تحلیل نشانه شناسانه پیکرنگاری حضرت علی(ع) در منتخبی از نگاره‌های نسخه احسن الکبار کاخ گلستان/ ۳۹-۵۳/ مرجانه نادری گرزالدینی، ناهید جعفری دهکردی

عبور حضرت علی(ع) از چاهی که منافقین برای ایشان حفر کرده بودند، ص ۱۲۶، مأخذ: کتابخانهٔ کاخ گلستان

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل نشانه‌شناسانه پیکرنگاری حضرت علی (ع) در منتخبی از نگاره های نسخه احسن الکبار کاخ گلستان

مرجانه نادری گرزالدینی * ناهید جعفری دهکردی **

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۱/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۳/۲۶
صفحه ۳۹ تا ۵۳
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

عصر صفوی دوران اقتدار سیاسی ایران و حاکمیت مذهب تشیع است. این موضوع موجب ظهور مضامین شیعی در آثار فرهنگی و هنری شد. احسن‌الکبار از نسخ قابل‌توجه شیعی است که با نثری روان، رویدادهایی از تاریخ اسلام و زندگی ائمه(ع) را بیان می‌کند. بخش‌هایی از این نسخه به شرح صفات و ویژگی‌های اخلاقی حضرت علی(ع) در قالب روایات مختلف پرداخته؛ صفاتی که بیانگر علم، فصاحت، شجاعت، قهرمانی و فداکاری ایشان و نشان‌دهندهٔ جایگاه معنوی آن حضرت در دین اسلام است. **اهداف** پژوهش حاضر، شناسایی ویژگی‌های پیکرنگاری حضرت علی(ع) در نگاره‌های احسن‌الکبار بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری و کشف لایه‌های پنهان در نشانه‌های بصری به‌کاررفته در شمایل ایشان است. **سؤالات** این پژوهش عبارت‌اند از: ۱. نگارگر جهت پیکرنگاری حضرت علی(ع) از چه نشانه‌های بصری استفاده کرده است؟ ۲. نشانه‌های تصویری به‌کاررفته در پیکرنگاری حضرت علی(ع) بر چه مفاهیم ضمنی دلالت می‌کنند؟ **روش تحقیق** در پژوهش حاضر، توصیفی_تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است. **نتایج** نشان می‌دهد، نگارگر به مدد تمهیدات تجسمی و گزینش مناسب عناصر بصری نظیر قاب، ترکیب‌بندی و رنگ، فضایی متناسب با مضامین مجالس به وجود آورده و آن‌ها را به عناصری معنا رسان تبدیل کرده است. افزون بر آن، نظام‌های نشانه‌ای و رمزگان‌های به‌کاررفته در این نگاره‌ها متأثر از زمینه‌های فرهنگی و ارزش‌های حاکم در تفکر شیعی است که در ارتباطی منسجم و هماهنگ و زنجیره‌ای از روابط هم‌نشینی بر وجوهی از ابعاد شخصیتی امیرالمؤمنین(ع) دلالت می‌کنند.

واژگان کلیدی

پیکرنگاری، حضرت علی(ع)، نشانه‌شناسی تصویری، نسخهٔ احسن‌الکبار، کاخ گلستان.

*عضو هیئت علمی، گروه هنر، دانشگاه ملی مهارت، شهر تهران، استان تهران (**نویسنده مسئول**) Email:naderi.marjan43@yahoo.com
* * استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد Email: Jafari.nahid20@gmail.com

مقدمه

نگارگری ایرانی با ادبیات و تاریخ رابطهٔ دیرینه و پیوندی تنگاتنگ دارد. نقاشان ایرانی در کنار سایر هنرمندان کتاب‌آرا و با حمایت حکام هنرپرور زمانه خویش در کارگاه‌های سلطنتی، نسخ مصور فروانی تدوین کردند؛ یکی از این ادوار درخشان دوره صفوی است. ظهور سلسله صفوی در سدهٔ دهم هـ/شانزدهم م نقطه عطفی در تاریخ ایران بود. حکومت صفوی با تشکیل دولت مرکزی و رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع نظام سیاسی و عقیدتی یکپارچه و متمرکزی در کشور برقرار کرد. به‌این‌ترتیب فصل جدیدی در فرهنگ و هنر ایران گشوده شد. گرایش‌های مذهبی شاهان صفوی و ایدئولوژی حاکم در این دوران جریانات فرهنگی و هنری را در جهت تقویت ملی‌گرایی و ترویج آموزه‌های فقهی شیعه سوق می‌داد. حمایت و تکریم حاکمان صفوی از علمای شیعه زمینهٔ مناسبی را برای ترویج متون شیعی فراهم آورد. در این دوره رساله‌ها و کتاب‌های زیادی در باب اصول اعتقادی و کلامی شیعه، احادیث و روایات وابسته به آن و نیز فضایل امامان معصوم(ع) تألیف و ترجمه شد. در سایه حاکمیت مذهب تشیع و مساعد بودن اوضاع سیاسی و اجتماعی برای ابراز عقاید شیعی شمار زیادی از آثار نگارگران به مصور کردن کتب مذهبی اختصاص یافت. نقاشان ایرانی با ارادت به اهل‌بیت(ع) آثاری را در خدمت معرفی ائمه اطهار(ع) و کرامات آن‌ها مصور کردند. یکی از رایج‌ترین مضامین این آثار مربوط به زندگانی امیرالمؤمنین(ع) است. جایگاه والای ایشان در اسلام و نیز علاقه و احترام وافر شیعیان نسبت به آن حضرت موجب شکل‌گیری آثار فراوانی دربارهٔ شخصیت متعالی، فضیلت و منقبت امام علی(ع) شده است. شخصیت بی‌نظیر حضرت علی(ع) در صفاتی چون عدالت، شجاعت، صداقت، سخاوت، فداکاری، پارسایی و غیره موجب شده در فرهنگ و هنر اسلامی از ایشان همچون شخصیتی اسطوره‌ای یاد شود که مصداق بارز آن را در هنر نگارگری می‌توان دید. نقاشان ایرانی از سر اخلاص همواره کوشیده‌اند با مصور کردن مقاطعی از زندگانی امیرالمؤمنین(ع) ابعاد شخصیتی آن حضرت را نشان دهند. این آثار بیانگر عشق و علاقهٔ قلبی و ارتباط عمیق معنوی شیعیان نسبت به علی (ع) در مقام ولایت است. تصویرسازی موضوعات دینی در تاریخ هنر ایران، پیشینه‌ای بس دیرینه دارد و می‌توان آن را در نخستین نمودهای تمدن در گوشه و کنار تمدن ایران ردیابی کرد.

نسخهٔ مصور احسن‌الکبار کاخ گلستان، یکی از نسخ شیعی دورهٔ صفوی است که موضوعات آن شامل زندگی امامان معصوم(ع) و وقایع مهم تاریخ اسلام است. **اهداف** این پژوهش، بررسی ویژگی‌های پیکرنگاری حضرت علی(ع) در نگاره‌های احسن‌الکبار بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری و کشف لایه‌های پنهان در نشانه‌های بصری به‌کاررفته در شمایل ایشان است و این **سؤالات** مطرح می‌شود: ۱. نگارگر جهت پیکرنگاری حضرت علی(ع) از چه نشانه‌های بصری استفاده کرده است؟ ۲. نشانه‌های تصویری به‌کاررفته در پیکرنگاری حضرت علی(ع) بر چه مفاهیم ضمنی دلالت می‌کنند؟ **اهمیت و ضرورت تحقیق** در این است که به باور شیعیان، امامان(ع) از جانب خداوند به امامت منصوب‌شده‌اند و دارای خصلت‌هایی همچون عصمت، فضیلت، علم غیب و حق شفاعت هستند. علی(ع) که نخستین حلقه از زنجیر ولایت است؛ نه‌تنها در میان تاریخ‌نویسان شیعی بلکه در میان هنرمندان نیز مرتبهٔ مهمی داشته است. عناصر نمادین به‌کاررفته از طرف نگارگران در به تصویر کشاندن پیکر حضرت علی(ع) و چگونگی عملکرد آن‌ها در پیشبرد مذهب شیعی در نسخهٔ مورداشاره یکی از ضروریات تحقیق پیش‌رو است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر ازنظر هدف بنیادی و از حیث ماهیت توصیفی-تحلیلی محسوب می‌شود. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و اسنادی است. جامعه پژوهش شامل نگاره‌های نسخهٔ احسن‌الکبار کاخ گلستان است که از مجموع هفده نگاره، پنج تصویر به شیوهٔ غیر احتمالی به‌عنوان نمونه‌های پژوهش انتخاب‌شده‌اند. نگارندگان با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری به تجزیه‌وتحلیل پیکرنگاری حضرت علی(ع) در نگاره‌های منتخب پرداخته و نشانه‌های تصویری به‌کاررفته و مفاهیم مستتر در آن‌ها را شناسایی می‌کنند. عناصر متشکلهٔ متون تصویری برای بیان مفهومی خاص در نظمی هماهنگ ترکیب می‌شوند تا پیامی معنادار شکل بگیرد؛ ازآنجاکه بخش اعظمی از دلالت‌های متون تصویری به‌واسطهٔ گزینش عناصر بصری و تمهیدات تجسمی صورت می‌گیرد؛ پژوهش حاضر به روابط بصری و مفهومی میان عناصر تجسمی پرداخته تا از این رهگذر معانی ضمنی به‌کاررفته در نگاره‌های موردنظر رمزگشایی گردد. در این نوشتار مبنای تحلیل نشانه‌های تصویری بر اساس مؤلفه‌هایی چون قاب، رنگ و ترکیب‌بندی صورت گرفته است. شیوهٔ تجزیهٔ و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

نسخهٔ مصور احسن‌الکبار کاخ گلستان توسط برخی پژوهشگران با رویکردهای مختلف بررسی‌شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: شایسته‌فر (۱۳۸۷) در مقاله «بررسی موضوعی نسخهٔ خطی احسن‌الکبار شاهکار نگارگری مذهبی دوره صفوی» (مجله آیینه میراث، شماره ۴۲) ضمن معرفی این نسخه، بر مبنای تفکرات شیعی ایران عصر صفوی ده نمونه از نگاره‌های آن را ازنظر مضمون، فن و سبک توصیف کرده است. رجبی (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ «بررسی مضامین شیعی در نگاره‌های صفوی

با تأکید بر دو نسخهٔ حبیب‌السیر و احسن‌الکبار»، (استاد راهنما: علی‌اصغر شیرازی، دانشگاه شاهد) با دسته‌بندی و بررسی مضامین خاص شیعی، بر روی آن گروه از این مضامین متمرکزشده که نقاشان زندگی و سیرهٔ امامان معصوم شیعه (ع) را به تصویر کشیده‌اند. همچنین در دو نسخهٔ مورداشاره مضامین عام اسلامی وجود دارد که با استفاده از نمادهای خاص تصویری، منطبق بر تفکر شیعی مصور شده است. استکی اورگانی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «بررسی رابطهٔ متن و تصویر در نسخهٔ احسن‌الکبار (محفوظ در موزهٔ کاخ گلستان)»، (استاد راهنما: پرویز اقبالی، دانشگاه شاهد) معیارهای تصویری و نمادهای مذهبی در یک نسخهٔ تاریخی را موردتوجه قرار داده و به این نتیجه رسیده که نسخه مربوطه هرچند دارای متنی عامه‌پسند است؛ اما تصویرساز به‌دوراز این فرهنگ‌عامه نگاره‌هایی مرتبط با فرهنگ شیعی و ایرانی را در بطن زمان صفوی خلق کرده است.

