مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2026.2077028.1230

روایت‌شناسی اذکار برگرفته از قرآن کریم در نگاره «ضربه زدن فریدون به ضحاک» در شاهنامه شاه‌تهماسبی

فاطمه غلامی هوجقان
۱. گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران،
fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

حسن بلخاری قهی
۲. استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران،
hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مینا صدری
۳. ، دانشیار گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران،
mina.sadri@ut.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۱۴
صفحه ۹۴-۷۵

چکیده

بیان مسئله: شاهنامه شاه تهماسبی از جمله نفایس متون و نسخ خطی مصور در تاریخ ایران و جهان به شمار می‌رود که از نظر فن کتاب‌آرایی، نگارگری و ابعاد، جایگاهی کم‌نظیر دارد. یکی از نگاره‌های برجسته این نسخه، «فریدون به ضحاک ضربه می‌زند» است که در آن کتیبه‌هایی با مضامین قرآنی و اذکار برگرفته از آیات قرآن کریم در عناصر معماری نگاره مشاهده می‌شود. حضور این کتیبه‌ها و نحوه تبدیل و بازپردازی آیات قرآنی به اذکار، پرسش‌هایی را درباره نسبت میان متن قرآنی، روایت اسطوره‌ای و عناصر بصری نگاره مطرح می‌کند. ازاین‌رو، مسئله اصلی پژوهش، تبیین ارتباط میان کتیبه‌های خوشنویسی موجود در نگاره و محتوای داستانی آن و بررسی دلایل احتمالی دخل و تصرف هنرمند در آیات قرآن و تبدیل آن‌ها به اذکار است.

هدف پژوهش: این پژوهش با هدف تبیین ارتباط معنایی و محتوایی میان کتیبه‌های قرآنی و اذکار به‌کاررفته در نگاره «فریدون به ضحاک ضربه می‌زند» و روایت داستانی آن انجام شده است. همچنین، پژوهش در پی آن است که دلایل احتمالی جایگزینی عین آیات قرآن کریم با اذکار برگرفته از مضامین قرآنی و نقش این انتخاب در تقویت مفاهیم دینی، عرفانی و معنایی نگاره را آشکار سازد.

سؤال پژوهش: چه ارتباطی میان کتیبه‌های خوشنویسیِ آیات و اذکار قرآنی و داستان نگاره «فریدون به ضحاک ضربه می‌زند» وجود دارد؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر از نظر رویکرد، کیفی و از نظر روش، توصیفی ـ تحلیلی است. داده‌ها با مطالعه و بررسی منابع کتابخانه‌ای و تحلیل محتوایی و بصری نگاره «فریدون به ضحاک ضربه می‌زند» گردآوری و تحلیل شده‌اند. در این فرایند، ارتباط میان متن کتیبه‌ها، مضامین قرآنی، روایت داستانی و عناصر معماری و بصری نگاره مورد واکاوی قرار گرفته است..

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد که حضور اذکار برگرفته از آیات قرآن کریم در کتیبه‌های وابسته به معماری نگاره را نمی‌توان صرفاً عنصری تزئینی تلقی کرد، بلکه این کتیبه‌ها در شکل‌دهی به لایه‌های معنایی و دینی اثر نقش دارند. به نظر می‌رسد نگارگر با آگاهی از ظرفیت معنایی آیات و اذکار قرآنی، ضمن پرهیز از بازنمایی عین آیات، مضامین آن‌ها را متناسب با فضای روایی نگاره بازپردازی کرده است. این انتخاب می‌تواند با ایجاد پیوند میان مفاهیم قرآنی و روایت نبرد فریدون با ضحاک، زمینه همذات‌پنداری مخاطب با قهرمان داستان و تقویت مفاهیمی همچون یاری الهی، غلبه خیر بر شر و پیروزی حق بر باطل را فراهم کرده باشد. بنابراین، کتیبه‌های قرآنی این نگاره را می‌توان بخشی فعال از نظام معنایی اثر دانست که در تعامل با روایت، تصویر و عناصر معماری، مفاهیم دینی و عرفانی آن را تعمیق می‌بخشند.

کلمات کلیدی: شاهنامه شاه تهماسبی، روایت‌شناسی، اذکار قرآنی، فریدون، ضحاک

Article Research Original
10.30508/fhja.2026.2077028.1230

Narratology of Qur'an-Derived Invocations in the Painting “Fereydun Striking Zahhak” in the Shahnameh of Shah Tahmasp.

شماره بیست و سوم
زمستان ۱۴۰۴

Fatemeh Gholami Houjeghan

1. Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Hassan Bolkhari Ghehi

2. Full Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Mina Sadri

3. Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

Received: 07/11/2025
Accepted: 04/07/2026
Page 75-94

Abstract

Problem Statement: The Shahnameh, the monumental epic of the eminent poet Abolqasem Ferdowsi, is an epic and, at the same time, didactic literary work that has consistently attracted audiences from around the world. One of the prominent narratives in this epic is the story of “Fereydun Striking Zahhak,” which recounts the lives and actions of heroes who oppose oppression, such as Fereydun and Kaveh, who seek to imprison and destroy an anti-hero such as Zahhak, the serpent-shouldered tyrant, and bring him to justice to establish truth and justice. Given that the actions and behavior of Fereydun, Kaveh, and Zahhak constitute the basis for conveying meaning, audiences from different cultures and traditions can derive a didactic and moral lesson from the Shahnameh. The transmission of this didactic quality is further enhanced through miniature painting. Accordingly, Persian miniaturists paid particular attention to this literary text and illustrated many of its stories. Among these, the story of Zahhak's imprisonment and his tragic fate has been represented with considerable frequency.

The Shah Tahmasp Shahnameh preserved at the Metropolitan Museum of Art under accession number (1970.301) is one of the illustrated manuscripts that represents a remarkable treasure of the literary heritage of humanity, both in terms of the volume and dimensions of its collection and in terms of its aesthetic qualities dating from the early Safavid period. Unlike the Baysunghur Shahnameh, it did not enjoy a fortunate history and underwent a number of regrettable displacements. Eventually, only part of it returned to the country, while the remainder was dispersed among prominent and influential museums and anonymous private collections in different parts of the world.

The present study examines the Qur'anic inscriptions and invocations inspired by them in the painting “Fereydun Striking Zahhak.” The significance and necessity of the present research lie in providing an example through which the written heritage of Islamic Iranian literature can be viewed as a rich repository that has an intrinsic compatibility with Persian

miniature painting. The manner in which these two domains are related to one another may help resolve certain research questions and reveal the implicit connections among art, literature, mysticism, and miniature painting.

Accordingly, this study examines the relationship between Qur'anic verses and the expressions appearing in the various inscriptions of the painting, as well as their description, analysis, narrative sources, and interpretation. It also analyzes all calligraphic inscriptions associated with the architectural structures depicted in the painting, including Qur'anic verses, Qur'an-inspired invocations, and quasi-narrative traditions. In addition, the calligraphic inscriptions that are not associated with the architectural structures, including the poetic texts of the painting that provide the narrative of the story, are examined. Therefore, an attempt has been made to answer two questions: First, what relationship exists between the calligraphic inscriptions of Qur'anic verses and invocations and the narrative of the painting? Second, for what reasons did the artist refrain from writing the Qur'anic verses verbatim and instead employ invocations inspired by the Qur'an?

The principal objective and endeavor of this study is to identify, to the extent possible, the semantic and interpretive implications connecting the sacred text with works of Iranian miniature painting. Based on the examination of the Qur'anic inscriptions and the invocations inspired by them, as well as the frequency of certain expressions within the pictorial composition, it appears that there are meaningful relationships among the verses inscribed in the painting, the expressions employed, and the narrative as a whole. Therefore, the present research seeks to establish a connection between these two seemingly disparate but essentially corresponding domains in order to reach desirable results and provide more substantiated answers to shared unanswered questions in the fields of art and Qur'anic studies.

This issue can also be pursued in other miniature paintings and may contribute to the discovery of the profound yet often concealed roots of Islamic wisdom and mysticism in Persian miniature painting. It is therefore necessary for researchers to address this subject. In this regard, the books The Biology of Text (2014) and Conceptual Metaphors and the Spaces of the Qur'an (2022), written by Alireza Qaemi-Nia, may be useful. Qaemi-Nia analyzes the narrative structure of the text by viewing narrative as a structured system and paying attention to its fundamental elements. He makes subtle references to the manner of narration in various Qur'anic verses, which are useful for advancing the objectives of the present research. The present study therefore addresses the relationship between the Qur'anic verses and invocations employed and the narrative of the painting, explains the predominantly logical relationship between them, and investigates the reasons for the artist's modification of Qur'anic verses and the creation of particular invocations in the painting under consideration.

To conduct a more profound examination of the relationship between the verses and invocations, the authors have scrutinized the verses and expressions both from the perspective of Arabic grammar and from the perspective of "narratology," to achieve a developed perspective encompassing Arabic grammar, narratology, and rhetoric, and covering all aspects of the relationship between the verses, invocations, and the narrative of the painting.

Accordingly, the inscriptions of Qur'anic invocations in the painting "Fereydun Striking Zahhak," folio f.36v of this manuscript, have been examined. The research questions are therefore as follows: What relationship exists between the calligraphic inscriptions of Qur'anic verses and invocations and the narrative of the painting? For what reasons did the artist refrain from writing the Qur'anic verses verbatim and instead employ invocations inspired by the Qur'an?

Research Objective: This research aims to explain the semantic and content-based relationship between the Qur'anic inscriptions and invocations employed in the painting "Fereydun Striking Zahhak" and its narrative. It also seeks to clarify the possible reasons for replacing the Qur'anic verses in their original form with invocations derived from Qur'anic themes and to reveal the role of this choice in reinforcing the religious, mystical, and semantic concepts of the painting.

Research Questions:

1.What relationship exists between the calligraphic inscriptions of Qur'anic verses and invocations and the narrative of the painting "Fereydun Striking Zahhak"?

2.For what reasons did the artist refrain from

writing the Qur'anic verses verbatim and instead employ Qur'an-inspired invocations in the inscriptions of the painting?

Research Method

The present research is qualitative in nature and employs a descriptive-analytical and interpretive method using narratology, drawing upon library-based sources, including physical sources (available books) and digital sources (images and relevant websites). The present study is based on documentary research concerning folio f.36v, entitled "Fereydun Striking Zahhak," from the Shah Tahmasp Shahnameh, accession number (1970.301), preserved at the Metropolitan Museum of Art, and attributed to Sultan Muhammad Arraqi. The identification of sources was carried out through the study of relevant articles and books and the preparation of research notes, as well as searches in databases and museum websites and the examination of the miniature under study.

Conclusion

By examining the verses, invocations, and expressions used in the painting, we observe that "Yā Mufattih al-Abwāb" is a nominal sentence. As is known from the perspective of Arabic literary grammar, nominal sentences (sentences without a verb) possess greater strength, extension, and permanence than verbal sentences (sentences containing a verb). Therefore, architects and builders employed them in architectural structures because of the superiority described above, and miniature painters likewise reflected this practice. In this painting, Sultan Muhammad, by placing the invocation "Yā Mufattih al-Abwāb," derived from verse 50 of the blessed Surah Ṣād, above the door through which Fereydun enters, emphasizes God's assistance in Fereydun's victory and identifies God as the cause of his victory, represented through the inspiration of Sorush to Fereydun. As can be observed, the relationship between the invocation employed and its function within the painting is entirely clear and evident, and the artist identifies with Fereydun and expresses a wish for his victory. Sultan Muhammad, according to his particular requirements, arrived at the invocation "Yā Mufattih al-Abwāb" by adding "Yā" at the beginning of the verse and omitting "-ah" [from Mufattahah] and "lahum." The resulting invocation possesses a metaphorical signification; in this scene, God is being addressed and is present within the depicted scene (see Table 3).

