فصلنامه علمی ـ پژوهشی شیعه‌شناسی
صفحات ۱۵۹ تا ۲۰۰
سال بیستم / شماره ۷۹ / پاییز ۱۴۰۱

A Quarterly for Shi'a Studies
Vol. 20 / No. 3
Autumn 2022

تبیین حضور بن‌مایه‌های هویتی تشیع در تصویرسازی نگارهٔ «کشتی شیعه» از شاهنامه طهماسبی

مهدی لونی / دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران / mehdi.loni.57@gmail.com
پرویز اقبالی / استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران / p.eghbali1340@gmail.com
فریده داودی‌مقدم / دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شاهد، ایران / davoudy@shahed.ac.ir
تاریخ وصول: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶ / تاریخ تصویب نهایی: ۱۴۰۱/۱۱/۱۳
(DOI): 10.22034/shistu.2023.1972748.2300

چکیده

از اتفاقاتی که همزمان با تشکیل حکومت صفوی در جامعه ایران رخ داد، پیدایش مفهوم «حاکمیت شیعی» بود. در این دوران، مذهب تشیع مهم‌ترین بن‌مایه در شکل‌دهی به هویتِ ایرانی قلمداد شد که نمود تصویری آن را در هنر و تصویرسازی نگاره‌های آن‌زمان می‌توان مشاهده کرد. هدف این پژوهش تحلیل چگونگی تطور بن‌مایه‌های هویتی شیعه و تبدیل برخی از آنها به نماد و نقش‌مایه در روایت تصویری «کشتی نجات» اثر میرزاعلی است. روش تحقیق بر مبنای ماهیت، «توصیفی – تحلیلی» و شیوه گردآوری اطلاعات «کتابخانه‌ای» است. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ این پرسش است که سیر تطور بن‌مایه‌های شیعی و تبدیل آنها به نماد و نقش‌مایه در نگاره «کشتی شیعه» چگونه است؟ و در ادامه، پیوند آن با عناصر حماسی متن ادبی شاهنامه چیست؟ نتایج حاصل از پژوهش گویای آن است که در دورهٔ مذکور، مذهب تشیع مهم‌ترین بن‌مایهٔ شکل‌دهنده و انسجام‌بخش هویتِ جمعی ایرانیان قلمداد می‌شد و این عامل در ادبیات و هنر و به ویژه در تصویرسازی و کتاب‌آرایی نسخ مصور آن‌زمان در قالب نقش‌مایه‌ها و نمادها بروز کرد و منجر به مشروعیت‌بخشی به حکومت صفوی شد. این مشروعیت از طریق ارجاع کهن‌الگویی و برقراری پیوند میان عناصر متن حماسی و دینی، به شکل پیدا و پنهان هنری سبب اثبات و تحکیم آموزه‌ها و پیام متن نگاره و مقاصد خاص اجتماعی و گفتمان مذهبی آن گردید.

کلیدواژه‌ها: بن‌مایه‌های شیعی، هویت، کشتی شیعه، شاهنامه طهماسبی، نگارگری، دوره صفوی.

مقدمه

مطالعه تاریخ و فرهنگ و هنر نشان می‌دهد در هر عصری بر حسب ضرورت و شرایط تاریخی و اجتماعی و سیاسی و فرهنگی، یک عامل به پیش می‌آید و نقش راهبرانه را در همهٔ عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، ادبی و هنری، ایفا کرده، صحنه‌گردان تمام میدان‌ها می‌گردد. در عصر صفوی عاملی که در مرکز انگیزش قرار گرفت و در ادبیات و هنر و همهٔ عرصه‌ها ظهور نمود، مذهب «تشیع» بود.

از اعتقادات مهم شیعه درباره حکومت آن است که حق حاکمیت سیاسی جامعه را مخصوص پیامبر و اهل‌بیت علیهم‌السلام می‌داند. با تشکیل دولت صفوی، حاکمان با عنوان «جانشینان پیامبر» و «وکیلان امام زمان»، روی کار آمدند و این اصل به مثابه بن‌مایه هویتی در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی و هنری آن روزگار رخ نمایاند؛ چنانکه در تصویرسازی نگاره‌های شاهنامه طهماسبی نیز شاهد ظهور بن‌مایه‌های هویتی شیعی در قالب نقش‌مایه‌ها و نمادهای تشیع در تصویر هستیم.

مسئلهٔ تحقیق حاضر تحلیل و بررسی و چگونگی تطور بن‌مایه‌های هویتی شیعه در متن ادبی و تبدیل برخی از آنها به نقش‌مایه و نماد در روایت تصویری است. بدین منظور، در پژوهش حاضر، به بررسی و تحلیل شبکه‌های معنایی که در اطراف بن‌مایهٔ اصلی برگرفته از متن ادبی، که از طریق ارجاع به روایات و احادیث مربوط به ولایت و جانشینی بعد از پیامبر مطرح گردیده و در تصویر به نماد و نقش‌مایه مبدل شده‌اند، خواهیم پرداخت.

این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ این پرسش است که سیر تطور بن‌مایه‌ها و تبدیل آنها به نماد و نقش‌مایه در نگاره کشتی شیعه چگونه است؟ و در ادامه، پیوند آن با عناصر حماسی متن ادبی شاهنامه چیست؟

بر این اساس، ضمن شناسایی بن‌مایه‌های مقید و آزاد روایت فردوسی (گفتار اندر ستایش پیامبر) و مطابقت آنها با نگاره، مؤلفه‌های برون‌متنی، به ویژه مؤلفه‌های سیاسی و

اجتماعی که پیرامون بن‌مایهٔ اصلی و در جهت گسترش شبکهٔ معنایی آن به تقویت لایه‌های معنایی تصویر کمک‌کرده و به نماد و نقش‌مایه مبدل شده‌اند، شناسایی و در تحلیل نگاره، مد نظر واقع گردید.

هدف این پژوهش، تحلیل و بررسی چگونگی تطور بن‌مایه‌های هویتی شیعه و تبدیل برخی از آنها به نماد و نقش‌مایه در روایت تصویری «کشتی نجات» اثر میرزاعلی است. روش تحقیق بر مبنای ماهیت، «توصیفی - تحلیلی» شیوهٔ گردآوری اطلاعات، «کتابخانه‌ای» است. آنچه سبب ضرورت و انجام تحقیق پیش‌رو شده آن است که هر اثر هنری و تصویر نگارگری، باید با توجه به بستر و بافتی که اثر در آن به‌وجود آمده بررسی، تحلیل و تفسیر شود. چون بستر شکل‌گیری نگاره‌ها، متن ادبی و فضای سیاسی و اجتماعی حاکم بر شکل‌دهی آنهاست، شناسایی مهم‌ترین عوامل ساختاری متن ادبی که شامل بن‌مایه‌های مقید و آزاد روایت و شبکه‌های معنایی تشکیل‌دهنده روایت و انعکاس آنها در نگاره و سایر عوامل سیاسی و اجتماعی در تولید اثر است، ضرورت وجود این پژوهش را روشن‌تر می‌نمایاند. در تصویرسازی نگارهٔ «کشتی شیعه»، شاهد بروز عقاید و باورهای مهم شیعه، در باب ولایت و جانشینی پس از پیامبر در قالب نمادها و نقش‌مایه‌ها هستیم.

۱. روش تحقیق

این پژوهش از نظر ماهیت، به روش «توصیفی - تحلیلی» انجام شده است. در پژوهش حاضر، ابتدا بن‌مایه‌های هویتی به کاررفته در متن ادبی با نگاره‌ها تطبیق یافته و سپس نگاره‌ها با مؤلفه‌های برون‌متنی، به ویژه مؤلفه‌های مذهبی، سیاسی و اجتماعی زمان تولید اثر، تحلیل و بررسی شده‌اند. بدین‌روی از متن ادبی (شعر گفتار اندر ستایش پیامبر) و نگاره به مثابه منابع تاریخی، استفاده شده است تا با استفاده از اسناد و مدارک معتبر، بتوان ویژگی‌های عمومی و مشترک پدیده‌ها و حوادث تاریخی و علل بروز آنها را تبیین کرد.

با خوانش اشعار حکیم توس و کشف روابط میان اجزای داستان‌ها و روابط میان آنها، بن‌مایه‌های هویتی شیعی که در خدمت گفتمان مسلط بر جامعه آن‌زمان، یعنی مشروعیت‌بخشی به مذهب تشیع در جهت استحکام پایه‌های قدرت و حکومت صفوی بوده، شناسایی و واکاوی شده است. در مرحله بعد، ظهور این بن‌مایه‌ها که به صورت نماد و نشانه و نقش‌مایه در تصویر، تجلی پیدا کرده، بررسی شده است.

۲. پیشینه تحقیق

در باره روابط متقابل متن و تصویر، پرویز اقبالی (۱۳۹۱) در رسالهٔ دکتری با عنوان «بررسی و رابطهٔ تصویر و متن در تصویرسازی» به بررسی و تبیین رابطهٔ میان متن و تصویر در کتاب‌های داستانی کودک و نوجوان در ایران پرداخته است. رسالهٔ مزبور به این موضوع پرداخته است که آیا فنون تصویرسازی در کتاب‌های داستانی کودک در ایران، موجب تغییر فهم متون شده است؟ رابطه میان متن و تصویر چند گونه است؟ این رساله به چگونگی رابطه متن و تصویر بر اساس عنصر بن‌مایه نپرداخته و همچنین جامعه آماری آن، کتاب‌های تصویرسازی‌شده کودکان و نوجوانان است.

علی‌اصغر شیرازی (۱۳۷۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی وجوه تصویری ادبیات و نگارگری ایرانی اسلامی» پیوند میان ادبیات و نگارگری را بررسی کرده و در پی دریافت این نکته است که آیا حرکت‌های گوناگون در روند شکل‌گیری شعر فارسی و تغییر و تحول در نظام ادبی و شعری در نگارگری مؤثر بوده است؟ این پایان‌نامه به تأثیر عناصر ساختاردهنده و شکل‌دهنده یک ساختار ادبی که همانا بن‌مایه‌ها هستند و چگونگی بروز تصویر بر پایهٔ بن‌مایه‌های ادبی نپرداخته است.

محمد هاتفی (۱۳۸۸) در رسالهٔ دکتری با عنوان «بررسی و تحلیل نشانه ـ معناشناختی رابطهٔ متن کلامی و تصویر در متون ادبی» به بررسی متن کلامی و تصویر در بستر گفتمان و تعامل دو نظام نشانه‌ای نوشتاری و تصویری در تولید معنا پرداخته است. در این رساله، به بررسی متن کلامی و تصویری بر اساس رابطه آن با بن‌مایه توجهی نشده است.

شادی جلیلیان (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مفهوم نجات‌بخشی در نگاره‌های طوفان و کشتی نجات‌بخش» می‌کوشد با استفاده از نظریه تغییر نقش‌مایه‌ها به نماد در شمایل‌شناسی، نقش زیست‌جهان هنرمند و تأثیر تاریخ در بیان نمادین مضمون و قرارگیری خاندان صفوی در جایگاه نجات‌بخشان زمانه بررسی کند. در این مقاله به بن‌مایه‌های ادبی متن، اشاره نشده است.

منصوره حاجی هادیان (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت در مطالعه معناشناختی کشتی شیعه در شاهنامه طهماسبی» ضمن بررسی دلالت‌های معنایی و بازنمود متن ادبی در تشکیل نگاره، به معرفی مؤلفه‌های برون‌متنی در تولید اثر پرداخته و با استخراج دلالت‌های معنایی نشان داده که اثر تا چه اندازه به عوامل برون‌متن وابسته است. این مقاله به بررسی بن‌مایه‌های ساختاری متن ادبی و چگونگی تأثیر آنها در تصویر اشاره‌ای نکرده است.

۳. تشیع و بن‌مایه‌های هویتی شیعه در دوره صفوی

دوران حکومت صفویان بر ایران پس از یک دوره طولانی آشوب و هرج و مرج و شکست دشمنان خارجی و مدعیان داخلی، بر پایه مذهب تشیع اثناعشری آغاز شد. در حقیقت، «وحدت مذهبی ایرانیان» یکی از عناصر اساسی در تکوین هویت ملی آنان است که با رسمیت‌بخشی به مذهب تشیع فراهم آمد و بزرگ‌ترین عنصر تمایزبخش هویتی را در آن روزگار، میان مردم ایران و همسایگان آن پدید آورد. در این دوران، مذهب تشیع در نقش مذهبی فراگیر و در عین حال متفاوت با مذاهب مقبول حکومت‌های اطراف ایران آن روز، در شکل‌دهی به هویتِ جمعی در کنار سایر مؤلفه‌های هویتی (مانند سرزمین و جغرافیا، زبان، فرهنگ و حکومت، پیشینه تاریخی و اجتماعی و قومی و نژادی) حلقهٔ گم‌شده هویت ایرانیان را کامل کرد و شیعه به نماد هویت ملت ایران مبدل گشت.