رجبی (۱۳۹۶) در کتاب «جلوهٔ هنر شیعی در نگاره‌های عصر صفوی» مضامین شیعی درنگاره‌های دو نسخهٔ حبیب‌السیر و احسن‌الکبار را توصیف و تحلیل کرده؛ او در این کتاب نوشته در دوران صفوی «مذهب» نقش مهمی درروند مطالعهٔ فرهنگ و هنر داشت، طبعاً از این رهگذر مقولهٔ هنر نیز از تغییر ایدئولوژی و تحولات اجتماعی بی‌بهره نماند و درواقع علاوه بر مردم، هنرمندان ایرانی و شیعی‌مذهب هم سعی کردند که اندیشه، تفکر، عناصر شیعی، ارادت به خاندان پیامبر(ص) و ائمه اطهار و به‌ویژه شخص «علی بن ابیطالب»(ع) و همچنین موضوعات، احادیث و وقایعی همچون حادثهٔ کربلا، معراج پیامبر و غیره که در حوزهٔ تفکر شیعی بود، در هنر و آثار هنری خود منعکس کنند. به‌ویژه که گویی هنر شیعی ایرانی در نگارگری آن تجلی‌یافته است. کشف لایه‌های پنهان در نشانه‌های بصری به‌کاررفته در شمایل حضرت علی(ع) نوآوری پژوهش حاضر نسبت به سایر پژوهش‌های صورت گرفته در این زمینه است.

نشانه‌شناسی تصویری

نشانه‌شناسی علم نشانه‌هاست و نشانه‌ها پدیده‌هایی هستند حامل پیام و به مفسری نیاز دارند تا آن‌ها را قابل‌فهم و تفسیر کنند. بر این اساس نشانه‌شناسی با توجه به عملکرد نشانه‌ها در فرایندهای نشانگی و نظام‌های نشانگی به مطالعهٔ نشانه‌ها می‌پردازد (Posner, 2004: 56). نشانه‌شناسی در قالب رشته‌ای جدید در علوم انسانی در آغاز قرن بیستم در نظریه‌های سوسور[1]، زبان‌شناس سوئیسی و پیرس[2]، فیلسوف و ریاضی‌دان آمریکایی مطرح شد. مفاهیم بنیادین این دو پژوهشگر باعث ایجاد دو گرایش در نشانه‌شناسی شده است که اغلب نظریه‌پردازان حول این دو گرایش آراء خود را صورت داده‌اند. سوسور با تمرکز بر نشانه‌های زبانی، نشانه را در دو وجه به‌هم‌پیوسته مرکب از یک دال (صورت آوایی) و یک مدلول (تصویر ذهنی) توصیف کرده و رابطهٔ این دو را که به نشانه موجودیت می‌بخشد، دلالت نامیده است (سیباک،۳۱:۱۳۹۱). پیرس در نظریات خود فرایند دلالت را در الگویی سه وجهی ارائه کرد؛ نمود یا بازنمون: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد و ما به ازای دال سوسوری است؛ موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد؛ تفسیر: تعبیر یا تأویلی که از نشانه حاصل می‌شود (سجودی،۶۱:۱۳۸۸). نشانه‌شناسی به‌منزلهٔ روشی کارآمد برای رمزگشایی تصاویر محسوب می‌شود. گروهی از نشانه‌های دیداری، نشانه‌های تصویری نامیده می‌شوند. نشانه‌شناسی تصویری روشی برای خوانش متون بصری و شناخت روابط نشانه‌ها در نظام تصویری است که با استفاده از اصول و نظام‌های دلالتی به تحلیل تصویر می‌پردازد. هر اثر تصویری مجموعه انسجام‌یافته‌ای است که اجزاء آن به یکدیگر وابسته هستند و هر عنصر ارزش و معنی خود را تنها در ارتباط با سایر عناصر نظام به دست می‌آورد.

بارت[3] نخستین کسی بود که نشانه‌شناسی دیداری را در دهه ۶۰ م. در اروپا مطرح کرد. نظریه او بر دو سطح دلالت مستقیم و دلالت ضمنی متمرکز بود. در نشانه‌شناسی این دو سطح وجوهی برای تشریح رابطه میان دال و مدلول هستند و معنا توسط هر دوی این دلالت‌ها حاصل می‌شود (چندلر،۲۰۹:۱۳۹۴). سوسور در مناسبات میان عناصر زبانی دو ساحت هم‌نشینی و جانشینی را مطرح کرد. عملکرد هم‌نشینی به‌صورت ترکیب و عملکرد جانشینی به‌صورت گزینش و انتخاب است و ارزش یک نشانه توسط روابط محور هم‌نشینی و جانشینی تعیین می‌شود (چندلر،۱۲۸:۱۳۹۴). متن تصویری نیز همانند نظام زبان بر اساس روابط هم‌نشینی و جانشینی سازمان می‌یابد. محور هم‌نشینی ترکیبی نظام‌مند از عناصر بصری در یک متن تصویری است. در نشانه‌شناسی تصویری روابط هم‌نشینی از عوامل مهم و تعیین‌کننده تولید معناست (احمدی،۳۸:۱۳۹۹). محورهای هم‌نشینی و جانشینی یک بافت ساختاری ایجاد می‌کنند که از طریق آن‌ها نشانه‌ها به‌صورت رمزگان، سازمان‌یافته و معنا می‌یابند (چندلر،۱۲۸:۱۳۹۴). نشانه‌شناسی تصویری به تبیین و تحلیل تصویر در چارچوب روابط میان رمزگان‌ها می‌پردازد و هدف از آن رمزگشایی دلالت‌های معنایی تصویر است. دلالت مستقیم اولین سطح دریافت و تفسیر بیننده بوده؛ اما دلالت ضمنی در حکم گسترش دلالت‌های معنایی است (احمدی،۵۹:۱۳۹۹). به بیانی دیگر، در دلالت مستقیم مدلول به‌صورت عینی و همان‌طور که هست درک می‌شود. حال آن‌که دلالت ضمنی بیانگر ارزش‌های ذهنی‌ای هستند که به‌واسطهٔ صورت و کارکرد نشانه به آن منتسب می‌شوند (گیرو،۸۰:۱۳۹۹). بارت در سال ۱۹٦٤

1.Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Roland Barthes

م به تشریح معنای صریح / مستقیم پرداخت. معنای صریح بر مبنای آنچه او مطرح می‌کند، به‌منزلهٔ اولین «سطح بیان» است؛ اما ازنظر وی سیر معنی به همین‌جا خاتمه نمی‌یابد؛ بلکه در چارچوب سیستم دلالت که بر پایهٔ یک فرایند و نه محصول است؛ می‌تواند با ایدئولوژی یا اسطوره به دومین سطح معنی منجر شود (Ott, Mack, 2010: 105). هر اثر تصویری یک نظام خوانش است که از قوانینی متفاوت از زبان کلامی تبعیت می‌کنند. خوانش متون بصری پدیداری اندیشگرانه است که به‌صورت ذهنی یا اندیشگون دانسته می‌شود (احمدی،۱۳۹۹:۲۰). بارت نظامی برای خوانش زبان دیداری ارائه می‌کند که شامل سه نوع پیام است:

۱. پیام کلامی که جوهره‌ای زبانی دارد و لازمهٔ رمزگشایی آن برخورداری از دانش زبانی خواندن و نوشتن است. پیام زبانی ممکن است حامل لایه دوم معنایی دال باشد.

۲. پیام شمایلی رمزگان‌مند که پیامی نمادین است و بر لایه دلالت ضمنی عمل می‌کند. خوانش این پیام به دانش فرهنگی بیننده وابسته است ۳. پیام شمایلی بدون رمزگان، به‌سادگی خوانده می‌شود. خوانش این پیام به قوهٔ ادراک بیننده وابسته است. (بارت،۱۴۰۰:۴۱؛ دانشگر،۱۳۹۵:۱۲۵). «پیام کلامی به‌سادگی از دو نوع دوم و سوم متمایز می‌شود؛ اما باوجود جوهرهٔ واحد (جوهرهٔ شمایلی) دو پیام دیگر نمی‌توانند از هم جدا شوند؛ زیرا بیننده هردو را در یک زمان دریافت می‌کند. می‌توان گفت، نخستین نوع پیام شمایلی در نوع دوم آن نقش بسته است. پیام عینی همچون پایه و تکیه‌گاه پیام نمادین به نظر می‌رسد. نظامی که برای ایجاد دال‌هایش از نشانه‌های نظام دیگر بهره می‌گیرد؛ یک نظام دلالت ضمنی خواهد بود؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تصویر عینی رسانای صریح و تصویر نمادین رسانای معنایی ضمنی است» (بارت، ۱۴۰۰: ۴۲-۴۱).

معرفی نسخهٔ خطی احسن‌الکبار کتابخانه کاخ گلستان به شماره «۲۲۵۲»

نسخهٔ خطی احسن‌الکبار نخستین کتاب دربارهٔ زندگانی پیامبر اسلام(ص) و ائمه اطهار(ع) به زبان فارسی است و از نثری سلیس برخوردار است. این کتاب در دوران شاه‌طهماسب اول صفوی (۹۱۹-۹۸۴ ق/۱۵۱۴-۱۵۷۶ م) به دستور او و توسط فخرالدین علی بن حسن زواری تلخیص شد و با اضافه کردن مطالبی به آن «لوامع الانوار الی المعرفه الائمه الاطهار» نام گرفت. ابن عربشاه محمد بن ابی زید العلوی ورامینی، از علمای شیعه، در سال ۸۳۷ ق/۱۴۳۳ م این اثر را تألیف کرده است (شایسته‌فر،۱۳۸۷: ۲۰۴-۲۰۵). از احسن‌الکبار چندین نسخه در کتابخانه‌های ایران و جهان موجود است. از میان این نسخ تنها دو اثر مصور هستند؛ نسخهٔ کتابخانهٔ ملی روسیه (سالتیکف شدرین سابق) و نسخهٔ کتابخانهٔ کاخ گلستان به شماره «۲۲۵۲». این نسخه هفده نقاشی بدون رقم را دربر دارد که هشت مجلس از آن به وقایعی از زندگانی حضرت علی(ع) مربوط می‌شود. قطع کتاب، رحلی و به ابعاد ۲۶×۳۷/۵ سانتی‌متر است و تعداد اوراق آن به ۳۸۳ برگ می‌رسد. متن ادبی به قلم نستعلیق سیاه روی کاغذ دولت‌آبادی در ۲۴ سطر نگاشته شده است. نسخه، جلدی مقوایی به شیوهٔ لاکی دارد و بخش بیرونی آن مزین به نقش گرفت و گیر سیمرغ با اژدها و شیر با غزال و خرگوش بر بوم طلایی است و بخش درونی آن با نقش دفاع سیمرغ از آشیانهٔ خود در برابر حمله اژدها بر بوم مشکی تزیین‌شده است (رجبی، ۱۳۹۶: ۲۷۷-۲۸۸). کلیت نسخه ازنظر صفحه‌آرایی از نظام واحدی تبعیت می‌کند و تمام صفحات دارای جدول‌کشی‌های عمودی هستند. در اغلب آن‌ها جدول بدون شکستگی است؛ تنها در دو نگاره شکستگی در قاب جدول مشاهده می‌شود. در کلیهٔ صفحات، متن ادبی و متن بصری در قاب‌های جداگانه قرار دارند. ساختار صفحه از سه بخش تشکیل‌شده است، نگاره در قاب میانی و متن ادبی در بالا و پایین آن‌که درمجموع ترکیبی متقارن را ایجاد کرده‌اند. نام پیامبر(ص)، اهل‌بیت(ع) و آیات قرآن و کلماتی که سرآغاز متن جدید بوده با مرکب قرمز رنگینه‌نویسی شده است. تعدادی از نگاره‌های این نسخه در جدول ۱ ارائه‌شده است.

