



مطالعه بصری جایگاه حضرت علی(ع) در نگاره‌های فتح خیبر (نسخه مجمع التواریخ تیموری، خاوران نامه ترکمان، فالنامه، آثارالمظفر، روضهالصفا، حبیب السیر و قصص الانبیا دوره صفوی)*

راضیه عنایتی^۱، علیرضا شیخی^{۲*}

^۱ کارشناس ارشد هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

^۲ دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۵، پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۸/۱۱)

چکیده

فتح خیبر، روایتی دینی-تاریخی، اسباب استمرار و حیات ارزش‌های ایدئولوژیک، باورها و احساسات دیرینه قومی-مذهبی یک ملت را فراهم آورده است. هدف، تحلیل و خوانش ترکیب بصری جایگاه علی(ع) در هفت نگاره فتح خیبر در نسخه مجمع التواریخ، خاوران نامه، آثارالمظفر، روضهالصفا، حبیب السیر و قصص الانبیا از دوره تیموری تا صفوی است. ازین‌رو جایگاه بصری حضرت علی(ع) در نگاره‌های فتح خیبر در نسخه مجمع التواریخ، خاوران نامه، آثارالمظفر، روضهالصفا، حبیب السیر و قصص الانبیا چیست؟ رویکرد پژوهش، کیفی بوده و روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات با مطالعات کتابخانه‌ای بوده و جامعه آماری به صورت هدفمند، هفت نگاره با موضوع فتح خیبر، از میان نسخ مصور سه دوره تیموری، ترکمان و صفوی انتخاب شده است. نتایج و یافته‌ها نشان می‌دهد تمہیدات عینی و مستتر در نگاره‌ها و عناصر بصری مطرح، تاثیرات روایی و اسطوره‌ای، در بازنمایی تصویری روایت خیبر به کار گرفته شده است که علت اصلی آن را می‌توان، نفوذ درجات گوناگون علائق و تفکرات شیعی پنداشت. هر کدام به نحوی در ارتباطی ناگسترنی با زمانه خویش، بیانی ارادتمندانه توأم با نمایشی از تقابل پیروزمندانه جبهه حق علیه باطل در حالتی اعجازگونه از نصرت الهی را به تصویر کشیده و در تمام موارد مرکزیت حضرت علی(ع)، قهرمان یکتای صحنه نبرد، حفظ شده است.

واژگان کلیدی

حضرت علی(ع)، فتح خیبر، نگارگری، دوران تیموری تا صفوی.

^{*} مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول. با عنوان «مطالعه‌ی آیکونولوژی جایگاه حضرت علی(ع) در نگاره‌های فتح خیبر (نسخه مجمع التواریخ تیموری، خاوران نامه ترکمان، فالنامه، آثارالمظفر، روضهالصفا، حبیب السیر و قصص الانبیا دوره صفوی) می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در مؤسسه آموزش عالی فردوس ارائه شده است.

^۱ نویسنده مسئول؛ تلفن: ۰۱۶-۶۶۴۰۴۹۸۶، نامبر: ۹۱۵۵۳۳۸۰، E-mail: a.sheikhi@art.ac.ir



مقدمه

بررسی پنج نگاره از این مجموعه و از آن جمله نگاره فتح خیر، از لحاظ بصری می‌پردازد. نجمه تدين نجف‌آبادی (۱۳۹۵) در مقاله «الگوی شمایل‌نگاری شیعی با تکیه بر بررسی شمایل‌نگارانه خاورازنامه فرهاد نقاش» از جمله نگاره فتح خیر، بر مبنای الگوی سه‌گانه پانوفسکی، بر الگوهای تصویری شمایل‌نگاری شیعی اشاره دارد. فاطمه صداقت (۱۳۸۵) در مقاله «نسخه خطی خاورازنامه شاهکار نگارگری مذهبی ترکمانان قره‌قویونلو و آق‌قویونلو» به بررسی زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، هنری آن دوران و توصیف برخی نگاره‌ها و مضامین چون نگاره فتح خیر پرداخته است. مهناز شایسته‌فر (۱۳۸۴) در کتاب هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان، به کاربست موضوعات شیعی برای مصورسازی نسخه‌های خطی و کتیبه‌ای پرداخته است. نقطه عطف مقاله بررسی بصری هفت نگاره فتح خیر از تیموری تا صفوی با تأکید بر جایگاه علی (ع) و تمہیدات بصری و ترکیب‌بندی به کار گرفته شده حول شخصیت ایشان در نگاره‌هast که قریب به یقین، دانسته و از روی عمد توسط نگارگر به سرانجام رسیده است.

مبانی نظری پژوهش بیان تاریخی روایت فتح خیر

غزوه خیر در تاریخ صدر اسلام به عنوان آخرین نبرد میان مسلمانان و یهودیان یاد شده که پیروزی کامل سپاه اسلام و فتح مناطق یهودی نشین نزدیک مکه را به دنبال داشت. در محرم سال هفتم هجری، رسول گرامی اسلام با سپاهی که تعدادش به یک‌هزار و چهارصد نفر از یارانی که در حدیبیه شرکت کرده بودند، می‌رسید، به سوی سرزمین خیر از این قرار بود: سلام، کردن، قلعه‌های شش گانه یهودیان سرزمین خیر از این قرار بود: سلام، قموص، نطا، قصاره، شق و مربطه و در آنها بیت هزار مرد جنگی مستقر بودند (یعقوبی، ۱۳۸۲: ۴۱۵). نبرد میان سپاه مسلمین و پهلوانان یهودی که از دژهایان بیرون می‌آمدند تا چند روز ادامه داشت (صدر، جوادی، ۱۳۸۰: ۳۵۹). به روایت محدثین اهل سنت، از آن جمله بخاری و مسلم، پیروزی خیر و سهم علی (ع) بسیار بی‌نظیر و شگفت‌انگیز بود و برای جامعه اسلامی مهم و سرنوشت ساز، به گونه‌ای که پیامبر اکرم (ص) بیان معروف خود، «حدیث رأیت» یا «حدیث خیر» را که اشاره به واگذاری پرچم سپاه اسلام به امیر مومنان در نبرد خیر دارد، در شأن ایشان و شجاعت بی‌مثالش بیان فرمودند.