بر این اساس، شالوده حکومت صفوی بر مبنای مذهب بنیان نهاده شد و پس از قرن‌ها، حکومتی مرکزی در ایران شکل گرفت که موجب اتحاد و همدلی ایرانیان و وحدت ملی

آنان را فراهم ساخت. تقویت بنیان‌های اعتقادی شیعه به وسیله ابزار شعر و کتاب‌آرایی در دوره صفوی، بهترین روش برای نیل به این هدف بود. نمود باور به حقانیت ائمه اطهار علیهم‌السلام برای هدایت انسان‌ها پس از پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله، در هنر و ادبیات دوره صفوی ظهورکرد، به گونه‌ای که شاهان صفوی جایگاه خود را به امام عصر علیه‌السلام منتسب می‌دانستند و خود را نایب ایشان می‌نامیدند.

۴. ولایت در مذهب شیعه

منشأ پیدایش شیعه به دوران پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله بازمی‌گردد. ایشان در حادثه غدیر خم (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ص۲۰۱-۲۱۰؛ امینی، ۱۴۱۶ق، ص۲۳۹-۲۴۶) حضرت علی علیه‌السلام را به ولایت و رهبری جامعه اسلامی منصوب کردند و از مردم برای ایشان بیعت ستاندند. گروهی از صحابه با شنیدن خطبه پیامبر در باره ولایت امیرالمؤمنین علیه‌السلام، به آن حضرت اعتقاد پیدا کردند و این گروه از همان دوران به «شیعه علی» معروف شدند. به نقل از ابو حاتم رازی، این کلمه لقب چهار تن از صحابه یعنی ابوذر، سلمان، مقداد، عمار بود. (شاکر، ۱۳۸۹، ص۱۳۰-۱۳۲) این گروه اقلیت که پیروان حضرت علی علیه‌السلام خوانده می‌شدند، خلافت و مرجعیت را حق مسلّم حضرت علی علیه‌السلام می‌دانستند و در طول تاریخ، به دنبال بازگرداندن این حق به صاحبان اصلی آن، یعنی امامان معصوم علیهم‌السلام بودند. همین گروه در اواخر سده نهم، به یک جریان سیاسی - مذهبی تبدیل شدند.

شیعیان امام علی علیه‌السلام را امام اول خود بعد از پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله می‌دانند و به اصول «عدالت» و «امامت» به همراه اصول «توحید»، «نبوت» و «معاد»، به عنوان پنج اصل مهم دین اعتقاد دارند. مشهورترین حدیثی که به مشروعیت سیاسی و مذهبی امیرمؤمنان علیه‌السلام اشاره دارد، «حدیث غدیر» است که بحق‌بودن جانشینی حضرت را بعد پیامبر اثبات می‌کند و از مهم‌ترین ادله شیعه درباره جانشینی حضرت علی علیه‌السلام، بعد از پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله به شمار می‌آید.

«ولی» در لغت به معنای سرپرست، ولی‌نعمت و قیّم است. دایرهٔ معنایی این لغت در قرون اول هجری، مفاهیم «سرپرستی، اولویت به تصرف، امامت و حکومت و خلافت» را دربر می‌گیرد. (قاضوی، ۱۴۰۰ق، ص۵۵) کلمه «ولی» از لسان پیامبر مکرم ﷺ در مناسبت‌های گوناگونی همچون حدیث غدیر، یوم الدار، حدیث منزلت، حدیث ثقلین، و بریدة بن حصیب بیان شده و بر ولایت و زعامت امیرمؤمنان علیه‌السلام تصریح دارد. (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ص۲۱۰-۲۰۱؛ امینی، ۱۴۱۶ق، ص۲۴۶؛ طبری، ۱۳۸۷، ص۳۱۸-۳۲۱؛ ابن‌حنبل، بی‌تا، ص۱۵۲؛ ابن‌سعد، ۱۴۱۰ق، ص۱۷؛ ابن‌بابویه، ۱۳۹۵، ص۲۳۵؛ اربلی، ۱۳۸۱ق، ص۲۸۵)

از جمله اعتقادات و باورهای مهم شیعه که در هنر شیعی نیز ظهور یافته، باور به حقانیت حکومت امامان دوازده‌گانه شیعه بعد از پیامبر اکرم ﷺ برای هدایت و سرپرستی جامعه است. به موجب این اعتقاد، حاکم جامعه اسلامی حق حاکمیت بر سرنوشت سیاسی و اجتماعی جامعه را داراست. حاکمان صفوی برای مشروعیت‌بخشی به حکومت، خود را وکیل امام زمان علیه‌السلام معرفی می‌کردند.

از دیگر عقاید شیعه، باور به این عقیده است که اهل‌بیت علیهم‌السلام همچون «کشتی نجات» هستند. این روایت به «حدیث سفینه» معروف گردیده است. حدیث سفینه بنابر نقل ابوذر غفاری از پیامبر ﷺ، چنین است: «إِنَّمَا مَثَلُ اهل‌بیتی فِیکُمْ کَمَثَلِ سَفِینَةِ نُوحٍ، مَنْ دَخَلَهَا نَجَی، وَ مَنْ تَخَلَّفَ عَنْهَا غَرِقَ»[1]؛ مَثَل اهل‌بیت من در میان شما مثل کشتی نوح است. هر کس به آن داخل شود نجات می‌یابد، و هر کس جا بماند غرق می‌شود.

---

۱. طوسی، **الأمالی**، ص۶۳۳؛ دیلمی، **ارشاد القلوب**، ص۳۰۶؛ صدوق، **عیون اخبار الرضا**، ص۲۷؛ صدوق، **الأمالی**، ص۲۶۹؛ طبرسی، **الاحتجاج**.

به موجب اعتقادات شیعه، نصب امامت برای هدایت جامعه بر اساس قاعده لطف[۱] واجب است. امامت از مسائل اعتقادی شیعه و در ردیف اوصاف و افعال خداوند است. (غروی نائینی،۱۳۹۳، ص۵ تا ۴۵) بر این اساس جایگاه امام اول شیعیان نزد آنان مقام و منزلتی خاص دارد و وصی و برادر پیامبر اکرم ﷺ خوانده شده است. او شایسته‌ترین فرد برای تصدی خلافت مسلمانان بعد از پیامبر است که پیامبر درباره‌اش فرمودند: «أَنْتَ مِنِّی بِمَنْزِلَةِ هَارُونَ مِنْ مُوسَی إِلاَّ أَنَّهُ لاَ نَبِی بَعْدِی.» (مجلسی،۱۴۰۳ ق، ج۳۷، ص۲۵۴-۲۸۹؛ ابن حنبل، بی‌تا، ج۱، ص۷۰۹)

۴-۱. بن‌مایه[۲]

در فرهنگ دهخدا «بن» به معنای «بنیاد، پایه و اساس» معنا گردیده و «مایه» نیز به معنای «بنیاد هر چیز» است. این اصطلاح در حوزه روایت‌شناسی و نقد ادبی، برابر با واژه «موتیف

---

۱. بر خداوند حکیم و عادل لازم است انسان را در مسیر تحقق و شکوفاشدن استعدادهایش قرار دهد و «عدالت» خداوند به این معناست که هر قوه‌ای را به فعلیت مطلوب آن برساند. در اصطلاح متکلمان، به این مسئله «قاعدهٔ لطف» گفته می‌شود و آن را برای خداوند حکیم عادل واجب می‌دانند. علامه حلی می‌گوید: «اللطف واجب لیحصل الغرض به.» قاعدهٔ لطف یکی از قواعد مهم کلامی است که متکلمان عدلیه بسیاری از مسائل کلامی را بر اساس آن تبیین کرده‌اند. از نظر ایشان امامت از مصادیق این قاعده کلامی است. به عبارت دیگر «لطف» از صفات فعل خداوند است و از حکمت الهی سرچشمه می‌گیرد؛ زیرا لطف همان تشریع تکالیف دینی، ارسال پیامبران، دادن معجزه و مانند آن است. بنابراین، امامت هم که لطف الهی است، همان صفت فعل خداوند است. چون لطف واجب است، امامت نیز واجب است؛ چنان‌که ابن میثم بحرانی می‌نویسد: «ان نصب الامام من فعل الله فی اداء الواجبات الشرعیة التکلیفیة؛ و کل لطف بالصفة المذکورة فواجب فی حکمة الله تعالی ان یفعله مادام التکلیف بالمطلوب فیه قائماً.» علت اینکه وجود امام را لطف می‌دانند این است که وجود امام در خیر و صالح بسیار مؤثر است و نبود او سبب گسترش فساد و تباهی است. (نک. غروی نائینی، ۱۳۹۳، ص۴۷)

۲. در فرهنگ‌های نقد ادبی و اصطلاحات، برابر واژه «موتیف» در نظر گرفته‌شده و در پژوهش حاضر معنای این واژه در دانش درون‌مایه‌شناسی و ساختار بخشیدن به روایت و داستان مد نظر است، نه معنای لغوی آن.

/ موتیو» نگاشته شده است.[۱] «بن‌مایه، اصطلاحی است ساختاری - معنایی که بیشتر با عناصر ساختاری داستان ارتباط می‌یابد، نه صرفاً با جنبه‌های معنایی آن.» (پارسانسب، ۱۳۸۸، ص۷) بن‌مایه‌ها در اثر هنری یا ادبی یا در تمام آثار یک هنرمند یا یک دوره به شکل‌های گوناگون تکرار می‌شوند و تشخّص می‌یابند و از طریق تکرار در متن، معنایی خاص و تأثیربرانگیز می‌یابند و بر غنای زیبایی‌شناختی اثر می‌افزایند. بن‌مایه‌ها در شعر و ادبیات، شبکه‌ای از تصاویر و مضامین فکری و حسی شاعر را تشکیل می‌دهند که بدون تحلیل و بررسی آنها، شناخت مختصات اصلی و زوایای مفاهیم شعری ممکن نخواهد بود. این شبکه از تصاویر، در کل آثار یک هنرمند یا در چند اثر، همزمان یا ناهمزمان یا در آثار داستانی و یا تصویری یک عصر یا دوره‌های گوناگون ظهور می‌یابند و تکرار آن در هنر تجسمی و ادبیات بیانگر ذهنیت و حساسیت هنرمند نسبت به یک پدیده است، به گونه‌ای که این ذهنیت پیوسته در اثر هنری نمود پیدا می‌کند. این عناصر معمولاً کارکردهای معنایی، القایی و روایی متفاوتی در داستان‌ها دارند و در موقعیت‌های روایی خاص و به سبب تکرارشوندگی، برجستگی و معنایی ویژه می‌یابند و حضورشان موجب بسط حجمی داستان، زیبایی روایت و تقویت جاذبه داستانی و درون‌مایه می‌گردد. (پارسانسب، ۱۳۸۸، ص۷)

شمیسا «موتیف» را موضوع یا تمی تعریف می‌کند که در کل آثار کسی یا در اثری خاص تکرار می‌شود و انس با یک نویسنده، عمدتاً منوط به آن است. وی موتیف را مستقیماً به مسئله سبک مربوط می‌داند. (شمیسا، ۱۳۸۰، ص۲۹۶)

> طرح داستان را حاصل‌جمع بن‌مایه‌هایی می‌دانند که به ترتیبی تنظیم شوند تا عواطف خواننده را درگیر نگه‌دارند و درون‌مایه را بپرورند سپس کارکرد زیبایی‌شناختی طرح را نیز وابسته به این می‌دانند که توجه خواننده را به بن‌مایه‌ها جلب کند. (رابرت اسکولز، ۱۳۷۹، ص۱۱۶)

---

۱. ریشه واژگانی «موتیف» را از فعل لاتین «Movere» و اسم «Motivus» در قرون وسطا می‌دانند که هر دو به «حرکت‌کردن یا حرکت دادن به سمت جلو و اصرار، انگیختن و به فعالیت واداشتن» اشاره دارند. (دانشگاه آکسفورد، ۱۹۷۸، ص۶۹۸)

۴-۲. هویت

بحث از «هویت» و تعاریف مرتبط با آن به مسائل مربوط به هستی‌شناسی انسان و شناخت خود بازمی‌گردد. انسان‌ها درصدد شناخت خود بوده‌اند تا بتوانند دیگری را تعریف کنند. تعریف «هویت» مرتبط با معنای هستی و وجود است و در نسبت با آنچه افراد، جامعه و یا ملت‌ها از خود تعریف می‌کنند، رابطه‌ای نزدیک می‌یابد و معنا می‌شود. به عبارت دیگر، «هویت» مشخصه‌ای است که فرد یا جامعه را به واسطه داشتن ویژگی‌هایی از سایران جدا می‌کند. پس هویت‌داشتن مستلزم آگاهی و شناخت از خود در مقابل دیگری است. برابرهایی که برای این واژه استفاده کرده‌اند عبارتند از: «این‌همانی»، «همانندی»، «انطباق»، «ماهیت»، «شخصیت»، «گوهر ذات». (شعاری‌نژاد، ۱۳۷۵، ص۱۹۰؛ بریجانی، ۱۳۷۱، ص۲۸۳)

هویت به دو بخش «هویت فردی» و «هویت جمعی» تقسیم می‌گردد. «هویت جمعی» شامل انواع گوناگونی است که شامل هویت ملی، هویت ایرانی، هویت دینی، هویت قومی می‌گردد. با توجه به نقش مذهب به مثابه یکی از عناصر کلیدی هویت ملی در کنار حکومت و نهاد سیاست، در دوران حکومت صفوی این عامل پایه‌های بازآفرینی هویت ملی ایرانیان را رقم زد.

