیان راسخ می‌دانستند، گزینه‌ی اصلی بود و نام فردوسی خود می‌توانست منشاء تأثیرات اجتماعی- ایدئولوژیک مطلوبی باشد. در این شرایط، احیای نقش اجتماعی- ایدئولوژیک شعری خاص، یعنی شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» که در دیباچه‌ی شاهنامه آمده بود، آن هم به‌وسیله‌ی یک نگاره که با هوشیاری، مؤلفه‌های مؤثری را مورد تأکید قرار می‌داد، ابزاری بسیار کارآمد بود. همچنین، استفاده از همپوشانی موقعیت شعر هنگام تبدیل به نگاره، موجب تقویت پیام نگاره در لزوم تعهد به مذهب صفوی شد؛ به‌نحوی که گویی جدایی از کشتی اصلی که در شعر فردوسی، نماد مذهب تشیع بوده‌است، در نگاره، نماد جدایی از حکومت صفوی شد (مطالعه‌ی مؤلفه‌های عناصر بصری و شخصیت‌ها در نگاره، این استنتاج را تقویت خواهد کرد).

## ۲.۹. عناصر بصری

مطالعه‌ی ایماژهای شعر (یا تصاویری که شاعر از طریق کلمات در ذهن مخاطب ایجاد

می‌کند) و مطالعه‌ی عناصر بصری نگاره (یا آن‌دسته مؤلفه‌هایی که برای انتقال پیام از طریق دیدن عمل می‌کنند) و بررسی ارتباط استعاری این هر دو با شرایط حاکم بر جامعه در زمان خلق نگاره، راه‌گشای کشف ضرورت‌های سیاسی-ایدئولوژیک خلق نگاره است.

## ۲. ۱۰. ایماژهای شعر

پیش‌تر گفته شد در شعر فردوسی، کشتی اصلی، آن «پهن‌کشتی» ای معرفی می‌شود که در قیاس با کشتی‌های کوچک متفرقه، احتمال نجات در آن بیش‌تر است. نبی(ص) معادل خورشید، یعنی روشنایی و یافتن مسیر درست است؛ پس ماه اگر می‌خواهد روشن باشد، باید بسته‌ی آفتاب بماند. افراشتن بادبان‌ها، یعنی اعلام آن‌که آن‌ها نیز کشتی‌هایی هستند که حضور دارند و مسیر خود را دنبال می‌کنند؛ ولو آن‌که به‌سوی غرق شدن پیش بروند. با این حال، در مقابل کشتی اصلی که مانند عروس، به انواع زیورآلات آراسته و مانند چشم خروس زیبا است، این بادبان برافراشتن‌ها بیهوده‌است و جلوه‌ای ندارد. خردمند که از دور به دریا نگاه می‌کند و ناآرامی آن را می‌بیند، صلاح خود را در آن می‌بیند که در پهن‌کشتی بماند و از کشتی‌های متفرقه بپرهیزد. او می‌داند که در آن‌جا، یاران باوفایی چون نبی و آل(ع) هستند که او را از غرق نجات خواهند داد. یاران باوفای او دارای تاج، پرچم و تخت حکمرانی هستند؛ به تعبیر دیگر، قدرت دنیوی در اختیار آنان است؛ اما این همه‌ی امتیازات آن کشتی نیست؛ زیرا مصاحبان او در پهن‌کشتی، صاحبان «دیگر سرای» نیز هستند. یعنی در صورت همراهی با آنان، سعادت اخروی و بهشت نیز برای مخاطب تضمین می‌شود.

## ۲. ۱۱. عناصر بصری نگاره

مشاهده ساختار چندسطحی این نگاره، با توجه به اولویت مفهومی عناصر بصری، نشان از ساختاری منظم و هدفمند دارد: «نقاشان تبریزی بی‌آن‌که سطح تخت صفحه‌ی نقاشی را بشکنند، ترکیب‌بندی‌های چندسطحی می‌آفرینند که از پایین به بالا گسترده می‌شود و غالباً از حد فوقانی قاب بیرون می‌زند.» (اشرفی، ۱۳۶۷: ۹۷) در نگاره، بنا بر نیازی که موجب خلق آن شده‌است، عناصر بصری، کمیت و گوناگونی بیش‌تری دارد؛ به تعبیری، برخی از عناصر بصری نگاره، در شعر وجود ندارند. عناصر بصری به مثابه یکی از ابزارهای انتقال مفاهیم، در سه نوع نمادین هندسی، طبیعی و تلفیقی، بر دو بستر اسطوره و آیین، روند شناخت عمیق‌تری از خوانش نگاره به‌دست می‌دهند.

نمادهای هندسی، یعنی مجموعه‌ای از اشکال هندسی که ضمن آراستن معماری نگاره، معرف نمادی از حکمت اسلامی مبتنی بر کثرت، در عین وحدت و وحدت، در عین کثرت است. این نمادها در نگاره، قاب‌های احاطه‌کننده‌ی اشعار در بالا و پایین نگاره، اتافک چهارگوش کشتی، ستاره‌های شش‌پر تزیینات کشتی‌ها، نشان سه‌گوشه سقف اتافک کشتی و از همه شاخص‌تر، ستون چلیپایی بادبان کشتی است.

نیز، «نماد طبیعی خورشید، به هرگونه و در هر ساختار، مظهر و نشانه‌ی گردش چرخ زمانه‌ی بی‌کران و زایش و میرش، هست و نیست، گشاد و بست و پیوست و گسست است و این آسیای فلک و چرخ زمان است که می‌چرخد و می‌چرخد و همه‌چیز را خرد می‌کند. نه آغازی دارد و نه پایانی.» (بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۸۴) خورشید همچنین سمبل نبوت، امامت و نیز پادشاهی است. این نماد در بالا و سمت راست، احساس مضاعفی از هدایت و در کنترل بودن شرایط را به ذهن متبادر می‌سازد.