«بدان ای علی! یهودیان در کتاب خوش خوانده‌اند کسی که آنان را به هلاکت می‌رساند دلاوریست به نام ایلیا. چون با آنان روبرو شدی، بگو نام من علی است که به برکت این نام ذلیل خواهد شد» (دیلمی، ۱۳۷۷: ۱۱۲-۱۱۳). رسول خدا (ص) زره خود را بر تن علی مرتضی (ع) پوشانید و ذوالقار شعله آثار را حمایل کرد، پرچم نصرت اسلام به دستانش داد و فرمود که «یا علی! در مقاتله عجله ننمای بلکه ایشان را به اسلام دعوت فرما و به خدا سوگند که اگر یک نفر را خدای تعالی به واسطه تو هدایت کند، بهتر از شتران سرخ‌مویی است که در

در ادبیات و هنر ادوار اسلامی ایران بویژه در نگارگری، زوایای گوناگون زندگی رسول الله (ص) و اهل بیت (علیهم السلام)، بیان معجزات و حالات والای معنوی و شخصیتی بزرگان دین، شجاعت‌های دلاوری‌ها، تصویرسازی شده است. با جایگاه امیرالمؤمنین (ع) به عنوان یار و یاور همیشگی پیامبر (ص)، بدیهی است که بخش قابل توجهی به رشدات‌های ایشان اختصاص یافته است.

واقعه خیر که از جایگاهی ارزشمند نزد شیعیان برخوردار است در نسخه نگاره‌های ادوار مختلف به شیوه‌های گوناگون بازنمایی شده است. تمایلات مذهبی و گرایش به تفکرات شیعی در آثار هنری دوران تیموری و ترکمان و سپس عصر صفوی، بر کسی پوشیده نیست. نگاره‌های مورد نظر در این پژوهش شامل نگاره فتح خیر در نسخه خاورازنامه این حسام، دوره ترکمان و مجمع‌التواریخ حافظ ابرو دوره تیموری و نیز پنج نگاره مربوط به عصر صفوی در نسخه‌های فالنامه، حبیب‌السیر، آثار المظفر و روضه‌الصفا میرخواند و قصص‌الانیا است. شمایل امام علی (ع) در چند نگاره مورد بحث از جنبه‌های صوری، ترکیب‌بندی، رنگ و نقشه‌های بررسی شده است. هدف، تحلیل و خواشن ترکیب بصری جایگاه علی (ع) در هفت نگاره فتح خیر در نسخ مجمع‌التواریخ، خاورازنامه، آثار المظفر، روضه‌الصفا، حبیب‌السیر و قصص‌الانیا از دوره تیموری تا صفوی است از این‌رو جایگاه بصری حضرت علی (ع) در نگاره‌های فتح خیر در نسخ مجمع‌التواریخ، خاورازنامه، آثار المظفر، روضه‌الصفا، حبیب‌السیر و قصص‌الانیا چیست؟ در ضرورت پژوهش باید گفت مطالعات چندانی به طور جدی به تحلیل و بررسی تجسمی نگاره‌های مذکور با محوریت علی (ع) و نیز تطبیق متن نگاره با عقاید رایج در زمان شکل‌گیری نسخه صورت نگرفته است.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی، تحلیلی و تطبیقی و جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. در آغاز به بیان تاریخی روایت خیر و سپس آنالیز نگاره‌های هفت گانه در جهت تعیین چگونگی ساختار درونی نگار، چیدمان عناصر، الگوی ترکیب‌بندی، نقاط تمرکز موجود در آثار پرداخته شده و ارتباط میان متن و تصویر سنجیده شده است. جامعه آماری شامل نگاره‌های با موضوع فتح خیر از نسخ خطی شاخص شامل مجمع‌التواریخ تیموری، خاورازنامه ترکمان، فالنامه، آثار المظفر، روضه‌الصفا، حبیب‌السیر و قصص‌الانیا، صفوی است.

پیشینه پژوهش

علیرضا مهدی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله «تحلیل نگاره‌های فتح خیر مربوط به دوره‌های تیموری، ترکمن و صفوی» به بیان تحلیلی مبتنی بر گفتمان تشیع به سه نگاره فتح خیر مربوط به نسخ کلیات تاریخی، خاورازنامه و فالنامه پرداخته است. مهناز شایسته‌فر (۱۳۹۳) در مقاله «معرفی و بررسی نگاره‌های مربوط به نبردهای حضرت علی (ع) در نسخه مصور روضه‌الصفا موجود در مجموعه فرییر و اشنگن»، به



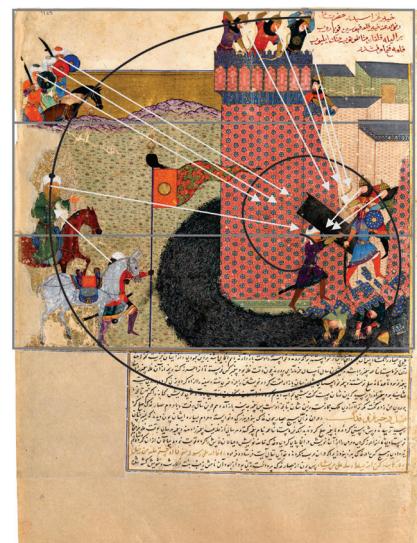
الدیلمی، ۱۳۸۵: ۱۱۵). در ادامه روایت، از همزمانی دو رویداد دیگر؛ ورود کاروان مسلمانان از حبشه به محضر رسول خدا با فتح عظیم خیر و دیگری حضور بانوی به نام صفیه در میان اسیران یهودی یاد شده است.