۵. شاهنامه و تصویرسازی نگاره کشتی شیعه در دوره صفوی

شاهنامه فردوسی به علت آنکه منعکس‌کننده اندیشه‌ها و باورهای اسطوره‌ای و روایت‌های تاریخی ادوار گوناگون ایران باستان است، همواره مطمح نظر بوده است. نام «فردوسی» و تصویرسازی *شاهنامه* به علت ایران‌دوستی و مسائل مرتبط با پادشاهی ایران و اعتقاد قلبی او به مذهب تشیع، منشأ تأثیرات اجتماعی و ایدئولوژیکی شد. این کتاب در ادوار گوناگون کتاب‌آرایی و تصویرسازی گردیده است. در دوران سلطنت شاه طهماسب، به سبب علاقه

شاه به هنر نگارگری و خوشنویسی، هنر «نگارگری» و «کتاب‌آرایی» بیش از پیش گسترش یافت. در این دوران، بخشی از اعتقادات و باورهای شیعی توسط عامه مردم، پرورانده شد و با کمک‌گرفتن از داستان‌ها و حکایت‌های اسطوره‌ای که گاهی ریشه تاریخی هم دارند، به صورت فرهنگ عامه شیعی درآمد.[۱] در این دوران، تصویرسازی‌های متعدد از *شاهنامه* و کتاب‌آرایی این نسخه توسط حکام صفوی، مقبولیت و مشروعیت دولت نوپای صفوی را در میان سایر حکام و بلاد اسلامی، میسر ساخت.

تصویرسازی شعر «اندر ستایش پیامبر» که از صفحات آغازین *شاهنامه* است، به نوعی نشان‌دهنده نگرش ایدئولوژیک صاحب اثر است. مصورسازی این شعر برای صفویان از دو جنبهٔ تحریک علایق میهن‌پرستانه و اعتقادات مذهبی سودمند واقع شد. تصویرسازی یک مضمون شیعی (خلافت و جانشینی بعد از پیامبر) از منظومه‌ای حماسی که به میهن و اعتقادات شیعی – هر دو – اشاره دارد، حاکی از ظرفیت قابل توجه ادبیات و هنر به منظور کسب قدرت توسط حکام صفوی است.

شعر «اندر ستایش پیامبر» با گفت‌وگو میان شاعر و مخاطبان در باره دانشِ دین آغاز می‌شود. روایت فردوسی مخاطبان خود را در برابر یک چالش در زندگی قرار می‌دهد: راه درست زندگی کدام است؟ شاعر مضامینی همچون رهایی از بد، نیفتادن در دام بلا، رستگاری در دو گیتی و نکوکاربودن برِ کردگار را در شناخت گفتاری از پیامبر می‌داند که یادآور واقعه‌ای مهم در تاریخ اسلام و تشیع، درباره جانشینی پیامبر اکرم ﷺ است و مخاطب را به یک شبکهٔ معنایی رهنمون می‌سازد.

---

۱. مقایسه رستم در قالب شمایل امام علی علیه‌السلام و یا آنچه در اطراف واقعه عاشورا ساخته و پرداخته شده و یا اعتقاد به جایگاه برتر ائمه اطهار علیهم‌السلام در مقایسه با پیامبر –که البته به اعتقاد شهید مطهری و نویسندگان دیگر در این موارد، غلو صورت پذیرفته است.

تو را دانش و دین رهاند درست / در رستگاری ببایدت جست
به گفتار پیغمبرت راه جوی / دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی
که من شهر علمم علی‌ام در است / درست این سخن گفت پیغمبرست
علی را چنین گفت و دیگر همین / کز ایشان قوی شد به هر گونه دین
حکیم این جهان را چو دریا نهاد / برانگیخته موج از او تندباد
یکی پهن کشتی بسان عروس / بیاراسته همچو چشم خروس
خردمند کز دور دریا بدید / کرانه نه پیدا و بن ناپدید
به دل گفت: اگر با نبی و وصی / شوم غرقه دارم دو یار وفی
اگر چشم داری به دیگر سرای / به نزد نبی و علی گیر جای
بر این زادم و هم بر این بگذرم / چنان دان که خاک پیِ حیدرم
و گر دل نخواهی که یابد گزند / نخواهی که دائم بوی مستمند
چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی / خداوند امر و خداوند نهی
گواهی دهم کاین سخن‌ها ز اوست / تو گویی دو گوشم پر آواز اوست
منم بندهٔ اهل‌بیت نبی / ستایندهٔ خاک و پای وصی
چو هفتاد کشتی برو ساخته / همه بادبان‌ها برافراخته
محمد در او اندرون با علی / همان اهل‌بیت نبی و وصی
بدانست کو موج خواهد زدن / کس از غرق بیرون نخواهد شدن
همانا که باشد مرا دستگیر / خداوند تاج و لوا و سریر
گرت زین بد آید گناه من است / چنین است و این دین و راه من است
هر آن‌کس که در جانش بغض علی است / از او زارتر در جهان زار کیست؟

(فردوسی، ۱۳۸۷، ج ۱، ص ۵)

در حدیث معروف «ثقلین» راه نجات و رستگاری در پیروی از دستورات پیامبر و جانشینان برحقش معرفی شده است.[۱] شعر «اندر ستایش پیامبر» حاوی مضامین و مؤلفه‌های اصلی تشیع، پیرامون جانشینی بعد از پیامبر ﷺ است. این مضامین داستانی به سبب تکرارشوندگی و نقش تشخص‌یافته‌ای که در داستان دارند، از بن‌مایه‌های ادبی و حماسی نیز به شمار می‌روند و در جهت تقویت شبکهٔ معنایی و بن‌مایهٔ اصلی داستان عمل می‌نمایند. شاعر با تلمیحی که در بیت «که من شهر علمم علی‌ام در است» به مقام ولایت و سرپرستی امیرمؤمنان علیه‌السلام اشاره دارد، با طرح این مسئله، به انتظار مخاطب در این باره که کدام راه و روش پیامبر مد نظر است و از چه راه و روشی باید پیروی کرد؟ پاسخ داده و در جهت تقویت مفصل‌بندی شبکهٔ معنایی، مضامین «امامت، زعامت، ولایت، رهبری بعد از پیامبر و هدایت» را در ذهن مخاطب می‌پروراند.

پیرنگ اصلی داستان از دو نقش‌مایهٔ مقیدِ پیامبر اکرم ﷺ و امام علی علیه‌السلام و یک حادثه اصلی (مسئله جانشینی بعد از پیامبر برای رهبری مسلمانان) تشکیل شده است. سایر مضامین به کاررفته در متن ادبی که بدان‌ها اشاره شد، در خدمت بن‌مایه‌های اصلی و ساختاری داستان بوده و معانی و مفاهیمی که با بهره‌گیری از احادیث معتبر شیعه درباره حادثه اصلی و اشخاصِ شکل‌دهنده روایت بوده، به داستان افزوده شده‌اند.

از منظری دیگر، کتابت و تصویرسازی چنین نگاره‌ای در دوران حکومت صفوی، بیانگر اشاره به دو مسئله است: جانشینی بعد پیامبر و یافتن راه رستگاری. این مسئله از دو جنبه می‌تواند مطرح گردد: اول آنکه مبیّن یکی از مهم‌ترین اعتقادات شیعه، یعنی امامت و وصانیت مولای متقیان است؛ و دوم آنکه راه نجات و رستگاری را در تمسک به

---

۱. وَ قَالَ صَلَّي اَللَّهُ عَلَيْهِ وَ آلِهِ: «إِنِّی تَارِكٌ فِيكُمُ اَلثَّقَلَيْنِ مَا إِنْ تَمَسَّكْتُمْ بِهِمَا لَنْ تَضِلُّوا بَعْدِی: كِتَابَ اَللَّهِ وَ عِتْرَتِی اهل‌بيتی، وَ إِنَّهُمَا لَنْ يَفْتَرِقَا حَتَّي يَرِدَا عَلَیَّ اَلْحَوْضَ.» (کلینی، **الکافی**، ج۲، ص۴۱۵ و ج۳، ص۴۲۳؛ صدوق، **الامالی**، ص۴۱۵-۵۲۳)

اهل‌بیت ﷺ و پیروی از اعمال آنان می‌داند که به «کشتی شیعه» تشبیه شده است. به نوعی اشاره به این مضامین و تصویرسازی این نگاره در دورانی که به تازگی مذهب تشیع در کشور به رسمیت شناخته شده، به مخاطب یادآوری می‌کند که گویی این کشتی همانا حکومت تازه تأسیس صفوی است که مخاطبان را به تبعیت از خود فرامی‌خواند که اگر در راه آنان باشند، در دنیا و آخرت رستگار خواهند بود. بنابراین تصویرسازی شاه صفوی به عنوان رکن اصلی حکومت و همچنین سفارش‌دهنده اثر، امری ضروری و حتمی است.

در نگاره، شخصی که با لباس فیروزه‌ای رنگ و پایین‌تر از جایگاه معصومان ﷺ در مرکز پایین تصویر، درون کشتی نشسته، به احتمال زیاد، شاه طهماسب صفوی است، در حالی که افرادی با ملیت‌های گوناگون و ملبس به کلاه معروف قزلباش، ایستاده در خدمت اویند. او با تاج شاهی که بر سر گذاشته، از دیگر پیکره‌ها متمایز شده است. شاه نماد حکومت مقتدر صفوی و شهریاری است. او در کشتی اصلی، در حالی که مقابل جایگاه اهل‌بیت ﷺ است، در مقامی پایین‌تر نشسته و پشت به سایر کشتی‌ها (اقوام سایر ملل مانند عثمانی‌ها و ازبکان و رانده‌شدگان) دارد.

شاعر در ادامه شعر و در تکمیل شبکهٔ معنایی، به مؤلفه‌های دیگری (همچون ساحل نجات، پهن‌کشتی، دریای پرخطر و راه درست) اشاره می‌کند و همگان را به این امر فرامی‌خواند که اگر به این راه و روش عمل نکنند، به راه خطا رفته‌اند. در ابیات آخر، شاعر با اشاره به آنکه در جهان باید با نیکنامان همراه بود تا سبب نیکنامی گردد، کلام خود را خاتمه داده، دامنهٔ معنایی این پند را گسترش می‌دهد.