در سمت چپ نگاره، ستون چلیپایی، منطبق با خط طلایی تصویر، با کودکی نشسته بر محل تقاطع آن، کشتی را به بادبانی قرمز رنگ متصل کرده‌است. ترکیب اجزای نگاره، از جایگاه رفیع و قدرت کشتی نشان دارد؛ یک حرکت عمودی به وسیله‌ی چلیپایی که از کشتی اصلی به سمت بالای تصویر (و به رنگ طلایی) است، چارچوبه‌ی نگاره را درمی‌نوردد و نگاه مخاطب را از کشتی نجات به سمت آسمان، هدایت می‌کند. این جزییات، به گونه‌ای، عالم مثال را به نمایش گذاشته‌اند و این امر به مدد سبک و سیاقی است که نقاش، از نگارگری ایران گرفته‌است. پنج بیت شعر در بالای نگاره، یادآور پنج تن آل عبا و هفت بیت پایین، هفت مرحله‌ی عشق و سلوک درویشی را به ذهن متبادر می‌سازد. اتافک وسط، مکانی است که ناخدا در آن فرمان می‌راند. در طلایی، یادآور حدیث «انا مدینه العلم و علی بابها» است. دو کشتی که به نشانه‌ی مشتّی از خروار در نگاره آمده‌است، سمبل تفرقه‌اند. آن‌ها در حال دور شدن از اقتدار و آرامش کشتی بزرگ و به تعبیری، در حال دور شدن از حکومت صفوی هستند.

رنگ‌های زنده، مکمل و متضاد که به شکل سطح فراهم آمده و با خط تیره، جدایی آن‌ها تشدید شده‌است، نه تنها موجب به وجود آمدن فضایی پرشور و پویا است، بلکه اکثریت رنگ‌های به کار رفته در این تصویر، طلایی، قرمز، آبی، زرد و سبز است که در زمره‌ی مکمل‌های روحانی‌اند. «زرد، نمونه‌ی رنگ مادی و در مقابل، آبی نیروی معنوی عمیقی دارد و نماینده‌ی رنگ آسمان است» (کاندینسکی، ۱۳۸۴: ۱۳)؛ همان گونه که پنج

شخصیت متفاوت در این نگاره، لباسی به رنگ آبی آسمان نگاره دارند و رنگ سبز که دین را تداعی می‌کند، در تن‌پوش سه نفر (در حالات و شخصیت‌های متفاوت) و همچنین در سرپوش اریکه‌ی کشتی، استفاده شده‌است. رنگ طلایی، جاودانگی و آرامش حاکم را القا می‌کند. رنگ قرمز (نماد شراب و خون) در پرچم برافراشته‌ی کشتی، تن‌پوش چهار شخصیت نگاره و کلاه شخصیت‌ها، به صورت نمادین به کار گرفته شده‌است.

## ۱۲.۲. رابطه‌ی مؤلفه‌های بصری نگاره با حکومت صفوی

در شعر، وحدت بر تفرقه ارجح دانسته شد و در نگاره، کشتی اصلی در مقابل کشتی‌های کوچک، همین مفهوم را منعکس کرد. در تاریخ نیز حکومت نوپای صفوی، نیازمند وحدت است. هر نوع تفرقه می‌تواند موجب تضعیف این حکومت شود. در شعر فردوسی، غلبه‌ی جلوه‌ی کشتی اصلی بر فرعی، مطرح است و در نگاره، عظمت کشتی اصلی و ارتباط آن با آسمان، همراه با تزیینات مختلف هندسی، طبیعی و تلفیقی آن به تصویر کشیده شده‌است. کشتی اصلی می‌تواند استعاره‌ی روشنی از حکومت مرکزی صفویان باشد و کشتی‌های متفرقه، حکومت‌های محلی هستند. طبق مفاهیم نگاره و شعر، هر که عاقل باشد، به کشتی اصلی می‌پیوندد؛ زیرا آن‌که به کشتی متفرقه درآید، نابود خواهد شد؛ بنابراین نزد خردمندان، بادبان‌افزای‌های کشتی‌های متفرقه یا همان پرچم‌افزای‌های حکومت‌های محلی و قومی، راه به‌جایی نخواهد برد. یکی از نمادهای تصویری مهم در نگاره‌ی کشتی شیعه، «نور» است. نور (فرّ) و حضور آن در ادب و هنر ایران، به صورت تجسمی یا تخیلی، همان نورالانوار برگرفته از اندیشه‌ی مزدایی تا دوران اسلامی و تکوین آن در حکمت اشراق است: «فرّ نیرومند مزدا آفریده را می‌ستایم، آن فر بسیار ستوده‌ی زیردست پرهیزگار کارگر چست را که برتر از آفریدگان است.» (یشت/ فقره ۱۹) واژه‌ی فرّ را برخی/وستاشناسان با ریشه‌ی اوستایی havar به معنای خورشید و واژه‌ی سنسکریت savar به معنای خورشید آسمان یا نور خورشید، پیوند داده‌اند. (رک: بهار، ۱۳۸۱: ۱۵۰-۱۵۳ و قائمی، ۱۳۹۰: ۱۱۵) فرّ «نیرویی کیهانی و ایزدی و هاله‌ای سوزان و درخشان است که پایگاه الاهی قدرت را در باورهای کهن قوم ایرانی شکل می‌دهد.» (مختاری، ۱۳۶۹: ۱۹۱) در قرآن، در بیش از ۳۵ آیه، کلمه‌ی «نور» ذکر شده‌است. نور، عاملی است که خداوند به وسیله‌ی آن، هر کس را که بخواهد، هدایت می‌کند. «خداوند، نور آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او همچون چراغدانی است که در آن، چراغی (پر فروغ) باشد...» (نور/۳۵) بینش فلسفی نگارگران درباره‌ی نور و گونه‌های

تجسم نمادین آن و همراه کردن آن با نقش کیمیایی فلزاتی چون طلا و نقره، بیانگر سابقه‌ی موفق ایرانیان برای ترسیم نقش‌مایه‌های بصری نور و فرّه ایزدی است. در این نگاره، این تجسم نمادین، با تابش طلایی ربعی از خورشید بر آسمان آبی، اشعه‌های تابناک کشیده شده به سمت دریا و کشتی بزرگ، هاله‌ی نور دور سر چهار شخصیت نگاره و حلول آن در تزیینات بدنه‌ی کشتی بزرگ، تاج، دستار (ر.ک: ماه‌وان، ۱۳۹۴: ۱۳۲)، کلاه، چتر پادشاهی و تخت، تصویر شده‌است. هاله‌ی تقدس، اولین بار (در ایران) بر گرد سر میترا مشاهده شد که مظهر نور خورشید است. «(نماد نور) پیش از میلاد، در نمرود داغ می‌باشد» (آیت‌اللهی و اخویان، ۱۳۸۸: ۶۷) و نیز از فرّه زرتشت، به شکل آتش یا شی‌ای که نورافشان و فرود آمده از روشنی بی‌آغاز است، یاد می‌شود که چهل و پنج سال پیش از همپرسگی زردشت و اورمزد، با مادر او آمیخته بود. (دینکرد، ۱۹۱۱: ۶۰۰) با لحاظ این پیشینه‌ی استوار در شمایل‌نگاری قدیسان، نقاش ایرانی ایجاد تصویری نمادین از «قرص نور» دور سر تا «شعله‌ی منتشرشده» در سر و کل بدن و در نهایت، همراهی آن با «پوشیه» در دوره‌ی صفوی را تجربه کرد.