تحلیل بصری نگاره اول: فتح خیر در مجمع التواریخ حافظ ابرو

نسخه‌ای متشکل از ترجمه علمی تاریخ طبری، جامع التواریخ خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی و *خطبہ‌نامه* تیموری از شرف الدین علی یزدی با افزوده‌ها و ملحقاتی از حافظ ابرو مورخ دربار امیر شاهرخ تیموری (بلر - بلوم، ۱۳۸۸: ۱۴۱). تصاویر نسخه مستقیماً از متن تأثیر پذیرفته و بیان کننده برداشت تیموریان از تاریخ است (آژند، ۱۳۸۷: ۷۲) (تصویر ۱). نگاره روایتگر جنگی است میان سپاه مسلمانان و یهودیان ساکن قلعه خیر که هوشمندانه نگارگر و کاتب، آن را در دو پلان نظام نوشتاری و تصویری پرداخته‌اند. مستطیل افقی تصویر به کمک نوشتار پایین، به نوعی بر افراشتگی برج دیده‌بانی افزوده است. نظام رنگی حاکم، گرم بوده و جنگ سختی را با توجه به خرابی دیوار و افراد فشرده پشت آن با در کنده‌شده حکایت دارد. در چون سپری از علی (ع) محافظت می‌کند. دستار سفید سر، نقطه تأکیدی در تصویر ایجاد نموده که ترسیم اسپیرال و نگاه سوگیرانه افراد داخل برج، پشت تپه، حضرت رسول (ص) و پرچم؛ این شگرد را تقویت کرده است. قهرمان با شمشیر و درب قلعه در دستانش تصویرسازی شده، با قدرت و شجاعت یک تن از خندقی که قلعه را فراگرفته عبور کرده، بخشی از دیوار را فرو ریخته، تعدادی را به هلاکت رسانده و نوید پیروزی می‌دهد؛ موضوعی که پرچم نیز صلات خط عمودی برج را در هم شکسته است. در این صفحه از نسخه تاریخی مجمع التواریخ تنها به یک جمله بسنده کرده است (علی پنج حصار را بگشاد) و پس از آن جریان تسلیم شدن یهودیان و نیز داستان صفیه دختر حی بن اخطب یهودی و در پایان نیز ورودی به قضیه فدک داشته است. خطوط عمودی و ایستای موجود در تصویر استحکام و غیرقابل نفوذ بدن دز را هرچه بیشتر به نمایش گذاشته است پرچمی با میله‌ای بلند که حدوداً بیش از نیمی از کادر عمودی را تحت تاثیر قرار داده و دقیقاً در محل $\frac{1}{3}$ تقسیمات طولی کادر گنجانده شده است. ترکیب حلوونی مستتر در استخوان بندی نگاره، علاوه بر ایجاد حس پویایی و جنبش، اسباب حرکت چشم به سوی نقطه تأکید در تصویر را فراهم آورده است. گردشی که از پیکره علی (ع) آغاز و بعد از عبور از سربازان مغلوب و مجرح دشمن هم جهت با خطوط محیطی خندقی که به رنگی تیره ترسیم شده، به دو مین نقطه تأکید؛ کاراکتر حضرت رسول (ص) می‌رسد. سپس با ریتم منظم خطوط منحنی سر و گردن اسبها و نیز دوا بر تداعی کننده سپر سربازان اسلام، به نقطه پایانی جریان یعنی سربازان یهودی که محکوم به شکست هستند به اتمام رسیده است. دستان پیامبر اسلام (ص) که با انگشت اشاره نگاه را به جایگاه قهرمان معطوف نموده، به طور هم زمان در حال روایت ماجراهی خارقالعاده است. زمینه رنگی گرم با موئیف‌های هندسی به هم پیوسته و جنب و جوش در سمت راست نگاره، حرکت موج نقوش تیره درون خندق دور تادور

راه حق تصدق نمایی (خواندمیر، ۱۵۵۸: ۴۰۷). گشوده شدن در قلعه خیر و بیرون آمدن دلوران یهودی از جمله برادر مرحب و صدای هیبت و نعره‌شان، سربازانی که پشت سر علی (ع) بودند، بی اختیار عقب رفتند ولی علی (ع) چون کوهی استوار بر جای ماند. نبرد تا جایی ادامه داشت که شمشیر قهرمان اسلام فرق مرحب یهودی را شکافت (سبحانی، ۱۳۴۶: ۵۴-۵۳). خیر به دست علی (ع) فتح شد. در جنگ با ضربه‌ای که به سپر ایشان وارد شد، سپر از دست رها شد و علی (ع) نیز ناگزیر درب قلعه را از جای کند و آن را سپر خود قرار داد، تا زمانی که خداوند فتح کامل خیر را به دست با کفایت ایشان نصیب مسلمانان کرد.

نقل قول‌ها عظمت و سنگینی درب قلعه خیر را که در دستان امیر المؤمنین به قدر سپری آمده بود، یادآور می‌شود. ابو عبدالله حافظ به سند خود از ابوراغع، برهه آزادشده رسول خدا، نقل کرده که این قضیه را عنوان کرده و در پایان از سنگینی در یاد می‌کند و می‌گوید من خودم با هفت نفر دیگر هرچه کوشش کردیم آن درب را برگردانیم، نتوانستیم (طبری، ج. ۳: ۱۳۶۳؛ ۱۱۴۸: ۳). در نقلی دیگر ابو عبدالله حافظ با سندهای خود از لیث بن ابی سلیم از ابی جعفرین محمد بن علی (ع) روایت می‌کند که فرمود: جابر بن عبدالله انصاری نقل کرده است که علی (ع) در روز نبرد خیر در قلعه را روی دست گرفت تا مسلمانان دسته دسته از روی آن عبور کنند ولی پس از آن، چهل نفر را یارای جابر جایی آن نبود. جایی دیگر از جابر روایت است که هفتاد نفر آمدند و تلاش کردند و نتوانستند درب را به جای اوش باز گردانند (طبری، ج. ۲۳: ۱۳۵۹). در تاریخ یعقوبی نیز در توصیف در قلعه آمده است که در قلعه، سنگی بود به طول چهار ذرع و بهنای دوزرع (یعقوبی، ۱۳۸۲: ۴۱۵). شیخ مفید در ارشاد از حضرت امیر المؤمنین، سرگذشت از جاده آوردن درب قلعه و در دست گرفتنش را روایت می‌کند: مردی پرسید آیا سنگینی باری را که حمل کردی، احساس نمودی؟ حضرتش فرمود: به همان مقدار که اوقات دیگر سپر به دست می‌گرفتم (ابو محمد حسن بن محمد بن الحسن