تحلیل نگاره‌ها

مجلس اول: نبرد حضرت علی(ع) با دیوان درون چاه «بئرالعلم»

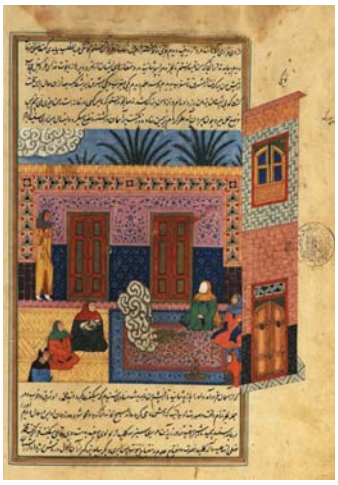
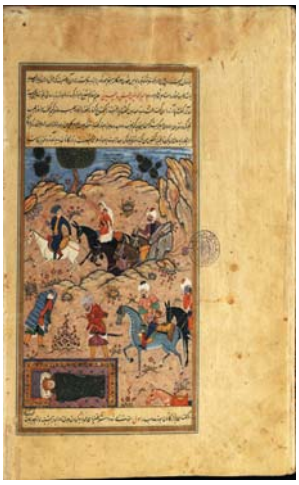
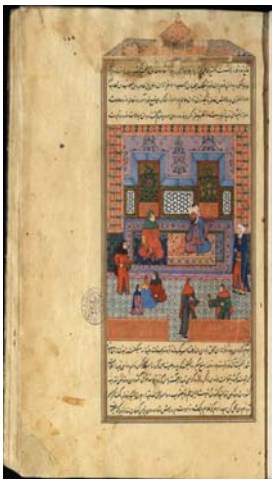
این متن با واقعیت تاریخی همخوانی ندارد و جزء روایات غیررسمی، شفاهی و عامیانهٔ شیعیانی است که نسبت به امیرالمؤمنین(ع) ارادت قلبی و علاقهٔ وافری داشتند. در فرهنگ دینی ایرانی زهد و شجاعت دو خصیصه مهم است که ایرانیان از پیش از اسلام برای قهرمانان خویش قائل بودند. در دوران اسلامی ایرانیان شیعی این صفات را در حضرت علی(ع) یافتند و روایات متعددی در وصف شجاعت و دلیری ایشان در مصاف با نیروهای شرّ و اهریمنی نقل کرده‌اند. طبق این روایت محل وقوع حادثه و صحنهٔ نبرد آن حضرت با دیوان در قعر چاهی تاریک به نام «بئرالعلم» روی‌داده است.

توصیف اثر: در تصویر ۱، وقایع درون چاه با زاویهٔ دیدی هم‌سطح با نگاه بیننده اجراشده تا به‌صورت واقعی و مطابق با تصور ذهنی بیننده به نظر آید. در مرکز این بخش حضرت علی(ع) با هالهٔ آتشین دور سر و روبند چهره، سوار بر مرکب درحالی‌که شمشیر خود، ذوالفقار را بر بدن یکی از دیوان فرو برده، مصور شده است. گرداگرد امام را دیوان شاخ‌دار نیمه برهنه با چهره‌های مخوف احاطه کرده‌اند؛ که با گرز و سنگ به‌سوی امام حمله‌ور شده‌اند؛ درون چاه سه تن از دیوان دیده می‌شوند که گویی به هلاکت رسیده‌اند و یکی از آن‌ها در مصاف با حضرت

علی(ع) در حال جان باختن و دیو دیگر نیز در حال گریز از صحنهٔ نبرد است.

تفسیر اثر: در این نگاره، فضاسازی با تقسیم قاب به دو سطح انجام‌شده است. استفاده از قاب مستطیل عمودی، بخش‌بندی مناسبی برای ایجاد فضای دو ساحتی و نیز ترکیبی پویا فراهم آورده است. نگارگر به‌منظور تجسم فضای روایت با به‌کارگیری کنتراست تاریک و روشن مرز قابل‌توجهی بین این دو فضا ایجاد کرده که حاکی از تضاد میان آن‌هاست؛ به‌طوری‌که در پلان بالایی، دهانهٔ بیرون چاه به‌عنوان نمادی از جهان برین و روشنایی بیکران، با فضای رنگین و نورانی، پوشیده از گل‌وبوته و سایر عناصر گیاهی به نمایش درآمده است و پلان پایینی به‌مثابه نمادی از جهان زیرین و تاریکی بی‌پایان، درون‌چاهی عمیق و تاریک را به تصویر کشیده است. موقعیت قرارگیری چاه در بخش پایینی قاب نیز با فضا و سیاهی چاه مطابقت دارد. بر اساس اندیشه‌های دینی ایران باستان، جهان به سه بخش برین (جهان روشنی یا جهان اورمزد)، زیرین یا تاریکی (جهان اهریمن) و فضای تهی میان این دوجهان تقسیم می‌شود (بهار،۱۳۸۹:۳۹). جهان زیرین سرزمین تباهی، نیروهای مرگ‌آفرین و اهریمنی مانند دیوان است. تصویر دیو در ادوار گوناگون تاریخ ایران در چنین ساختار و فضایی شکل می‌گیرد (براتی، ۱۳۹۸: ۳۹). در این اثر نگارگر تلاش کرده با به‌کارگیری اصول بصری نظیر ترکیب‌بندی، شکل و رنگ مفهوم متن را بهتر نمایش دهد. ازآنجاکه محوریت موضوع و کنشگر اصلی در این نگاره، حضرت علی(ع) است؛ به همین سبب هنرمند برای گویاتر کردن موضوع، عناصر تصویری را به‌صورت دایره‌ای ترکیب کرده که افزون بر ایجاد جنبش و پویایی در تصویر با نحوهٔ قرارگیری پیکر دیوها، حرکات و اشارات آن‌ها به سمت امام، آن حضرت را در کانون توجه قرار داده است. در این روایت، دیوها کنشگران فرعی هستند که بر شرارت و پلیدی دلالت می‌کنند؛ بنابراین، با شکل و سیمایی ترسناک به تصویر درآمده‌اند؛ زیرا «در فرهنگ ایرانی دیوها موجودات زیانکار، غیرطبیعی، با دندان‌های بلند همچون گراز، لب‌های کلفت، شاخ و گوش‌های بزرگ توصیف‌شده‌اند» (براتی،۱۳۹۸:۳۰). در فرهنگ اسلامی نیز از دیو به عفریت یادشده و داستان‌ها و روایات عجیبی در سرگذشت آن‌ها نقل‌شده است. مطابق روایات، دیوان موجودات زشت، حیله‌گر، سنگدل و ستم‌کارند و از نیروی زیادی برخوردار هستند (یاحقی،۱۳۸۶:۳۷۲). نوع طراحی پیکر دیوها و کنتراست بالای تصویر در این بخش از نگاره، حاکی از فضایی پرتحرک و پرآشوب است. این صحنه بیانگر تقابل دونیروی خیر و شرّ و غلبه خیر به دست یکی از اولیاء الهی است که در ابعاد وجودی حضرت علی(ع)

جدول ۱. نگاره‌هایی از نسخهٔ احسن‌الکبار، مأخذ: کتابخانهٔ کاخ گلستان

		
نمونه ۱. میلاد پیامبر(ص): ص ۲۰۱	نمونه ۲. شهادت ابوذر غفاری: ص ۱۱۲	نمونه ۳. قیدار نبی و غاضره: ص ۱۸۳

تجلی‌یافته است؛ ازاین‌رو نگارگر با به‌کارگیری عناصری چون هالهٔ نورانی دور سر و پوشاندن چهره با روبند، پیکر ایشان را شاخص کرده است. ازآنجاکه در تفکر اسلامی نور، پرتو تابندهٔ اولین نور مطلق، خداوند متعال است که جهان را روشن می‌کند و هر چیزی که هستی یافته از نور ذات او گرفته‌شده است (اردلان و بختیار،۷۷:۱۳۹۴)؛ بنابراین، هالهٔ نورانی به‌منزلهٔ نشانی بصری است که به‌طور ضمنی بر قداست و ارتباط معنوی حضرت علی(ع) با نور الهی دلالت می‌کند و نگارگر برای مشخص کردن فضیلت و مقام الوهیت ایشان از آن بهره برده است. افزون بر این، ذوالفقار یکی دیگر از نشانه‌های تصویری خاص امیرالمؤمنین(ع) است که بر قدرت و جنگاوری آن حضرت دلالت می‌کند «در تمامی فرهنگ‌ها شمشیر به‌منزلهٔ نمادی از توانایی و دادگستری محسوب می‌شود» (هال،۱۵۵:۱۳۸۰). بنا بر روایتی که از امام رضا(ع) نقل‌شده، جبرئیل، ذوالفقار را از آسمان آورده است. همچنین جملهٔ معروف پیامبر اکرم(ص) «هیچ جوانمردی جز علی و هیچ شمشیری جز ذوالفقار نیست»[1] (یاحقی،۳۷۹:۱۳۸۶). به اهمیت و جایگاه ذوالفقار به‌عنوان یک نشانه در پیکرنگاری حضرت علی(ع) اشاره می‌کند. در اثر موردنظر با دو گونه آتش روبه‌رو هستیم یکی آتشی مقدس و آسمانی که نماد هاله است و بر سر امام شعله می‌کشد و دیگری آتش خشم یا آتش زمینی بوده که از شمشیر ایشان در حال زبانه کشیدن است. به‌نوعی دونیروی مقدس آسمانی و زمینی، موجودات ضد انسانی را آماج خود گرفته‌اند؛ این شمشیر، نماد خشم اسلام علیه دشمنان و پیروزی حق بر باطل است. در این نگاره، نشانه‌های تصویری دیگری ازجمله رنگ در راستای القای بهتر مضمون و محتوای موضوع به‌کاررفته است. هنرمند برای نمایش سجایای اخلاقی امام ایشان را در جامه‌ای به رنگ خاکی ترسیم کرده است. در فتوت نامه در مورد این رنگ چنین آمده است: «رنگ خاکی از آنِ مردم نیکونهاد و متواضع است، هرکه این رنگ جامهٔ پوشد باید صفت تحمل بر وی غالب باشد، به مثابه‌ای که اگر چون خاک لگدکوب هر بی‌باک گردد، ننالد و به‌عوض خار جفا، گل مهر وفا از بوستان صدق و صفا برویاند» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۶۹). افزون بر این، رنگ طلایی هالهٔ آتشین دور سر نیز بیانگر بهره‌مندی اولیاء خدا از فروغ ایزدی است.