در شعر فردوسی، نبی(ص) به خورشید مانده شده‌است. در نگاره نیز استعاره‌ی خورشید به کار گرفته شده و نور طلایی آن بر مواضع مختلفی تابیده؛ تا آن‌جا که در ورود به اطاقک ناخدا، طلایی است. با این حال، در هنر، خورشید، نماد سلطان نیز هست؛ به عبارتی، رابطه‌ای پنهانی، اما بسیار زیرکانه‌ای بین جایگاه این دو برقرار شده‌است. توجه به تاریخ، احتمال تعمد در القای مفهوم مذکور را تقویت می‌کند؛ چرا که شاه صفوی، علاوه بر انتساب دودمانی، نظام حاکمیتی خود را به خاندان طهارت(ع)، منسوب می‌داند. (ترکمان، ۱۳۵۰: ۷) حاکمیت باید مراقب مخالفان باشد تا دشمنان، سرنگونش نکنند؛ بنابراین حاکم و همراهان وی، به سلوک درویشان متمسک می‌شوند و علاوه بر نشان‌های حکومت، نشان‌های تصوف را بر خود می‌افزایند تا از تعلق خاطر مردم به نبی و آل(ع)، حداکثر پشتیبانی را دریافت کنند. شاه شعر می‌گوید و به علی(ع) و اولاد ایشان عرض ادب می‌کند و خود را خدمتگزار درویشان می‌نامد تا طبقه‌ی متوسط به پایین جامعه را از نظر احساسات نیز برانگیزد و با خود همپیمان کند. نمادهای عددی پنج و هفت به ترتیب، به تشیع و تصوف مربوط هستند که در نگاره به کار گرفته شده‌اند. این نمادها به صورت طبیعی، در خدمت حکومت شیعی تصوفی صفویان است. فضای معنوی نگاره که با کمک مؤلفه‌های تصویری و رنگ‌ها به وجود آمده‌است، به ارتباط معنایی میان



نگاره و صفویه که سفارش‌دهنده‌ی چنین نگاره‌ای است، یاری می‌رساند. برخی دیگر از مؤلفه‌های بصری موجود در نگاره را ضمن بررسی شخصیت‌های نگاره، مطالعه کرده‌ایم. آن‌ها نیز به‌نوبه‌ی خود، ارتباط میان تقدس و حکومت صفوی را تقویت می‌کنند. ملاحظه می‌شود که در انعکاس قدرت و مذهب صفویان، مؤلفه‌های تصویری نگاره بر ایماژهای شعری، از نظر کمی و کیفی، افزونی دارد.

#### ۱۳.۲. شخصیت‌پردازی در شعر فردوسی

در شعر، شخصیت‌ها با دقت انتخاب شده‌اند و توصیف هر یک نیز نشانگر دانستگی است. پیغمبر(ص)، کسی است که گفتار او دانش دین می‌بخشد و دل را از تیرگی نجات می‌دهد؛ چرا که او «خداوند تنزیل و وحی» است؛ یعنی آن‌چه می‌فرماید، از سوی خدای جهانیان است؛ پس سخنش، بی‌درنگ، باید تبعیت شود. شخصیت بعدی، علی(ع)، پس از نبی(ص)، شخصیت محوری روایت شعر است. کلام قدسی پیامبر، علی را بابِ شارستان خویش قرار می‌دهد؛ زیرا کسی دیگر شایسته مقایسه با او نیست. سپس راوی و سخنش درباره‌ی خود، به مثابه ضامن صحت احادیث مذکور مطرح می‌شوند. راوی پس از آوردن پهن‌کشتی به صحنه، مقیمان آن را حضرت رسول(ص) و وصی او، علی(ع) و خاندان ایشان معرفی می‌کند. البته دیگرانی نیز در این صحنه هستند؛ اما برای ایشان کافی است تا پشت صحنه بمانند؛ زیرا مسافران هفتاد کشتی دیگر و اهل تفرقه و غرق شدن هستند.

#### ۱۴.۲. شخصیت‌پردازی در نگاره

شخصیت‌پردازی یکی از مؤلفه‌های اصلی روایت است. روایت گذشته و آینده، در شعر فردوسی و اهداف حاکم بر بازنمایی آن در نگاره، باعث شده تا شخصیت‌های نگاره، همزمان سه الگوی مذهبی، ادبی و تاریخی را تصویر و چندین نقطه را در طول تاریخ طی کند. همچنین، موضوع مشترک دو اثر (شعر و نگاره) مانند رشته‌ی نازکی، عناصر نگاره و شعر را به مسایل برون‌متنی پیوند می‌دهد: «این مسأله به نقاش اجازه می‌داد رابطه‌ی فرازمانی و فرامکانی بین موضوع منعکس‌شده در اثر ادبی و رویداد زندگی سفارش‌دهنده‌ی نسخه را نشان بدهد.» (نظری، ۱۳۹۰: ۳۲)

از سویی، اگرچه این نگاره بازخوانی شعر فردوسی است، نقاش با برهم زدن برخی از قراردادهای سنتی، مانند پیکره‌های شخصی شده، به‌نوعی این اصول را در هم می‌شکند و شخصیت‌ها را مناسب موقعیت تاریخی آن‌ها تصویر می‌کند. نگاره‌های این دوره،

شخصیت‌های الحاقی زیادی دارند که برای روشن کردن موضوع ادبی، غیرضروری‌اند؛ اما به غنابخشی موضوعات تاریخی کمکی به‌سزا کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که چهره‌ی شخصیت‌ها فردی‌تر شده و بر اساس اهداف تاریخی و سیاسی، از هم تفکیک می‌شوند. در نگاره «کشتی شیعه»، شخصیت‌پردازی در اوج اهمیت و تأمین‌کننده‌ی بخش اصلی هدف و تأثیر است. اگرچه در نگارگری، انسان با اصولی ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی یا انعکاس حالت عاطفی در چهره، ترسیم می‌گردد، در این نگاره «میرزاعلی با دقتی استادانه شخصیت و رفتار درباریان صفوی را می‌نمایاند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۹۱) و در ترسیم ۱۸ پیکره انسانی با ارائه‌ی حرکاتی ویژه، تفاوت در سمت نگاه، وضعیت استقرار و نوع پوشش، به تفکیک بُعد زمانی و تاریخی موضوع می‌پردازد.