تصویر ۱. نگاره فتح خیر، مجمع التواریخ حافظ ابرو. منبع: Gruber, 2018: 116) و ترکیب‌بندی نهفته در اثر به صورت اسپیرال و جهت تأکید در نگاره فتح خیر در نسخه مجمع التواریخ حافظ ابرو.



کادر، سطوحی افقی، عمودی و مورب است که برای بازنمایی بنای نسبتاً مستحکم حفاظتی کاربرد دارد. حرکت دستان کمانداران و تیرهای آماده پرتاب در بالای برج و داخل قلعه، ارتقای و تسلط بر صحن، حاشیه تزیینی و خطوط مورب دیوار قلعه؛ با من نوشتاری نگاره، شیخون کردن خاوران بر لشکر اسلام را بیان کرده است.

قهرمان فتح خیر این بار، با هیکلی درشت که در مکتب ترکمان مرسم بوده است، نقاشی شده و شعله آتش سرش را در بر گرفته است.

قهرمان، با عمامه سفید پر حجم و پوششی متفاوت و بدون زره نشان از انتکای او به قدرت الهی دارد. پوشش گیاهی پراکنده بوته‌های سبز و گاه مزین به گل‌های قرمز رنگ سطح دشت را فرا گرفته است. توهد سپاهیان اسلام در سمت راست با فرم نیم دایره، عمل جوابگوی صلات فرم مربع برج قلعه بوده و پوشش زرد اسب جلوی تصویر، به خوبی فضای تصویری را فعال کرده است (تصویر ۳، پلان ۲). شاید این تقسیم‌بندی از سوی نقاش برای تأکید بر تقابل دو نیرو، یکی متکی بر نیروهای الهی و آسمانی و دیگری وابسته به قدرت‌های زمینی و مادی، به کار گرفته شده باشد. افراد دیگر حاضر در نگاره، شخصی است که درون قلعه پشت درب که حالا توسط فاتح خیر از جا کنده شده، ایستاده و با بهت و شگفتی به او می‌نگرد. احتمالاً همان بانوی خاوران است که با دو فرزند دلیر و جوان خود پس از مشاهده نیروی الهی و فرازمنی حضرت حیدر (ع) خود را تسليم ایشان کردن.

بر حیدر آمد زن خاوران

دو فرزند با او دلیر و جوان

از آن دو یکی را فریبرز نام

دلیر و سبک سیر به مردم (خاوران نامه، ۱۳۸۱: ۶۳)

نگاره سوم: فتح خیر در فالنامه شاه طهماسبی

آنچنان که در سفرنامه شاردن به رغبت ایرانیان به مبحث غیب‌گویی و پیشگویی پرداخته شده (شاردن، ج. ۵، ۲۵۱-۲۵۲؛ ۲۵۱-۲۳۸) نمونه‌هایی از نسخ مصور با این مضامون مربوط به سده‌های ده و یازده هجری، از ایران صفوی و ترکیه عثمانی باقیست. یکی از نخستین آنها، یادگار از مکتب نگارگری قزوین، فالنامه‌ای تحت حمایت طهماسب و در هم خوانی و همگونی با گرایش مذهبی و فکری او در آن روزگار است که حاوی مضامین شیعی با حدود ۲۸ نگاره اوراق شده، در قطع بزرگ ۵۹۰×۴۴۵ میلی متر مربع، اجرا شده و دارای کیفیت بالای طراحی و رنگ‌پردازی و تنوع سبک است (Canby, 1999: 69).

با توجه به این که پیشگویی و استفاده از تنجیم از نظر اسلام مورد اشکال بوده است، نگاره‌ها تصویرسازی مستقیم متن فال نیستند بلکه تنها اشاراتی به پیشگویی از طریق احکام نجوم شده است. در متن مربوط به نگاره فتح خیر سطر ۸ و ۹ آمده است: غرض که کوکب اقبالت به افق دولت طالع می‌شود و هر نیت که داری به خیر و خوشی ساخته می‌گردد (اخوانی، محمودی، ۱۳۹۷: ۴۳-۴۴).

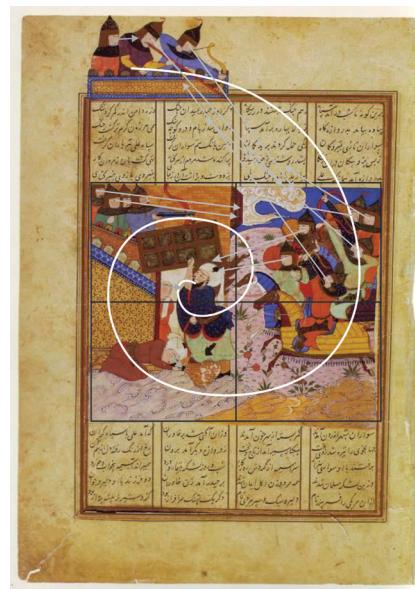
کادر تصویر، مستطیل در مستطیل، شامل چهار چوب اصلی نگاره، دیواره قلعه و چهار چوب درب و فضای خالی میانی آن است. بسیاری

قلعه، جنازه کشته‌شدگان آغشته به خون در مقابل با رنگ خاکی که سطح دشت را فرا گرفته و تکرار گلهای تزیینی که برآرامش حکمفرما بر پیکرهای سمت چپ، افزوده نیز رنگ سبز پیامبر اسلام (ص)، از تلاش نگارگر برای بازنمایی نبرد خیر و شر حکایت دارد. در واقع استواری گام‌های علی (ع)، سبکی درب قلعه، قرار گیری در بالاتر از شانه و نگاهی که به جلو دوخته شده، همگی رسانای حضور قهرمان هم‌سو با روایات است (تصویر ۱).