The verses, invocations, and expressions used in the calligraphic inscriptions associated with the architectural structures have been considered from two perspectives:

First: Examination of the verses and sentences derived from them from the perspective of Arabic grammar: By examining the invocations used in the painting, we observe that they are derived from the Holy Qur'an (Ṣād: 50), such as "Yā Mufattih al-Abwāb." This expression is also among the frequently occurring expressions in architectural inscriptions in miniature painting. It is a nominal sentence and, as is known from the perspective of Arabic literary grammar, nominal sentences (sentences without verbs) possess greater strength, extension, and permanence than verbal sentences (sentences containing verbs).

The authors believe that, considering the teaching of Arabic morphology and syntax in schools and educational institutions and the relative command of Arabic among most people during the Timurid and Safavid periods, it is highly probable that the tradition of using nominal sentences in Muslim buildings and architectural structures (inscriptions/ calligraphic epigraphy) became widespread among architects and builders because of the superiority and precedence mentioned above, and that miniature painters subsequently reflected this practice.

In fact, both the architectural artist and the miniature painter, through the use of nominal sentences, seek to exert a greater influence on their audience.

Second: Examination of the verses and sentences derived from them from the perspective of narratology and rhetoric: It appears that because the artist is unable to depict God directly within the miniature, he therefore employs affirmative means such as calligraphic inscriptions of invocations and verses (predominantly in the third person, or invocations that address God directly) to suggest the presence of God within the painting.

It is as though the principal function of calligraphy in Islamic art is often contingent upon precisely this purpose: to remind the viewer of God's presence everywhere through an affirmative means. This is the fundamental and essential function of this art, and it can be observed that miniature painting has likewise preserved this function.

However, in the inscription of the painting under examination, the artist has made certain modifications to the Qur'anic verses, removing some words and adding the vocative particle "Yā" to the verse, thereby transforming it into an invocation with metaphorical signification. God is thus made the addressee and is directly invoked, becoming present within the scene. Here, too, we encounter the affirmative function of the inscriptions of invocations.

In this manner, by addressing God through the inscription of the invocation, the artist directly demonstrates God's presence to the viewers. The author of these lines believes that the effectiveness of third-person singular verses and invocations is considerably greater for the aforementioned reasons, and that by depicting verses and invocations within the miniature, the artist creates a form of visual invocation whose admonitory function remains in effect for as long as the painting exists.

On the other hand, the artist does not merely seek to establish a simple relationship between the divine names and the viewer; rather, the artist seeks to place God at the center of the viewer's attention and encourage the viewer's invocation not to remain merely verbal, but to turn toward God with one's entire being and establish a living and existential relationship with God.

In the most idealistic state possible, the artist seeks to inspire in the viewer a sense of apprehension and longing toward God, enabling the viewer to develop a particular existential state in relation to God and, consequently, to initiate and create a living and existential relationship between God and the viewer of the artwork.

The artist serves as the link between God and the viewer of the artwork, and this constitutes the principal function of the Qur'anic verses and invocations present in Iranian miniature painting.

Keywords: Shah Tahmasb Shahnameh, narratology, Qur'anic invocations, Fereydun, Zahhak.

Table 1. List of collectors of the miniatures of the Shah Tahmasp Shahnameh (Table designed by the authors).

Figure 1. Fereydun Striking Zahhak, Shah Tahmasp Shahnameh, folio f.36v., artist: Sultan Muhammad, scribe: ?, Metropolitan Museum of Art, New York (Welch, 1976, p. 113).

Table 2. Description of the calligraphic inscriptions associated and not associated with the architectural structures in the painting Fereydun Striking Zahhak (Table designed by the authors).

Table 3. Analysis of the narrative structure of the Qur'anic verses in the painting (Table designed by the authors).

References

Arab-Beygi, A. (2017). An analysis of images depicting Fereydun's victory over Zahhak on Iranian pottery from the sixth and seventh centuries AH. Iranian Handicrafts, 1(1), 21–32. https://doi.org/10.22052/hsi.2017.111642

Bani-Asadi, M. A. (2014). An examination of the miniatures related to the story of Zahhak in the Shah Tahmasp Shahnameh from the perspective of illustration. Negareh, 9(32), 4–26.

Blair, S., & Bloom, J. (2007). Islamic art and architecture 2 (1250–1800 CE) (Y. Ajand, Trans.; 2nd ed.). Tehran: Organization for Researching and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT) and Academy of Arts of the Islamic Republic of Iran.

Dabir-Siyaghi, S. M. (2021). A narrative prose rendition of Ferdowsi's Shahnameh (20th ed.). Tehran: Qatreh.

Ferdowsi, A. (1975). Shahnameh (J. Mohl, Ed.; J. Afkari, Trans.; Vol. 1, 2nd ed.). Tehran: Pocket Books and Franklin Publications.

Ferdowsi, A. (2011). Shahnameh (Based on the Moscow manuscript; 1st ed.). Qom: Divan.

Ghaemi-Nia, A. (2014). The biology of text: Semiotics and interpretation of the Qur'an (2nd ed.). Tehran: Organization for Publishing of the Islamic Culture and Thought Research Institute.

Ghaemi-Nia, A. (2022). Conceptual metaphors and the spaces of the Qur'an (4th ed.). Tehran: Organization for Publishing of the Islamic Culture and Thought Research Institute.

Kazemi, S. (2012). A comparative study of the visual structure of the miniatures "The Battle of Fereydun and Zahhak" in the schools of the Safavid period. Comparative Studies of Art, 2(3), 47–60.

Mouloodi Arani, A. (2022). An examination of the pictorial pattern of "Fereydun's Victory over Zahhak" as an independent narrative from Ferdowsi's Shahnameh in cultural materials from the sixth to eighth centuries AH. Parseh Archaeological Studies, 6(21), 189–216. https://

doi.org/10.30699/PJAS.6.21.189
Pakbaz, R. (2006). Iranian painting from ancient times to the present (5th ed.). Tehran: Zarrin-o-Simin.
Pakbaz, R. (2011). Encyclopedia of art (11th ed.). Tehran: Farhang-e Moaser.
Qur'an. (2012). The Holy Qur'an (M. M. Fooladvand, Trans.). Dar al-Qur'an al-Karim, Office of Studies in History and Islamic Teachings.
Saadi Shirazi, M. B. A. (2011). Kolliyat (Based on the corrected edition by M. A. Foroughi). Tehran: Esharat-e Talaei.
Sarmadi, A. (2001). Encyclopedia of artists of Iran and the Islamic world (1st ed.). Tehran: Hirmand.
Tabataba'i, S. M. H. (1995). Tafsir al-Mizan (S. M. B. Mousavi Hamedani, Trans.; Vol. 17). Qom: Office of Publications of the Islamic Society of Seminary Scholars of Qom.
Welch, S. C. (1976). A king's book of kings: The Shahnameh of Shah Tahmasp. New York: Metropolitan Museum of Art.
Websites
Bahesab. (n.d.). Time conversion. Retrieved September 2024, from https://www.bahesab.ir/time/
Eshia Library. (n.d.). Online books. Retrieved September 2024, from https://lib.eshia.ir/
Fars News Agency. (n.d.). News archive. Retrieved November 2023, from https://www.farsnews.ir/news/8708080838
Wikimedia Foundation. (n.d.). Wikimedia Commons. Retrieved May 2022, from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/
Personal Communication
Ghaemi-Nia, A. (2023, May 22). Telephone conversation with the author.
Ghaemi-Nia, A. (2023, May 22; November 3, 2023; June 18, 2024). Correspondence via Eitaa message

مقدمه

شاهنامه حماسه سترگ حکیم ابوالقاسم فردوسی، از متون حماسی و درعین‌حال تعلیمی است که همواره مخاطبانی از سراسر جهان دارد. یکی از داستان‌های مطرح این منظومه، داستان «فریدون به ضحاک ضربه می‌زند»، شرح‌حال قهرمانان ظلم‌ستیزی نظیر فریدون و کاوه است که خواهان به بند کشیدن و نابودی ضدقهرمانی چون ضحاک مار دوش و محاکمه او هستند تا حق و عدالت را پایه‌ریزی کنند. با توجه به دستمایه قرار گرفتن رفتار فریدون، کاوه و ضحاک برای اعاده معنا، مخاطب از هر فرهنگ و آیینی می‌تواند، بهره‌ای تعلیمی و اخلاقی از شاهنامه برگیرد. انتقال این ویژگی تعلیمی در کنار نگارگری وسعتی دوچندان می یابد، بر همین اساس نگارگران توجه ویژه ای به این متن داشته و اغلب داستان های آن را به تصویر کشیده اند که از این میان داستان به بند کشیدن ضحاک و سرنوشت غم‌بار او از بسامد زیادی برخوردار است. شاهنامه تهماسبی موزه متروپولیتن [1] به شماره (۱۹۷۰,۳۰۱)یکی از نسخ مصور شده آن است که از نفایس متون تاریخ بشری از حیث حجم و اندازه مجموعه و نیز ویژگی‌های زیباشناختی اوایل دوره صفوی است که بخت شاهنامه بایسنقری را نداشت و جابه‌جایی‌های اسف‌برانگیزی را متحمل شد و درنهایت بخشی از آن به کشور بازگشته و مابقی آن در موزه‌های مطرح و پرنفوذ و مجموعه‌های خصوصی بی‌نام‌ونشان در اقصی نقاط دنیا پراکنده است. در این مجال به بررسی کتیبه‌های آیات قرآنی و اذکار ملهم از آن‌ها در نگاره «فریدون به ضحاک ضربه می‌زند» پرداخته‌شده است. ضرورت و اهمیت تحقیق حاضر آن است که، نمونه ای ارائه دهد تا از طریق آن، به میراث مکتوب ادبیات ایران اسلامی به‌عنوان گنجینه ای غنی نگریسته شود که تلائم ذاتی با نگارگری ایران دارد. چگونگی ارتباط میان این دو مقوله، می‌تواند برخی از گره‌های پژوهشی را گشوده و ارتباطات ضمنی هنر، ادب و عرفان را با نگارگری آشکار سازد. ازاین‌رو در این نوشتار ارتباط میان آیات قرآن کریم و عبارات موجود در کتیبه‌های مختلف نگاره و شرح، تجزیه‌وتحلیل، منابع روایی و تفسیر تمام کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا در نگاره که شامل آیات قرآنی و اذکار ملهم از قرآن و شبه روایات می‌شوند و هم‌چنین کتیبه‌های خوشنویسی غیر وابسته به بنا شامل اشعار نگاره که شرح داستان را در اختیار ما می‌گذارند، موردبررسی. لذا سعی شده به دو سؤال پاسخ داده شود: اول- چه ارتباطی میان کتیبه‌های خوشنویسی آیات و اذکار و داستان نگاره وجود دارد؟ دوم- هنرمند بنا به چه دلایلی از نوشتن عین آیات قرآن کریم صرف‌نظر کرده و از اذکار ملهم از قرآن بهره برده است؟ هدف اصلی و تلاش این نوشتار یافتن دلالت‌های معنایی و تفسیری میان متن مقدس با آثار نگارگری ایرانی در حد امکان و توان است. با توجه به مطالعه کتیبه‌های قرآنی و اذکار ملهم از آن و بسامد برخی از عبارت ها در متن نگاره، به نظر می رسد، دلالت هایی میان آیاتِ نوشته شده در نگاره، عبارات و کلیّت داستان وجود دارد؛ فلذا پژوهش حاضر قصد دارد با ایجاد پیوند میان این دو وادیِ به ظاهر متباین، ولی در باطن متناظر، به نتایجی مطلوب دست یابد و به سؤالات بی پاسخ مشترک در دو حوزه هنر و علوم قرآنی، پاسخ هایی متقن‌تر دهد. امری که در دیگر نگاره¬ها نیز قابل‌پیگیری است و می¬تواند در جهت کشف ریشه های عمیق، اما ناپیدای حکمت و عرفان اسلامی در نگارگری راهگشا باشد و ضرورت دارد تا از سوی پژوهشگران به آن پرداخته شود. در این راستا کتاب‌های بیولوژی نص (۱۳۹۳) و استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن (۱۴۰۱)، نوشته علیرضا قائمی‌نیا میتوانند مفید باشند؛ قائمی‌نیا ساختار روایی نص را بدین‌صورت تحلیل می‌کند که به روایت، همچون نظامی ساختارمند می‌نگرد و به عناصر بنیادین آن توجه دارد. او اشاره هایی ظریف به نحوه روایت در آیات مختلف قرآن دارد که در جهت پیشبرد اهداف پژوهش حاضر مفید است. حال به