نکته مهم در توصیف شخصیت‌های این شعر این است که طبق شگردهای روایی، وقتی توصیف مختصر می‌شود، ذهن هرچه سریع‌تر از موصوف عبور می‌کند. این، خود یکی از روش‌های بسیار زیرکانهٔ حذف است. به‌عکس، هرگاه در جریان روایت، راوی به مسئله‌ای مهم برسد، به جای اشاره و عبور از آن، به وصف دقیق می‌پردازد. در نتیجه با افزایش کمّیت کلمات و جملات، سرعت روایت را کاهش می‌دهد تا برای مخاطب، فرصت دقت‌کردن در

موضوع ایجاد شود. این ویژگی را می‌توانیم در معرفی حضرت علی علیه‌السلام از سوی شاعر ببینیم. در این قطعه، از بیت یازدهم تا پایان شعر، همهٔ ابیات به صورت مستقیم یا غیرمستقیم، در خدمت وصف این شخصیت هستند. (حاجی‌هادیان، ۱۳۹۷، ص۵۲)

۶. بررسی روابط متن و تصویر بن‌مایه‌های هویتی شیعی در نگاره کشتی شیعه شاهنامه طهماسبی

تصویر(۱): نگارهٔ «کشتی شیعه»

(The Persian book of king, 2011, New York, the metropolitan museum of art, II9V)

اولین نگاره از نگاره‌های ۲۵۸گانه *شاهنامه* طهماسبی[۱]، نگاره «کشتی شیعه» است که توسط میرزاعلی (۹۱۵-۹۵۷ق)، پسر سلطان‌محمد، مصوّر شده است. میرزاعلی، مصورساز

۱. این کتاب در قطع سلطانی (۴۸×۳۲) بر روی کاغذهای افشانگری شده در ۷۵۹ برگ به خط نستعلیق نگاشته و مزین به ۲۵۸ نگاره مصوّر است. تاریخ اجرای نسخه نامعلوم است، ولی آنچه محتمل به نظر می‌رسد این کتاب در زمان شاه اسماعیل صفوی آغاز و در زمان شاه طهماسب توسط هنرمندانی همچون سلطان محمد، میرمصور، آقامیرک و برخی دیگر مصور شده است. از میان نگاره‌های مصورشده، تنها نگارهٔ «گلناز و اردشیر» که سال ۹۳۴ ق (یعنی سال چهارم سلطنت شاه طهماسب) را نشان می‌دهد، دارای تاریخ است.

مکتب تبریز، مصورساز نگاره است. او فرزند مولانای مشارالیه است و در فن نقاشی و تصویر و چهره‌گشایی، نظیر و عدیل نداشت و تصویر را به‌جایی رسانیده بود که کم کسی مثل او شد و در ایام پدر، در کتابخانهٔ شاه‌جم، طهماسب، نشو و نما یافت. (حسینی‌قمی، ۱۳۸۳، ص۱۳۷)

نگاره تصویرسازی شعر «اندر ستایش پیامبر» از دیباچه *شاهنامه* فردوسی است. در این پژوهش ضمن تحلیل شرایط خلق اثر (نگاره) و بررسی متن اصلی در پیدایش تصویر (متن *شاهنامه*)، مؤلفه‌های سیاسی و مذهبی زمان تولید اثر، یعنی حکومت صفوی و مذهب تشیع بررسی و تحلیل می‌گردد. کتاب‌آرایی و تصویرسازی نسخی همچون *شاهنامه* در آن دوران، به سبب اعتقاد راسخ فردوسی به مذهب تشیع و ایران‌دوستی او، منشأ تأثیرات اجتماعی و ایدئولوژیک گردید.

> در این شرایط احیای نقش اجتماعی – ایدئولوژیک شعری خاص – «اندر ستایش پیامبر» – آن هم به وسیلهٔ تصویرسازی یک نگارهٔ خاص که با بهره‌مندی از مضامین هویتی شیعه در قالب استفاده از نقش‌مایه‌ها، نمادهای تصویری، مؤلفه‌های مؤثری را مورد تأکید قرار می‌داده، ابزاری بسیار کارآمد بود. (حاجی‌هادیان، ۱۳۹۷، ص۵۶)

استفاده از همپوشانی موقعیت شعر، هنگام تبدیل به تصویر، موجب تقویت پیام نگاره در لزوم تعهد به مذهب صفوی شده، به نحوی که گویی جدایی از کشتی اصلی که در شعر فردوسی، نماد مذهب تشیع بوده، در نگاره، نماد جدایی از حکومت صفوی شده است. (همان، ص۵۶) مطالعه مؤلفه‌های عناصر بصری و شخصیت‌ها در نگاره، این استنتاج را تقویت خواهد کرد. اهمیت مصورسازی چنین نگاره‌ای از بعد ایدئولوژیکی و سیاسی از آن نظر حایز اهمیت فراوان است که در آن زمان، مذهب تشیع به مثابه مذهب رسمی کشور شناخته شد و این اقدام، تأثیرات فراوانی در هنر و عرصه نگارگری این سرزمین پدید آورد.

در نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی شاهد بروز مضامین و نشانه‌ها و بن‌مایه‌های هویتی و اعتقادی شیعه در قالب تصویر هستیم که نگاره کشتی شیعه یکی از مهم‌ترین آنهاست. در آن زمان مسئلهٔ برتری ایدئولوژیکی مذهب تشیع بر سایر مذاهب بسیار حایز اهمیت بود و حکومت سعی در تصویرسازی نگاره‌هایی داشت که بر حقانیت مذهب شیعه صحّه می‌گذاشت تا از این طریق مشروعیت خود را در میان حکومت‌های همسایه اطراف سرزمین ایران و مردم، گسترش دهد.

انتخاب این موضوع برای تصویرسازی که دیدگاه شیعیان را شرح می‌دهد، نشانگر اعتقادات شیعی و به‌خصوص شخص شاه که از حامیان هنر شیعی بوده است، می‌باشد. (شایسته‌فر، ۱۳۸۴، ص ۱۵۰)

اولین نشانه برون‌متنی که از بن‌مایه‌های هویتی شیعه نیز هست و در متن اصلی شعر برای مصورسازی نگاره به آن برمی‌خوریم، تلمیح به کار رفته که در بیت ذیل است:

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

(فردوسی، ۱۳۸۷، ص۴-۵)

این بیت اشاره‌ای به حدیث پیامبر است که می‌فرمایند: «انَا مَدینَة العِلمِ و علی بابها، فمَن اَرادَ العِلمَ فالیأتِ الباب»؛ من شهر علمم و علی در آن شهر است، و هر کس به دنبال علم است باید از این در وارد شود. (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ص ۲۰۰-۲۰۷)

از نشانه‌های تصویری که در نگاره دیده می‌شود به تصویرسازی شمایل مبارک پیامبر اکرم و امیرالمؤمنین و حسنین علیهم‌السلام در درون کشتی می‌توان اشاره کرد. در بررسی نگاره‌هایی که موضوع آنها به مجالس درس و بحث و یا دیدار مراد و مرید اختصاص دارد، مشاهده می‌شود که مرید یا مریدان در برابر استادشان، دو دست خویش را با آستین بلند به صورت «لا» روی هم قرار داده‌اند. (خزائی، ۱۳۹۸، ص۱۹) بر این اساس بین پیکره‌های معصومان علیهم‌السلام

مصورشده در نگاره «کشتی نجات» نوعی رابطه مرید و مراد حاکم است. پیکره‌ای که در سمت راست تصویر، ملبس به عبای فیروزه‌ای رنگ مصور شده، حضرت حتمی مرتبت، محمد مصطفی ﷺ است که به دایره وحدت وجود رسیده است.

تصویر(۲): شمایل مبارک حضرت محمد ﷺ، بخشی از نگارهٔ «کشتی شیعه»، منسوب به میرزا علی (*شاهنامه* طهماسبی، گواش و آبرنگ)

پیکره‌ای که مقابل ایشان در سمت چپ تصویر نشسته، مرید آن حضرت، امیرمؤمنان علی علیه‌السلام است که با لباسی با آستینی بلند به شکال «لا» مصور شده است. بر اساس اعتقاد عرفا، آستین بلند نمودی از کوتاه کردن دست آز از دنیا است. (خزائی، ۱۳۹۸، ص۱۸)

شیخ نجم‌الدین کبری، عارف قرن پنجم و ششم اشاره دارد: سالک هرگاه از صفای قلبی برخوردار گردد، دست همت او پایدار مانده و به سوی این و آن دراز نشود، دست دیگری پیدا می‌کند که در نبودن دست معمولی به او کمک می‌کند. (کبری، ۱۳۶۸، ص۲۵۵) نام مبارک امام علی علیه‌السلام در کتیبهٔ بالایی نگاره با خط نستعلیق نگاشته شده و از نشانه‌های نوشتاری متن محسوب می‌گردد.

محمـــد در او انـــدرون بـــا علـــی　　همـــان اهـــل‌بیـــت نبـــی و وصـــی

(فردوسی، ۱۳۸۷، ج۱، ص۵)

تصویر (۳): شمایل مبارک حضرت علی علیه‌السلام، بخشی از نگارهٔ «کشتی شیعه»، منسوب به میرزا علی (*شاهنامه* طهماسبی، گواش و آبرنگ)

علاوه بر ارزش تجسمی «لا» این کلمه در متون مهم عرفان اسلامی هم بسیار مطمح نظر حکما و عرفا بوده است. اگر «لا» (لام – الف) را بنا به درون‌مایه لغوی آن معنا کنیم، به مفهوم «نه» است که مهم‌تر از هر چیز، سرآغاز صیغه شهادت «لا اله الا الله» (رمز نفی همهٔ موجودات و اثبات وجود حضرت حق تعالی) است.[۱] (خزائی، ۱۳۹۸، ص۱۹) با توجه به تعریف «بن‌مایه»، تکرار و تشخص‌یافتگی صفت‌های به کاررفته درباره شخصیت امیرمؤمنان علیه‌السلام کلمه «علی» از نقش‌مایه‌های مقید[۲] متن است. در این قطعه از بیت یازدهم تا پایان شعر، همهٔ ابیات به صورت مستقیم یا غیر مستقیم در وصف شخصیت امام اول شیعیان و جانشینی آن حضرت سروده شده و بر بحث وصایت امام علی علیه‌السلام در مقدمه *شاهنامه* تأکید شده و تشخّصی ویژه در متن ادبی یافته است. بدین‌روی شاعر با ایجاد این

۱. برای مطالعه بیشتر، ر.ک. مقاله «نمود نگارین "لا" در هنر اسلامی»، نوشته محمد خزائی که در رویداد «تودی پوستر» منتشر شده است.

۲. «نقش‌مایه‌های مقید» عناصر ساختاری اصلی، ثابت و تغییرناپذیر قصه‌ها، از نوع شخصیت‌ها، اعمال داستانی، و کنش گفتارها هستند که موجب تغییر موقعیت داستان می‌شوند و قوام طرح داستان بدان‌ها وابسته است. (ر.ک. پارسانسب، ۱۳۸۸، ص۱۶)

شبکهٔ معنایی در متن ادبی، حامل روایت‌ها و داستان‌های دیگر می‌شود که شامل حوادث تاریخی سیاسی شیعه، از جمله واقعه غدیر و سایر احادیث مرتبط با آن می‌شود. تصویرساز نیز در جهت اضافه‌کردن لایه‌های معنایی همسو با این شبکهٔ معنایی، با تصویرسازی شاه و یاران قزلباش خود در کشتی که پیامبر سکاندار اصلی آن است و با استفاده از نمادها و نقش مایه‌هایی که مرتبط با این موضوع‌اند، در این جهت گام برمی‌دارد.

این شبکه معنایی در شعر شامل کلمات «محمد، علی، وصی، نبی، ولی، حیدر، دانشِ‌دین، رهِ رستگاری، گفتارِ پیغمبر، کشتی نجات، ساحل نجات، اهل‌بیت، بادبان» است که به مسئله جانشینی بعد از پیامبر و حقانیت وصایت مولی متقیان اشاره دارند. همچنین شاعر با توجه به نقش تقابل‌های دوتایی در تفسیر معنای اثر و نقش بنیادی آنها، با به کار بردن واژه‌هایی مانند: «نابلد راه، غرقه، موج، تندباد» که در متن اصلی در تضاد و تقابل با این معانی به‌کاررفته و در جهت تکمیل زنجیرهٔ معانی داستان گام نهاده که این مسئله از منظر نظام تقابل‌های دوتایی قابل بررسی و تأمل است و در بحث ما نمی‌گنجد. شعرای دیگری همچون سعدی، حافظ و مولانا نیز در اشعار خود به وصف وقایع تاریخ صدر اسلام و حقانیت ولایت مولای متقیان علیه‌السلام پرداخته‌اند و این امر منجر به آن گردیده که موضوع ولایت و وصایت حضرت علی علیه‌السلام در ادبیات سایر شعرا نیز به بن‌مایه تبدیل شود.