شخصیت‌های تصویر شده در این نگاره از زاویه‌ی دید شعر، تاریخ و سیاست، به چهار دسته تقسیم می‌شوند: گروه اول، همان اهل بیت نبی و ولی (ع) هستند که نزدیک‌ترین اشخاص به منبع نور الهی‌اند. شخصیت‌های کابین ناخدا که شبیه تختگاه شاهان در نگاره‌های دیگر است، یعنی دو پیکره‌ی نشسته و دو پیکره‌ی ایستاده در دو طرف، با روی پوشیده و هاله‌ی نور بر گرد سر، مرکزیت توجه نگاره را به خود اختصاص داده‌است. چهار شخصیت متمایز، یادآور تقدس عدد چهار و نیز چهارتن از پنج‌تن آل عبا، یعنی: حضرات محمد، علی، حسن و حسین علیهم السلام (حضرت فاطمه تصویر نشده‌اند) است که در شعر فردوسی، «اهل بیت نبی و وصی» نامیده شده‌اند. گروه دوم و سوم، نمای شخصیت‌های دوره‌ی فردوسی است. به ظن قوی، فردوسی با لباس قرمز و در کنارش (شاید) پسر ابومنصور (امیرک توسی)، حامی او در امر انجام شاهنامه، با نگاهی به سمت سه نفر نشسته‌ی سمت راست، تصویر شده‌است و نگارگر در سمت راست سه نفر نشسته‌است. دوره‌ی سوم تاریخی نگاره، یعنی زمان حکومت شاه طهماسب صفوی (۹۳۰-۹۸۴ق)، به‌صورت شاه در شمایل شاه ساسانی (انوشیروان) به‌تصویر درآمده؛ در حالی که پشت به دنیای پرتلاطم و کشتی‌های کوچک دارد. در کل با تجزیه و تحلیل سطحی نگاره‌های صفوی، می‌توان دو نوع شاه تصویر شده را تفکیک کرد: اولی در میان‌سالی، آشکارا شبیه شاه اسماعیل اول است که پیش‌نمونه‌ی ادبی آن، اسکندر و دیگری، قهرمان بسیار جوانی را بدون انطباق با طهماسب، ارائه می‌کند. «غالباً پیش‌نمونه‌ی شاه جوان، خسرو انوشیروان است؛ هرچند خسرو پرویز و بهرام گور هم به‌چشم می‌خورند.» (نظری، ۱۳۹۰: ۴۷) همچنین، هم‌نشینی دوازده شخصیت با کاربرد مذهبی-

تاریخی که دارای بُعد زمانی و شمایل قبیله‌ای متفاوت از سیاه و سفید هستند، از دسته و فرقه‌ی مذهبی درون کشتی نجات شیعه، نشان دارد. گروه آخر، سرنشینان دو کشتی دیگرند که اهل غرق هستند. در یکی، تنها یک نفر و در دیگری، چهار سرنشین، در حال دور شدن از پهن کشتی اصلی دیده می‌شوند. متفاوت بودن ملیت یکی از شخصیت‌های کشتی سمت چپ و به تبع، پشت به آن‌ها بودن شاه و یاران او، از سلسله‌های قبل از صفوی و به احتمال، فردی از خاندان غیرایرانی (شاید ازبک‌ها) نشان دارد که در حال دور شدن از ایران، دودمان صفوی، مردم و مذهب آن است.

از منظری دیگر، در قسمت پایین کشتی، هفت شخصیت با لباس‌های متفاوت تصویر شده‌اند. سه نفر در سمت راست، نشسته‌اند؛ در حالی که دو نفر نزدیک به یک‌دیگر و پشت به تصویر نگاره هستند. یکی از این دو نفر، لباسی هم‌رنگ با پیکره‌ی درون اطاق ناخدا پوشیده و تاجی بر سر دارد. این پیکره به‌خوبی یادآور آن است که شاه، در کشتی اصلی و اهل نجات است. این شاه می‌تواند، خود نماد شاهنشاهی و حکومت باشد. همچنین این نماد می‌گوید، ناخدایی کشتی حکومت شاهنشاهی، در اختیار نبی (ص) و اهل بیت او (ع) است. شاه پایین‌تر از شمایل‌های مقدس نشسته‌است و جایگاه خویش را می‌داند. همچنین به کشتی‌های غرق‌شونده پشت کرده‌است و دیگر، سه نفر با پوشش و ملیتی متفاوت در حالی که سمت نگاه‌شان، به سوی سه نفر نشسته روبه‌روی تصویر است، ایستاده‌اند. به نظر می‌رسد آنان در خدمت فرد نشسته و مصاحبان او هستند. آنان هم کلاه قزلباش دارند. کلاه و عمامه‌ی دور آن، یکی از عناصر تکرارشونده‌ی این نگاره به‌شمار می‌رود. این مورد اگرچه جزو مؤلفه‌های بصری است، به دلیل ارتباط آن با شخصیت‌ها، در همین جا بررسی می‌شود. لغت قزلباش از دو واژه‌ی ترکی آذربایجانی «قزل» به معنی «زرین و سرخ» و «باش» به معنی «سر»، تشکیل یافته‌است. وجه تسمیه‌ی آن به کلاه سرخی که پی‌روان این طریقت به سر داشتند و به وسیله‌ی شیخ حیدر، برای صوفیان مرید ابداع شده بود، مربوط می‌شود. در تاریخ حبیب‌السیر آمده‌است: «آن افسر و آفتاب به تاج و هاج فرق همایون آن حضرت اشارت می‌نموده و سلطان حیدر تاجی از سقرلات قرمزی که مشتمل بود بر دوازده ترک بر تارک مبارک می‌نهاد ...». (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ۴: ۴۲۶-۴۲۷) در روضه‌الصفویه نیز نوشته‌اند: «امر شد که تاج و هاج را از سقرلاط قرمزی به دوازده ترک ترتیب دادند و علامت به دوازده امام گفتند. و استاد پیری تاج‌دوز، اول بار دوخت و این کسوت در میان قزلباش قرار یافت.» (جنابادی، ۱۳۷۸: ۷۲)؛ دیگر آن‌که قاضی‌احمد غفاری قزوینی در