ارزیابی اثر: نشانه‌های به‌کاررفته در این نگاره در قالب اشکال، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی به‌طور تلویحی بر جایگاه معنوی و ویژگی‌های فرازمینی حضرت علی(ع) دلالت می‌کنند. نگارگر با انتخاب آگاهانه و همساز کردن آن‌ها بر اساس دیدگاه ایدئولوژیک کلیت منسجمی ارائه داده که روایت‌گر مضمون و موضوع داستان است.

مجلس دوم: عبور حضرت علی(ع) از چاهی که منافقین برای ایشان حفر کرده بودند

بنا بر روایت متن، منافقین مدینه به‌قصد جان حضرت علی(ع)، با حفر چاه عمیقی بر سر راه ایشان آن را استتار کردند تا امیر(ع) همراه با مرکب‌شان در چاه بیفتد و بعد روی چاه را با سنگ و کلوخ بپوشاندند تا راه گریزی برای ایشان باقی نماند؛ اما وقتی امام سوار بر دلدل به چاه نزدیک می‌شود، دلدل ایشان را از نقشهٔ شوم منافقین آگاه می‌کند. حضرت به دلدل فرمان می‌دهد از روی چاه عبور کن و به اذن خدا ایشان و مرکب‌شان جان سالم از این مهلکه به درمی‌برند. درواقع، این روایت از یک‌سو بیانگر باطن و نیت‌های پلید منافقان است که همواره آن را پنهان می‌داشتند و از سویی دیگر، نشان‌دهنده حمایت الهی از اولیاء خاصش بوده که درآیات متعددی از قرآن کریم ذکرشده است. امداد غیبی الهی به اذن پروردگار و توسط نیروهای غیبی و طبیعی غیرعادی انجام می‌شود که در اینجا از طریق دلدل و آگاه کردن امام از حادثه پیشِ‌رو صورت گرفته است.

توصیف اثر: فضاسازی تصویر ۲ شامل دو سطح است؛ سطح اول زمین و تپه‌ای مملو از گل‌وبوته و تک‌درخت نخل را دربر دارد. در مرکز صفحه پیکر حضرت علی(ع) سوار بر مرکب‌شان درحالی‌که دلدل سرش را به سمت امام برگردانده، تصویر شده است. در پشت تپه‌ها منافقین نظاره‌گر ماجرا هستند. حالت‌ها و کنش آن‌ها به‌گونه‌ای بازنمایی شده که گویی منتظر به وقوع پیوستن نقشه شوم‌شان هستند. در سطح دوم، آسمان آبی با ابر پیچان طلایی که دنباله‌ای آتشین دارد، به تصویر درآمده است. استفاده از قاب مستطیل عمودی فضای مناسبی را برای فاصله بین پلان‌های تصویر و تمرکز بر شخصیت محوری روایت به وجود آورده است.

تفسیر اثر: در نگارهٔ پیشِ‌رو حضرت علی(ع) در کانون تصویر دیده می‌شود. قرارگیری آن حضرت در مرکزیت محور عمودی قاب، کشش بصری به سمت ایشان ایجاد کرده است. مبنای ترکیب‌بندی ارائه‌شده در این تصویر، به شکل مثلثی است که قاعده آن به سمت بالا و رأسش رو به پایین است. ازنظر بصری مثلث، خطر، اضطراب و جدال را القا می‌کند (نامی،۳۴:۱۳۷۱). مثلثی که بر روی یکی از رئوسش باشد، ازنظر ادراکی–حسی، عدم ثبات و تزلزل را تداعی می‌کند. همان‌گونه که در تصویر مشاهده می‌شود، در قاعده مثلث چهره‌های منافقین و در رأس آن پیکر مبارک امام علی(ع) تصویر شده است. جهت نگاه این افراد به سمت امام و نیز نوع ترکیب‌بندی موجب تأکید بصری بر پیکر آن حضرت شده است. افزون بر این، ساختار بیانی و ترکیب‌بندی در این اثر، مضمون و محتوای متن را به نحو مطلوبی انتقال می‌دهد؛ خطری که جان امام را تهدید می‌کرد

۱. لَافَتَی إلّا عَلِی؛ لَاسَیْفَ إلّا ذُو الْفَقَار

تصویر ۱. نبرد حضرت علی(ع) با دیوان درون چاه «بئرالعلم»
صفحه ۷۸، مأخذ: کتابخانهٔ کاخ گلستان

و عدم موفقیت و بی‌ثباتی نقشهٔ منافقین در سوءقصد به جان علی(ع).

در این تصویر همانند نگاره پیشین هنرمند به‌منظور بیان جایگاه معنوی و مقام والای امیرالمؤمنین(ع) چهره ایشان را با هالهٔ آتشین و روبند سفید ترسیم کرده است. «این شکلِ هاله نور که همانند نور منتشر سرو گونه است، ریشه در باورهای شیعی دارد که ولی و راهبر دینی به زهد و گوشه‌گیری نمی‌پردازد تا صرفاً خود را نجات دهد، بلکه دیگران را نیز از تربیت و سیر و سلوک خود بهره‌مند می‌سازد، به همین دلیل نورش منتشر می‌شود» (رجبی،۱۳۹۶:۲۷۹). سفید رنگ نور، درخشش و نمادی از حکمت، رحمت، پاکی، بی‌گناهی و تقدس است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ج ۳، ۳۵۰؛ میتفورد،۱۳۹۴:۲۸۳). دلدل یکی دیگر از نشانه‌های بصری مرتبط با علی(ع) است، مرکبی با قدرت‌های خارق‌العاده که در جنگ‌ها حضرت بر آن سوار می‌شد. در این نگاره دلدل به‌عنوان کنشگر یاری‌دهنده، مصور شده است. دلدل (به معنی خارپشت و کار بزرگ) نام ماده استر سپید مایل به سیاه است که امیر اسکندریه آن را به رسول اکرم(ص) هدیه داده بود و ایشان به علی(ع) بخشیدند (یاحقی،۱۳۸۶:۳۶۰). از عناصر طبیعی قابل‌توجه در این اثر می‌توان به تک‌درخت نخل با آویزه‌های خرما که چتر آن بخشی از آسمان را فراگرفته و نیز تک ابر طلایی با دنبالهٔ آتشین اشاره کرد. گویا نگارگر به‌منظور القاء مفهومی ماورایی از طبیعت و ازنظر جنبهٔ نشانه‌ای این دو شکل را تصویر کرده تا مفهوم متن را بهتر نشان دهد. در این تصویر، درخت نخل علاوه بر نمایش موقعیت مکانی و جغرافیای محل وقوع روایت، وجه نمادین آن نیز مدنظر هنرمند بوده؛ زیرا نخل نمادی از انسان راست‌کردار، پیروزی، تبرک، غلبه بر مرگ و گناه و درخت حیات است (کوپر،۱۳۸۰:۳۶۲). می‌توان گفت، وجود تک‌درخت نخل پیوند معنایی مناسبی با تنهایی امیر(ع) در برابر گروه منافقین برقرار کرده و به‌صورت ضمنی بر پیروزی و غلبه آن حضرت دلالت می‌کند. ابر پیچان طلایی با دنبالهٔ آتشین نیز از نشانه‌های تصویری قابل‌توجه در این تصویر است که در راستای محتوای اثر ترسیم‌شده. «ابر را وسیله به جامه درآمدن خداوند و مظهریت دانسته‌اند. در عرفان اسلامی ابر مرحله ماهوی غیرقابل شناخت از الله قبل از ظهور است. قرآن کریم مظهر الله را به‌صورت سایه یک ابر ذکر می‌کند. بنا بر تفسیر عرفانی، ابرها پرده نازکی هستند که دوطبقهٔ عالم را از هم جدا می‌کند» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ج ۱: ۳۰-۳۱). «ابر نورانی نشان‌دهندهٔ تجلی خداست» (کوپر،۱۳۸۰:۱۳). در فرهنگ اسلامی زرد طلایی و زرین نماد جبروت الهی است (آیت‌الهی،۱۳۸۱:۱۱۷). درواقع، وجود ابر طلایی با دنبالهٔ آتشین نمادی بر حمایت خداوند از اولیاء الهی است.

ارزیابی اثر: در این نگاره رمزگان‌ها و دال‌های به‌کاررفته به‌گونه‌ای معنادار به یکدیگر مرتبط شده‌اند و همچون یک داستان کامل از روایتی پیوسته و منسجم حکایت می‌کنند. نگارگر به مدد عناصر نمادین و تمهیدات بصری، مخاطب را در خوانش اثر در مسیر مشخصی هدایت می‌کند؛ خوانشی روایت‌دار که دارای نوعی رابطهٔ توالی با یکدیگرند. کلیه عناصر به‌کاررفته در این تصویر به این مضمون دلالت دارند که به اذن خدا با امداد غیبی پیروزی نهایی از آن حضرت علی(ع) بود.

مجلس سوم: جنگ جمل

پس از به خلافت رسیدن حضرت علی(ع) طلحه و زبیر منافع خویش را درخطر دیدند؛ بنابراین بیعت خود را شکستند و فتنه مشارکت امیر(ع) در قتل عثمان را به راه انداختند. از سوی دیگر، عایشه نیز که از گذشته به

مخالفت با علی(ع) پرداخته بود، به گروه مخالفین ملحق شد. سرانجام به بهانهٔ خونخواهی عثمان، جنگی به رهبری عایشه علیه امام علی(ع) درگرفت. طبق متن احسن‌الکبار، در آغاز جنگ، امیرالمؤمنین(ع) بدون آن‌که سلاح برکشد در میان دو لشکر ایستاد و با طلحه و زبیر ملاقات کرد و سخن پیامبر را به زبیر یادآوری فرمود که به وی گفته بود، روزی بود که تو ای زبیر با او [علی(ع)] می‌جنگی و در آن حال تو ظالم هستی و علی مظلوم.