شیخ ازل سعدی شیرازی در مقدمه مواعظ (قصیده شماره یک) پس از سپاسگزاری خداوند کبریا و دادار غیب و ستایش رسول مکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله، در وصف حضرت علی علیه‌السلام و اولاد معصوم ایشان علیهم‌السلام، مضامینی مشابه در باره راهبری اهل‌بیت علیهم‌السلام در زندگانی انسان سروده است. سعدی حضرت علی علیه‌السلام را شیر خدا و زورآزمای قلعه خیبر معرفی کرده و ضمن اشاره به جنگ‌های صدر اسلام و زخم برداشتن آن حضرت به فردای قیامت و دست به دامان بودن همه افراد در برابر خاندان مصطفی صلی‌الله‌علیه‌وآله اشاره می‌کند:

کس را چه زور و زهره که وصف علی کند — جبار در مناقب او گفته هل اتی
زورآزمای قلعه‌ی خیبر که بند او — در یکدگر شکست به بازوی لافتی
مردی که در مصاف، زره پیش بسته بود — تا پیش دشمنان ندهد پشت بر غزا
شیر خدای و صفدر میدان و بحر جود — جانبخش در نماز و جهانسوز در وغا
دیباچه‌ی مروت و سلطان معرفت — لشکرکش فتوت و سردار اتقیا

(سعدی، ۱۳۸۳، ص۷۰۲)

او اولاد مصطفی را «شفیع روز قیامت» می‌خواند و پیامبر و خاندانش را به آفتاب منیری در جهان تشبیه می‌کند که ستارگان بزرگ و راهنمای انسان در طریقت هستند و خداوند را به خون شهیدان کربلا و نسل طاهر اولاد حضرت فاطمه علیها السلام قسم می‌دهد که با رحمت و فضل خود گناهان او را بپوشاند.

فردا که هر کسی به شفیعی زنند دست — ماییم و دست و دامن معصوم مرتضی
پیغمبر، آفتاب منیر است در جهان — وینان ستارگان بزرگند و مقتدا
یارب به نسل طاهر اولاد فاطمه — یارب به خون پاک شهیدان کربلا

(سعدی، ۱۳۲۰، مواعظ، قصیده۱)

همچنین مولانا در غزلیاتش به مضمون ولایت و وصایت امام اول شیعیان اشاره کرده و ضمن یادآوری حوادث و جنگ‌های صدر اسلام و بیان مقام و منزلت امیرالمؤمنین علیه السلام جایگاه ولایت را بالاتر از نبوت می‌داند. این نگرش در تلقی عرفانی مولانا نسبت به مقام امامت در اشعارش چنین جلوه‌گر می‌شود:

تا صورت پیوند جهان بود علی بود — تا نقش زمین بود و زمان بود علی بود
آن قلعه‌گشایی که در قلعهٔ خیبر — برکند به یک حمله و بگشود علی بود
آن گرد سرافراز که اندر ره اسلام — تا کار نشد راست نیاسود، علی بود
شاهی که ولی بود و وصی بود علی بود — سلطان سخا و کرم و جود علی بود

آن شیر دلاور که برای طمع نفس — بر خوان جهان پنجه نیالود علی بود
مسجود ملایک که شد آدم، ز علی شد — آدم چو یکی قبله و مسجود علی بود
هم آدم و هم شیث و هم ادریس و هم الیاس — هم صالح پیغمبر و داود علی بود
هم موسی و هم عیسی و هم خضر و هم ایوب — هم یوسف و هم یونس و هم هود علی بود
آن «لحمک لحمی» بشنو تا که بدانی — آن یار که او نفس نبی بود علی بود

(مولوی، ۱۳۸۶، ج۲، ص۱۰۹۶)

حافظ نیز در غزلیاتش از دین هدا و سیره پیامبر نام برده و ضمن اشاره به ولایت حضرت، صفات گوناگون ایشان را ستوده و خداوند را به دین حضرت محمد ﷺ و خون پاک امام حسین علیه‌السلام قسم داده است:

نوشته بر در فردوس کاتبان قضا: — نبی رسول و ولیعهد حیدر کرار
امام جنّی و انسی علی بود که علی — ز کلّ خلق فزون است از صِغار و کِبار
ز نام اوست معلق سما و کرسی و عرش — ز ذات اوست مطبّق زمین بدین هنجار
علی ز بعد محمد ز هر که هست بِه است — اگر تو مؤمن پاکی بکن بر این اقرار

(حافظ شیرازی، بی‌تا، بخش قصاید، قصیده اول، ص۲۴-۲۳)

فردوسی در جای دیگری در انتهای داستان پادشاهی کسرا نوشین (داستان نوش‌زاد با کسرا) رویگردانی از راه دین و راستی را موجب خشم پروردگار دانسته، به مخاطب گوشزد می‌کند که اگر در دل حب علی علیه‌السلام را دارد، همین موضوع باعث شفاعت او در روز محشر خواهد شد.

گردان سر از دین وز راستی — که خشم خدای آورد کاستی
چو این بشنوی دل زغم بازکش — مزن بر لبت بر ز تیمار تش
گرت هست جام می زرد خواه — به دل خرمی را مدان از گناه
نشاط وطرب جوی و سستی مکن — گزافه مپرداز مغز سخن

اگـر در دلـت هـیچ حـب علـی اسـت تو را روز محشر به خواهش ولی است

(فردوسی، ۱۹۶۳–۱۹۷۱، ج۸، ص۱۰۶۹؛ مول، ۱۳۴۵، ج۶، ص۱۲۲؛ بروخیم،۱۳۱۳، ج۸، ص۲۳۶۶)

دومین تلمیحی که در متن شعر بدان اشاره شده در بیت «یکی پهن کشتی بسان عروس / بیاراسته همچو چشم خروس» به کار رفته و اشاره به روایت نبوی یا حدیث سفینه دارد که به کشتی نجات معروف گردیده است: «انّما مَثَل اهل‌بیتی فیکِم کَمَثَل سَفینَة نوح مَن دَخَلها نَجی وَ مَن تَخَلف عَنها غَرقَ» (صدوق، ۱۳۹۳، ج۱، ص۴۶۹؛ طبرسی، ۱۴۰۳ق، ج۱، ص۱۴۹؛ حر عاملی، ۱۳۸۵، ص۲۷–۳۵؛ طوسی، ۱۴۱۴ق، ص۶۳۳؛ دیلمی، ۱۳۷۱، ج۲، ص۳۰۶)؛ مثل اهل‌بیت من میان شما، کشتی نوح است؛ هر کس به این کشتی داخل شود نجات یابد و هرکس از آن جاماند هلاک خواهد شد. این کشتی همانا راه و روش و طریقت اهل‌بیت علیهم‌السلام است که امت اسلامی با هدایت و کشتیبانی پیامبر و ائمه اطهار علیهم‌السلام، در پناه آن از تندبادهای حوادث عبور خواهند کرد و هر کس از روش ایشان (مذهب تشیع) تبعیت کند راه نجات و رستگاری را برگزیده است.

شاهان صفوی به سبب نقش و جایگاه امام علی علیه‌السلام نزد شیعیان، همواره خود را منتسب به ایشان می‌دانستند. شاه اسماعیل صفوی نیز خود را تجسم حضرت علی علیه‌السلام، تجلی خداوند و گاه کمربسته امام زمان علیه‌السلام می‌دانست و مریدان او نیز معتقد بودند: او کمربسته حضرت مهدی علیه‌السلام و تجسم الهی است.

۷. بررسی نمادها در نگاره «کشتی شیعه»

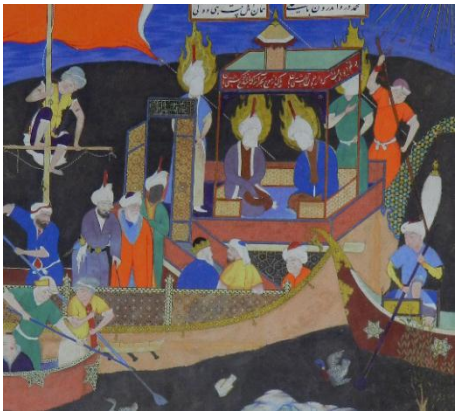
عناصر و نقش‌مایه‌های تصویری شاخصی که در نگاره بعضاً به نماد نیز تبدیل شده شامل کشتی، دریا، کشتیبان، خورشید، ساحل، شمایل ائمه، کلاه دوازده ترک قزلباش و رنگ البسه، کتیبه‌ها، و نقوش هندسی هستند که در سطور بعدی پژوهش به بررسی برخی از آنها خواهیم پرداخت:

۷-۱. کشتی و آب

آب در فرهنگ اسلامی و ایرانی نماد حیات و تطهیر و زندگی و یکی از چهار عنصر ویژه است. اهمیت این عنصر زندگی‌بخش به عنوان نگهدارنده زندگی، نمادهایی قوی در رؤیا به وجود می‌آورد. کهن‌الگوی «گذر از آب» از دیدگاه یونگ، بسیار مهم و شایسته توجه است. از منظر وی، ناخودآگاهی پیوند تنگاتنگی با آب دارد. آب، همانند ناخودآگاه ریشه در تاریکی دارد، از دل زمین یا صخره‌ای می‌جوشد، به صورت جریان‌های بزرگ و کوچک گذر می‌کند، و هنگامی که به دریا می‌رسد تا بی نهایت گسترده می‌شود.

آب نماد دنیای مینوی هم شمرده می‌شود. به همین علت است که به آدمی زندگی دوباره می‌بخشد. شست‌وشو در آب، یا غسل کردن، یا از آب گذرکردن نماد دوره دیگری از زندگی است که آغاز می‌شود. نمود آب به شکل دریا، ضمن دلالت بر حیات‌بخشی این عنصر، مبیّن خطرآفرینی آن نیز هست. لازمه گذشتن و عبور از دریا، وجود راهبر و بلد است. نگارگر با تصویر کشتی اهل‌بیت علیهم‌السلام، به نوعی تبلیغ آیین و مذهب تشیع را که به تازگی در کشور رسمیت یافته، در تصویر(۴) نشان داده است.

تصویر (۴): بخشی از نگارهٔ «کشتی شیعه»، شمایل مبارک حضرت ختمی مرتبت و مولا علی و حسنین علیهم‌السلام
به همراه شاه صفوی و افراد دیگر سوار بر کشتی، منسوب به میرزا علی
(شاهنامه طهماسبی، گواش و آبرنگ)



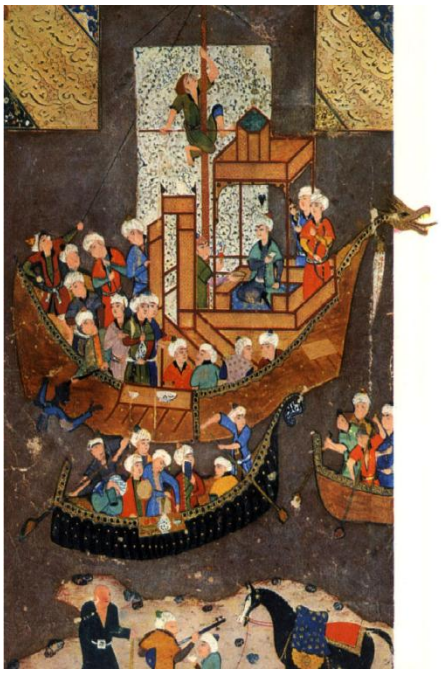
دریا در اینجا نماد وقایع و حوادث زندگی بشر است و کشتی نماد رستگاری، سعادت و امنیت است که تداعی‌گر سفینه نوح و یا طریق پیامبر و ائمه معصوم علیهم‌السلام یا به تعبیری «کشتی شیعه» است. نگارگر با تصویر کشتی و ائمه معصوم علیهم‌السلام در مرکز بالای تصویر به نوعی مبلّغ مذهب تشیع شده و با فراخواندن مردم به این مذهب، می‌کوشد تا برتری عقیدتی خود را بر سایر مذاهب نشان دهد. نگاره نوعی مبارزه‌طلبی شیعه در احقاق حق از دست رفته خود را برمی‌تاباند. به دیگر سخن، جداشدن از کشتی اصلی و اهل‌بیت علیهم‌السلام، نماد جدایی از حکومت صفوی و تقویت این فکر است که همراهی با دولت صفوی، سعادت اخروی و بهشت را به همراه دارد.

ترکیب‌بندی نگاره «کشتی نجات» اثر میرزاعلی، مشابه نگاره منسوب به کمال‌الدین بهزاد است که در خمسه امیر خسرو دهلوی مصور شده است (تصویر ۵). نگاره «کشتی نجات» به رسم معمول در نگارگری ایرانی با نسخه‌برداری از ترکیب‌بندی این نگاره انجام پذیرفته است. عنصر اصلی (کشتی و افراد درون آن) در مرکز تصویر قرارگرفته؛ طراحی اتاق بالای کشتی، در ورودی، جای‌گیری دکل و بادبان‌ها، و خشکی یا ساحل منطبق با ترکیب‌بندی نگاره محل بحث در این مقاله است.