نحـوه ارتبـاط میـان آیـات قـرآن و اذکار به‌کاررفتـه بـا داسـتان نـگاره پرداختـه و ارتبـاطِ عمدتـاً منطقـیِ میـان آن‌هـا را شرح داده و دلایـل دخـل و تصرف هنرمنـد در آیـات قرآنـی و سـاختن اذکاری خـاص را در نـگاره مدنظـر جویـا می‌شـویم. نگارنـدگان بـه جهـت این‌کـه بررسـی عمیق‌تـری در ارتبـاط بـا آیـات و اذکار انجـام بگیـرد، آیـات و عبـارات را هـم از حیـث دسـتور زبـان عـرب و هـم از منظـر علـم «روایت‌شناسـی» مـورد تدقیـق قـرار داده‌انـد تـا بـه دیدگاهـی توسـعه‌یافته هـم از منظـر دسـتور زبـان عـرب و هـم از منظـر روایت‌شناسـی[۲] و بلاغـت دسـت یازنـد کـه تمامـی جوانـب مرتبـط میـان آیـات و اذکار و داسـتان نـگاره را شـامل شـود. در ایـن راسـتا کتیبه‌هـای اذکار قرآنـی در نـگاره «ضربـه زدن فریـدون بـه ضحـاک»، بـرگ ۳۶v.f از ایـن نسـخه، موردبررسـی قرارگرفتـه اسـت و در ایـن راسـتا سـوالات پژوهـش بدیـن شرح اسـت: چـه ارتباطـی میـان کتیبه‌هـای خوشنویسـی آیـات و اذکار و داسـتان نـگاره وجـود دارد؟ هنرمنـد بنـا بـه چـه دلایلـی از نـوشتن عیـن آیـات قـرآن کریـم صرف‌نظر کـرده و از اذکار ملهـم از قـرآن بهـره بـرده اسـت؟

پیشینه پژوهش

پژوهشـگران متعـددی از زوایـای مختلفـی نگاره‌هـای رویارویـی فریـدون و ضحـاک را مـورد واکاوی قـرار داده‌انـد کـه مرتبط‌تریـن آن‌هـا بـه ترتیـب تأخـر زمانـی بـه شرح زیـر اسـت: مولـودی آرانـی (۱۴۰۱) در مقالـه «پیـروزی فریـدون بـر ضحـاک بررسـی الگـوی تصویـری به‌عنـوان روایتـی مسـتقل از شـاهنامه فردوسـی در مـواد فرهنگـی سـده‌های ششـم تـا هشـتم ه.ق.» معتقـد اسـت الگـوی تصویـری گاو سـوارِ گـرزدار کـه نمایشـگر روایـت بـه اسـارت بـردن ضحـاک بـه دسـت فریـدون اسـت، روایتـی مسـتقل از شـاهنامه فردوسـی اسـت، مشـخصه‌ای کـه هیـچ‌گاه در روایـت فردوسـی اشـاره‌ای بـه آن نشـده، امـا در منابـع متعـدد نوشـتاری دیگـر بـه آن تأکیـد می‌شـود. درمجمـوع اغلـب پژوهشـگران در بررسـی ایـن روایـت تصویـری روح زمانـه تولیـد ایـن آثـار و گستردگـی و ژرفـای حماسـه‌های ایرانـی در خاطـره جمعـی جامعـه آن دوره را در نظـر نگرفتـه و بـا نگاهـی صرفـاً از امـروز بـه تاریـخ و بـه دلیـل شـهرت فـراوان شـاهنامه، الگـوی فریـدونِ سـوار بـر گاو را مسـامحتاً بـه شـاهنامه منتسـب کرده‌انـد. عـرب بیگـی (۱۳۹۶) در مقالـه «تحلیلـی بـر تصاویـر پیـروزی فریـدون بـر ضحـاک در سـفالینه‌های ایـران، سـده‌های ششـم و هفتـم ه.ق.» معتقـد اسـت کـه تصاویـر سـفالینه‌های سـده‌های ششـم و هفتـم ه.ق. ایـران بـا موضـوع بـردن ضحـاک بـه کـوه دماونـد توسـط فریـدون، به‌طـور هم‌زمـان متأثـر از روایـات مکتـوب، تاریخـی و شـفاهی بـوده و در هیچ‌یـک از منابـع مکتـوب نمی‌تـوان روایـات قابـل تطبیقـی بـا ایـن تصاویـر یافـت. امـا کامل‌تریـن روایـت مکتـوب از داسـتان پیـروزی فریـدون بـر ضحـاک، شـاهنامه اسـت و باوجـودی کـه بـر تصاویـر موردمطالعـه منطبـق نیسـت، امـا می‌تـوان تأثیـر غیرمسـتقیم آن را روی تصاویـر مشـاهده کـرد و شـاهنامه بـا داشتن جایگاهـی مطلـوب در ادبیـات آن دوران، باعـث اعتبـار دوچنـدان روایـت پیـروزی فریـدون بـر ضحـاک به‌عنـوان یـک موضـوع مناسـب بـرای تصویرپـردازی شـده اسـت. بنـی اسـدی(۱۳۹۳) در مقالـه «بررسـی نگاره‌هـای مرتبـط بـا داسـتان ضحـاک در شـاهنامه شـاه تهماسـبی از منظـر تصویرسـازی» چنیـن عنـوان مـی‌دارد کـه تصویرگـران شـاهنامه بـا احتـرام بـه سـنت و زیبایی‌شناسـی دوران خـود بـه ایـن مسـئله دسـت‌یافته‌اند کـه هـر نـگاره جـدای از آن‌کـه می‌توانـد اثـری مسـتقل بـه نظـر آیـد حلقـه‌ای اسـت از زنجیرهـای تصویـری کـه متن مشـخصی را بازمی‌تابانـد و باوجـود نگارگـران متعـدد، اسـتفاده از عنـاصر بصری مـشترک باعـث نزدیکـی نگاره‌هـا بـه هـم و ایجـاد تـداوم و انسـجام بصری در نگاره‌هـای موردمطالعـه شـده کـه به‌صـورت یـک روایـت کامـلِ تصویرسـازی شـده مدنظـر قـرار می‌گیرنـد. کاظمـی (۱۳۹۱) در مقالـه «مطالعـه تطبیقـی سـاختار بصری نگاره‌هـای نبرد فریـدون و ضحـاک در مکاتـب دوره صفـوی» بـه تحلیـل سـاختاری نگاره‌هـای مزبـور پرداختـه و اذعـان مـی‌دارد کـه مضامیـن همـه نگاره‌هـای موردبررسـی قهرمانـی اسـت و تنـوع و تحـرک در بیش‌تـر آثـار دیده می‌شـود و پیکره‌هـا متصـل هسـتند. درمجمـوع در هیچ‌یـک از پژوهش‌هـای یادشـده بـه ارتبـاط میـان نوشـتار موجـود در نـگاره (چـه وابسـته بـه بنـا و چـه غیـر وابسـته بـه بنـا) و داسـتان نـگاره اشـاره‌ای نشـده و جـای خالـی چنیـن پژوهش‌هایـی مبرهـن اسـت و پژوهـش حـاضر درصـدد اسـت تـا بـا تجزیه‌وتحلیـل نوشـتارهای موجـود در کتیبه‌هـای نـگاره و دلالت‌هـای ضمنـیِ عمدتـاً تفسـیری و محتـملاً عرفانـی، بـه خوانشـی جدیـد از آنهـا در حـوزه روایت‌شناسـی و تفسـیر قـرآن کـه مرتبـط بـا عالَـم هنر اسـت دسـت یابـد.

روش پژوهش

تحقیـق پیـش‌رو از نـوع کیفـی و بـه روش توصیفـی ـ تحلیلـی و تفسـیری بـا اسـتفاده از روایت‌شناسـی اسـت و از منابـع کتابخانـه ای (واقعـی: کتـب موجـود؛ مجـازی: تصاویـر و تارنماهـای مرتبـط) بهـره بـرده اسـت. پژوهـش حـاضر بـر اسـاس مطالعـه اسـنادی بـرگ شماره ۳۶v.f.، بـا عنـوان «فریـدون بـه ضحـاک

ضربه می‌زنند» از شاهنامه شاه‌تهماسبی به شماره (۱۹۷۰,۳۰۱) محفوظ در موزه متروپولیتن [۳] اثر سلطان محمد عراقی صورت پذیرفته است. طریقه شناسایی منابع از طریق مطالعه مقالات، کتب مرتبط و فیش‌برداری آنها و جستوجو در پایگاه¬های اطلاعاتی و تارنمای موزه ها و نیز مشاهده نگاره موردنظر صورت پذیرفته است.