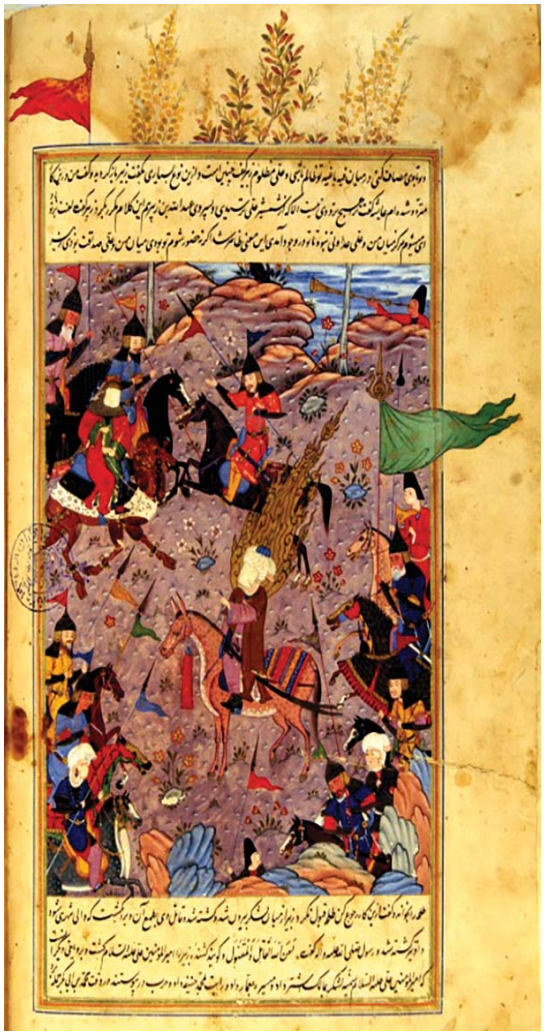
توصیف اثر: در تصویر ۳ فضاسازی با تقسیم قاب به دو سطح انجام‌شده و بخش گسترده‌ای از تصویر به پیش‌زمینه اختصاص‌یافته است؛ به‌این‌ترتیب سطح دوم دورتر از سطح اول نمایانده شده که بیانگر وسعت میدان نبرد است. خروج برخی از عناصر از قاب تصویر دید بیننده را به خارج از قاب گسترش داده، موجب تداوم حرکت چشم ناظر از درون به بیرون قاب و بالعکس می‌شود. نگاره، صحنه آغاز پیکار را نشان می‌دهد که در مرکز آن علی(ع) سوار بر مرکب درحالی‌که هنوز شمشیر خود را از غلاف بیرون نیاورده، تصویر شده است. در مقابل ایشان عایشه سوار بر شتر با چهره‌ای پوشیده دیده می‌شود. در سرتاسر صفحه پیکره‌های انسانی و حیوانی در طیف گسترده‌ای از رنگ‌ها با حاکمیت رنگ‌های گرم مصور شده‌اند که بر تحرک بصری نگاره افزوده است. کمی آن‌سوتر از سپاهیان، در پشت تپه فردی شیپور جنگی می‌نوازد. در این صحنه سپاه اسلام در سمت راست و سپاه دشمن در سمت چپ قرارگرفته است.

تفسیر اثر: ازآنجاکه حضرت علی(ع) به‌عنوان کنشگر اصلی در ساختار ترکیب‌بندی نقش محوری دارد، نگارگر در این اثر با ساماندهی عناصر تصویری به‌صورت دایره‌وار، ایشان را در مرکز توجه مخاطب قرار داده است؛ زیرا دایره با حرکت دورانی‌اش بیننده را در خود متمرکز می‌کند (آیت‌اللهی،۱۳۸۵:۱۷۲). همچنین این نوع ترکیب‌بندی احساس پویایی و جنبش را در تصویر پدید آورده که در راستای مضمون نگاره و فضای حاکم بر آن است. از دیگر شگردهای بصری که نگارگر به‌منظور شاخص کردن شمایل امیر(ع) به کار گرفته، استفاده از بعد نمایی مقامی و بزرگنمایی پیکر ایشان نسبت به سایر شخصیت‌هاست. سپاهیان اسلام و دشمن در این نگاره درست مقابل یکدیگر جا گرفته‌اند؛ گویا نگارگر با این نوع چیدمان به‌صورت تلویحی به اصحاب یمین (یاران راست) و اصحاب شمال (یاران چپ) اشاره داشته که مصداق آیاتی از قرآن مجید در مورد این دو گروه و سرنوشت‌شان در آخرت است. امام باقر(ع) دراین‌باره می‌فرماید: «ما و شیعیان ما اصحاب یمین هستیم[۱]» (مجلسی،۱۳۸۷، ج ۲۴: ۹). قرارگیری لشکریان رو درروی یکدیگر در چپ و راست صفحه که آماده یورش هستند و نیز پرچم‌هایی به رنگ سبز و سرخ که از دو طرف قاب بیرون زده‌اند؛ بر تضاد میان آن‌ها،

تصویر ۲. عبور حضرت علی(ع) از چاهی که منافقین برای ایشان حفر کرده بودند، ص ۱۲۶، مأخذ: همان.

راست (سپاه حضرت علی(ع)) و چپ (سپاه دشمن) دلالت می‌کنند. از طرفی پرچم سبز به‌صورت ضمنی بر «لواء الحمد» پرچم سبزرنگ رسول اکرم(ص) اشاره دارد که به باور مسلمانان در روز قیامت مؤمنین به خدا و رسول برای شفاعت و رسیدن به سعادت معنوی زیر آن جمع می‌شوند (شیمل، ۱۳۹۷: ۱۲۰). در فرهنگ اسلامی سبز رنگ ولایت الهی و سرخ نماد خودخواهی، غرور و انتقام‌جویی است. در قرآن کریم، دوزخیان «یاران چپ» و بهشتیان «یاران راست» نامیده شده‌اند. چپ‌ها در ارتباط با آتش «سرخ» و راست‌ها در ارتباط با سبز هستند (آیت‌اللهی،۱۳۸۱:۱۱۷-۱۱۹)؛ گروه سوارکارانی که به‌صورت مورب در سمت چپ تصویر شده‌اند، با نشانه‌گیری نیزه‌های‌شان به سمت حضرت؛ علاوه بر هدایت نگاه مخاطب به سمت ایشان، بر تعداد کثیر سپاهیان دشمن نسبت به یاران امام نیز اشاره

۰۱. نَحنُ و شیعَتُنا اَصحابُ الیمین



تصویر ۳. جنگ جمل، ص ۱٤٤، مأخذ: همان.

دارند.

ارزیابی اثر: به‌طورکلی هنرمند در این نگاره با بهره‌گیری مناسب از امکانات تجسمی، مفهوم متن را به گویاترین شکل بیان کرده که مصداق آن پرچم به اهتزاز درآمده سپاه اسلام در اندازه‌ای بزرگ‌تر از پرچم سپاه دشمن است و یادآور آیه شریفه «جاءَالحَقُ و زَهَقَ الباطِلُ اِنَّ الباطِلَ کَانَ زَهُوقاً» (اسراء/ ۱۷) است که پیروزی نهایی حق بر باطل را اعلام می‌کند.

مجلس چهارم: خوابیدن حضرت علی(ع) در بستر رسول اکرم(ص)

در سال‌های آغاز بعثت پیامبر(ص) مشرکین مکه که از هجرت نبی اکرم(ص) و گسترش دین اسلام در هراس بودند، در دارالندوه گردآمده و تصمیم گرفتند شبانه حضرت محمد(ص) را در بستر خواب به قتل برسانند. خداوند از طریق وحی، پیامبر(ص) را از نقشهٔ مشرکان آگاه کرد و به ایشان فرمان هجرت داد و برای آن‌که مشرکان از خروج رسول اکرم(ص) مطلع نشوند به آن حضرت فرمود، علی(ع) در بستر ایشان بخوابد. آن حضرت پذیرفت و پیامبر(ص) در تاریکی شب، مکه را ترک کرد (سلیمانی و بهبهانی، ۱۴۰۰:۷۶).

توصیف اثر: تصویر ۴ با بخش‌بندی فضا در ساختاری هندسی، فضای معماری‌گونه‌ای را نشان می‌دهد که با انواع آرایه‌های هندسی و گیاهی و در رنگ‌های متنوع زینت یافته و هر سطح آن ترکیبی از عناصر انسانی است که کلیت اثر را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. نگاره لحظهٔ مواجههٔ مشرکان را با بستر پیامبر(ص) نشان می‌دهد. در این اثر فضای داخل منزل رسول اکرم(ص) را مشاهده می‌کنیم که حضرت علی(ع) در بستر ایشان آرمیده است. افرادی در حیاط خانه در دو گروه سه‌تایی و در دونیمه تصویر قرارگرفته‌اند. دو نفر در پایین بستر امام نشسته‌اند، گویا از دیدن صحنه پیش‌رو متعجب شده‌اند. فردی در نقش شاهد و نظاره‌گر ماجرا در آستانهٔ در، تصویر شده است. پیکره‌ها و چهره افراد در حالات مختلف نمایان هستند.

تفسیر اثر: در این نگاره هنرمند با استفاده از قاب مستطیل عمودی، بخش‌بندی مناسبی برای پلان‌های تصویر و درنتیجه نمایش روایت ایجاد کرده و با بهره‌گیری از بعد نمایی‌مقامی یعنی بزرگ‌تر جلوه دادن پیکر امام علی(ع) و نیز سنت‌های تصویری همچون، هالهٔ آتشین دور سر و روبند سفید، شمایل ایشان را از سایر افراد متمایز کرده است. افزون بر این، در این اثر طیف‌های متنوعی از رنگ‌های گرم و سرد نظیر نارنجی، زرد، طلایی، کِرِم، قهوه‌ای کم‌رنگ و پررنگ، صورتی، سبز، آبی، زنگاری و خاکستری با غلبه رنگ‌های گرم مشاهده می‌شود. نگارگر به‌منظور برقراری ارتباط میان سطوح مختلف و نیز تأکید بر پیکر حضرت امیر(ع) از ترکیب‌بندی حلزونی بهره برده و به‌منظور القای مفهومی ورای مفهوم ظاهری روایت از عناصر طبیعی همچون آب، نخل و ماه به‌عنوان نشانه‌های بصری استفاده کرده است. این نشانه‌ها به‌منزلهٔ دال‌هایی هستند که بر مدلول‌های ضمنی دلالت می‌کنند. همان‌گونه که در تصویر دیده می‌شود، در پیش‌زمینه و حیاط خانه آبراهه‌ای متصل به آب‌نما ترسیم‌شده است. آب به‌عنوان مهم‌ترین عنصر هستی نمادی از خلوص، حکمت، برکت، فضیلت، زندگی معنوی و ذات الهی است که توسط خداوند عطا می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج ۱، ۴-۱۱). با توجه به مفاهیم نمادین آب به نظر می‌رسد هنرمند قصد داشته با ترسیم آبراهه به‌صورت ضمنی بر وجود مبارک حضرت علی(ع) به‌عنوان منشأ معرفت، فضیلت و حکمت اشاره کند و این نکته را خاطرنشان سازد که از طریق ایشان رحمت الهی شامل حال بندگان می‌شود. چنانچه امام