تصویر (۵): برگی از خمسه امیر خسرو دهلوی، منسوب به بهزاد، هرات، ۱۴۹۶.
(گالری هنری فریر، گواش و آبرنگ)

همچنین طراحی و ترکیب‌بندی نگاره «کشتی نجات» تشابه بسیاری با نگاره «به دریا افکندن غلام به دستور شاه» دارد (تصویر ۶). در نگاره محفوظ در کتابخانه روسیه، نوع ترکیب‌بندی و جاگیری عناصر اصلی (کشتی اصلی در مرکز تصویر و دو کشتی فرعی دیگر در کناره‌های راست و چپ) طراحی اتاق و در ورودی به جایگاه اصلی، بادبان‌ها و فردی که بالای دکل قرارگرفته و حتی اختصاص دادن مقدار کمی از تصویر به ساحل و خشکی، تشابه فراوانی به نگاره محل بحث ما در این مقاله (برگی از یک نسخه خطی قرن شانزدهم میلادی) دارد که از ماجرای به دریا افکندن غلامی سیه‌چرده به‌فرمان شاه و نافرمانی او خبر می‌دهد.

تصویر (۶): برگی از یک نسخه خطی ، به دریا افکندن غلام سیه‌چرده و بیرون کشیدن او از آب
(کتابخانه عمومی روسیه، گواش و آبرنگ، قرن شانزدهم)
http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000069/st149.shtml



عبور از آب و آتش به مثابه یک کهن‌الگو در *شاهنامه*، در روایات مربوط به قهرمان دیده می‌شود. در *شاهنامه*، قهرمان حماسه در سخت‌ترین شرایط ظاهر می‌شود و موجب نجات کشور و مردم می‌گردد. در نگاره نیز شاه صفوی به عنوان قهرمان زمانه خود، تصویر شده که در پرتو عنایات اهل‌بیت علیهم‌السلام و ولایت امیرمؤمنان علیه‌السلام حق حاکمیت بر جامعه یافته و ملت خویش را از تندبادهای حوادث جامعه عبور می‌دهد. تصویر (۷)

تصویر (۷): بخشی از نگارهٔ «کشتی شیعه»، منسوب به میرزا علی (*شاهنامه* طهماسبی) شاه طهماسب صفوی با تاج شاهی که بر سر نهاده از دیگر افراد متمایز شده و در پایین جایگاه معصومان علیهم‌السلام سوار بر کشتی نجات است.

در نگاره، شاه طهماسب صفوی در نقش حامی و نجات‌دهنده مردم از مشکلات و بلایای روزگار مطرح می‌شود که در پیوند روایی پنهان، میان قهرمان حماسه و قهرمان مذهب شیعه در تصویر ظهور پیدا می‌کند، به گونه‌ای که متن و تصویر در همپوشانی با هم، بسیاری از این عناصر معنایی را در برگرفته و روایت زمانه صفوی را بازگو می‌کند.

روایت عبور قهرمان از آب در چند جای *شاهنامه* آمده است:

۱. فریدون برای مبارزه با ضحاک و به دست آوردن تاجداری ایران و فروپاشی استبداد هزارساله، با یارانش به اروندرود رسید. رودبان برای عبور دادن کشتی، از آنها پروانهٔ عبور خواست؛ اما فریدون با اسب خویش (گلرنگ) به آب زد و در پی او، یاران نیز

چنین کردند. همه از رود گذشتند و به سوی «گنگ دژ» شتافتند. با گذر از رود، تغییر بنیادی در نظام ایران و زندگی شخصی قهرمانان به وجود آمد. نگاره «گذر فریدون از اروندرود» یکی دیگر از نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی است که توسط نگارگران آن زمان مصور شده است. (تصویر ۸)

فریدون چو بشنید شد خشمناک — از آن ژرف دریا نیامدش باک
سرش تیز شد کینه و جنگ را — به آب اندر افگند گلرنگ را
بر آن باد پایان با آفرین — به آب اندرون غرقه کردند زین
هم آنگه میان کیانی ببست — بر آن بارهٔ تیز تک برنشست
ببستند یارانش یکسر کمر — همیدون به دریا نهادند سر

(فردوسی، ۱۳۸۷، ص۳۸)

تصویر (۸): نگاره گذر فریدون از اروند رود (*شاهنامه* طهماسبی، گواش و آبرنگ)
The Persian book of king, 2011, New York, the metropolitan museum of art, II9V

۲. گذر از آب در جای دیگری از شاهنامه که در ارتباط با فرجام کار کی‌خسرو است، نماد زندگی و نجات ایرانیان برای روزگار بهی می‌شود. کی‌خسرو، پادشاه سپنتای *شاهنامه*، پس از کارهای بزرگ (شکست دادن افراسیاب و گرسیوز و کشتن آنها)، سرانجام از پادشاهی کناره‌گیری کرد، تخت و تاج را ترک گفت و لهراسب را بر جای خود نشاند و خود به کوه رفت. گروهی از پهلوانان و بزرگان ایران نیز همراه وی شدند، اما کی‌خسرو به آنها اندرز داد که بازگردند؛ زیرا راهی پرخطر در پیش است. برخی از پهلوانان بنا به دستور شاه برگشتند، ولی برخی شاه را همراهی کردند. پس از پیمودن یک روز و یک شب به کنار چشمه آبی رسیدند و شاه آنجا با آب چشمه، سر و تن را شست و پس از نیایش یزدان، به همراهانش گفت که روزگار جدایی فرارسیده است. او پس از نوشیدن آب چشمه، از جهان مادی به جهان مینوی رفت:

بر آن آب روشن سر و تن بشست — همی خواند اندر نهان زند و اُست
کنون چون برآرد سنان آفتاب — مبینید دیگر مرا جز به خواب
ببودند زان جایگه شاه جوی — به ریگ بیابان نهادند روی
خروشان بدان چشمه بازآمدند — پر از غم دل و باگداز آمدند
خردمند از این کار خندان شود — که زنده کسی پیش یزدان شود
چنین گفت با نامور بخردان — که باشید پدرود تا جاودان
چو از کوه خورشید سر برکشید — ز چشم جهان شاه شد ناپدید
ز خسرو ندیدند جایی نشان — ز ره بازگشتند چون بی‌هشان
بر آن آب هر کس که آمد فرود — همی داد شاه جهان را درود

(فردوسی، ۱۳۸۷، ص۸۵۱)

۳. در داستان سیاوش و پناهنده شدن او به سرزمین توران که با گذشتن قهرمان از رود جیحون آغاز می‌شود.

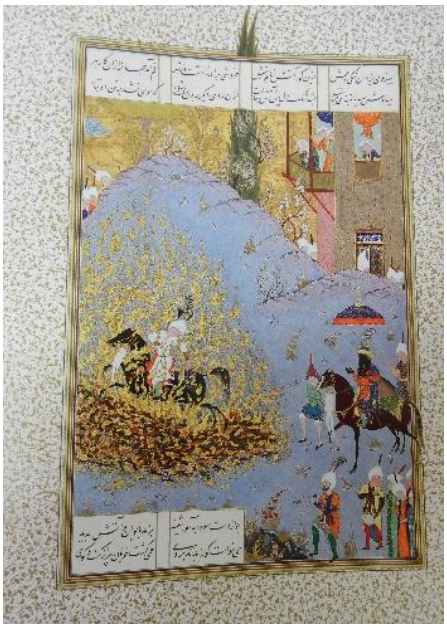
چـو خورشـیدِ تابنـده بنمـود پشـت　　هـوا شـد سـیاه و زمـین شـد درشـت
سـیاوش لشـکر بـه جیحـون کشـید　　به مژگان همی از جگر خـون کشـید

(همان، ص ۳۳۰)

در نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی، ماجرای عبور سیاوش از آتش به تصویر کشیده شده است. (تصویر ۹)

تصویر (۹): نگاره عبور سیاوش از آتش (برگی از *شاهنامه* طهماسبی، گواش و آبرنگ)

The Persian book of king, 2011, New York, the metropolitan museum of art, II9V



۴. گشتاسب در راه فرار به روم، با دادن هدیه‌هایی به نگهبان دریا، از آب گذر کرد. گذر از دریا ، همراه با تغییراتی جدی در زندگی قهرمان است. او به‌گونه‌ای ناشناس راهیِ سرزمین روم شد و در راه خویش به دریا رسید. در آنجا با پیرمردی به نام «هیشوی» روبه‌رو شده، وی گشتاسپ را به آن سوی دریا برد و دیناری چند از وی ستاند:

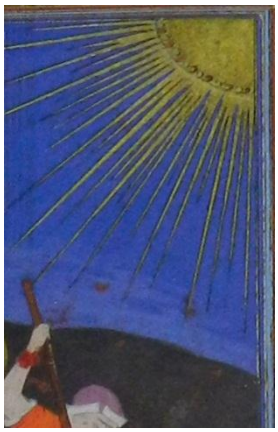
چو گشتاسپ نزدیک دریا رسید | پیاده شد و باژ خواهش بدید
بر او آفرین کرد گشتاسپ و گفت | که با جان پاکت خرد باد جفت
یکی پیر سر بود هیشوی نام | جوانمرد و بیدار و با رای و کام
از ایران یکی نامدارم دبیر | خردمند و روشن دل و یادگیر

(فردوسی، ۱۳۸۷، ص ۸۶۰)

تصویرسازی کشتی اصلی که کشتی اهل‌بیت علیهم‌السلام و کشتی‌های فرعی دیگر در کنار آن، می‌تواند استعاره‌ای از حکومت تازه تأسیس صفوی باشد که برای تحکیم پایه‌های قدرت و حکومت خود، نیازمند وحدت و یکپارچگی اقوام مختلف ایرانی است و این وحدت از طریق رسمیت‌بخشیدن به مذهب شیعه در آن زمان حاصل آمد.

۷-۲. خورشید

تصویر (۱۰): بخشی از نگارهٔ «کشتی شیعه»، منسوب به میرزا علی (شاهنامه طهماسبی)
خورشید؛ نماد تجسمی حضرت رسول صلی‌الله‌علیه‌وآله



خورشید در نگارگری ایرانی جلوه «مهر» در آیین‌های ایران باستان است و در دوره اسلامی به سبب پیوند آن با نور -که از مظاهر و صفات خداوند است -گاه در نگاره‌ها حضوری مستقیم دارد و گاه پوشیده. (شیروی، ۱۳۸۵، ص ۱۱۰) نبی مکرم اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله معادل

خورشید است که مظهر شمس‌الضحی است. (تصویر ۱۰) تجلی صورت باطنی نبوت، علاوه بر نام پیامبر، به شکل کتیبه و نقش‌برجسته «شمسه» در بسیاری از آثار و ابنیه هنر اسلامی یافت می‌شود. نقش «شمسه» یکی از زیباترین نمادها در هنر اسلامی است که نمود بصری هنر نبوی به‌شمار می‌رود. جلوه‌های بصری نقش «شمسه» به مثابه تجلی و نماد تجسمی پیامبر اکرم ﷺ و مظهر نبوت، دومین اصل از اصول دین اسلام است که در هنرِ اسلامی از نقش خاصی برخوردار است. (خزائی، ۱۳۸۷، ص۵۶)

همچنین با توجه به رواج اندیشه‌های باستان گرایانه در این عصر و حضور نقش خورشید بر روی برخی از پرچم‌ها، این عنصر می‌تواند باز نمودی ناخودآگاه از اندیشه‌های آیین مهری باشد. (بلوری، ۱۳۹۶، ص۵۷) نماد طبیعی خورشید، به هرگونه و در هر ساختار، مظهر و نشانهٔ 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، ص۱۸۴)

۷-۳. کتابت و خوشنویسی

هنر خوشنویسی و کتابت هنری اسلامی و مقدس نزد مسلمانان شناخته می‌شود. خط نستعلیق، عروس خطوط اسلامی و جزو مظاهر شیعی است و ابداع آن به دوران قبل از صفویه بازمی‌گردد. از ویژگی‌های کلی نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی، استفاده از اشعار حافظ و سعدی در جهت بیان بهتر مضامین عرفانی، اخلاقی و در اینجا مضامین سیاسی و مذهبی در قالب خطوط نستعلیق و کوفی بنایی است. نگارگر با درک اندیشه شاعر و تأکیدی که فردوسی درباره کشتی شیعه به کار برده، علاوه بر خوشنویسی و کتابت اشعار فردوسی در کتیبه‌های بالا و پایین نگاره، در تأیید و تکمیل شبکهٔ معنایی با ارجاعی بینامتنی با کتابتِ بیتی از *گلستان سعدی*، این شبکهٔ معانی را گسترش داده است. بر فراز اتاق کشتی، این بیت به خط نستعلیق نگاشته شده است:

چه غم دیوار امت را که دارد چون تو پشتیبان چه باک از موج بحر آن را که باشد نوح کشتیبان
(سعدی، ۱۳۸۶، ب۲)؛ (تصویر ۱۱)

اشاره‌ای که در بیت سعدی به واژه «امت» شده بیانگر دو خصیصه و ارزش اساسی و حیاتی در تشکیل حکومت صفوی است: نخست ایجاد ملتی واحد با مسئولیتی 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 به خاطر دفاع از همان مذهب، دشواری‌های بزرگی را در برابر هجوم‌های دو دولت نیرومند شرقی و غربی تحمل نموده است.