تاریخ جهان‌آرا نوشته‌است: «در آن حین سیدی از سادات که در دارالسلطنه تبریز مسکن داشت و موسوم به میر عبدالوهاب بود، تاجی گلدار موافق خاطر خواه آن حضرت به نظر کیمیاثر شهریار شریعت پرور رساند. آن حضرت تعجب نموده فرمودند که تو این نوع تاج را در کجا دیدی که موافق است با آنچه من دیده‌ام. آن سید به ضروره عرض رسانید که چند گاه قبل از این در عالم رؤیا حضرت امیرالمؤمنین علیه السلام را دیدم و آن حضرت، تاجی بدین صفت از کاغذ بریده به من داده و فرمودند که یکی از فرزندان ما مروج مذهب به حق خواهد بود و خطبه اثناعشری در این شهر خواهد خواند. تو این کسوت را دوخته به نظر او برسان که بر سر مبارک گذارد ... مقرر شد که صوفیان این سلسله ... تاج دوازده ترک حیدری را در میان گلی بگذارند و دستار سفید بر دور آن تاج پیچیده جیقه و زلف و مار و ابلق نصب نمایند.» (غفاری قزوینی، ۱۳۴۳: ۱۱۹) همچنین، در کتاب *زندگانی شاه عباس اول* آمده‌است: «آن کلاه سرخ را با نوک دوازده ترکش تاج می‌خواندند.» (فلسفی، ۱۳۴۴، ج ۱: ۱۵۹-۱۷۸) این تاج، وجه مشترک همه‌ی نگاره‌های دوران شاه اسماعیل و شاه طهماسب (مانند تکنگاره‌های *هفت اورنگ* در دربار ابراهیم میرزا نگاره‌های کتاب *مجالس العشاق* در قرن دهم و...) است و بیش‌تر شخصیت‌های برجسته در نگاره‌ها مانند، یوسف، اسکندر، خسرو پرویز و ... این تاج را بر سر دارند. از نظر شخصیت‌پردازی نیز آن کودک نشسته بر محل تقاطع ستون چلیپایی، اهمیت دارد. کودک، مظهر پاکی و بی‌گناهی است. به تعبیری، نیروی محرکه‌ی طبیعی برای کشتی را بی‌گناهی تأمین می‌کند.

شخصیت‌های غیرانسانی نگاره هم جایگاه و مفاهیم استعاره‌ی خود را دارند. سه مرغابی در سمت چپ نگاره در حال شنا در دریا، تصویر شده‌است. «در ادبیات و هنر ایران، پرنده از مهم‌ترین نمادهای تعالی است و *رساله‌الطیور*، شرح نماد تعالی روح و نفس توسط پرنندگان است.» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۳۱) این مرغابی‌ها شاید نمودی از پرنده‌گانی اسیر آب باشند که شناگری می‌دانند. دیگر این‌که در ساحل، روباهی در کمین آهو، با نگاهی به سمت یک‌دیگر، احتمال خطر از جانب حيله و حمله‌های دشمنان و یا جدالی نمادین از نیروهای خیر و شر، روشنایی و سیاهی، گرما و سرما را نمایان می‌کنند.

## ۲.۱۵. ارتباط استعاره‌ی شخصیت‌ها با حاکمیت صفوی

بررسی مضمون نگاره و تحلیل عناصر بصری و ارتباط آن‌ها با یک‌دیگر به‌مثابه‌ی موجودیتی برای درک واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی عصر خلق نگاره است. نگاره‌پرداز

ساختاری را برمی‌گزیند که وظیفه‌اش انتقال پیام از سوی مرجع پیام است؛ بنابراین، هنرمندی‌های نقاش را نباید از نظر پنهان داشت. مشاهده می‌شود که عناصر بصری خلق‌شده به وسیله‌ی نقاش، نه تنها در قالب نمادهای صرف، بلکه در جایگاهی فراتر، به تصاویری برای بیان ایدئولوژی و پیام‌ها بدل شده‌است.

اگر دین، قدرت و میهن‌پرستی را مایه‌ی تحکیم بنیان حکومت‌های حاکم بر جامعه‌ی ایرانی بدانیم و تعریف شاهنامه را از سیاست (رهبری گروه‌های مختلف مردم در عمل) و گرایش به ماهیت تعالی‌خواه این رهبری که شاه را دارای فره ایزدی و برگزیده از جانب خداوند، عامل اراده‌ی خداوند و پشتیبان دین می‌داند، مد نظر قرار دهیم و استوارتر شدن و کسب اقتدار بیشتر حکومت بر مبنای سنت (فره پادشاهی و تبار شاهی) را در پیش‌برد اهداف حاکمان صفوی، بپذیریم، می‌بینیم که این عوامل باعث شده‌است تا نقاش صفوی، با الهام از شعر فردوسی و ایدئولوژی حاکم صفوی، با کمک هر دو، عناصر بصری نگاره را در خدمت این اقتدار درآورد. فره ایزدی، بازتاب فراز و نشیب کسب قدرت، با هاله‌های گرد سر عناصر اصلی شعر فردوسی (پیامبر، امام علی و حسنین) و ضمن هم‌رنگی لباس شاه با ساکنان اریکه کشتی، تصویر شده‌است و خود کمکی به ادعای حاکم صفوی مبنی بر سیادت ایشان است. شواهد این ادعا را می‌توان حداقل در این منابع یافت: «انتساب این سلسله علیه از اصلاّب و ارحام طاهره واحده خیر من واحده به حضرت خاتم الانبیاء و علی‌المرتضی علیهم‌السلام می‌پیوندد.» (ترکمان، ۱۳۵۰: ۷) و همچنین نسخه‌ی خطی سند سیادت شیخ، در کتابخانه ملی بریتانیا. (ر.ک: یوسفی و همکاران ۱۳۹۵: ۱۹۴) همچنین، پشت به تصویر بودن شاه، استعاره‌ای از روی گردانی او از دنیای زمینی (صحنه‌ی خارج از کشتی نجات) است و پراکندگی جهت حرکت کشتی‌های متفرقه، به صورت استعاری، بیرون راندن رقیبان از عرصه‌ی مبارزه‌ی دینی (اهل تسنن و صوفیان وابسته) و سیاسی (حاکمان غیرایرانی قبل و مدعیان حکومت وقت) را به ذهن متبادر می‌کند. نیز، اصل «تبار شاهی»، یکی از مهم‌ترین پایه‌های اقتدار و حکومت در شاهنامه است؛ بدین معنی که تنها افرادی که تبار شاهی دارند، شایسته‌ی برگزیده شدن به حکومت هستند. به عبارت دقیق‌تر، پادشاه باید از تبار شاهان باشد. ارائه‌ی تصویر شاه طهماسب در قالب شمایل شاه انوشیروان، از منسوب نمودن شاه عصر به شاهان ساسانی نشان دارد.