نگاره دوم: فتح خیر در خاوران نامه این حسام خوسفی

خاوران نامه، از سرودهای مولانا محمدبن حسام الدین معروف به این حسام (متوفی ۱۴۷۵-۱/۸۷۵) (کمبریج، ۱۳۷۹: ۴۲۱) یک مشنی حماسی در بیان سفرها و جنگ‌های حضرت علی (ع)، مالک اشتر و دیگر یاران حضرت در سرزمین افسانه‌ای خاوران (پاکباز، ۱۳۹۳: ۷۸) در نبرد مقابله پادشاه خاورزمین و امرای دیگر مانند طهماسب شاه، دیو و اژدها و امثال این وقایع به تقلید از شاهنامه به نظم درآمده است (صفا، ۳۶۴: ۳۱۸). خاوران نامه تحت حمایت پیربداق، بزرگ‌ترین پسر جهانشاه قراقویونلو و حاکم شیراز تا سال ۱۴۶۷/۸۷۲ مصور شد و احتمالاً پس از او به سربرستی خلیل پادشاه آق قویونلو از فرزندان او زون حسن ادامه یافت (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۶۴). فرهاد نقاش گمنام و شیرین قلم قرن نهم هجری و احتمالاً از اهالی شیراز، رقم و تاریخ را این گونه نهاده است: کم‌ترین بندگان فرهاد و سال ۸۸۱ مق (کریم زاده تبریزی، ۵۱۲-۱۳۷۰: ۵۱۳).

نگاره در سه پلان به تصویر کشیده شده است: متن، روایت تصویری و در بالای برج، کمانداران یهودی (تصویر ۲). هندسه حلزونی پنهان درون نگاره، از وجود مقدس حضرت علی (ع) آغاز شده و در امتداد درب قلعه که بالای سر ایشان قرار گرفته و کمانداران دشمن، انبو سپاهیان و در نهایت با گروه سربازان برج پایان پذیرفته است. فضای هندسی



تصویر ۲. نگاره فتح خیر در خاوران نامه (خاوران از پشت در در پلان ۲ به علی (ع) می‌نگرد).



صحنه قدرت‌نمایی تنها مبارز پیروز میدان است. بخش اعظم خطوط فرضی جهت نگاه افراد به سوی نقطه تمکن تصویر، تنها قهرمان خیر، معطوف شده است. روش‌ترین و تیره‌ترین فضای رنگی نیز حول قهرمان را فرا گرفته، خندقی سیاه رنگ زیر پاهای ایشان و نوری که از محل درب جداشده قلعه متصاعد شده و نکته جالب توجه عدم انتباط فرم درب با فرم محراب‌مانند فضای خالی چهارچوب است. کاراکترها با رنگ پوست متفاوتی به تصویر درآمده و برق‌های نیز به رنگ‌های مختلف در دست مسلمانان است. با وجود هم‌سانی پوشش و سیمای این دو برگوار، بلندی جایگاه قرارگیری حضرت رسول(ص) رعایت شده است در تکمیل ادای ارادت و احترام نگارگر شیعه، عبارت جانب رسالت‌پناه صلی الله علیه و السلام، به موازات چهره ایشان و نیز عبارت جانب اسدالله‌الغالب علیه‌السلام روی دیوار قلعه درج شده است.

نگاره چهارم: فتح خیر در آثار المظفر نظام الدین استرآبادی
نظام الدین بن حسین بن مجذال‌دین استرآبادی از شاعران قصیده‌سرای شیعی‌مذهب قرن نهم هجری در هرات بود (حیدری یساولی، ۱۳۹۰: ۲۶۴). به خواهش خواجه سیف‌الدین مظفر بتکچی، فرمانروای استرآباد در ۵۹۱هـ منظومه حمامی‌دینی سعادت‌نامه را به موضوعیت پیامبر(ص) و جنگ‌های ایشان به وزن خسرو و شیرین نظامی، به رشته نظم درآورد:

خدایوندا در گفتار بکشای

دلم را دولت دیدار بینمای (حیدری یساولی، ۱۳۹۰: ۲۷۲)

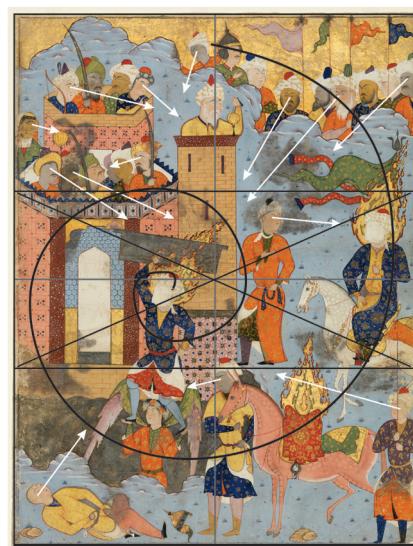
سه نسخه مصور این کتاب طی قرن نهم هجری تهیه شد که دارای تصاویری با مضامین دینی و شیعی هستند. در این نگاره روایت، در کادر مستطیل عمودی جای داده شده است. بنوع متفاوتی از تصویرگری مواجه هستیم به شکلی که عناصر تصویری مرزهای کادر را در نور دیده و به خارج از فضای محدود خود سرک کشیده‌اند. جدول‌کشی‌های چهارتایی در بالا و پایین اثر به عنوان جایگاه قرارگیری ایيات مربوط به جنگ خیر و رشادت حضرت علی(ع) در نظر گرفته شده، آخرین بیت بالای کادر، بیت مصور نگاره بوده که فضایی مجزا برای آن منظور شده است:

به زور حیدری برکنده از جا

سپر کردش روان شد سوی اعداء

کاربست خطوط و مستطیلهای عمودی، ایستایی و صلاحت را القا کرده؛ هرچند حضور خطوط مورب در حرکات هماهنگ دست‌های سربازان قلعه و نیز تیرهای آماده در کمان، آن سوی صحنه را پر هیاهو تر جلوه داده است. نگاه کاراکترهای انسانی به دو سو تقسیم شده: گروهی از سربازان نظاره گر قدرت الهی بازوan مولا(ع) هستند و گروهی دیگر وجود نورانی پیامبر(ص) را با حس نگرانی و تشویش نگریسته‌اند. اما حالات دو پیرمرد بالای سر پیامبر متفاوت است، شاید همان‌هایی که پیش از امام(ع) پرچم به ایشان سپرده شده اما ناکام بازگشتند، در حال تماشا و تحسین‌اند. فرد مسن دست بر شانه دیگری گذارد و به او می‌نگردد، گویا از حرکت بازمانده و مرد جوان انگشت بر دهان گزیده و با ابروهای متماطل به بالا، جویای دلیلی برای اتفاقی دور از باور است.

خطوط عمودی و پراکندگی آن در کل اثر به صورت خطوط محیطی ستون‌ها و دیوارهای قلعه و با تأکید بر انداختهای کشیده و ایستاده سپاهیان اسلام، اشاره به استحکام و قدرت دارد. سپاهیان اسلام با تعدد پرچم‌های برافراشته در بالاترین بخش تصویر، پیامبر(ص) سوار بر مرکب سفید، قبر غلام سیه‌چهره امام علی(ع) در حالی که افسار مرکب ایشان را در دست دارد، علم‌دار سپاه با پرچم برافراشته در دست، پرچمی سبزرنگ آراسته به نقش گیاهی طلایی و دو نوار بلند قرمز به صورت مواج در فضا و سریریقی آهنهای، در پایین ترین بخش مرحب پهلوان یهودی مجرح بر زمین افتاده و انبوهی از سربازان یهودی و ساکنان قلعه پنهان گرفته بر باقی، سمت چپ میان ساکنان قلعه شمایل بانوی با نیم‌تاج - اشاره‌ای به حضور صفویه - فرشته با بال گشوده در میانه خندق که قهرمان خیر را بر دستان گرفته، مطابقت کامل تصویر با روایت تاریخی فتح خیر را به همراه دارد. هرچند متنی که در ورق مقابل نگاره تحریر شده، تکیه بر قدرت و مقام علی(ع) و برکت وجود ایشان در طالع شخص دارد: «میرملک هدایت علی ولی الله / که در زقلعه خیر به زور بازو کند / تو را ز آتش دوزخ نگاه می‌دارد/ بشان و رتبه و جاه و جلال او سوگند» انتخاب ترکیب اسپیرال به مرکزیت حضرت علی(ع) و هدایت نگاره با گذر از کاراکترهای انسانی به سمت آسمان طلایی بر جلوه روحانیت نگاره افزوده است. احتمالاً چون این تصویر باید نوید خوشی و روزگار مبارکی را به شخص طالب فال بدهد، نمایش آشوب صحنه نبرد چندان خوشایند نمی‌نموده است. پس دایره مستتری که چیدمان شخصیت‌های اصلی نیز بر مبنای آن انجام شده، گردش چشم را حول تقدس و روشنایی و نور به تصویر کشیده است. زمینه آبی دشت فضایی نسبتاً آرام و روحانی را پدیدآورده و در میان گروه خیر، هیچ آمادگی نظامی یا ادوات جنگی به چشم نمی‌خورد. اگر خطی عمود بر دو ضلع کادر نگاره را به دو بخش تقسیم کند، نیمه راست به سپاه اسلام و نیمه چپ به جناح دشمن اختصاص داده شده است. با نگاهی به دو نیمه بالا و پایین نگاره، انبوه جمعیت و شلوغی در بالای تصویر به عنوان تماشاجی و نیمه پایین آن



تصویر ۲. نگاره فتح خیر، فالنامه شاه طهماسبی. منبع: Chester Beatty (Digital Collections) و ترکیب‌بندی اسپیرال و جهت تأکید در نگاره.



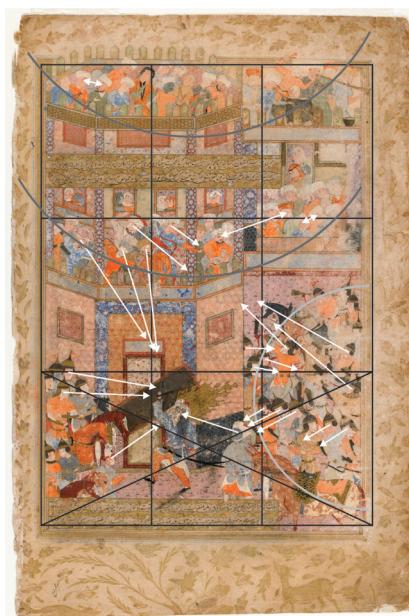
نیز پس از مرگ او توسط دخترزاده اشغیاث الدین خواندمیر به رشتہ تحریر درآمد (بهار، ۱۳۵۵: ۲۰۵).

روایت فتح خیر در کتاب *روضه الصفا ذبیل عنوان* «ذکر فتح حصار قموص و سایر قلاع به اهتمام و سعی کننده در خیر امیرالمؤمنین حیدر (ع) آورده شده است:

«علی در عقب ایشان روان شد و در آن اثنا یکی از مخالفان چیزی به امیرالمؤمنین علی زد به مثابه‌ای که سپر از دستش بزرگی افتاد و دیگری هم از ایشان سپر گرفته روی به گریز آورد و امیرالمؤمنین از این صورت به غایت خشنمانک شد و خود را به در حصار قموص رسانید و در آهنگ حصار را برگرداند سپر خویش ساخت. از ایشان منقول است که من در خیر را به قوت روحانی کند نه به قوت جسمانی... از امام محمد باقر(ع) روایت کردند که چون علی کرم الله وجهه در حصن را گرفته بجهانید تمامت حصار چنان بجنبیک که صفیه دختر حی از سرتخت بیفتاد». (میرخاند، ۱۴۶۳: ۱۳۸۰)

نسخه خطی مصور *روضه الصفا* محفوظ در مجموعه فریر، از بهترین نمونه‌ها در بررسی هنری دو دوره تیموری و صفوی است چرا که در دوره تیموری سنی مذهب کتابت و در صفوی شیعه در شیراز مصور گشته است (شاپورت، کاویان، ۱۳۹۳: ۳۰) (تصویر ۵).