تصویرسازی و کتابت بیت سعدی همراه با تصویرسازی شمایل پیامبر و امام علی و امام حسین و امام حسن علیهم‌السلام در مرکز تصویر، هسته محتوایی تصویر را تشکیل می‌دهد، به گونه‌ای که نگاه بیننده به سمت شمایل مبارک آنان معطوف می‌گردد. همچنین در بالای در ورودی کشتی، این مصرع مشهور: «گشاده باد به دولت همیشه این درگاه / به حق اشهد ان لا اله الا الله»[1] به خط کوفی بنایی نگاشته شده که در برخی دیگر از نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی و نیز اکثر بناها و معماری‌های دوره صفوی نیز قابل مشاهده است. «اَشهَد اَن لا الله اِلا اَلله» درگاه ورود به دین مبین اسلام است. تصویر (۱۱)

تصویر (۱۱): بخشی از نگارهٔ «کشتی شیعه»، شمایل مبارک حضرت ختمی مرتبت و مولا علی و حسنین علیهم‌السلام به همراه شاه صفوی و افراد دیگر سوار بر کشتی، منسوب به میرزا علی (*شاهنامه* طهماسبی، گواش و آبرنگ)

۱. کتیبهٔ معروف «گشاده باد به دولت همیشه این درگاه / بحق به حق اشهد ان لا اله الا الله» بر ترنج بالای ورودی کاخ عالو قاپو نگاشته شده و شاردن، سیاح فرانسوی، در سفرنامه‌اش بدان اشاره داشته است. این بیت در برخی دیگر از نگاره‌های *شاهنامه* طهماسبی نیز نگاشته شده است.

تصویرگری شمایل مبارک حضرت رسول و معصومان علیهم‌السلام در کنار کتابت شعار توحیدی «لا اله الا الله» بیانگر نگرش مذهبی تصویرسازان به اصول دین اسلام و شأن و منزلت معصومان علیهم‌السلام در منظر آنان است. همچنین شاید «گشاده بودن» در خانه اشاره به این معنا دارد که به نیکبختی و سعادت و به یمن حکومت صفوی همیشه در این خانه به روی همگان باز است.

از نگاهی دیگر، استفاده از خطوط نستعلیق و کوفی در نگاره، جنبه فرهنگی و ایرانی بودن تصویر را بالا می‌برد. همچنین تصویرسازی این نگاره می‌تواند اشاره‌ای تلمیح‌وار به حدیث مصباح الهدی باشد که از لسان پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله درباره امام سوم شیعیان نقل گردیده است: «انَ الحُسین مصباحُ الهُدی و سفینةُ النجاة»؛ حسین چراغ هدایت و کشتی نجات است. می‌توان اذعان نمود که تشیع در آن زمان برای حفظ خود، وابسته به مراسم عزاداری عاشورا بود؛ چنان که نمی‌توان تشیع را بدون عاشورا تصور کرد.(فروغی، ۱۳۸۲، ص۶۳)

تصویرسازی پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و حضرت علی و حسنین علیهم‌السلام، ملبس به کلاه قزلباش[۱] در کشتی نجات نشان‌دهنده توجه فراوان حکام صفوی (مانند شاه عباس و شاه طهماسب) به تاریخ سیاسی و اجتماعی و وقایع زمان پیامبر و جانشینی بعد از ایشان و القای این مطلب صورت می‌پذیرفت که آنان نسب خود را به خاندان اهل‌بیت علیهم‌السلام منتسب می‌ساختند و این اقدام در جهت کسب مشروعیت سیاسی در بین جامعه آن زمان صورت می‌پذیرفت. می‌توان چنین اذعان نمود که نگاره ضمن بیان اعتقادات شیعه در خصوص جانشینی بعد از پیامبر، حکام صفوی را در جهت کسب پایگاه و جایگاه سیاسی و اجتماعی یاری رسانده است.

۱. «قزلباش»، به سبب فداکاری‌هایی که برای به قدرت رساندن شاه اسماعیل انجام دادند، نامی شناخته‌شده است. در نتیجه شاه به عنوان رهبر دینی- سیاسی، قدرت را به دست گرفت. شیعیان شاه اسماعیل را یک صوفی بزرگ و حتی مظهر خداوند می‌دانستند. بر این اساس، شاهان صفوی نیز با اشاعه این باور که از اعقاب امام موسی کاظم علیه‌السلام هستند، حکومت خود را حکومتی مشروع به مردم معرفی می‌کردند. (پولادی، ۱۳۸۳، ص۱۳۹-۱۴۰)

زمان خلق نگاره مصادف با زمانی است که به مذهب شیعه در کشور رسمیت بخشیده شد. هویت ایرانی در این دوره، در مقام مقایسه با مذاهب همسایگان شرقی و غربی، از حیث استقلال و تشخص تاریخی به دوره‌ای شبیه دوران ساسانیان همانند گردید. در این دوران 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 بهانه جنگ و تسخیر متصرفات یکدیگر می‌ساختند و از این راه، هنگامه‌جویی‌های خود را مشروع جلوه می‌دادند.(صفا، ۱۳۷۸، ص ۷۰)

۷-۴. کلاه قزلباش

اتفاق تاریخی رسمیت بخشیدن به مذهب شیعه و متحدالشکل کردن لباس ایرانیان در زمان صفویه، در جامعه آن زمان مقبولیت یافت و منجر به وحدت کلی در برابر دشمن خارجی (یعنی ترکان عثمانی) و وحدت هویت ملی ایرانیان گردید.[۱]

مصورسازی و استفاده از کلاه دوازده ترک قزلباش برای پوشش ائمه اطهار علیهم‌السلام (تصویر ۱۱) در این نگاره می‌تواند تأکیدی بر این نکته باشد که حاکمان صفوی حکومت خود را ادامه‌دهنده حکومت امام علی و امامان دوازده‌گانه شیعه علیهم‌السلام می‌دانستند و خود را نایب برحق امام زمان می‌نامیدند. از این راه نگارگر ضمن ارزش‌دهی به لباس صفویان و مشخه اصلی آن، یعنی کلاه قزلباش ارادت خود را به پیامبر و ائمه معصوم علیهم‌السلام به منظور جلب اعتماد جامعه ایرانی و کسب مشروعیت‌بخشی اجتماعی نشان داده است.

---

۱. شیخ حیدر، پدر شاه اسماعیل، برای متحدالشکل کردن لباس مریدان سازمان‌یافته در تشکیلات نوبنیاد نظامی‌اش، کلاه قرمزرنگی را که دوازده ترک داشت و نماد دوازده امام شیعه اثناعشری است، لباس متحدالشکل سربازان خود قرار داد و این کلاه (معروف به کلاه قزلباش یا حیدری) تا آخر دوره صفویه، کلاه سازمانی سربازان صفوی بود و به همین سبب، سپاه صفویه را «قزلباش» نیز می‌خواندند. دوازده ترک این کلاه سرخ‌رنگ، نماد احترام و تقدس دوازده امام شیعه علیهم‌السلام بود و تا آخر عمر این سلسله، قزلباش‌ها آن کلاه را بر سر می‌نهادند. (مشفقی‌فر، ۱۳۸۳، ص۴۸-۵۰)

مصورسازی پیشوایان دینی در لباس ترکان قزلباش نیز برای کسب مقبولیت حاکمیت آنان در میان عامه مردم و تحکیم و افزایش این اعتقاد صورت می‌پذیرفت و ابزاری برای کسب مشروعیت سیاسی و ثبیت حکومت و پدید آمدن جایگاه اجتماعی مستحکم‌تر در میان جامعه گردید. بدین روی، حکام صفوی به سبب انتساب خود به خاندان عصمت و طهارت، خود را حاکم جامعه اسلامی می‌دانستند و حق حاکمیت سیاسی و اجتماعی بر جامعه را از آن خود می‌شمردند. تصویرسازی و کتیبه‌نگاری شعر مذکور به همراه استفاده از عقاید مشترک شیعی در قالب تصویر، از مؤلفه‌های قدرت بود که به وسیله آن شاه عباس توانست قبایل قزلباش را با یکدیگر پیوسته سازد و به صورت یک نیروی واحد درآورد؛ نیرویی که وظیفه اصلی‌اش جانفشانی در راه مقاصد مرشد کامل و تقویت بنیان‌های دولت نوپای صفوی بود. شیعه در این دوران به یک جریان سیاسی- مذهبی مبدل گردید. تأکید صفویان بر یکسان‌سازی عقیدتی و از طریق استفاده از ابزار هنر برای گسترش عقاید تشیع و پایبندی این گروه در اعتقاد به امام علی علیه‌السلام، به راهی برای کسب مشروعیت‌بخشی برای حاکمیت تبدیل گردید.

جمع‌بندی و نتیجه

در مصورسازی نگاره «کشتی شیعه»، نقش‌مایه‌ها در جهت کارکردهای سیاسی و اجتماعی و مشروعیت‌بخشی به جایگاه حکومت صفوی در لوای مذهب تشیع در تصویر ظاهر می‌شوند. از این نقطه نظر، نگاره همچون ابزار قدرت در خدمت گفتمان مسلط جامعه آن زمان، یعنی مشروعیت‌بخشی به جایگاه شیعه و رقابت و جنگ سیاسی و مذهبی و ایدئولوژیکی با دشمنان خارجی حکومت تلقی می‌گردد. نگارگر در گزینشی آگاهانه از میان نقش‌مایه‌های موجود، مطابق با بن‌مایه اصلی داستان و در جهت عمق‌بخشی به معنا و مضمون روایت، دست به انتخاب زده، در این فرایند، آن دسته از نقش‌مایه‌ها که حاصل باروری متن ادبی بوده و در شبکهٔ معنایی که در اطراف بن‌مایهٔ اصلی داستان به وجود آمده، در قالب نماد و نشانه در تصویر ظاهر شده‌اند.

حمایت شاهان صفوی از کتاب‌آرایی *شاهنامه* و تصویرسازی داستان‌های مرتبط با حوادث تاریخ شیعه، از قبیل «کشتی نجات» و نوشتن نام امام اول شیعیان و ائمه معصوم علیهم‌السلام در کتیبه‌ها در کنار نام سلاطین و حکام صفوی، به سبب باورپذیری جامعه به حقانیت حاکمیت شاهان صفوی بر مردم و مشروعیت‌بخشی به این باور که حق حاکمیت سیاسی و اجتماعی جامعه بعد از امام عصر، به شاه صفوی تعلق می‌گیرد، صورت می‌پذیرفت؛ به ویژه آنکه حاکمان صفوی که بعضاً خوشنویس و نگارگر نیز بودند، تحکیم عقیده «حقانیت حاکمیت خود» کوشیدند در جامعه آن روز، از طریق ادله عقلی و نقلی، باورهای خود را به عرصه نگارگری وارد سازند. مصورسازی موضوعات مرتبط با حوادث تاریخ شیعه و خوشنویسی و کتابت نام امام اول شیعیان و امامان معصوم علیهم‌السلام در نگاره‌ها، نوعی مبارزه شیعه برای مشروعیت‌بخشی سیاسی به شمار می‌رفت. تصویرسازی مضامین و اعتقادات مهم شیعه در قالب تصویرسازی و کتاب‌آرایی *شاهنامه*، پیوند عمیق هنر و مذهب با سیاست و حاکمیت مشروع در آن زمان را نشان می‌دهد. توجه به احادیث مهم شیعه در خصوص جانشینی پیامبر و مشخصاً امام اول شیعیان و تصویرسازی این مضامین، موجب شد تا تشیع به منزله رکن اصلی نظام حکومتی صفویان، مشروعیت سیاسی، اجتماعی، دینی، مذهبی، را برای حاکمان پدید آورد.