نکته‌ی دیگر، دین‌باوری در شاهنامه است؛ یعنی دین و حکومت از ابتدا و همزمان با پیدایش آمریت، با یک‌دیگر همراه هستند. کیومرث در جایگاه نخستین حاکم، خود مبلغ

و گسترش‌دهنده‌ی دین بود. فریدون و پادشاهانی که در شاهنامه به بزرگی و دادگری ستوده شده‌اند، حاکمانی دین‌باور بودند. در شاهنامه، اردشیر در رابطه با اهمیت دین در امر حکومت می‌گوید:

چو بر دین کند شهریار آفرین برادر شود شهریاری و دین  
نه بی‌تخت شاهی‌ست دینی به پای نه بی‌دین بود شهریاری به جای

(فردوسی، ۱۳۹۴، ج ۳: ۳۹۴)

در شاهنامه حاکم خوب، فرمانبرداران حکومتی را به رعایت هنجارهای دینی تشویق می‌کند. حاکم صفوی نیز در پی چنین ویژگی‌ای بوده‌است و علاوه بر ابراز اعتقادات دینی، با تمسک به ریشه‌ی اجدادی خود (از شاه حیدر) و پرورش دینی شاه اسماعیل (سرسلسله‌ی این حکومت)، پذیرفتن پشتیبانی صوفیان شیعه‌ی قزلباش برای رسیدن به سلطنت و همچنین با استفاده از رفتار کاریزمایی، کوشیده‌است تا این ابزارها را در خدمت مشروعیت و محبوبیت خویش در میان توده‌ی مردم به‌کار گیرد. از بررسی کلیه‌ی عناصر مشروعیت و مقبولیت حاکمان صفوی نزد مردم، سه عنصر «ادعای حکومت با انتساب به اولاد امامان» و «فره ایزدی» (اساس مشروعیت) و نیز «مرشد کامل طریقت بودن» (اساس به قدرت رسیدن و مقبولیت) دریافت می‌شود. حال اگر سه اصل اساسی مذکور را با توجه به حیطه‌ی موضوعی اشعار فردوسی (گفتار اندر ستایش پیامبر) و بر اساس آن، عناصر بصری بازنمایی‌شده در نگاره‌ی کشتی شیعه را بررسی کنیم، هر سه عنصر دین، قدرت و میهن‌پرستی تداعی می‌شود. همچنین تداعی می‌شود که حکومت صفوی، در کنار هنرمندی و علاقه‌ی وافر به هنر، تعامل ادبیات و نقاشی ایرانی را در خدمت عناصر اصولی مورد ادعای حاکمیت و مشروعیت خود قرار داده‌است.

در عرصه‌ی قدرت نیز شاه به اقتدار هرچه بیش‌تر، نیاز دارد تا بتواند از تغییرات بزرگی که ایجاد کرده‌است، حفاظت کند. او جایگاه خویش را در نگاره، در زمان حکمرانی تجربه می‌کند و به این طریق، می‌کوشد تا از قدرت اعتقاد شیعی مردم، برای افزایش قدرت خویش بهره‌برد. او با نشان دادن اوج ارادت خویش به خاندان عصمت و طهارت (ع)، سعی می‌کند تا ضمن اعلام همراهی با تشیع، منزلت خویش را بشناساند و به نوعی، حکمران اصلی را خدا و به تبع آن، حکومت را در اختیار رسول و خاندان او (ع) معرفی کند. بدین ترتیب، علاوه بر آن‌که خود را از برخی وظایف پاسخ‌گویی، آسوده کرده، حمایت شیعیان، یعنی جمع‌کنندگی از افراد کشور را به دست آورده‌است. همچنین با کمک چنین نگاره‌ای، چنان




تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت، در مطالعه‌ی معناشناختی ... ۶۷

القا می‌شود که پیشرفت جامعه به کم‌تر گناه کردن خلق خدا مربوط است. البته پرهیز مردم از گناه، بهره‌گیری از جریان موافق را برای حکومت نیز تأمین می‌کند. در عرصه‌ی قدرت، او ایستاده‌است؛ اما در نگاره، او نشسته و از حمایت شدن خویش از سوی نیروهای الهی لذت می‌برد. دانشمندان و بازرگانان و سایر اقشار مهم جامعه هم موظفند، در خدمت او بایستند و منتظر فرمان، چشم بر دهان او بدوزند. جالب آن‌که نگاه ایشان قرار نیست به اطاقک ناخدا باشد؛ بلکه فرمان او است که باید منتظر واقع شود. مشاهده می‌شود که نگاره در استفاده از شخصیت‌ها و هنر شخصیت‌پردازی هم از شعر سبقت گرفته و به طور کامل آن را در خدمت قدرت به‌کار انداخته‌است.