مبانی نظری

با توجه به نگاره مورد مطالعه در پژوهش حاضر که از نسخه شاهنامه با موضوع حماسی، اقتباس‌شده و با توجه به داستان نگاره می‌توان چنین گفت که کاربرد آیات و روایات در قالب کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا، به‌خصوص در دوره تیموری و ابتدای دوره صفوی بسیار چشم‌گیر بوده و نگارگر نیز از بازنمایی این مسئله فروگذار ننموده است. اما این ظاهر قضیه است و در بطن آیات، روایات و اذکار و دخل و تصرف هنرمند در برخی آیات و تولید اذکاری ملهم از قرآن کریم مسائل شگرفی نهفته است. بر این اساس ابتدا باید مواردی چند درباره نحوه روایت در آیات قرآن کریم عنوان شود:

الف- محور کانون تمرکز و روایت

داستان در متن همواره به‌واسطه یک منشور یا چشم‌انداز یا زاویه دید ارائه می‌شود. نشانه شناسان این واسطه را «تمرکز در کانون» [۴] نامیده‌اند. به‌عبارت‌دیگر، نویسنده همواره از منظر و چشم‌انداز خاصی به داستان می‌پردازد. مراد از تمرکز در کانون، حالتِ آگاهی است که از طریق آن حوادث دیده می‌شود. گاهی برای نشان دادن این حالت از اصطلاح «دیدگاه» استفاده می‌شود، ولی اصطلاح «تمرکز در کانون» [۵] دقیق‌تر است در اصطلاح به کسی که روایت از دید او نقل می‌شود، «تمرکزکننده در کانون» گفته می‌شود. البته تمرکز در کانون را نباید صرفاً به معنای حسی و بصری بگیریم، بلکه آن را باید پدیده‌ای بدانیم که ابعاد گوناگونی دارد. بی‌تردید، کاملاً امکان‌پذیر است که یک نفر هم ببیند و هم به‌طور هم‌زمان سخن بگوید. در این مورد معمولاً این دو فعالیت خَلط می‌شوند و تفاوت آن‌ها در نظر گرفته نمی‌شود. از این‌گذشته، ممکن است یک گوینده منظر و دیدگاه خودش را به هنگام سخن گفتن پنهان سازد. هم‌چنین، ممکن است شخصی سخن کس دیگری را بگوید. این قبیل موارد نشان می‌دهد که ازلحاظ نظری میان سخن‌گفتن و دیدن، و نیز میان روایت‌کردن و تمرکز در کانون تفاوت وجود دارد و ممکن است آن‌ها را به عوامل جداگانه‌ای نسبت دهیم. با توجه به این نکته می‌توانیم در روایت میان دو محور فرق بگذاریم: محور روایت و محور تمرکز در کانون(قائمی‌نیا،۱۳۹۳: ۳۹۵). در روایت‌شناسی دو اصطلاح «روایت سوم شخص» و «روایت عالِمِ مطلق» [دانای کل] را برای نشان‌دادن نکته فوق به کار می‌برند. در روایت سوم شخص صدای کسی را می‌شنویم که از بیرون ناظر است و کل ماجرا را می‌بینند. ازاین‌رو، این صدای عالِمِ مطلق به کل ماجرا است ولی در روایت اول‌شخص صدای کسی را می‌شنویم که درون ماجرا است و تنها بخشی از آن را می‌بینند. ارتباط کانون روایت با صداهایی که از روایت به گوش می‌رسند، بسیار پیچیده است. تحلیل این ارتباط نتایج جالبی به دست می‌دهد و اطلاعات ما را از روایت گسترش می‌دهد(همان، ۴۰۰).

ب- قرائت اضافی

قرائت روایت از قواعد ویژه‌ای پیروی می‌کند و خواننده، فعالیت‌های گوناگونی را در این راستا انجام می‌دهد. یکی از این فعالیت‌ها «قرائت اضافی» است. خواننده همواره در روایت، انگیزه‌ها، ماجراها و اندیشه‌هایی را درمی‌یابد که در ظاهر آن پیدا نیستند، اما او درمی‌یابد که باید این انگیزه‌ها در کار باشند. درنتیجه، خواننده در کشف چنین مواردی از ظاهرِ روایت پا را فراتر می‌گذارد. در روایت‌شناسی به این نوع فعالیت‌ها قرائت اضافی گفته‌می‌شود. یکی از دلایل اجتناب‌ناپذیر بودنِ قرائت اضافی، وجود خلأهایی در متن روایت است. خواننده همواره با جاهای خالی و حلقه‌های مفقوده‌ای در روایت روبه‌رو می‌شود و باید آن‌ها را به شیوه مناسبی پر کند. البته خود روایت هم در برخی موارد سرنخ‌هایی به خواننده برای پر کردنِ آن‌ها می‌دهد، ولی این امور در حد سرنخ هستند و خواننده باید آن‌ها را با فعالیت‌های اضافی پر کند. وجود جاهای خالی در روایت نقصی برای آن به شمار نمی‌آیند، بلکه جاهای خالی موجب می‌شوند که داستان شکل زنده‌تری پیدا کند. هم‌چنین وجود جاهای خالی و خلأها، ویژگی همه روایت‌ها و داستان‌ها است. اما این نکته در داستان‌های دینی شکل پیچیده‌تر و جالب‌تری پیدا می‌کند. این داستان‌ها می‌خواهند به خواننده جهت‌گیری خاصی

بدهند و او را به‌طرف دیدگاه یا اعتقاد خاصی سوق دهند. درنتیجه، قواعد خاصی هم برجاهای خالی آن‌ها حاکم است و تحلیل آن‌ها هم اطلاعات سودمندی به خواننده می‌دهد (قائمی‌نیا،۱۳۹۳: ۴۰۵).

ج- ذکر

بسیاری از مفاهیم قرآنی را باید در فضای وجودی دید. به «ذکر» توجه کنید. این مفهوم یکی از مفاهیم کلیدی قرآن است. قرآن پیامبر (ص) را برای کسی الگو می‌داند که خدا را زیاد یادمی‌کند. یا به مرحله «ذکر» رسیده است. هم‌چنین نتیجه چیره شدن شیطان را بر آدمیان این می‌داند که آن‌ها را از یاد خدا بازمی‌دارد. مراد از ذکر چیست؟ بی‌تردید، صرفِ یادآوریِ نام خدا یا به زبان آوردنِ آن نام ذکر نیست. بلکه در واژگان قرآن این صورتِ اسم ذکر است. چیره شدن شیطان هم صرفاً به معنای بازداشتن از یادآوریِ نام خدا نیست. یاد کردن یا ذکر صورت‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد. برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: ۱- ذاکر نام خدا را به زبان می‌آورد (این شخص نام خدا را یاد می‌کند و هنوز با خدا رابطه وجودی برقرار نکرده است. او صرفاً با اسامی الهی رابطه دارد. این رابطه هنوز رابطه‌ای زنده نیست). ۲- ذاکر خدا را یاد می‌کند؛ بدین معنا که او را به خاطر می‌آورد (او تلاش می‌کند امری را که نسبت به او غایب است به خاطر بیاورد). ۳- ذاکر خدا را در برابر خود حاضر فرض می‌کند (تلاش می‌کند امری غایب را در برابر خود حاضر کند، ولی هنوز رابطه زنده با او ندارد). ۴- ذاکر به خدا توجه می‌کند (خدا در کانون توجه فرد قرار دارد و او با تمام وجود به خدا رو می‌کند و رابطه‌ای زنده و وجودی با او دارد). ۵- ذاکر نسبت به خدا، دل‌شوره و اشتیاق پیدا می‌کند (حالت وجودیِ خاصی -اشتیاق یا دل‌شوره- نسبت به خدا دارد؛ ازاین‌رو با رابطه‌ای زنده و وجودی سروکار داریم) (قائمی‌نیا،۱۴۰۱: ۴۷۱-۴۷۲).

شاهنامه شاه‌تهماسبی موزه متروپولیتن به شماره (۱۹۷۰,۳۰۱)

شاهنامه تهماسبی ارزنده‌ترین نسخه خطی مصور از حماسه فردوسی است که در کارگاه- کتابخانه شاه‌تهماسب اول صفوی، در تبریز تدوین شد. زمان تدوین این نسخه دقیقاً مشخص نیست ولی در بالای نگاره «اردشیر و کنیز او گلنار» (برگ 516v.f.) تاریخ ۹۳۴ ه.ق. به چشم می‌خورد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۲۸)، (بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۳۰). این شاهنامه یکی از شاهکارهای هنر کتاب سازی ایرانی از حیث خط و تذهیب و نگارگری و تشعیر و تجلید به‌حساب آورد و این نسخه اوج هنر نقاشی مکتب تبریز است(سرمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۳-۲۸۴). سفارش تهیه این نسخه در زمان تهماسب اول (۹۱۹ ه.ق. -۹۵۵ ه.ق.) فرزند و جانشین شاه اسماعیل اول (۸۹۲ ه.ق.-۹۳۰ ه.ق.) صورت تحقق یافت و بزرگ‌ترین شاهنامه سده ۱۰ ه.ق. ایران پدید آمد. تهماسب خردسال فرزند ارشد اسماعیل، حاکم هرات بود. او در هرات مشق طراحی و خطاطی گرفت؛ در ۱۱ سالگی نسخه‌ای را کارکرد. تهماسب در سال ۹۲۸ ه.ق. به تبریز بازگشت و احتمالاً بسیاری از خطاطان و نقاشان را با خود به تبریز آورد؛ ولی تعدادی از آن‌ها پیش‌تر وارد تبریز شده بودند. می‌گویند در این زمان کمال‌الدین بهزاد نقاش پرآوازه این روزگار رئیس کتابخانه سلطنتی بود. خواه بهزاد در تبریز بوده باشد و خواه نه، به‌هرحال در نگارگری و کتاب‌آرایی زمان سلطنت شاه‌تهماسب تحولی بایسته چهره نموده است، یعنی سبک پیراسته، سرد و کلاسیک هرات دوره بهزاد با سبک مواج، چشم‌نواز و جسورانه تبریز در زمان ترکمانان و شاه اسماعیل درهم‌آمیخته است(بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۲۹-۴۳۰). عبادالله بهاری با توجه به اختلاف قلم در صفحات شاهنامه تهماسبی این فرض را پیش می‌نهد که نسخه مزبور در کارگاه‌های هرات و تبریز و عمدتاً زیر نظر بهزاد تدوین‌یافته است و حتی چند نگاره آن قابل انتساب به اوست. مسلم آن‌که گروهی از برجسته‌ترین نگارگران زمان به کار سترگ مصورسازی این نسخه نفیس پرداخته‌اند. برخی از اینان به‌طور مستقیم شاگرد بهزاد بوده‌اند و برخی دیگر نیز سخت از او تأثیر پذیرفته‌اند(پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۷). شاهنامه‌ای که برای شاه‌تهماسب طراحی شد، پروژه‌ای بسیار مفصل بود، یعنی نسخه‌ای با ۷۴۲ برگ بزرگ (۳۱۸ در۴۷۰ سانتیمتر) با حواشی مذهّب و در یک فضای قاب شده ۱۷۷ در ۲۶۹ سانتیمتری. تصاویر بی‌شمار و ۲۵۸ نگاره بزرگ به این نسخه جلوه‌ای ویژه بخشیده بود. با این‌که صفحه پایانی این نسخه گم‌شده، تزیین گل‌سرخی دل‌نشینی داشته (برگ 16r.f.)؛ این نسخه برای کتابخانه سلطنتی شاه‌تهماسب تهیه‌شده بود. تکمیل طرحی این‌چنین عظیم و مفصل و باشکوه می‌باید سالیان دراز طول کشیده باشد. شاید بیش از یک دهه. ازاین‌رو این نسخه را می‌توان به سال‌های ۹۳۱ ه.ق. -۹۴۱ ه.ق. نسبت داد. نسخه‌ای دیگر با این قطع و اندازه از سده نهم ه.ق. شناخته نشده است (بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۳۰). تصاویر بدون امضا است. فقط در یک نگاره امضای میرمصور دیده‌می‌شود. بااین‌وجود از روی شیوه‌ها

می‌توان نقاشی‌ها را بازشناخت. در این شاهنامه نگارگرانی چون عبدالصمد شیرین‌قلم، میرزاعلی، میرسیدعلی مصور، آقامیرک، دوست‌محمد، عبدالعزیز، شیخ محمد، مظفر علی، قدیمی، قاسم بن علی، سلطان محمد عراقی، عبدالوهاب، باشْدان قارا و میرزا محمد هنرنمایی کرده‌اند(سرمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۳-۲۸۴)؛ البته نام شش تن از نگارگران شناخته نیست و وِلش[۶] و محققان دیگر آن‌ها را با واکه‌های لاتین A,B,C,... کدگذاری کرده‌اند.