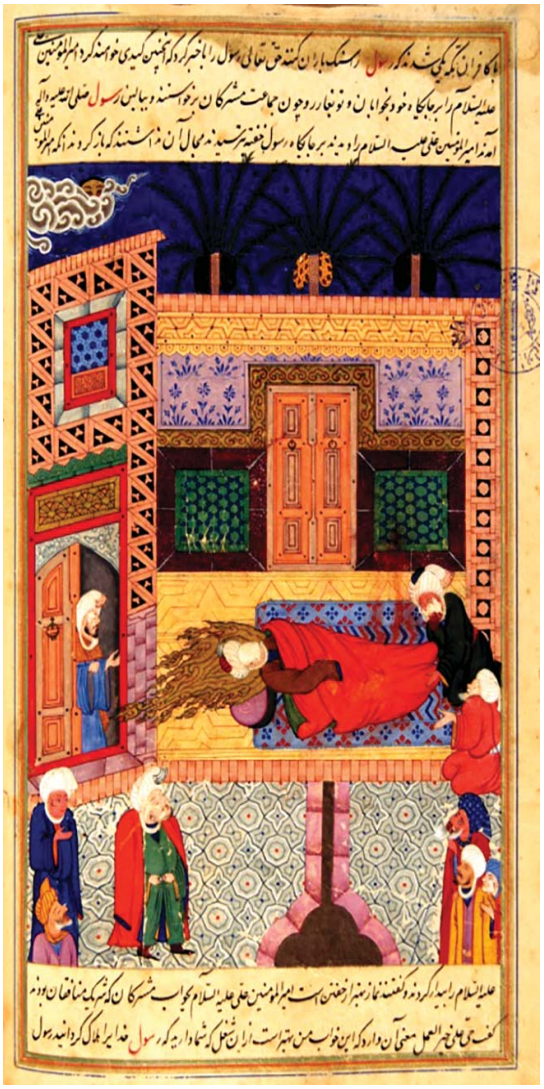
صادق(ع) در تفسیر آیه «و لَولا فَضلُ‌الله عَلیکُم و رَحمَتَه» (سوره نور آیه ۲۱) فرموده‌اند، فضل خدا محمد(ص) و رحمت خدا علی(ع) است (قمی،۱۴۰۴:۳۱۳). در پس‌زمینهٔ نگاره، تصویر سه نخل و ماه در میان آسمان نیلگون شب مشاهده می‌شود. ماه می‌تواند نماد جمال غیرقابل حصول خداوندی که در همه‌جا انعکاس یافته، باشد (شیمل، ۱۳۹۷: ۸۳). در این نگاره بخش کوچکی از صورت ماه در پس ابر پیداست، گویی نشان از پنهان بودن حقیقت دارد (نامورمطلق و کنگرانی،۱۳۹۴:۳۰۳). از دیگر نشانه‌های تصویری قابل‌توجه در این اثر، نخل‌های سه‌گانه‌ای است که تنها سرشاخه‌ها و آویزه‌های میوه‌های خرما در آن‌ها دیده می‌شود. ترکیب سه‌تایی به‌نوعی بازنمایی کهن‌الگوی سه‌گانه مقدس است که از دوران باستان تاکنون بن‌مایه بسیاری از باورها و اعتقادات دینی مردم قلمداد می‌شود. عدد سه دربردارنده سه مرحله یا مرتبه نفسانی اماره، لوامه و مطمئنه انسان است و همچنین سه مرحله رسیدن به خداوند یعنی همان شریعت، طریقت و حقیقت را شامل می‌شود (شیمل، ۱۳۹۷:۲۱۰). «مفهوم نمادین عدد سه، نمایانگر نظامی فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج ۳، ۶۶۳).

در دین اسلام و مذهب شیعه سه‌گانه مظهری از «اَشهَدُ اَن‌لااِلهَ الاّالله»، «اَشهَدُ اَنَّ مُحَمّدً رَسولُ الله» و «اشهَدُ اَنَّ اَمیرَالمُؤمنینَ عَلی وَلی الله» است (شیمل، ۱۳۹۵:۸۰). در این نگاره ترکیب سه‌تایی نخل به‌صورت تلویحی بر سه‌گانه مقدس خدا، محمد(ص) و علی(ع) دلالت می‌کند.

ارزیابی اثر: در این اثر هر یک از عناصر به‌کاررفته و نوع ارتباط میان آن‌ها روایتی را شکل می‌دهند که مخاطب را از یک نقطهٔ آغاز به یک نقطهٔ پایان هدایت می‌کند. طراح با انتخاب رمزگان‌هایی منطبق با فرهنگ شیعی ارتباط معناداری با مضمون داستان به وجود آورده، به‌طوری‌که مخاطب در خوانش اثر با ارجاع به آن رمزگان‌ها و کشف معانی مستتر در آن‌ها، نشانه‌ها را تفسیر می‌کند. درمجموع نشانه‌های تصویری به‌کاررفته در این نگاره بر فداکاری و همراهی حضرت علی(ع) با پیامبر(ص) برای حفظ دین مبین اسلام دلالت می‌کنند.

مجلس ۵: ملاقات و گفت‌وگوی گروهی از علمای نصرانی با حضرت علی(ع)

طبق روایتِ متن، پس از رحلت رسول اکرم(ص) علمای نصرانی به دستور پادشاه روم راهی مدینه می‌شوند تا با جانشین پیامبر اکرم(ص) ملاقات کنند. طی گفت‌وگوی طولانی که میان حضرت علی(ع) و هیئت نصرانی صورت گرفت؛ حضرت به‌تمامی سؤالات آنان پاسخ داد و ایشان را قانع ساخت. درنهایت علمای نصرانی اسلام آوردند و امیرالمؤمنین(ع) را به‌عنوان جانشین و وصی پیامبر(ص) پذیرفتند.



تصویر ٤. خوابیدن حضرت علی(ع) در بستر رسول اکرم(ص)، ص ۱۱۲، مأخذ: همان.

توصیف اثر: در تصویر ۵ شکستگی‌هایی در جدول و قاب نوشتار مشاهده می‌شود که قسمتی از تصویر را پوشانده است. صحنهٔ اصلی درون قابی به رنگ قهوه‌ای قرارگرفته که فضای درون یک مسجد را نشان می‌دهد. در خارج از این قاب، پیکر چهار مرد در پیش‌زمینه‌ای از عناصر طبیعی همچون، کوه، درخت و گل‌وبوته دیده می‌شود. در سمت راست قاب اصلی، پیکر امام(ع) با جامه‌ای به رنگ سبز روی زیراندازی ترسیم‌شده است. در مقابل ایشان نصرانی‌ها به‌صورت دوزانو در سمت چپ تصویر قرارگرفته‌اند.

تفسیر اثر: در این نگاره نحوهٔ نشستن نصرانی‌ها بر مقام و منزلت حضرت امیر(ع) دلالت دارد. قرارگیری این افراد به‌صورت مورب و هماهنگی زاویهٔ نشستن آن‌ها با زاویهٔ شمشیر ذوالفقار در دست قنبر، غلام آن حضرت و

افراد نظاره‌گر خارج از قاب ازنظر ترکیب‌بندی ساختاری منسجم پدید آورده، موجب تحرک بصری و هدایت نگاه مخاطب به سمت حضرت علی(ع) و تمرکز بر شخصیت ایشان می‌شود. از طرفی وجود محراب و قندیل افزون بر نمایش مکان وقوع روایت و تقدس بخشی به فضا به‌منزلهٔ نشانه‌های تصویری بر مفاهیم ضمنی دلالت می‌کنند. نگارگر به‌منظور نشان دادن جایگاه معنوی امام(ع) ایشان را نزدیک به محراب تصویر کرده است. در فرهنگ اسلامی محراب را دروازهٔ بهشت و مهبط اشراق الهی می‌دانند (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۶۲).

قندیل طلایی آویخته در محراب نیز تمثیلی از نور مطلق و نورانیتی است که سرمنشأ همه نورها است. افزون بر این، رنگ سفید دیوار محراب «رمز وجود مطلق و وحدت حقیقت نا متعین است» (نصر، ۱۳۸۹: ۶۶) که بر قداست مکان تأکید می‌ورزد. درواقع هم‌نشینیِ این عناصر بصری که تبلوری از نور و آیه شریفه «اللهُ نُورُ السَّمواتِ وَ الاَرضِ» (سوره نور/۳۵) هستند، بیانگر بهره‌مندی اولیاء خدا از نور الهی است. در این نگاره، قرارگیری قندیل در نزدیکی حضرت علی(ع) بر وجود نورانی آن حضرت به‌منزلهٔ چراغی برای هدایت مسلمانان دلالت می‌کند.

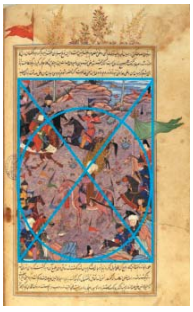
از نکات قابل‌توجه در این اثر می‌توان به ترکیب‌بندی آن اشاره کرد. نگارگر برای مشخص کردن رویداد اصلی کلیه عناصر بصری را به‌صورت منطقی و چشم‌نواز به‌کاربرده است. به‌این‌ترتیب که ضمن محدود کردن صحنهٔ اصلی در قابی مجزا با نوع ساماندهی عناصر انسانی خارج از قاب، ارتباط بصری فضای درون و بیرون قاب را به نحو مطلوبی برقرار کرده است. همچنین شکستگی جدول در بالای تصویر و خروج گنبد از فراز آن نیز، دید بیننده را از محدودهٔ عناصر درونی به فضای بیرون اثر گسترش می‌دهد. درواقع نگارگر به‌واسطهٔ ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها و انتشار متوازن آن‌ها در کل تصویر بخش‌های مختلف نگاره را با هم مرتبط کرده است. اصول سازمان دهندهٔ تصویری در این اثر، ضمن برخورداری از پیوستگی و انسجام بصری با ایجاد تنوع در ساختار کلی آن، ترکیب نامتقارن را به وجود آورده است. به‌طورکلی می‌توان گفت، نگارگر از تمهیدات تجسمی در راستای مضمون روایت و تأکید بر شخصیت حضرت علی(ع) به‌عنوان جانشین پیامبر(ص) استفاده کرده است. بدین منظور با بزرگنمایی پیکر آن حضرت نسبت به سایر افراد، نحوهٔ نشستن و بازنمایی ایشان در جامهٔ سبزرنگی که در فرهنگ اسلامی منسوب به پیامبر و ائمه است و نیز قرارگیری ایشان در سمت راست تصویر به‌طور ضمنی بر حقانیت امیرالمؤمنین(ع) تأکید می‌کند. اهمیت سمت راست از آن روست که طبق آیات قرآن کریم بهشتیان در آخرت، نامهٔ اعمالشان را با دست راست دریافت می‌کنند. همچنین بر اساس روایات اسلامی لوح محفوظ در سمت راست عرش جای دارد (فخاری و دهقانی،۱۳۹۶:۹۰). راست نماد درستی، سعادت، نیکی و وفای به عهد و جای برگزیدگان در آخرت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ج ۳: ۳۱۰-۳۱۳).

تصویر ۵. ملاقات و گفت‌وگوی گروهی از علمای نصرانی با حضرت علی(ع)، ص ۲۵۱، مأخذ: همان.

ارزیابی اثر: در این نگاره نشانه‌های نمادین و ساختار کلی اثر پیوندی معنادار با مضمون روایت برقرار کرده‌اند. همچنین روابط بصری و مفهومی میان دال‌ها و رمزگان‌های به‌کاررفته بر علم، فضیلت و بصیرت امیرالمؤمنین(ع) به‌عنوان وصی رسول اکرم(ص) و ولی و راهبر دینی دلالت می‌کنند.

گفتنی است در جدول ۲ تمام تحلیل‌هایی که دلالت ضمنی دارند؛ به همراه مؤلفه‌های تحلیل نمایان شده‌اند.