۲. ۱۶. در جدول زیر کوشیده‌ایم عناصر بصری نگاره‌ی کشتی شیعه در شهنامه‌ی طهماسبی را از منظر محتوایی بررسی کنیم:

جدول محتوایی عناصر بصری «نگاره کشتی شیعه» شاهنامه شاه طهماسب، نگارنده

موضوع	نام عنصر بصری	تصویر
طبیعی	خورشید- آسمان آب- خاک	
هندسی	قاب کتبه اتاقک کشتی (تخت) در (درب) تزیینات کشتی نشان سه‌گوش اتاقک چلیپا	

	<p>روپاه و آهو ۳ مرغ آبی</p>	<p>جانوری</p>
	<p>انسان تاریخی - مذهبی تاریخی - سیاسی تاریخی-ادبی</p>	
	<p>فر-تاج کلاه شیعه (قزلباش) تاج شاه- دستار کشتی بادبان</p>	<p>اشیا و متعلقات انسانی</p>

### ۳. نتیجه‌گیری

شاهنامه‌ی فردوسی، اثری است که علاوه بر ارزش فراوان ادبی، حداقل از دو منظر فراادبی که عبارتند از: «دین و مذهب» و «سیاست»، مورد توجه است. جایگاه ممتاز این اثر نزد ایرانیان که بسیاری از آنان معتقد به اسلام و مذهب تشیع هستند و نیز به میهن‌دوستی خویش افتخار می‌کنند، باعث می‌شود تا سایر هنرمندان، از جمله نگاره‌پردازان هم به آن متمایل شوند. اینان با ایجاد ارتباطی میان آثار خود و شاهنامه‌ی فردوسی، در واقع به ارتقای اثر خویش، یاری می‌رسانند. آنچه در این میان حایز اهمیت فراوان است، نوع نگرش سیاسی، اجتماعی، ایدئولوژیک و سلیقه‌ی هنری نگارگر است که با تداخل در مفاهیم شعر، نگاره را از اثری ثانوی که تنها باز نمود تصویری از یک قطعه شعر باشد، فراتر می‌برد. بدین صورت، نگاره، به چیزی بسیار مهم‌تر از یک اثر ثانوی تبدیل می‌شود. از نقاطی که موجب این تمایز است، افزودن‌ها، کاستن‌ها و تغییر در مؤکدات شعر، در



حین تبدیل شدن به اثر تصویری است. شعر «گفتار اندر ستایش پیغمبر» که قطعه‌ای از بیت‌های آغازین شاهنامه‌ی فردوسی است، دارای جنبه‌های ایدئولوژیک بسیار پررنگی است. شاعر در این قطعه می‌کوشد تا با انواع شیوه‌های بلاغی و با دقت در پردازش تأکیدات، خواننده را با خود همراهی کند. او با استفاده از تلمیح بر چند حدیث نبوی، صحنه‌ای را تصویر می‌کند که در آن، پهن‌کشتی‌ای که به سلامت دریای موج و طوفانی را پشت سر خواهد گذاشت، در مقایسه با کشتی‌های کوچک شکننده و غرق‌شونده، تنها راه نجات باشد. از سویی، میرزاعلی، هنرمندی که خالق نگاره‌ی «کشتی شیعه» است، با استفاده از این ایده‌ی مرکزی، نگاره‌ای را خلق می‌کند. این نگاره علی‌رغم ارتباطات انکارناپذیری که با شعر دارد، خصوصیات ویژه‌ی خود را بروز می‌دهد. زمان خلق نگاره، آغاز دوران صفوی است که با یک‌پارچه شدن حکومت در کشور، بازگشتن زبان فارسی (از عربی) به عرصه‌ی مکاتبات رسمی و اعلام تشیع در جایگاه مذهب رسمی، تلاطمات سیاسی-اجتماعی-ایدئولوژیک بزرگی را پشت سر می‌گذارد. در این جا نگاره، با حذف، افزودن و تغییر در مؤکدات شعر، به مدد حاکم وقت می‌آید تا او را هرچه بیش‌تر به خاندان عصمت (ع) مرتبط نشان دهد. در این صورت، حاکمیت از منبع حمایت مردمی، بیش‌تر منتفع خواهد شد. تمایز نگاره از شعر، حداقل در سه وجه موقعیت، عناصر بصری و شخصیت‌پردازی بروز یافته است. در هر سه مؤلفه، نگاره در خدمت به قدرت، از شعر شاهنامه پیشی می‌جوید و در نتیجه، حاکمیت را در امر استحکام قدرت خویش یاری می‌دهد. در ضمن، از جمله مواردی که می‌توان در آن‌ها انطباق شعر و نگاره را ملاحظه کرد، جهت حرکت کشتی‌های متفرقه است که هر یک رو به سویی دارد و مهم‌تر آن‌که هیچ‌یک با پهن‌کشتی هم‌سو نیست. تفاوت آشکار میان اندازه‌ی پهن‌کشتی و کشتی‌های متفرقه نیز موجب افزونی تطابق این دو اثر است. دیگر آن‌که در شعر (با اقتباس از حدیث نبوی) برای وصول به شهر دانش رستگاری، باید از دری وارد شد که همانا علی (ع) و طبیعتاً جانشینان وی است. در نگاره نیز برای رسیدن به کابین ناخدا که نفوس مقدس با هاله‌ی نورانی در آن قرار دارند، باید از دری گذشت. همچنین سخن از این نفوس مقدس در شعر و حضور آنان در نگاره، وجه دیگری از تطابق میان دو اثر را ایجاد می‌کند.

#### منابع

قرآن کریم. (۱۳۸۰). ترجمه‌ی ناصر مکارم شیرازی، تهران: دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.