۲۵۸ نگاره این اثر سترگ با این‌که با فن مشابه و ظریف و گوهروش کار شده، تنوع و چندگونگی صورت‌گشایی، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی و طرح‌بندی از مشخصات آن است. بدون شک بسیاری از نقاشان سبک کهن تیموری و ترکمان در این پروژه سهیم بوده‌اند(بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۳۲). شاه تهماسب این نسخه صفوی را در سال ۹۷۴ ه.ق. به سلطان سلیم دوم (۹۳۰ ه.ق.- ۹۸۲ ه.ق.)، سلطان عثمانی[۷] اهدا کرد و این نسخه تا سال ۱۸۰۱م./۱۲۱۵ ه.ق. در مجموعه سلطنتی عثمانی محفوظ بود و در این زمان محمد عارف سلاحدار خزانه کاخ، خلاصه‌ای از داستان‌های نگاره‌های این نسخه را فراهم کرد(بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۳۰). و در سال ۱۹۰۳م./۱۲۸۲ ه.ش. وارد مجموعه بارون دو روتچیلد[۸] فرانسوی شده و سپس به مالکیت هوتون[۹] درآمده و وی [در سال ۱۹۲۷م./۱۳۰۶ ه.ش.]، آن را به موزه متروپولیتن اهدا کرده است[۱۰](پاکباز، پاورقی، ۱۳۸۵: ۸۷)، (سرمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۴)، و چند نگاره نیز به دست مجموعه‌داران خصوصی افتاد(پاکباز، پاورقی، ۱۳۸۵: ۸۷). این نسخه که بیش از ۴۰۰ سال دست‌نخورده باقی مانده بود، سرانجام اوراق شد. ورق‌های آن را مثل قطعات پیتزا در حراجی‌ها فروختند و بدین‌سان انسجام یکی از شاهکارهای هنر اسلامی با رسوایی از هم فروپاشانده شد (بلر و بلوم، ۱۳۸۶: ۴۳۰). در سال ۱۳۷۴ ه.ش. بخشی از این شاهنامه [۱۱۸ برگ] با اثری از ویلم دکونینگ[۱۱] [زن ۳][۱۲] معاوضه گردید و به ایران بازگردانده شد (سرمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۴)[۱۳]. درمجموع ۲۲۱ برگ از این مجموعه گران‌بها در موزه‌های مختلف در ایران و اقصی نقاط جهان قرار دارند. به‌غیراز این سرنوشت ۳۷ برگ نیز مشخص نبوده و در مجموعه‌های شخصی و غیره پراکنده‌اند (نک: جدول ۱).

جدول ۱: فهرست مجموعه‌داران نگاره‌های شاهنامه تهماسبی (طرح جدول از نگارندگان)

Table ۱. List of collectors of the miniatures of the Shah Tahmasp Shahnameh (Table designed by the authors).

مجموعه/ موزه	محل نگهداری	تعداد برگ
موزه هنرهای معاصر	تهران، ایران	۱۱۸
موزه متروپولیتن*	نیویورک، آمریکا	۷۸
مجموعه‌های شخصی و ...	---	۳۷
موزه آقاخان	تورنتو، کانادا	۱۰
مجموعه ناصر خلیلی	لندن، انگلستان	۱۰
موزه هنرهای اسلامی	دوحه، قطر	۳
موزه بریتانیا	لندن، انگلستان	۱
موزه رضا عباسی	تهران، ایران	۱
در پژوهش حاضر از نگاره موجود در موزه متروپولیتن که در منبع ذیل چاپ شده، استفاده شده است: A King's Book of Kings: The Shah-nameh of Shah Tahmasp, New York: Metropolitan Museum of Art ,(۱۹۷۶) Welch, Stuart Cary		

سلطان محمد عراقی

سلطان محمد نقاش چیره‌دست و سحرآفرین اواخر عهد تیموری و دوران تهماسب صفوی است و آن‌طور که از روایات برمی‌آید وی ابتدا در خدمت علی شیر نوایی و سپس به دربار سلطان حسین بایقرا راه‌یافته و در آنجا به خلق آثار پرداخته است. پس از سقوط دولت تیموری با بهزاد از هرات به عراق آمده و بالاخره در خدمت شاه اسماعیل به دارالسلطنه تبریز به کار آفرینش پرداخته و آن‌چنان موردتوجه واقع‌شده که به استادی پادشاه صفوی اشتغال یافته است. بیش‌تر آثار این هنرمند و اوج شهرتش در خدمت شاه‌تهماسب بوده و یکی از هنرآفرینان شاهنامه تهماسبی است(سرمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۳). سلطان محمد با بهره‌گیری از دستاوردهای کارگاه‌های درباری ترکمانان و تیموریان به سبک شخصی، ابتکاری و شاعرانه‌ای رسید. او ازلحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانه رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده در میان استادان تبریز یگانه بود. اسلوب خاصی را در بازنمایی کوه‌ها به کار می‌برد؛ و گاه صخره‌ها را به‌صورت آدمیان

و حیوانـات می‌نمـود. در بسـیاری از آثـارش طنـز و جـدّ را بـا ظرافـت در هـم می‌آمیخـت. نگاره‌هـای چـون «مسـتی لاهوتـی و ناسـوتی» (دیـوان حافـظ) و «معـراج پیـامبر اکـرم ﷺ» در [خمسـه نظامـی شـاه تهماسـبی شماره ۲۲۶۵ مـوزه بریتانیـا] بینـش عرفانـی او را بـاز می‌تابنـد. سـلطان محمـد در تبریـز دیـده از جهـان فروبسـت (پاکبـاز، ۱۳۹۰: ۳۰۸-۳۰۹).

شکل ۱: فریدون به ضحاک ضربه می‌زند، شاهنامه تهماسبی، برگ ۳۶۷.f.، نگارگر سلطان محمد، کاتب ؟، موزه متروپولیتن نیویورک، (Welch,۱۹۷۶: ۱۱۳)
Figure 1. Fereydun Striking Zahhak, Shah Tahmasp Shahnameh, folio f.36v., artist: Sultan Muhammad, scribe: ?, Metropolitan Museum of Art, New York (Welch, 1976, p. 113).

داستان پادشاهی ضحاک و قیام فریدون

ضحاک هزار سال بر تخت شاهی تکیه داشت و آیین فرزانگان در دوران او منسوخ شد. هنر خوار و جادویی گرامی گشت و دو خواهر جمشید یکی اَرْنَواز و دیگری شهرناز (در برخی نسخه‌ها شهر نواز آمده) به او تحویل داده شدند. ضحاک بدیشان جادویی آموخت و آن‌ها را همسر خویش ساخت[۱۴]. کارهای او شامل غارت و کشتن جوانان برای غذا دادن به مارانش بود. او خوابی دید که جوانی با دو جنگاور به او حمله کرده و او را به بند کشید. منجمین پیش‌بینی کردند که کودکی به نام فریدون متولد خواهد شد که به ضحاک می‌تازد. ضحاک دستور داد تا هر نوزادی را بکشند. پدر فریدون به دست دژخیمان او کشته شد و مادرش، فرانک، او را به پناهگاه برد. فریدون در سن ۱۶ سالگی به دنبال انتقام از ضحاک شد. ضحاک، ناامید از یافتن فریدون، بزرگان را گرد آورد و دستور محضری نوشت که در آن خود را شاه عادلی معرفی کرد. بسیاری از حاضران از ترس گواهی دادند. کاوه آهنگر وارد شد و از کشتار ۱۷پسر از ۱۸ پسر خانواده‌اش شکایت کرد. ضحاک به او رحم کرد و دستور بازگرداندن پسرش را داد، اما کاوه محضر را پاره کرد و مردم را به یاری فراخواند و به‌سوی فریدون رفت. کاوه چرم پاره‌ای را بر سر نیزه کرد و مردم را به یاری خواند. به فریدون رفت و درخواست کرد تا بر ضحاک بتازد. فریدون از مادر وداع کرد و گنجی که از نیاکانش داشت دریافت و لشکری فراهم کرد. چرم پاره را با جواهرات زینت داد و درفش کاویان نامید و به سمت ضحاک رفت. در دژ هوخْت‌گَنگ (بیت‌المقدس)، طلسم ضحاک را با قدرت ایزدی باطل کرد و به بارگاه او رفت. خواهران جم فریدون را از غیبت ضحاک آگاه کردند. کُندرو، وزیر خردمند ضحاک، خبر ورود فریدون به کاخ را داد. ضحاک روانه کاخ شد و شبانگاه بدانجا رسید، اما همین‌که پای به درون کاخ نهاد، فریدون بیامد و بر او حمله برد و با گرزِ گاوسر بر سرِ او کوفت و خواست او را تباه سازد. این هنگام سروش از آسمان فراز آمد و گفت: زمان مرگِ این ستمگر فرا نرسیده است، او را مزن، اسیرش ساز (دبیر سیاقی،۱۴۰۰: ۲۸-۳۱). درواقع سروش مداخله می‌کند و ضحاک را از سرنوشتی که زیرکِ منجم پیش‌بینی کرده بود نجات می‌دهد(Welch,۱۹۷۶: ۱۱۵). فریدون دو دستِ ضحاک را محکم بسته و به راهنمایی سروش او را به البرز کوه برده و در دماوند به بند کشید و جهانی را از ستم او رهانید (دبیر سیاقی،۱۴۰۰: ۳۱). زمانی که این نگاره خلق شده، سلطان محمد در فضایی جدید مشغول خلق سبکی نو بود که ترکیبی از سنت‌های مکاتب تبریز و هرات بود. او در اینجا ترکیبی دراماتیک خلق کرده است که در آن ضربه گرز فریدون با «وزن» معماری حاکم، توده تخت طلاآگین و حتی مکان قرارگیری فرشته که خطوط سینوسی‌اش ریتمی را ایجاد می‌کنند، برجسته می‌شود و تا سر ظالم [ضحاک] قابل ردیابی است (Welch,۱۹۷۶: ۱۱۲).

توصیف و تشریح نگاره

در این نگاره جمعاً ۱۳ نفر (هشت نفر زن و پنج نفر مرد) به انضمام فرشته سروش در آسمان حضور دارند. خانم‌های دو و سه از پنجره سمت چپ و خانم‌های هشت و نه از پنجره سمت راست مشغول نظاره صحنه هستند. خانم‌های شش و هفت هم در گوشه سمت چپ و در نزدیکی صحنه یکی انگشت‌به‌دهان و با گیسوانی بسیار بلند تا به نزدیکی زمین و دیگری باحالتی نسبتاً بی‌تفاوت ایستاده و در حال گفت‌وگو با یکدیگرند. اَرْنَواز و شهرناز (پنج و شش) در روی تخت ضحاک مشغول دیدن صحنه هستند و یکی از آنان به لبه تخت آمده و با حالت انگشت‌به‌دهان و حیرت‌زده به صحنه خیره شده است (نک: شکل ۱).