جدول ۲. مؤلفه‌های تحلیل نشانه‌شناسی تصویری نگاره‌های نسخهٔ مصور احسن‌الکبار کاخ گلستان مأخذ: نگارندگان

عنوان	تصویر	دلالت‌های ضمنی		
		ترکیب‌بندی	قاب	رنگ
نبرد حضرت علی(ع) با دیوان درون «چاه بئرالعلم»		استفاده از قاب بسته که به‌طور ضمنی فضای چاه را القاء می‌کند و نیز مستطیل عمودی جهت نمایش فضای دو ساحتی.	ترکیب‌بندی دایره‌ای، قرارگیری حضرت (ع) در کانون آن به‌طور ضمنی تأکید بر شخصیت ایشان است.	بهره‌برداری از جنبه نمادین رنگ‌هایی چون طلایی، سفید، خاکی که بر ویژگی‌های فرازمینی حضرت دلالت دارند.
عبور حضرت علی(ع) از چاهی که منافقین برای ایشان حفر کرده بودند		ترکیب‌بندی مثلثی و قرارگیری امام(ع) در رأس آن‌که به‌صورت تلویحی بر شکست نقشه شوم منافقین اشاره دارد.	به‌کارگیری قاب بسته و مستطیل عمودی جهت ایجاد فاصله بین پلان‌های تصویر و تمرکز بر شخصیت محوری داستان.	به‌کارگیری وجه نمادین رنگ‌هایی همچون سفید، طلایی، خاکی که به‌طور ضمنی اشاره‌ای است به برخورداری حضرت از نور الهی و حمایت باری‌تعالی از ایشان.
جنگ جمل		ترکیب‌بندی دایره‌ای و قرارگیری امیرالمؤمنین(ع) در مرکز آن بر جایگاه ایشان به‌عنوان رهبر سپاه اسلام دلالت دارد.	استفاده از قاب شکسته و خروج پرچم‌های سبز و سرخ از قاب تصویر بر تداوم کینه‌توزی‌های دشمنان اسلام و نیز پیروزی سپاه اسلام دلالت دارد.	استفاده از جنبهٔ نمادین رنگ‌هایی نظیر، طلایی، سفید، خاکی، سبز و قرمز افزون بر جایگاه معنوی امام بر پیروزی ایشان در مصاف با دشمنان اسلام دلالت می‌کند.
خوابیدن حضرت علی(ع) در بستر رسول اکرم (ص)		قرارگیری امام (ع) در نقطه طلایی و بهره‌گیری از ترکیب‌بندی حلزونی ایشان را در کانون توجه نگاه مخاطب قرار داده است.	بهره‌گیری از قاب بسته به‌طور ضمنی بر محاصره بیت پیامبر (ص) دلالت می‌کند و نیز مستطیل عمودی با ایجاد فاصله میان پلان‌های تصویر فضای روایت را گویاتر نمایش می‌دهد.	به‌کارگیری وجه نمادین رنگ‌هایی چون طلایی، سفید، خاکی که بر فضیلت و ویژگی‌های معنوی امام (ع) دلالت می‌کنند.

ادامه جدول ۲.

ملاقات و گفت‌وگوی گروهی از علمای نصرانی با حضرت علی(ع)		ترکیب‌بندی منتشر افزون بر ایجاد ارتباط بصری میان فضای درون و برون قاب به لحاظ مفهومی بر بهره‌مندی عموم افراد از علم و بصیرت ایشان نیز دلالت می‌کند.	استفاده از قاب شکسته و خروج برخی عناصر همچون گنبد مسجد از فراز آن بر ولایت حضرت علی(ع) به‌عنوان جانشین پیامبر اکرم(ص) اشاره دارد.	بهره‌گیری از جنبه نمادین رنگ‌هایی همچون، طلایی، سفید و سبز که دلالتی است بر مقام حضرت علی(ع) به‌عنوان ولی و راهبر دین مبین اسلام.

نتیجه

بن‌مایه‌های ادبی و تاریخی بخش مهمی از آثار هنری ایران را در برمی‌گیرد که بیشترین نمود آن در هنر نگارگری است. حمایت دربار صفوی از هنرمندان و توجه خاص آن‌ها به هنر کتاب‌آرایی و نگارگری موجب رشد و اعتلای این هنر به لحاظ کمّی و کیفی شد. در این دوره به‌منظور اشاعه فرهنگ شیعی موضوعاتی چون داستان‌هایی از زندگی پیامبر(ص) و اهل‌بیت(ع) دستمایه نگارگران قرار گرفت. در این مقاله، نسخهٔ خطی احسن‌الکبار معرفی شد. پس از بررسی و تحلیل پنج نگاره آن با محوریت حضرت علی(ع) نتایج زیر حاصل گردید: کلیه مجالس مصور شده منطبق بر روایات هستند و نگارگر با ادراکی هنرمندانه عناصر تصویری را به خدمت معانی و مضامین درآورده و به‌منظور بازنمایی روایت‌ها ابزار مناسب بصری را بر اساس روابطی دقیق و سنجیده سازماندهی کرده است. به‌این‌ترتیب نظام نشانه‌های نوشتاری را با استفاده از نشانه‌های بصری تجسم بخشیده و با زبان بصری به توصیف روایات پرداخته است. نگاره‌های منتخب در این پژوهش، ابعادی از شخصیت امیرالمؤمنین(ع) را به‌عنوان انسان کامل به تصویر کشیده‌اند، صفاتی که بیانگر جایگاه معنوی ایشان در حفظ و اشاعه دین اسلام است. در تمامی این نگاره‌ها عناصر بصری و ساختاری در راستای بیان مضمون روایات قرار دارند و نگارگر به‌وسیلهٔ گزینش نشانه‌های تصویری و جزئیات ظریف در ترکیب‌بندی کوشیده معنای داستان را به مخاطب انتقال دهد. همچنین با بهره‌گیری از نمادها و تمهیدات تجسمی بر شمایل حضرت علی(ع) تأکید کرده است. در فضای نگاره‌ها چیدمان‌های نمادین، پیوند و ارتباط معانی و مفاهیم نامحسوس را فراهم آورده‌اند. نگارگر به‌منظور بیان نظام معناشناسانه نگاره‌ها از امکانات تجسمی و عناصر نمادین برخاسته از اعتقادات دینی و ارزش‌های حاکم بر فرهنگ شیعی بهره برده است. عناصر تصویری به‌کاررفته در پیکرنگاری حضرت علی(ع) دارای معانی نمادینی هستند که در درک افق‌های معنایی و لایه‌های پنهان اثر تأثیرگذار بوده و ارتباط معنایی با دیگر نشانه‌های به‌کاررفته دارند. این نگاره‌ها ترکیبی از نشانه‌هایی هستند که با ارجاع به رمزگان‌ها و دلالت‌های معنایی، آن‌ها را در درون نظام و بافتی که واقع‌شده‌اند، قابل تبیین کرده است. روابط عناصر بصری و تمایز میان دال‌ها در محورهای هم‌نشینی و جانشینی دربردارندهٔ مفاهیم تلویحی و صریحی هستند که بر ویژگی‌های علوی حضرت (ع) همچون فضیلت، بصیرت، شجاعت، فداکاری، حلم و تقوا دلالت می‌کنند. هر یک از نشانه‌های تصویری به‌کاررفته در ترسیم شمایل امیر(ع) همچون، هالهٔ آتشین زرین، روبند سفید، ردایی به رنگ سبز و خاکی، ذوالفقار و دلدل ترکیبی از دال‌های مرتبط به هم هستند که بر اساس روابط هم‌نشینی در تولید معنا نقش مؤثری ایفا می‌کنند. درمجموع می‌توان گفت، نگارگر با استفاده از جنبه‌های استعاره‌ای جهت (راست و مرکز) برای جایگزینی شمایل حضرت علی(ع)، بعدنمایی مقامی، نوع پیکره‌نگاری و ایجاد سلسله‌مراتب بصری شمایل ایشان را متمایز ساخته و با توجه به داستان هر یک از مجالس، جنبه‌هایی از ویژگی‌های شخصیتی حضرت علی(ع) را به کمک عناصر نمادین، رنگ و ترکیب‌بندی نمایان کرده است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

آیت‌اللهی، حبیب‌الله، (۱۳۸۱)، مبانی رنگ و کاربرد آن، تهران: سمت.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله، (۱۳۸۵)، مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران: سمت.

احمدی، بابک، (۱۳۹۹)، از نشانه‌شناسی تصویری تا متن، تهران: مرکز.

اردلان، نادر؛ بختیار، لاله، (۱۳۹٤)، حس وحدت، تهران: علم معمار رویال.

استکی آورگانی، مریم، (۱۳۹٦)، بررسی رابطه متن و تصویر در نسخه احسن‌الکبار (محفوظ در موزه کاخ گلستان)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما پرویز اقبالی، تهران: دانشگاه شاهد.

بارت، رولان، (۱٤۰۰)، پیام عکس، ترجمه راز گلستانی‌فرد، تهران: نشر مرکز.

براتی، پرویز، (۱۳۹۸)، دیو نامه، تهران: چشمه.

بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۵)، سرگذشت هنر و تمدن اسلامی، تهران: شرکت انتشاراتی سوره مهر.

بهار، مهرداد، (۱۳۸۹)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: انتشارات آگاه.

چندلر، دانیل، (۱۳۹٤)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: شرکت انتشاراتی سوره مهر.

دانشگر، فهیمه، (۱۳۹۵)، نمادشناسی پوستر، تهران: مرکب سپید.

رجبی، فاطمه (۱۳۸۸)، بررسی مضامین شیعی در نگاره‌های عصر صفوی با تأکید بر دو نسخه حبیب‌السیر و احسن‌الکبار، پایان‌نامه، استاد راهنما، علی اصغر شیرازی، تهران، دانشگاه شاهد.

رجبی، فاطمه، (۱۳۹٦)، جلوه هنر شیعی در نگاره‌های عصر صفوی، تهران: شرکت انتشاراتی سوره مهر.

سجودی، فرزان، (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی نظریه و عمل، تهران: نشر علم.

سلیمانی بهبهانی، عبدالرحیم، (۱٤۰۰)، تحلیل و بررسی مبانی کلامی اثبات فضیلت امیرالمؤمنین (ع) در حادثه لیله المبیت، امامت پژوهی، (۲۹)، صص ۷۵-۱۰۰.

سیباک، تامس آلبرت، (۱۳۹۱)، درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمه محسن نوبخت، تهران: نشر علمی.

شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۷)، بررسی موضوعی نسخه خطی احسن‌الکبار، شاهکار نگارگری مذهبی دوره صفوی، آیینه میراث، ٤۲، صص ۲۰۰-۲۲٦.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، جلد ۱، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۸۲)، فرهنگ نمادها، جلد ۳، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شیمل، آنه‌ماری، (۱۳۹۷)، رمزگشایی از آیات الهی (تبیین آیات خداوند)، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شیمل، آنه‌ماری، (۱۳۹۵)، راز اعداد، ترجمه فاطمه توفیقی، قم: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.

فخاری، علیرضا؛ فرزاد، دهقانی، (۱۳۹٦). مفهوم لوح محفوظ بر اساس واکاوی نمادین در روایات، مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی، ۱ (٤)، صص ۱۲۲-۸۷.

قمی، علی بن ابراهیم، (۱٤۰٤ق)، تفسیر القمی، محقق، مصحح، موسوی جزائری، سید طیب، جلد ۱، قم، دارالکتاب.

کوپر، جی. سی، (۱۳۸۰)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

گیرو، پی‌یر، (۱۳۹۹)، نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی، (۱۳۸۷)، بحارالانوار، جلد ۲٤، بیروت: دارالکتاب الاسلامیه.

میتفورد، میراندا، بوروس (۱۳۹٤)، دائره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها، ترجمه معصومه انصاری و حبیب شیرپور، تهران: نشر سایان.

نامور مطلق، بهمن؛ کنگرانی، منیژه، (۱۳۹٤)، فرهنگ مصور نمادهای ایرانی، تهران: نشر شهر.