در این نگاره بیننده با پرشورترین نوع تصویرگری این ماجراهی عظیم مواجه است. «تاکید بر عظمت و شکوه با درنظر گرفتن کادر مستطیل عمودی که هم چون سایر نگاره‌های مکتب شیراز دو، بیننده را به دنبال خواندن روایت داستان ترغیب کند» (آیت‌الله، ۱۳۸۶: ۳۸)، روایت اصلی درون میری شاخص شکل گرفته است. انبوهی از جمعیت و تراکم عناصر، پیرامون محل قدرت نمایی قهرمان به کاربرد فراوان خطوط مورب، آرایش ریتمیک هماهنگ عناصر بصری به صورت اریب با



تصویر ۵. فتح خیر، *روضه الصفا* سیرت الانبیاء و الملوك والخلفاء.
منبع: Arthur M. Sackler Gallery

رنگ‌هایی نه چندان خالص و درخشان، فضایی نسبتاً گرم و ساکن را بازنمایی کرده است. ترکیب اسپیرال از پیکره امام علی (ع) آغاز و پس از گذر از رسول خدا (ص) به دو مرد و سپس به سربازان قلعه خیر ختم شده که بر بام قلعه با تمام توان با پوشش روزگار صفوی قهرمان را نشانه رفته‌اند. دو بیرق در نگاره، یکی بر زمین کاشته و دیگری در دست مبارک حضرت رسول (ص) که بخشی از آن از کادر خارج شده، متفاوت از سایر نگاره‌های فتح خیر است. ایشان سوار بر مرکبی که با پوشش چرم و فلان تجهیز شده با عمامه سبزرنگ و شالی سفید بر گردن آویخته، با سیمایی پوشیده و هاله تقدسی که زبانه کشیده و تاخیر کادر ادامه دارد، در حال تماشی رشادت قهرمان و فرمانده سپاه خویش هستند. تیردان، محظله کمان، ساق بند و زانوبند خبر از حضور در نبردی عظیم می‌دهد. قهرمان خیرگشا، درب قلعه را از جا کنده و به وسیله حلقه در، آن را بالای سر نگاه داشته، ایشان نیز مجهز به سلاح‌هایی در غلاف است. استواری گام‌های حضرت به گونه‌ای تصویر شده که گویی تأثیر این قدرت بی‌مانند قلعه را به بیرون کادر رانده است.

نگاره پنجم: فتح خیر در کتاب *روضه الصفا*

کتاب *روضه الصفا* سیرت الانبیاء و الملوك والخلفاء آخرین اثر مهم نگارگری عهد تیموریان متأخر تألیف - ۱۴۶۸/۸۷۳ تا ۱۴۹۷/۹۰۲ تا میر محمد بن سید برهان الدین خاوند شاه (میرخواند) است که تالی مجمع التواریخ حافظ ابرو در زمانه خود بود (آذند، ۱۳۸۷: ۲۲۲). این کتاب را می‌توان حلقه ارتباطی تاریخ نگاری سلسه تیموری و خاندان صفوی دانست (آرام، ۱۳۹۳: ۳۵). تاریخ مفصل *روضه الصفا* میرخواند یک تاریخ عمومی هفت جلدی است که شش جلد آن توسط میرخواند وقایع را از خلقت آدم (ع) تا سال ۸۷۳ هجری، سال قتل سلطان ابوسعید تیموری حکایت کرده است (صالحی، قلیزاده، ۱۳۹۱: ۱۳۸). جلد هفتم



تصویر ۶. نگاره فتح خیر، آثار المظفر نظام الدین استر آبادی. منبع: Chester Beatty Digital collections و ترکیب‌بندی اسپیرال و جهت تأکید در نگاره.



برآشفت آن شاه عالی اثر
در قلعه را کنده و کردش سپر
..القصه بیهود خیر که آن امر غریب از امیر المؤمنین حیدر مشاهده
نمودند فغان الامان بایوان کیوان رسانیدند و شاه مردان بعد از
استجازه از پیغمبر آخرالزمان ایشان را امان داده آن در را به قدر
هشتاد وجب از پس پشت خود دور انداشت و بروایت بعضی از
شیوه بختیار حصار در آمده آن در را مانند جسر بر کتف مبارک
نگاهداشت تا اهل اسلام عبور نمودند و بقیه در آمدند و چون
خیر فتح خیر بخیر البشیر رسید مسروک شسته در وقت ملاقات با
علی مرتضی فرموده (حبیب السیر، ج. ۳۸۰: ۱).

این کتاب در دو مجلد در قطع رحلی ۴۴×۲۷ سانتی متر در بخش نسخ
خطی کاخ گلستان نگهداری می‌شود.