در تصویر مشاهده می‌شود که یکی از دختران شگفت‌زده جمشید غرق در تماشای به خاک افکنده شدن ضحاک ظالم و ستمگر است(Welch,۱۹۷۶: ۱۱۵). با توجه به تعدد بانوان در این صحنه، مطمئناً اینجا اندرونی و حرم‌سرای کاخ ضحاک است که همسران و کنیزکان وی حضور دارند. شخصیت های ۱۱و۱۰که سپرهای سبز و آبی‌رنگ در دست دارند به دست به‌احتمال فراوان از همراهان فریدون هستند که مشغول نظاره صحنه هستند، چراکه فرم دیهیم کلاه جنگی آنان با دیهیم پر مانندِ کلاهِ فریدون مطابقت دارد. شخصیت شماره ۱۲ به دلیل شباهت کلاهِ بدونِ دیهیمش با کلاه ضحاک، به‌احتمال فراوان از یاران و همراهان اوست. زبان اندام این فرد گویای تسلیم شدن اوست؛ او سربه‌زیر افکنده و از سر درماندگی و ترحم به ضحاک می‌نگرد. باکمال استیصال و انفعال دست بر روی غلاف شمشیر گذاشته، اما شمشیر را از غلاف بیرون نمی‌کشد چراکه نیک می‌داند که کار از کار گذشته و ضحاک سرنگون‌شده است. فریدون (۱۴) با گرز گاوسر خویش ضربه‌ای بر سر ضحاک وارد کرده و او را زمین‌گیر کرده و بر زمین افکنده، اما هم‌زمان امتداد نگاه او به منتهی‌الیه سمت چپ بالای نگاره است؛ جایی که سروش (۱) از آسمان به زمین آمده

و حامل پیامی برای فریدون است که کشتن ضحاک را به تعویق بیاندازد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود قوس کار شده در این کاخ از نوع «سه‌بخشی کُند» است و در طرفین قوس، تزیینات اسلیمی و ختایی کار شده. دو طرف قوس ستون‌هایی با کاشی معرق با نقوش هندسی پوشیده شده و در قسمت داخلی کاخ، ازاره‌های شش‌ضلعی با کاشی معرق فیروزه‌ای و لاجوردی مزین گشته است. دیواره‌های داخل کاخ گچ کاری شده که بر روی آن نقوشی از صحنه شکار دیده می‌شود. در یک سمت شیری در حال دریدن گاو نر است و شغالی نیز در پایین مترصد است تا بخشی از شکار را برباید. در وسط صحنه بچه آهو و قوچی در حال فرارند. در سمت دیگر یوزپلنگی در حال دریدن آهویی است و در گوشه هم شغالی منتظر تصرف غنائم خویش است. نوک پیکان تختگاه ضحاک که با نقوش اسلیمی ساخته‌شده، دقیقاً با صحنه شکار و ران گاوِ شکار شده مماس می‌شود که به سرنوشت ضحاک نهیبی زیرکانه زده و قرابت مضمون دارد. در قسمت میانی دیوار گچ کاری شده، آویزی وجود دارد که با گل‌های ختایی منقوش شده و رنگ‌های آن اکسیدشده و فاقد کیفیت اولیه است. حدفاصل میان قسمت پایینی دیوار گچ کاری شده و قسمت بالایی که حاوی صحنه شکار است، باریکه‌ای از کاشی لاجوردین با نقوش اسلیمی و ختایی درهم‌تنیده در کتیبه‌های بازوبندی بزرگ و کوچک جای گرفته است. دیوارهای طرفین کاخ تماماً از کاشی‌های معرق با نقوش هندسی پوشیده شده و در بالای دیواره‌های طرفین کاخ، دو پنجره با طاق جناغی وجود دارند که با نقوش هندسی سفیدرنگ پوشیده شده‌اند و نورگیر کاخ هستند. دو پنجره تحتانی نیز در طرفین کاخ وجود دارد که پرده‌های آن‌ها بالا زده‌شده و بانوانی در پشت آن به نظاره مشغول‌اند و به دلیل رنگ تیره نقوش و نازکی خطوط نرده‌های گره چینیِ آن، شوربختانه فاقد قابلیت خوانش نوع گره‌اند. پوشش کاشی دیواره جایگاه بانوان به رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردین است و کف‌پوش حیاط کاخ با کاشی‌های معرق از نوع گره هشت و چهار سِلی با رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردی پوشیده شده است. دیواره‌های کاخ در حیاط نیز با سنگ‌های طوسی تیره با نقش طبل و ترنج (طبل در طبل) مزین شده است.

در بالای کاخ کتیبه‌ای لاجوردین بر پیشانی کاخ وجود دارد که تکبیتی طلایی‌رنگ در آن مرقوم شده است: به کام تو بادا همه کار تو/ خداوند گیتی نگهدار تو. در قسمت بالای تکیه‌گاه تخت ضحاک نیز نوشته‌ای وجود دارد که خوانش آن مشکل است و فقط در شاهنامه تصحیح ژول مُل یافت شد: فریدونِ فرخ فرشته نبود/ ز مُشک و ز عنبر سرشته نبود (فردوسی،۱۳۵۴: ۵۴). به اعتقاد استاد طوس فریدون فرشته نبود، گِل او را از مشک و عنبر نسرشته بودند، بشری بود همانند دیگر فرزندان آدم، اما داد و دهش او را فرّخ و نیکنام کرد (دبیر سیاقی،۱۴۰۰: ۳۱). در این نگاره سه بیت از شاهنامه فردوسی بخش دوازدهم از داستان«جمشید»که مربوط به کشته شدن ضحاک توسط فریدون و روی کار آمدن وی است آمده. بیت اول در کتیبه تکی بالایی از زبان سروش بدین قرار است: همیدون شکسته ببندش چو سنگ/ ببر تا دو کوه آیدت پیش تنگ (بیت۳۰) (فردوسی،۱۳۹۰: ۲۳). هم‌چنین دو بیت مکتوب در کتیبه‌های جفتی پایین صفحه نیز ازاین‌قرار هستند: به کوه اندرون به بود بند او/ نیاید برش خویش و پیوند او (بیت۳۱)، فریدون چو بشنید ناسود دیر/ کمندی بیاراست از چرم شیر (بیت۳۲) (فردوسی،۱۳۹۰: ۲۳).

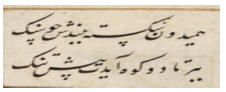
در بالای دری که به داخل کاخ ضحاک باز می‌شود، کتیبه‌ای لاجوردین با جوهر سفیدرنگ «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» آمده که همان دری است که فریدون از آن وارد شده و نوشته سردر با عملکرد فریدون و رهایی یافتن مردم از ظلم و ستم ضحاک قرابت مضمون دارد. این ذکری است که برگرفته از آیه ۵۰ سوره مبارکه ص است و هنرمند در این ذکر خدا را در صحنه حاضر دیده و خدا مخاطب قرار داده و این ذکر دلالت استعاری دارد. هنرمند سعی داشته که با نقش کردن این ذکر که ملهم از آیات قرآن است، حضور خداوند و یاری او را خاطرنشان کرده و پیروزی فریدون را نشان از توجه و نصرت الهی بداند کما این‌که حضور سروش غیبی در منتهی‌الیه بالای نگاره در سمت چپ نیز مکمل این مدعا است.

در تفسیر المیزان ذیل «جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» چنین آمده: یعنی آن بازگشت‌گاه خوب، عبارت است از جنت‌های با استقرار و دائمی و باز بودن درها به روی آنان، کنایه است از این‌که متقین هیچ مانعی از تنعّم به نعمت‌های موجود در آن جنات ندارند، چون جنات برای آن‌ها درست شده، و مال آنان است. بعضی از مفسرین گفته‌اند: مراد از این جمله این است که: درها به روی ایشان باز است، و احتیاجی نیست که پشت در بایستند، و یا حلقه در را بکوبند، تا به روی‌شان باز شود. بعضی دیگر گفته‌اند: مراد این است که: درها بدون کلید به روی‌شان باز، و بدون قفل به روی‌شان بسته می‌شود. و به‌هرحال این آیه و چند آیه

بعد در مقام بیان نیکی عاقبت است (طباطبائی؛۱۳۷۴،ج۱۷: ۳۳۲). همان‌طور که مشاهده می‌شود فریدون در ماجرای از بین بردن ضحاک، به مدد الهامات سروش و یاری همراهان در کار خویش پیروز می‌شود و عبارت «یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوَابُ» نیز ذکری است که نگارگر از آن بهره می‌گیرد تا امداد الهی را در پیروزی فریدون نشان دهد یا دست‌کم چنین همذات‌پنداری را در قبال فریدون به‌عنوان قهرمان داستان از خود بروز دهد (نک: جدول ۲).

جدول ۲: تشریح کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا و غیر وابسته به بنا در نگاره فریدون به ضحاک ضربه می‌زند (طرح جدول از نگارندگان)

Table 2. Description of the calligraphic inscriptions associated and not associated with the architectural structures in the painting Fereydun Striking Zahhak (Table designed by the authors).

تصویر کتیبه	نوع کتیبه	نشانی متن	متن کتیبه و ترجمه و مأخذ آن
	درب ورودی کاخ ضحاک	یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوَابُ (ص:۵۰)ا	«جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ: باغ‌های همیشگی درحالی‌که درهای آن‌ها برایشان گشوده است» (ص:۵۰)
	سردرپیشانی کاخ ضحاک	شاهنامه فردوسی (نسخه ؟)	به کام تو بادا همه کار تو/ خداوند گیتی نگهدار تو (منبع نامعلوم)
	تختگاه ضحاک	شاهنامه فردوسی	فریدونِ فرخ فرشته نبود/ ز مُشک و ز عنبر سرشته نبود (فردوسی،۱۳۵۴: ۵۴)
	کتیبه خوشنویسی	شاهنامه فردوسی	همیدون شکسته ببندش چو سنگ/ ببر تا دو کوه آیدت پیش تنگ (بیت۳۰) (فردوسی،۱۳۹۰: ۲۳).
	کتیبه خوشنویسی	شاهنامه فردوسی	به کوه اندرون به بود بند او/ نیاید برش خویش و پیوند او (بیت۳۱)، فریدون چو بشنید ناسود دیر/ کمندی بیاراست از چرم شیر (بیت۳۲) (فردوسی،۱۳۹۰: ۲۳).

جدول ۳: تجزیه‌وتحلیل نحوه روایت آیات قرآنی در نگاره (طرح جدول از نگارندگان)

Table 3. Analysis of the narrative structure of the Qur'anic verses in the painting (Table designed by the authors).

نسخه خطی دارای کتیبه قرآنی	نام نگاره	صیغه و زمان	نحوه بیان راوی (خداوند) *	کتیبه	منبع
شاهنامه شاه‌تهماسبی موزه متروپولیتن (۱۹۷۰،۳۰۱)	ضربه زدن فریدون به ضحاک	جمله اسمیه	هنرمند با دخل و تصرف و اضافه کردن «یَا» در ابتدای آیه و حذف «ـةً» از «مُفَتَّحَةً» و «لَهُمُ»، آیه را تبدیل به ذکر «یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوَابُ» کرده که دلالت استعاری دارد. در اینجا خدا مخاطب است و در صحنه حاضر بوده و مورد خطاب قرار می‌گیرد.	یَا مُفَتَّحَ الْأَبْوَابُ	«جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» (ص:۵۰)
*: در ستون ستاره‌دار، نگارنده از راهنمایی استاد گرامی، دکتر علیرضا قائمی‌نیا استفاده کرده است.					