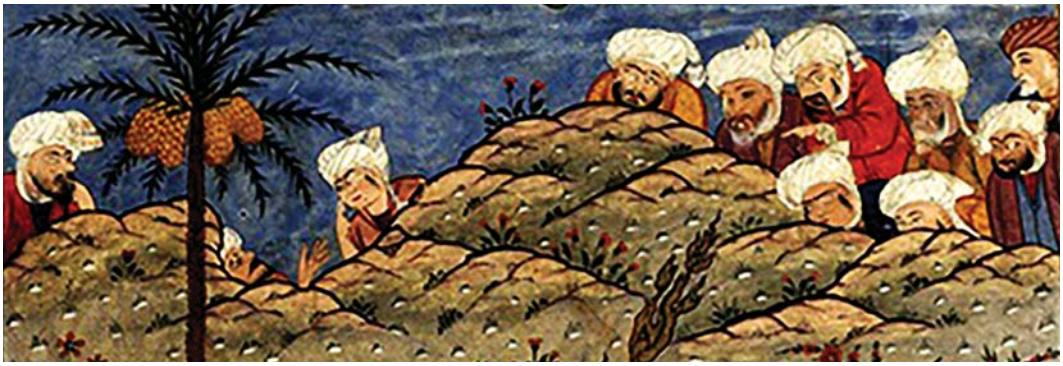
نامی، غلامحسین، (۱۳۷۱)، مبانی هنرهای تجسمی، تهران: توس.

نصر، سید حسین، (۱۳۸۹)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.
هال، جیمز، (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
واعظ کاشفی سبزواری، مولانا حسین، (۱۳۵۰)، فتوت نامه سلطانی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۸٦)، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
Posner, Ronald. (2004). Basic Tasks of Cultural Semiotics. In: Signs of Power Power of Signs. Edit: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger Essays in Honor of Jeff Bernard. Vienna: INST.
OTT, B. L. & MACK, R. L. (2010). Critical Media Studies: an Introduction. Chichester, U.K, Wiley-Blackwell. Vol. 6, No. 4.Pp: 257-276.

Scientific Quarterly Journal Negareh Faculty of Art Shahed University

Semiotic Analysis of the Iconography of Imam Ali (AS) in the Selection of Paintings from the Ahsan- al- Kebar Manuscript in the Golestan Palace Library

Marjaneh Naderi Gorzoddini, Department of Art, National University of Skill (NUS), Tehran, Iran.
Nahid Jafari Dehkordi, Assistant Professor, Handicrafts Department Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord.
Received: 2022/04/14 Accepted: 2023/06/16



Iranian painting and Persian literature have a long-standing and close relationship. Iranian painters in different periods have created original works inspired by literary themes. One of the most brilliant artistic periods in Iran is the Safavid era. With the support of the art-loving Safavid governors, the art of book design and painting was placed at the top of the arts, and in the royal workshops numerous illustrated manuscripts were prepared. Arts were placed and many illustrated copies were prepared in the royal workshops. The emergence of the Safavid dynasty was in the 10th century AH/ 16th century AD. It was a turning point in the history of Iran. By forming the central government and formalizing the Shia religion, the Safavid government established a unified and centralized political and ideological system in the country. In this way, a new chapter was opened in the culture and art of Iran. The religious tendencies of the Safavid kings and the ruling ideology in this period pushed the cultural and artistic trends in the direction of strengthening nationalism and promoting Shia jurisprudence. The Safavid rulers showed support and honor to the Shia scholars which provided a suitable ground for the promotion of Shia texts. During this period, many treatises and books were written and translated on Shia religious and theological principles, hadiths and traditions related to it, as well as the virtues of the infallible Imams (AS). In the shadow of the rule of the Shiite religion and the favorable political and social situation for the expression of Shiite opinions, a large number of artists devoted themselves to illustrating religious books. Iranian painters with devotion to Ahl al-Bayt (AS) illustrated works in the service of introducing the pure Imams (AS) and their virtues. One of the most common themes of these works is related to the life of Hazrat Ali (AS). His high position in Islam, as well as the great interest and respect of the Shiites towards that Imam, have led to the formation of many works about his sublime character, virtue and destiny. The unique personality of Hazrat Ali (AS) in qualities such as justice, courage, honesty, generosity, dedication, piety, etc. has caused him to be remembered as a legendary figure in Islamic culture and art, which is a clear example in the art of painting. It can be seen sincerely that Iranian painters have always tried to show the dimensions of Ali's personality by depicting parts of his life. These works express the heart's love and affection and the deep spiritual connection of the Shiites towards the Holy Prophet in the position of governorship. The depiction of religious subjects in the history of Iranian art has a long history and can

be traced back to the first manifestations of civilization in the corners of Iranian civilization.
Believers' artists paid attention to the fact that art can be a good vehicle for conveying a religious message and its impact on the audience. Image is considered the most important and necessary tool to express the truth. Ahsan al-Kebar's illustrated version of Golestan Palace is one of the Shiite illustrated versions of the Safavid period, whose subject is the life of the infallible Imams (AS) and the important events in the history of Islam. The discovery of the hidden layers in the picture of this version is an important step in identifying a Shiite work with a semiotic approach; the necessity of this research.
The **aim** of the present research is to investigate the characteristics of the iconography of Hazrat Ali (AS) in the paintings of Ahsan al-Kebar based on the visual semiotics approach and to discover the hidden layers in the visual signs used in his images. The authors are trying to answer these **questions**: «What implicit concepts do the visual signs used in the portrait of Hazrat Ali (AS) indicate?» The present research **method** is based on the fundamental goal in the framework of visual semiotics and is considered analytical in terms of its descriptive nature. The number of samples consists of 5 images which are purposefully selected from 17 images. The **findings** based on documentary studies show that the painter has created spatial visual elements appropriate to the themes of the assemblies with the help of visual arrangements and appropriate selection, and turned them into meaningful elements. In addition to that, the symbolic systems and codes, used in these paintings, are influenced by the cultural contexts and the prevailing values in Shiite thought, which are in a coherent and coordinated relationship and a chain of companionship relationships. Some aspects indicate the personality dimensions of Hazrat Ali (AS).

Keywords: Iconography, Hazrat Ali (pbuh), Visual Semiotics, Ahsan al-Kebar Manuscript, Golestan Palace

References:

The Holy Quran
Ahmadi, Babak, (2019), from the visual semiotics of Tamtan, Tehran: Markaz. [in Persian]
Ardalan, Nader; Bakhtiar, Laleh, (2014), Sense of Unity, Tehran: Elme Memar Royal. [in Persian]
Ayatollahi, Habibullah, (2002), the basics of color and its application, Tehran: Samt. [in Persian]
Ayatollahi, Habibullah, (2006), Theoretical Foundations of Visual Arts, Tehran: Samt. [in Persian]
Bahar, Mehrdad, (2010), A Research in Iranian Mythology, Tehran: Agaha. [in Persian]
Barati, Parviz, (2018), Divnameh, Tehran: Cheshme. [in Persian]
Barthes, Roland, (2021), Lobvie et lobtus, translated by Raz Golestanifard, Tehran: Markaz. [in Persian]
Behbahan, Abdorrahim Soleimani, (2022). An analytical study on the Theological principles as proof attesting to the virtue of Amīr al-Momenīn (a.) in The Event of "Laylah al-Mabīt", Emamat Pajouhi, Vol 11, Issue 1 - Number 29, Pp: 75-100. [in Persian]
Bolkhari Qahi, Hasan, (2015), History of Islamic Art and Civilization, Tehran: Soreh Mehr. [in Persian]
Mitford, Miranda- Bruce (2014), The illustrated book of Signs and Symbols, translated by Masoumeh Ansari and Habib Shirpour, Tehran: Sayan. [in Persian]
Chandler, Daniel, (2014), Semiotics: the basics, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Soreh Mehr. [in Persian]
Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. (2009). Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes, Vol 1, translated by Sudaba Fazaeli, Tehran: Jeyhon. [in Persian]
Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. (2012), Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes, Vol 3, translated by Sudaba Fazaeli, Tehran: Jeyhon. [in Persian]
Cooper, Jean C, (2000), An illustrated encyclopaedia of traditional symbols, translated by Maliheh Karbasian, Tehran: Farshad. [in Persian]
Daneshgar, Fahimeh, (2016), poster symbology, Tehran: Morakabe Sefid. [in Persian]

Esteki Averagani, Maryam, (2016), examining the relationship between text and image in the version of Ahsan al-Kebar (preserved in the Golestan Palace Museum), master's thesis, supervisor Parviz Iqbali, Tehran: Shahed University. [in Persian]
Fakhari, Alireza, dehghani, farzad, (2018). The Concept of the 'Protected Tablet' based on an Analysis of Symbolic Concepts in Narratives, Quranic studies & Islamic culture, Vol 1, Issue 4, Pp: 87-122. [in Persian]
Guiraud, Pierre. (2019), Semiologie, translated by Mohammad Naboi, Tehran: Age Publishing. [in Persian]
Hall, James, (2001), Pictorial Dictionary of Symbols in the Art of East and West, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Farhang Moaser. [in Persian]
Majlisi, Muhammad Bagherebn Muhammad Taqi, (2007), Bihar al-Anwar, vol 24, Beirut: Darul Kitab al-Islamiya.
Nami, Gholamhossein, (1992). Basics of visual arts, Tehran: Tos. [in Persian]
Namvar Mutlaq, Bahman; Kangrani, Manijeh, (2014), illustrated culture of Iranian symbols, Tehran: Shahr. [in Persian]
Nasr, Seyyed Hosein, (2010), Islamic art and spirituality, translated by Rahim Ghasemian, Tehran: Hekmat. [in Persian]
OTT, B. L. & MACK, R. L. (2010). Critical Media Studies: an Introduction. Chichester, U.K, Wiley-Blackwell. Vol. 6, No. 4.Pp: 257-276.
Posner, Ronald. (2004). Basic Tasks of Cultural Semiotics. In:. Signs of Power Power of Signs. Edit: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger Essays in Honor of Jeff Bernard. Vienna: INST.
Qomi, Ali Ebn Ibrahim, (1983), Tafsir al-Qomi, Vol 1, Qom: Darlektab. [in Persian]
Rajabi, Fatemeh, (2008). Investigation of Shiite themes in the paintings of the Safavid era with an emphasis on the two versions of Habibalsiyar and Ahsan al-Kebar, thesis, supervisor, Ali Asghar Shirazi, Tehran, Shahed University. [in Persian]
Rajabi, Fatemeh, (2016), The manifestation of Shiite art in the paintings of the Safavid era, Tehran: Soreh Mehr. [in Persian]
Schimmel, Annemarie, (2015), The mystery of numbers, translated by Fatemeh Tofighi, Qom: University of Religions and Religions Publications. [in Persian]
Schimmel, Annemarie, (2017), Deciphering the signs of God: a phenomenological, translated by Abdul Rahim Govahi, Tehran: Farhang Islamic Publishing House. [in Persian]
Sebeok, Thomas Albert, (2012), Signs: an introduction to semiotics, translated by Mohsen Nobakht, Tehran: Elmi. [in Persian]
Shayestehfar, Mahnaz, (2007), thematic review of the manuscript of Ahsan al-Kebar, a masterpiece of religious painting of the Safavid era, Mirror of Heritage, Issue 42, Pp. 200-226.
Sojodi, Farzan, (2008), Semiotics of theory and practice, Tehran: Elm.
Vaez Kashifi Sabzevari, Molana Hosein, (1971), Soltani Fotovattnameh, Tehran: Farhang Iran Foundation Publications. [in Persian]
Yahaghi, Mohammad Jafar, (2006), The culture of myths and legends in Persian literature, Tehran: Asatir. [in Persian]