- ۷۰ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۰). «جلوه‌های ناب هنر ایرانی در مینیاتورهای شاه طهماسبی». هنرهای تجسمی، شماره ۱۰، صص ۹۱-۹۶.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله و اخویان، مهدی. (۱۳۸۸). «تحلیل رنگ هاله‌ی مقدس در نقاشی دیواری بقاع متبرکه ایران». گنجینه (نخستین کتاب تخصصی علمی-پژوهشی هنرهای سنتی ایرانی-اسلامی)، به‌اهتمام محمد مهدی هراتی، تهران: موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- ابن بابویه، محمد بن علی. (۱۳۷۷). الخصال. ترجمه‌ی محمدباقر کمره‌ای، تهران: کتابچی.
- ابوالحسنی منذر، علی. (۱۳۹۲). بوسه بر خاک پی حیدر(ع). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.
- امام‌الرضا، علی بن موسی. (۱۳۶۶). صحیفه الامام‌الرضا علیه‌السلام (۱۹۸ ه.ق). تحقیق محمد مهدی نجف، مشهد: کنگره‌ی بین‌المللی امام رضا(ع).
- امیدسالار، محمود. (۱۳۸۰). جستارهای شاهنامه‌شناسی و مباحث ادبی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- بختورتاش، نصرت‌الله. (۱۳۸۰). نشان رازآمیز گردونه خورشید یا گردونه مهر. تهران: فروهر.
- براون، ادوارد گرانویل. (۱۳۳۵). تاریخ ادبی ایران. ترجمه‌ی صالح علی پاشا، تهران: کتابخانه‌ی ابن‌سینا.
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: آگه.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: شادرنگ.
- ترکمان، اسکندر بیک. (۱۳۵۰). عالم‌آرای عباسی. تهران: امیرکبیر.
- جنابادی، میرزاییگ. (۱۳۷۸). روضه الصفویه. به‌کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.
- جوینی، عزیزالله. (۱۳۹۴). شاهنامه. دست‌نویس موزه‌ی فلورانس محرم ۶۱۴: گزارش واژگان دشوار و برگردان همه ابیات به فارسی روان، تهران: دانشگاه تهران.
- حسینی قمی، قاضی احمد. (۱۳۵۹). خلاصه التواریخ. تصحیح احسان اشراقی، تهران: دانشگاه تهران.
- (۱۳۸۳). گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۸). *گل رنج‌های کهن*. به‌اهتمام علی دهباشی، تهران: ثالث.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین حسینی. (۱۳۸۰). *تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر*. تصحیح محمد دبیرسیاقی، مقدمه‌ی جلال‌الدین همایی، تهران: خیام.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
- ذاکراالحسینی، محسن. (۱۳۷۹). «کشتی عروس». *نامه‌ی فرهنگستان*، سال ۴، شماره ۳، صص ۳۶-۳۲.
- رزاقی، فرید. (۱۳۸۴). *مجموعه طبقه‌بندی‌شده گرافیک*. تهران: کانون فرهنگی آموزش.
- رستنده، مجید. (۱۳۸۷). *قرآن و حدیث در شاهنامه‌ی فردوسی*. همدان: مفتون همدانی.
- ریاحی، محمدامین. (۱۳۸۸). *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۴). *هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری*. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵). «شاهنامه، حماسه‌ی ملی (دوران تیموریان و صفویان)». *کتاب ماه هنر*، شماره ۹۵ و ۹۶، صص ۳۸-۵۱.
- صداقت، فاطمه. (۱۳۸۵). «شاهنامه‌ی شاه‌طهماسبی، شاهکار مصورسازی مکتب تبریز». *مطالعات هنر اسلامی*، دوره‌ی ۳، شماره ۵، صص ۴۵-۷۱.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات در ایران*. تهران: فردوس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.
- عبداللهی، مریم. (۱۳۹۱). *مطالعه‌ی زیبایی‌شناسی کمی سه‌نگاره از شاهنامه‌ی طهماسبی (با رویکرد نظریه‌ی اطلاعات-انفورماتیک)*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان.
- غفاری قزوینی، قاضی احمد. (۱۳۴۳). *تاریخ جهان‌آرا*. از نسخه‌ی محشی علامه قزوینی، تهران: کتاب‌فروشی حافظ.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). *شاهنامه*. مصحح جلال خالقی مطلق، تهران: سخن.
- فلسفی، نصرالله. (۱۳۴۴). *زندگانی شاه‌عباس اول*. تهران: دانشگاه تهران.
- قائمی، فرزاد. (۱۳۹۰). «تحلیل انسان‌شناختی اسطوره‌ی فر و کارکردهای آن در شاهنامه‌ی فردوسی و اساطیر ایران». *جستارهای ادبی*، شماره‌ی ۱۷۴، ۱۱۳-۱۴۸.

۷۲ \_\_\_\_\_ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۲، تابستان ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۶)

کاندینسکی، واسیلی. (۱۳۸۴). معنویت در هنر. ترجمه‌ی اعظم نورالله‌خانی، تهران: اسرار دانش.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۴). گل‌رنج‌های کهن. تهران: سمت.  
کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۰). «فردوسی در آینه‌ی نگارگری ایرانی». *کیمیای هنر*، شماره ۱، صص ۷۱-۸۰.

کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

ماه‌وان، فاطمه؛ یاحقی، محمدجعفر و قائمی، فرزاد. (۱۳۹۴). «بررسی نمادهای تصویری "فر" (با تأکید بر نگاره‌های شاهنامه)». *پژوهش‌نامه‌ی ادب حماسی*، سال ۱۱، شماره ۱۹، صص ۱۱۹-۱۵۷.

مختاری، محمد. (۱۳۶۹). *اسطوره‌ی زال*. تهران: آگه.  
مقدم اشرفی، م.م. (۱۳۶۷). *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*. ترجمه‌ی روبین پاکباز، تهران: نگاه.

منتصب‌مجابی، حسن. (۱۳۸۳). *تأثیر قرآن و احادیث در شاهنامه فردوسی*. کرمانشاه: طاق‌بوستان.

نظامی عروضی، احمدبن عمر. (۱۳۸۱). *چهارمقاله*. تصحیح محمد معین، تهران: زوار.  
نظری، مایس. (۱۳۹۰). *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی، تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفوی*. ترجمه‌ی عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.

یوسفی، حسن و همکاران. (۱۳۹۴). «تحلیلی بر سیادت صفویان در دوره پیش‌صفوی، بر اساس سندی نویافته باستان‌شناسی در مجموعه خانقاهی و آرامگاهی شیخ‌صافی‌الدین اردبیلی». *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، دوره‌ی ۵، شماره ۸، صص ۱۹۱-۲۰۷.  
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمه‌ی محمود سلطانی، تهران: جامی.

*DĒNKARD*. (1911). edited by Dhanjishah Meherjibhai Madan.  
Bombay: Ganpatrao Ramajirao Sindhe  
*Shahnama of Shah Tahmasp: the Persian Book of King*. (2011). by:  
Sheila Canby, new York: the metropolitan museum of art.