تحلیل یافته ها

در بالای دری که به داخل کاخ ضحاک باز می‌شود، کتیبه‌ای لاجوردین با جوهر سفیدرنگ «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» آمده که همان دری است که فریدون از آن وارد شده و نوشته سردر با کارکرد فریدون و رهایی یافتنِ مردم از ظلم و ستم ضحاک قرابت مضمون دارد. در داستان ضربه زدن فریدون به ضحاک شاهد هستیم که نگارگر ذکری تحت عنوان «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» را که به معنای «ای گشاینده درها» هست استفاده کرده و این ذکر را از آیه ۵۰ سوره مبارکه ص برداشت کرده است. نیز می‌دانیم که متن آیه «مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» است و هنرمند به فراخور نیاز خود با آوردن «یَا» در ابتدای آیه و حذف «ـةً» [از مُفَتَّحَةً] و«لَهُمُ» به ذکر «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» دست‌یافته و آن را در بالای درب ورودی‌ای که فریدون از آن واردشده قرارداده و بدین‌وسیله آرزوی پیروزی و نیک‌فرجامی برای فریدون دارد. این ذکر دلالتِ استعاری دارد و در این ذکر خدا را در صحنه حاضر بوده و مخاطب قرارداده می‌شود و هنرمند سعی داشته که با نقش‌کردن این ذکر که ملهم از آیات قرآن است، حضور خداوند و یاری او را خاطرنشان و با فریدون همذات‌پنداری کرده و پیروزی او را نشان از توجه و نصرت الهی بداند کما این‌که حضور سروش غیبی در منتهی‌الیه بالای نگاره در سمت چپ نیز مکمّل این مدعا است. همان‌طور که مشاهده می‌شود فریدون در ماجرای از بین‌بردن ضحاک، به مدد الهامات سروش و یاری همراهان در کار خویش پیروز می‌شود و «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» نیز ذکری است که نگارگر از آن بهره می‌گیرد تا امداد الهی را در پیروزی فریدون نشان دهد (نک: جدول ۲). از مجموع بررسی‌های انجام شده در نوشتار حاضر، نگاره ضربه زدن فریدون به ضحاک از شاهنامه شاه تهماسبی دارای کتیبه‌ای از اذکار ملهم از آیات قرآن کریم است.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود قوس کار شده در این کاخ از نوع «سه‌بخشی کُند» است و در طرفین قوس، تزیینات اسلیمی و ختایی کار شده. دو طرف قوس ستون‌هایی با کاشی معرق با نقوش هندسی پوشیده شده و در قسمت داخلی کاخ، ازاره‌های شش‌ضلعی با کاشی معرق فیروزه‌ای و لاجوردی مزین گشته است. دیواره‌های داخل کاخ گچ کاری شده که بر روی آن نقوشی از صحنه شکار دیده می‌شود. در یک سمت شیری در حال دریدن گاو نر است و شغالی[15] نیز در پایین مترصد است تا بخشی از شکار را برباید. در وسط صحنه بچه آهو و قوچی در حال فرارند. در سمت دیگر یوزپلنگی[16] در حال دریدن آهویی است و در گوشه هم شغالی منتظر تصرف غنائم خویش است. نوک پیکان تختگاه ضحاک که با نقوش اسلیمی ساخته‌شده، دقیقاً با صحنه شکار و ران گاوِ شکار شده مماس می‌شود که به سرنوشت ضحاک نهیبی زیرکانه زده و قرابت مضمون دارد. در قسمت میانی دیوار گچ کاری شده، آویزی وجود دارد که با گل‌های ختایی منقوش شده و رنگ‌های آن اکسیدشده و فاقد کیفیت اولیه است. حدفاصل میان قسمت پایینی دیوار گچ کاری شده و قسمت بالایی که حاوی صحنه شکار است، باریکه‌ای از کاشی لاجوردین با نقوش اسلیمی و ختایی درهم‌تنیده در کتیبه‌های بازوبندی بزرگ و کوچک جای گرفته است. دیوارهای طرفین کاخ تماماً از کاشی‌های معرق با نقوش هندسی پوشیده شده و در بالای دیواره‌های طرفین کاخ، دو پنجره با طاق جناغی وجود دارند که با نقوش هندسی سفیدرنگ پوشیده شده‌اند و نورگیر کاخ هستند. دو پنجره تحتانی نیز در طرفین کاخ وجود دارد که پرده‌های آن‌ها بالا زده‌شده و بانوانی در پشت آن به نظاره مشغول‌اند و به دلیل رنگ تیره نقوش و نازکی خطوط نرده‌های گره چینیِ آن، شوربختانه فاقد قابلیت خوانش نوع گره‌اند. پوشش کاشی دیواره جایگاه بانوان به رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردین است و کف‌پوش حیاط کاخ با کاشی‌های معرق از نوع گره هشت و چهار سِلی با رنگ‌های فیروزه‌ای و لاجوردی پوشیده شده است. دیواره‌های کاخ در حیاط نیز با سنگ‌های طوسی تیره با نقش طبل و ترنج (طبل در طبل) مزین شده است.

در بالای کاخ کتیبه‌ای لاجوردین بر پیشانی کاخ وجود دارد که تک‌بیتی طلایی‌رنگ در آن مرقوم شده است: به کام تو بادا همه کار تو/ خداوند گیتی نگهدار تو[17]. در قسمت بالای تکیه‌گاه تخت ضحاک نیز نوشته‌ای وجود دارد که خوانش آن مشکل است و فقط در شاهنامه تصحیح ژول مُل[18] یافت شد: فریدونِ فرخ فرشته نبود/ ز مُشک و ز عنبر سرشته نبود (فردوسی،۱۳۵۴: ۵۴)[19]. به اعتقاد استاد طوس فریدون فرشته نبود، گِل او را از مشک و عنبر نسرشته بودند، بشری بود همانند دیگر فرزندان آدم، اما داد و دهش او را فرّخ و نیک‌نام کرد (دبیر سیاقی،۱۴۰۰: ۳۱). در این نگاره سه بیت از شاهنامه فردوسی بخش دوازدهم از داستان«جمشید»که مربوط به کشته شدن ضحاک توسط فریدون و روی کار آمدن وی است آمده. بیت اول در کتیبه تکی بالایی از زبان

سروش بدین قرار است: همیدون شکسته ببندش چو سنگ/ ببر تا دو کوه آیدت پیش تنگ (بیت۳۰) (فردوسی،۱۳۹۰: ۲۳). هم‌چنین دو بیت مکتوب در کتیبه‌های جفتی پایین صفحه نیز ازاین‌قرار هستند: به کوه اندرون به بود بند او/ نیاید برش خویش و پیوند او (بیت۳۱)، فریدون چو بشنید ناسود دیر/ کمندی بیاراست از چرم شیر (بیت۳۲)[۲۰] (فردوسی،۱۳۹۰: ۲۳).

در بالای دری که به داخل کاخ ضحاک باز می‌شود، کتیبه‌ای لاجوردین با جوهر سفیدرنگ «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» آمده که همان دری است که فریدون از آن وارد شده و نوشته سردر با عملکرد فریدون و رهایی یافتن مردم از ظلم و ستم ضحاک قرابت مضمون دارد. این ذکری است که برگرفته از آیه ۵۰ سوره مبارکه ص است و هنرمند در این ذکر خدا را در صحنه حاضر دیده و خدا مخاطب قرار داده و این ذکر دلالت استعاری دارد. هنرمند سعی داشته که با نقش کردن این ذکر که ملهم از آیات قرآن است، حضور خداوند و یاری او را خاطرنشان کرده و پیروزی فریدون را نشان از توجه و نصرت الهی بداند کما این‌که حضور سروش غیبی در منتهی‌الیه بالای نگاره در سمت چپ نیز مکمل این مدعا است.

در تفسیر المیزان ذیل «جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفَتَّحَةً لَهُمُ الْأَبْوَابُ» چنین آمده: یعنی آن بازگشت‌گاه خوب، عبارت است از جنت‌های با استقرار و دائمی و باز بودن درها به روی آنان، کنایه است از این‌که متقین هیچ مانعی از تنعّم به نعمت‌های موجود در آن جنات ندارند، چون جنات برای آن‌ها درست شده، و مال آنان است. بعضی از مفسرین گفته‌اند: مراد از این جمله این است که: درها به روی ایشان باز است، و احتیاجی نیست که پشت در بایستند، و یا حلقه در را بکوبند، تا به روی‌شان باز شود. بعضی دیگر گفته‌اند: مراد این است که: درها بدون کلید به روی‌شان باز، و بدون قفل به روی‌شان بسته می‌شود. و به‌هرحال این آیه و چند آیه بعد در مقام بیان نیکی عاقبت است (طباطبائی؛۱۳۷۴،ج۱۷: ۳۳۲). همان‌طور که مشاهده می‌شود فریدون در ماجرای از بین بردن ضحاک، به مدد الهامات سروش و یاری همراهان در کار خویش پیروز می‌شود و عبارت «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» نیز ذکری است که نگارگر از آن بهره می‌گیرد تا امداد الهی را در پیروزی فریدون نشان دهد یا دست‌کم چنین همذات‌پنداری را در قبال فریدون به‌عنوان قهرمان داستان از خود بروز دهد (نک: جدول ۲).

نتیجه‌گیری

با بررسی آیات و اذکار و عبارات استفاده شده در نگاره متوجه می‌شویم که «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» جمله اسمیه است و همان‌طور که می‌دانیم از منظر دستور زبان ادبیات عرب، جملات اسمیه (جمله فاقد فعل) از قدرت، تسری و ثبوت بالاتر و بیش‌تری نسبت به جملات فعلیه (جمله واجد فعل) برخوردارند فلذا از سوی معماران و بنّایان به دلیل برتری‌ای که ذکر شد، در ابنیه مورداستفاده قرارگرفته و نگارگران نیز آن را بازتاب داده‌اند. در این نگاره سلطان محمد با آوردن ذکر «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» برگرفته از آیه ۵۰ سوره مبارکه ص در بالای دری که فریدون از آن وارد شده، همراهی خداوند را در پیروزی فریدون خاطرنشان ساخته و عامل پیروزی او را خداوند (در قالب الهام سروش بر فریدون) اعلام می‌نماید. چنانچه مشاهده می‌شود ارتباط میان ذکرِ مورداستفاده و کاربرد آن در نگاره کاملاً واضح و مبرهن است و هنرمند با فریدون همذات‌پنداری کرده و آرزوی پیروزی برای او دارد. سلطان محمد به فراخور نیاز خود با آوردن «یَا» در ابتدای آیه و حذف « ـةً» [از مُفَتَّحَةً] و «لَهُمُ»، به ذکر «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ» دست‌یافته که دلالت استعاری دارد و در این صحنه خدا مورد خطاب قرارگرفته و در صحنه حاضر است (نک: جدول ۳).

آیات، اذکار و عبارات مورداستفاده در کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا از دو منظر موردتوجه قرارگرفته‌اند:

اول- بررسی آیات و جملات برگرفته از آن‌ها از حیث دستور زبان عرب: با بررسی اذکار استفاده شده در نگاره متوجه می‌شویم که برگرفته از قرآن کریم (ص: ۵۰) هستند: همانند «یَا مُفَتِّحَ الْأَبْوَابُ». هم‌چنین این جمله از جملات پربسامد کتیبه‌های وابسته به بنا در نگارگری است که جمله اسمیه بوده و همان‌طور که می‌دانیم از منظر دستور زبان ادبیات عرب، جملات اسمیه (جمله فاقد فعل) از قدرت، تسری و ثبوت بالاتر و بیش‌تری نسبت به جملات فعلیه (جمله واجد فعل) برخوردارند. نگارندگان معتقدند با توجه به آموزش صرف و نحو زبان عربی در مکاتب و مدارس و تسلط نسبی اغلب افراد در دوره تیموری و صفوی به زبان عربی، احتمال بسیار زیاد می‌رود که سنت استفاده از جملات اسمیه در اماکن و ابنیه مسلمانان (کتیبه/ کتابه‌نویسی) از سوی معماران و بنّایان به دلیل تفوق و برتری‌ای که ذکر آن رفت، رواج داشته و نگارگران نیز آن را بازتاب داده‌اند. درواقع چه هنرمند معمار و چه هنرمند نگارگر با استفاده از جملات اسمیه درصدد

تأثیرگـذاری بیش‌تـر بـر مخاطـب خویـش اسـت.