همپوشانی موقعیت متن اصلی شعر در فرایند تبدیل آن به تصویر، در کنار استفاده از متن‌های دیگر، موجب تقویت پیام نگاره و به نوعی اشاعه مذهب رسمی تشیع و تبلیغ آن انجام گردیده است. شمایل‌پردازی صورت مبارک حضرت حتمی مرتبت و امامان معصوم علیهم‌السلام در کنار شعار توحیدی «لا اله الا الله» نشان‌دهنده شأن و منزلت جایگاه ائمه اطهار علیهم‌السلام در نگاه هنرمندان است. چون یکی از ویژگی‌های شعر حماسی، جنبهٔ قهرمان‌پروری و نقش قهرمان در تعیین سرنوشت جامعه و رخدادهای آن است، تصویرسازی کشتی نجات و سرنشینانی که از اقوام گوناگون ایرانی در این کشتی گرد هم آمده‌اند از دو جنبه نقش «حمایت‌کنندگی» و «نجات‌یافتگی» اهمیت پیدا می‌کند. اقوام و ملت‌هایی که همسو و همراه با ایدئولوژی و مذهب خاص باشند سرنشینان کشتی محسوب شده، از سوی حکومت حمایت می‌شوند.

تصویرپرداز عهد صفوی با استفاده آگاهانه از عناصر و بن‌مایه‌های ادبی و حماسی و پیوند آنها با فضا و زمان خلق اثر، علاوه بر خلق عناصر و نقش‌مایه‌های هویتی که بعضی در تصویر به نماد و نشانه مبدل شده‌اند، از جنبه‌ای متعالی‌تر به موضوع نگریسته و به ایدئولوژی و پیام خاص عصر خویش که متوسل شدن به طریق ائمه اطهار علیهم‌السلام در لوای حکومت صفوی است نیز اشاره دارد. حساسیت در استفاده از نقش‌مایه‌های توصیفگر در جهت تقویت شبکهٔ معنایی داستان از طریق تصویر، یکی از مشخصه‌های «مکتب تبریز» صفوی است که در مقایسه با سایر مکاتب نگارگری ایران دیده می‌شود.

شاهنامه فردوسی به سبب آنکه منعکس‌کننده اندیشه‌ها و باورهای اسطوره‌ای و روایت‌های تاریخی ادوار گوناگون ایران باستان است، همواره مدنظر بوده است. نام فردوسی و تصویرسازی شاهنامه به خاطر ایران‌دوستی و مسائل مرتبط با پادشاهی ایران و اعتقاد قلبی فردوسی به مذهب تشیع، منشأ تأثیرات اجتماعی و ایدئولوژیکی است که از طریق هنر و نگارگری در تصویر ظهور یافته است.

در دوران صفوی، دو عنصر «حکومت مستقل و متمرکز» و «وحدت ملی» دوباره به هویت ملی تبدیل شد و ملت ایران با دولتی خاص، در میان کشورهای جهان و مبتنی بر میراث شناخته‌شده تاریخ باستان، شکل گرفت. تصویرسازان برای نیل به این هدف، کوشیدند این مفهوم را با مفاهیم اسطوره‌ای و مذهبی در هم‌آمیزند و در قالب نماد و نشانه در تصویر مصور ساختند.

شیعه در این دوران به نماد هویت‌بخش ملت ایران مبدل گردید. ثبت وقایع و تاریخ‌نگاری و مصورساختن وقایع و حوادث تاریخ شیعه در دوران صفوی به میراثی سیاسی و فرهنگی و تاریخی برای حکومت‌های بعد از خود مبدل شد. مصورسازان نیز بنا به سفارش حمایت‌کننده اثر، به تصویرسازی نگاره‌های مرتبط با عقاید شیعی در کتابخانه‌های سلطنتی پرداختند.

منابع

۱. ابن‌حنبل، احمد بن محمد (بی‌تا)، **مسند احمد ابن حنبل**، بیروت، دارصادر.

۲. ابن‌سعد (۱۴۱۰ق)، **الطبقات الکبری**، تحقیق محمد عبدالقادر عطا، بیروت، دارالکتب العلمیه.

۳. ابن‌میثم، میثم بن علی بن میثم بحرانی بی‌تا، **شرح نهج‌البلاغه**، بیروت، دارالحبیب.

۴. اربلی، علی بن عیسی (۱۳۸۱ق)، **کشف الغمة فی معرفة الائمه**، تحقیق سید هاشم رسولی محلاتی، تبریز، بنی هاشمی.

۵. اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگه.

۶. اقبالی، پرویز (۱۳۹۱)، **بررسی رابطه متن و تصویر در تصویرسازی کتاب‌های داستانی کودک در ایران**، رساله دکتری، تهران، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر.

۷. امینی، عبد الحسین (۱۴۱۶ ق)، **الغدیر فی الکتاب السنه و الادب**، قم، مرکز الغدیر.

۸. بختورتاش، نصرت‌الله (۱۳۸۰)، **نشان راز آمیز گردونه خورشید یا گردونه مهر**، تهران، فروهر.

۹. بریجانیان، ماری (۱۳۷۱)، **فرهنگ اطلاعات فلسفه و علوم اجتماعی**، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۰. بلوری، الهه (۱۳۹۶)، **شناسایی و تحلیل تصویری تشیع صوفیانه در نگاره های شاهنامه طهماسبی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشکده هنر دانشگاه تهران.

۱۱. پارسا نسب، محمد (۱۳۸۸)، «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...»، **نقد ادبی**، ش۵، ص ۷ تا ۴۰.

۱۲. تقوی، محمد و همکاران (۱۳۸۸)، «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟»، **نقد ادبی**، ش۸.

۱۳. جلیلیان، شادی و مراثی، محسن و حسنی جلیلیان، محمدرضا (۱۳۹۹)، «بررسی مفهوم نجات‌بخشی در نگاره‌های طوفان و کشتی نجات بخش»، **مطالعات تطبیقی هنر**، ش۱۹، ص۱۰۹-۱۲۰.

۱۴. حاجی‌هادیان، منصوره (۱۳۹۷)، «تحلیل پیوند شعر، نگارگری و قدرت، در مطالعهٔ معناشناختی کشتی شیعه در شاهنامه طهماسبی»، **شعر پژوهی** دانشگاه شیراز، سال دهم، شماره دوم، پیاپی ۳۶، ص۴۵-۷۲.

۱۵. حافظ شیرازی، شمس‌الدین‌محمد (بی‌تا)، **دیوان**، نسخه قدسی، تهران، علمی.

۱۶. حر عاملی، محمدحسین (۱۳۸۵ق)، **وسائل‌الشیعه فی‌تحصیل مسائل‌الشریعه**، تهران، بی‌تا.

۱۷. حسینی قمی، قاضی احمد (۱۳۸۳)، **گلستان هنر**، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، منوچهری.

۱۸. خزائی، محمد (۱۳۸۷)، «شمسه نقش محمد ﷺ در هنر اسلامی ایران»، **کتاب ماه هنر**، ش ۱۲۰، ص ۵۶-۶۳.

۱۹. ـــــــــــــ (۱۳۹۸)، **هنر طراحی ایرانی - اسلامی**، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).

۲۰. دیلمی، حسن بن‌محمد (۱۳۷۱)، **ارشاد القلوب الی‌صواب المنجی من العمل به من الیم العقاب**، قم، شریف الرضی.

۲۱. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۳)، **کلیات سعدی**، به کوشش محمد علی فروغی، تهران، امیر کبیر.

۲۲. ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، **گلستان سعدی**، مقدمه و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، سخن.

۲۳. سیوطی، عبدالرحمن بن ابی‌بکر (۱۴۰۴ق)، **الدرالمنثور فی تفسیر المأثور**، قم، کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.

۲۴. شاکر، ابوالقاسم (۱۳۸۹)، «تاریخ پیدایش تشیع»، **پیام**، ش ۱۰۰، تابستان، ص۱۲۸-۱۴۱.

۲۵. شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، **هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری**، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۲۶. شعاری‌نژاد، علی اکبر (۱۳۷۵)، **فرهنگ علوم رفتاری**، تهران، امیرکبیر.

۲۷. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، **نقد ادبی**، تهران، میترا.

۲۸. شیرازی، علی اصغر (۱۳۷۳)، **بررسی وجوه تصویری ادبیات و نگارگری ایرانی - اسلامی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه تربیت مدرّس، دانشکده هنر.

۲۹. شیروی، الهام (۱۳۸۵)، «مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران»، **هنرهای زیبا**، ج۲۷، ص۱۰۵-۱۱۶.

۳۰. صدوق، محمد بن علی بابویه (۱۳۹۳)، **عیون اخبار الرضا**، تهران، الاسلامیه.

۳۱. ـــــــــــــ (۱۳۷۶ش)، **الامالی**، تهران، کتابچی.

۳۲. ـــــــــــــ (۱۳۹۵ق)، **کمال‌الدین و تمام‌النعمه**، تصحیح علی‌اکبر غفاری، تهران، اسلامیه.

۳۳. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران، فردوس.

۳۴. طبرانی، سلیمان بن احمد (۱۴۰۴)، **المعجم‌الکبیر**، تحقیق حمدی عبدالمجیدالسلفی، ط. الثانیه، بیروت، داراحیاء التراث العربی.

۳۵. طبرسی، احمد بن علی (۱۴۰۳)، **احتجاج علی اهل الاجاج**، تحقیق، محمد باقر خراسان، قم، نشر مرتضی.

۳۶. طبری، محمد بن جریر (۱۳۸۷ق)، **تاریخ الامم و الملوک**، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت، دارالتراث.

۳۷. طوسی، محمد بن حسن (۱۴۱۴ق)، **الامالی**، قم، دارالثقافه.

۳۸. علی بن موسی الرضا (۱۳۶۶)، **صحیفة الامام الرضا علیه‌السلام**، تحقیق محمد مهدی نجف، مشهد، کنگره بین‌المللی امام رضا علیه‌السلام.

۳۹. غروی نائینی، نهله (۱۳۹۳)، «امام‌شناسی و جایگاه اهل‌بیت علیهم‌السلام در خطبهٔ فاطمی»، نشریه **پژوهش‌های نهج‌البلاغه**، ش ۴۱، ص ۴۵-۵۸.

۴۰. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۱۳)، **شاهنامه**، تهران، بروخیم.

۴۱. ــــــــــــ (۱۳۴۵)، **شاهنامه**، به اهتمام ژول مول، تهران، سازمان کتاب‌های جیبی.

۴۲. ــــــــــــ (۱۳۶۳ش-۱۹۷۱م)، **شاهنامه**، زیر نظر ی.ا.برتلس و ع. نوشین، مسکو، آکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی.

۴۳. ــــــــــــ (۱۳۸۷)، **شاهنامه**، تهران، هرمس.

۴۴. ــــــــــــ (۱۳۹۴)، **شاهنامه**، تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، سخن.

۴۵. فروغی، اصغر (۱۳۸۲)، «کارکرد مراسم عاشورا در رسمی شدن مذهب شیعه در زمان صفویه»، نشریه **علوم و حدیث مشکوه**، زمستان، ش ۸۱.

۴۶. قاضوی، سید حسن (۱۴۰۰)، «رهیافتی تاریخی به مفهوم کلمه ولی»، نشریه **علمی تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی**، دوره ۱۲، پاییز، ش ۴۴، ص ۵۱-۶۸.

۴۷. کبری، نجم‌الدین (۱۳۶۸)، **فوائح الجمال و فواتح الجلال**، به اهتمام حسین حیدرخانی مشتاقعلی، تهران، مروی.

۴۸. کلینی، محمد بن یعقوب (۱۴۲۹ق)، **الکافی**، تصحیح علی‌اکبر غفرانی، ط. الرابعه، بیروت.

۴۹. مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳ق)، **بحارالأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار**، باب أنه، باب مدينة العلم و الحكمة، ج ۴۰، بیروت، مؤسسة الوفاء.

۵۰. مشفقی‌فر، ابراهیم (۱۳۸۳)، «حفظ سرزمین و تأثیر برخی موئلفه‌های مذهبی در دورهٔ صفویه»، **مطالعات راهبردی بسیج**، ش۲۵، ص۴۵-۷۲.

۵۱. مولوی، جلال‌الدین محمد بن حسین بلخی (۱۳۸۶)، **دیوان کبیر**، با توضیحات توفیق سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ص۱۰۹۶.

۵۲. هاتفی، محمد (۱۳۸۸)، **بررسی و تحلیل نشانه - معناشناختی رابطهٔ متن کلامی و تصویر در متون ادبی**، رساله دکتری، تهران، دانشگاه تربیت مدرّس، دانشکده علوم انسانی.

1. http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000069/st149.shtml.
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Folio_from_a_Khamsa_%28Quintet%29_by_Amir_Khusraw_Dihlavi_%28d._1325%29%3B_The_abduction_by_sea_%28FGA_F1937.27%29.jpg.
3. Oxford University (1978), The Oxford English Dictionary, Oxford University press.
53. The Persian book of king (2011), New York, the metropolitan museum of art, II9V.