دوم- بررسـی آیـات و جـملات برگرفتـه از آن‌هـا از حیـث روایت‌شناسـی و بلاغـت: بـه نظـر می‌رسـد کـه چـون هنرمنـد قـادر نیسـت خداونـد را به‌صـورت مسـتقیم در نـگاره نشـان دهـد، فلـذا از مـواردی ایجابـی نظیـر کتیبه‌هـای خوشنویسـی اذکار و آیـات (عمدتاً سـوم شـخص و یـا اذکاری کـه خداونـد را مورد خطـاب قرار می‌دهنـد) بهـره می‌گیـرد تـا حضـور خداونـد را در نـگاره رهنمـون شـود. گویـی کارکـرد اصلـی هنر خوشنویسـی در هنر اسلامـی اغلـب منـوط بـه همیـن امـر می‌شـود تـا بـه نحـوی ایجابـی در همه‌جـا حضـور خداونـد را یـادآور گـردد؛ ایـن کارکـرد اصلـی و اساسـی ایـن هنر اسـت و مشـاهده می‌شـود کـه در نگارگـری نیـز همیـن کارکـرد را حفـظ کـرده اسـت. البتـه در کتیبـه نـگاره مـورد بررسـی هنرمنـد در آیـات کمـی دخـل و تصرف کـرده و کلماتـی را حذف‌کـرده و بـا اضافـه کـردن حـرف نـدا «یَـا» بـه آیـه، آن را تبدیـل بـه ذکـری کـرده کـه دلالـت اسـتعاری داشـته و خـدا را منـادا و مـورد خطـاب قـرار داده و در صحنـه حـاضر اسـت و در اینجـا هـم بـا کارکـرد ایجابـیِ کتیبه‌هـای اذکار مواجه‌ایـم. در ایـن نحـوه کـه هنرمنـد بـا کتیبـه ذکـر خداونـد را خطـاب می‌کنـد بـا روشـی کاملاً مسـتقیم حضـور خداونـد را بـه مخاطبـان نشـان می‌دهـد. راقـم ایـن سـطور معتقـد اسـت کـه اثرگـذاری آیـات و اذکار سـوم شـخص مفـرد بـه دلایـل پیش‌گفتـه بسـی بیش‌تـر اسـت و هنرمنـد بـا ترسـیم آیـات و اذکار در نـگاره بـه ذکـری تصویـری دسـت می‌یـازد کـه وجـه تنبّـه آن تـا زمـانِ وجـود نـگاره پابرجاسـت. از سـویی دیگـر هنرمنـد تنهـا رابطـه صرفِ اسماء الهـی و مخاطـب را نمی‌خواهـد بلکـه مترصـد اسـت تـا خـدا در کانـون توجـه مخاطبـش قـرار دهـد و مخاطـب خـود را ترغیـب کنـد کـه ذکـرش جنبـه صرفـاً لفظـی نداشـته و بـا تمـام وجـود بـه خـدا رو کـرده و رابطـه‌ای زنـده و وجـودی بـا خداونـد داشـته باشـد. هنرمنـد در آرمان‌گرایانه‌تریـن حالـتِ ممکـن درصـدد اسـت تـا مخاطبـش نسـبت بـه خـدا، دل‌شـوره و اشـتیاق پیداکـرده و در درون خـود حالـت وجـودیِ خاصـی نسـبت بـه خـدا یافتـه و ازایـن‌رو آغازگـر و ایجادکننـده رابطـه‌ای زنـده و وجـودی میـان خداونـد و مخاطـبِ اثـر باشـد. هنرمنـد حلقـه وصـل میـان خداونـد و مخاطـب اثـر بـوده و ایـن مهـم کارکـرد اصلـی آیـات و اذکار موجـود در نگارگـری ایرانـی اسـت. (

قدردانی
اجر معنوی پژوهش حاضر تقدیم می‌گردد به روح طیبه شهید والامقام #صادق_ریش_سفید_هوجقان و خانواده معزّز ایشان.

منابع و مآخذ

قرآن کریم. (۱۴۱۵). ترجمه محمدمهدی فولادوند، دارالقرآن الکریم (دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی)
بلر، شیلا؛ بلوم، جاناتان (۱۳۸۶)، هنر و معماری اسلامی۲ (۱۲۵۰م. - ۱۸۰۰م.)، ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها و فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
بنی اسدی ، محمدعلی (۱۳۹۳)، بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامه شاه‌طهماسبی از منظر تصویرسازی. نگره، ۹(۳۲), ۴-۲۶.
پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.
پاکباز، رویین (۱۳۹۰)، دایرةالمعارف هنر، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
دبیر سیاقی، سیدمحمد (۱۴۰۰)، برگردانِ روایت‌گونه شاهنامه فردوسی به نثر، چاپ بیستم، تهران: قطره.
سرمدی، عباس (۱۳۸۰)، دانش‌نامه هنرمندان ایران و جهان اسلام، چاپ اول، تهران: هیرمند.
سعدی شیرازی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۹۰)، کلیات، از روی نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی، تهران: اشارات طلایی.
طباطبائی، سید محمدحسین (۱۳۷۴)، تفسیر المیزان، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، جلد ۱۷ قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
عرب بیگی، ابوالفضل (۱۳۹۶)، تحلیلی بر تصاویر پیروزی فریدون بر ضحاک در سفالینه های ایران، سده های ششم و هفتم هجری قمری. هنرهای صناعی ایران, ۱(۱), ۲۱-۳۲. doi: ۱۰,۲۲۰۵۲/۲۰۱۷,۱۱۱۶۴۲.hsi
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۰)، شاهنامه، از روی نسخه مسکو، چاپ اول، قم: دیوان.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۵۴)، شاهنامه، تصحیح ژول مل، ترجمه جهانگیر افکاری، جلد اول، چاپ دوم، تهران: کتاب‌های جیبی و انتشارات فرانکلین.
قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۳)، بیولوژی نص: نشانه شناسی و
تفسیر قرآن، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
قائمی‌نیا، علیرضا (۱۴۰۱)، استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن، چاپ چهارم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
کاظمی، سامره (۱۳۹۱)، مطالعه تطبیقی ساختار بصری نگاره‌های «نبرد فریدون و ضحاک» در مکاتب دوره صفوی. مطالعات تطبیقی هنر، ۲(۳)، ۴۷-۶۰.
مولودی آرانی، علی (۱۴۰۱)، بررسی الگوی تصویری «پیروزی فریدون بر ضحاک» به‌عنوان روایتی مستقل از شاهنامه فردوسی در مواد فرهنگی سده‌های ششم تا هشتم هجری‌قمری، مطالعات باستان‌شناسی پارسه،۶ (۲۱)،۲۱۶ -۱۸۹ . ۱۰,۳۰۶۹۹/ ۶.۲۱.۱۸۹.PJAS

Welch, Stuart Cary (1976), A King's Book of Kings: The Shah- nameh of Shah Tahmasp, New York: Metropolitan Museum of Art.

تارنما :

Url1: https://www.bahesab.ir/time/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)[ ]
Url2: https://www.farsnews.ir/news/8708080838 (Access date from Nov. 2023)
Url3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/ (Access date May. 2022)
Url4: https://lib.eshia.ir/ (Access date from Oct. 2018 - Sep. 2024)[ ]

گفت‌وگو و مکاتبه

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۴۰۲/۰۵/۰۲)، گفت‌وگوی تلفنی با نگارنده.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۴۰۲/۰۵/۰۲)، (۱۴۰۲/۱۲/۰۲) و (۱۴۰۳/۰۳/۲۹)، مکاتبه در پیام‌رسان Eitaa.

پی‌نوشت‌ها

1-The Metropolitan Museum of Art
2-Narratology
3-Metropolitan Museum of Art
4-Focalization
5-Focalizer
6-Stuart Cary Welch (1928-2008)

۷-احتمالاً به منظور تحکیم روابط، جلوگیری از جنگ و یا برای تبریک به تخت نشستن سلطان سلیم دوم و یا غلبهٔ روحیه پارسامنشی تهماسب و روی گرداندن او از هنرها. نگارنده

8-Baron de Rothschild (?-?)
9-Arthur Amory Houghton Jr. (1906-1990)

۱۰-برای فرار از بدهی مالیاتی. نگارنده

11-Willem de Kooning (1904-1997)
12-Woman III

۱۳-برای شرح کامل جابه‌جایی‌های تأسف برانگیز شاهنامه تهماسبی؛ نک: امامی، کریم (۱۳۷۳)، «بازگشت شاهنامه شاه تهماسبی»، کلک، مرداد، شماره ۵۳، صص ۱۱-۲۱. و هم‌چنین نک: مقالهٔ برخط: «گنجینه‌های هنر ایرانی و بی‌کفایتی پهلوی»، (۱۳۸۶)، دهم دی ماه، فارس نیوز (Url۲).

۱۴-از منظر دین مبین اسلام ازدواج هم‌زمان با دو خواهر حرام و مطرود بوده و به نظر می‌رسد فردوسی از این خصیصه منفی در جهت توصیف رذالت‌های اخلاقی ضحاک مار دوش سود جسته است. نگارنده

15-Canis aureus

۱۶-به دلیل باریک بودن کمر و بلند بودن دم حیوان. نگارنده

۱۷-دانسته نیست که کاتبان شاهنامه از چه منبعی بهره جسته‌اند و به رغم جستجوهای صورت گرفته، این بیت در شاهنامه فردوسی و دیوان شاعران دیگر یافت نشد. به هر روی نزدیک‌ترین شعری که با این تک‌بیت قرابت حداکثری دارد، مربوط به بوستان سعدی، داستان «مدح ابوبکر بن سعد بن زنگی» است: جهانت به کام و فلک یار باد/ جهان آفرینت نگهدار باد (بیت۳۵) (سعدی،۱۳۹۰: ۲۳۱).

18-Julius von Mohl (1800-1876)

۱۹-با مراجعه به نسخه برخط و باکیفیت این نگاره در تارنمای ویکی‌مدیا (Url۳) Wikimedia ، مصراع اول خوانش شد که با جستجو در شاهنامه فردوسی (۱۳۹۰) نشر دیوان، این بیت یافت نشد و با جستجو در شاهنامهٔ تصحیح ژول مل، بخش «بند کردن فریدون ضحاک را»، مصراع بعدی نیز یافت شد)بیت۵۳۲) (فردوسی،۱۳۵۴: ۵۴). هم‌چنین مصراع دوم این بیت با مصراع دوم نگاره که چندان قابل خوانش نیست و یکی از خواهران جمشید نیز جلوی بخشی از نوشتار را گرفته، انطباق تام ندارد (در نگاره «ز عود و بعنبر سرشته نبود» آمده‌است) (همان، ۵۴).

۲۰-لازم به ذکر است که متن ابیات از شاهنامه فردوسی (۱۳۹۰) نشر دیوان برداشت شده و به اختلافات و افتراقات کلمات ابیات نگاره و ابیات شاهنامه مورداستفاده پرداخته نشده، چراکه از حوصله بحث حاضر خارج است و در محدوده تصحیح متون قرار می‌گیرد. هم‌چنین شماره ابیاتی که قید شده نیز مربوط به شماره بیت موردنظر در داستان یا بخش مربوطه است تا دسترسی مخاطب به سادگی میسر شود. نگارنده.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).