نگاره به صورت عمودی در میان صفحه مزین شده به تشعیر با نقش
حیوانی و گیاهی است. تصویر از محور طولی به دو بخش مجزا، توسط
میله بلند بیرق سپاهیان اسلام و دیواره قلعه تقسیم شده که طول آن
فراتر از دیواره قلعه و دارای سر بیرق طلایی رنگ آراسته به نام مبارک
«الله» است و پرچمی سرخ رنگ با نقش گیاهی زرین، با فرم شیبه
به ذوالقار حیدری دارد. ترکیب آرایش عمودی کاراکترهای انسانی در
سمت راست با خطوط مورب حرکات دست و کمان، نشان قدرت و
هیایی نبرد است. ترکیب حلزونی مستتر در اثر توانسته نگاه را از جزئی
به جزئی دیگر هدایت کند. چیدمان پیکرهای مطابق با زاویه کادر ادامه
یافته و تا ضلع بالایی مستطیل در سمت راست، کشیده شده است. نقاش
در نقوش تزیین روی شلوارهای سربازان و حاشیه دستارهایشان چیره
دستی خود را به رخ کشیده است. تنوع رنگی و کاربست خلوص و
درخشندگی به صورت ریتمیک در لباس‌ها چرخش نگاه را به دنبال

زاویه‌ای که از افق گرفته شده در کنار تضاد رنگی، حرکت و ازدحام
مناسب یک صحنه نبرد را به نمایش گذارد است. رنگ نارنجی با
خلوص و درخشندگی بسیار در جای جای تصویر پراکنده شده و وظیفه
چرخش نگاه را در کل اثر بر عهده دارد. ساختار منحنی متشكل از چند
نیم‌دایره به عنوان استخوان‌بندی پنهان نگاره، برای رسیدن به پویش و
جنبیتی بی‌پایان کارآمد بوده است.

فضای کار به دلیل گستردنگی بخش هندسی (معماری)، از فراوانی
خطوط عمودی و افقی برخوردار و سازه قلعه را هرچه مستحکم تر و
بلندر به نمایش گذاشته است. ارائه هم‌زمان سطوح مختلف، طبق رسم
فرازمانی و فرامکانی بودن نگاره‌ای ایرانی با نمایش فضاهای بیرونی و
درونی قلعه و جمعیت انبوی تماشاچی، ایوانی چندصلعی که محل استقرار
مردان کمان‌دار است، افرادی که سنگ در دست دارند، عده‌ای انگشت
به دهان گرفته و پنجره‌هایی که در پس زمینه تعییه شده تا مدخلی باشد
برای ورود به درون قلعه و بانوانی با سرپوش نظاره گر هستند، حضور
عده‌ای بر بام که شاید مرتبه بالاتری از سربازان و محافظان دارند، بدون
هیچ سلاحی و در این میان بانوی با لباس متفاوت از سایرین؛ سویی دیگر
گروهی در حال نواختن سازهای جنگی طبل‌های کوچک و بزرگ برای
ایجاد صدای بم و زیر، شیپورهای بلند که مانند آن در میان سپاهیان
اسلام نیز قابل مشاهده است. آرایش منظم انبوی سپاه اسلام با تنپوش
جنگی، تأکید هرچه بیشتر بر تراکم فرم‌ها برای ایجاد خطوط اریب در
دو سوی قلعه به تصویر کشیده شده است. تنها قنبر غلام حضرت علی (ع)
بدون هیچ گونه لباس رزمی در صحنه قرار گرفته، با عمامه سفید به دور
کلاهی سرخ رنگ و رنگ پوست تیره که وظیفه‌اش پاسبانی از مرکب
امام (ع) است. علی (ع) در این نگاره با اندامی درشت و وزیریه از سایرین
طراحی شده و ذوالقار، شمشیر دو لبه حضرت بسیار بلند تصویر شده و
به قطعات طلا آراسته است؛ اما در غلاف.

تعامل میان متن و تصویر تا آنجا پیش رفته که ساختار تصویر،
چگونگی گستردن متن در صفحه را همراهی کرده و در راستای افق بسط
یافته است (زارعی فارسانی، قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۲۵). فضای نوشتاری
به شکل مستطیل افقی، میان دو طبقه قلعه قرار گرفته و جریانی را روایت
داشته که آن جمعیت در حال نظاره‌اش هستند.

نگاره ششم: فتح خیر در حبیب السیر

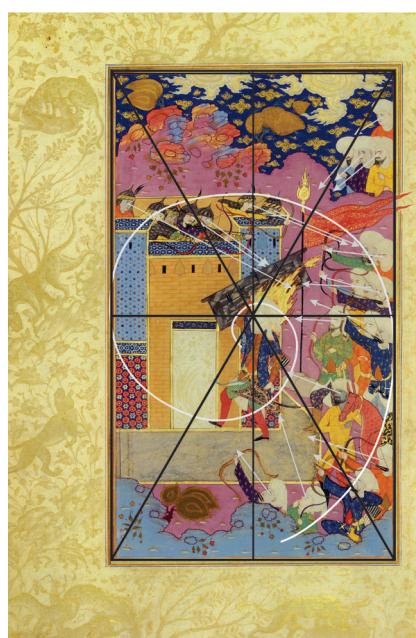
حبیب السیر، تألیف غیاث الدین ابن خواجه همام الدین محمد بن خواجه
جمال الدین ابن برهان الدین محمد شیرازی معروف به خواندمیر از ادب و
مورخان نامدار قرن دهم هجری در تاریخ عمومی، شامل مقدمه، خاتمه
و سه جلد است (همایی، مقدمه حبیب السیر، ۱۳۸۰: ۱۲). خواندمیر
سال اول صفوی را در ک کرد و تألیف در هرات صورت گرفت. در متن
کتاب می‌خوانیم:

«ذکر وقایع سنه سابعه از هجرت خیر البشیر مصدر بیان فتح قلاع

خیر

سپر در زمان قتال و جدال

بینداد از دست شاه رجال



تصویر ۶. نگاره فتح خیر، حبیب السیر فی الاخبار افراد البشر.
منبع: (شاهکارهای نگارگر ایران، ۱۳۸۴)



قدرت‌نمایی امام(ع) در مریع شاخص جای داده شده اما در فضای باقیمانده نیز در زمینه‌های تیره حضور حضرت رسول(ص) و سه تن دیگر با انواع متفاوتی از چهره و نمایش سنین گوناگون، در حال شنیدن روایت داستان از حضرت هستند (تصویر ۷).

هر بخش از روایت در زمینه‌ای با رنگی متفاوت به تصویر درآمده و نقاط تمرکز با توجه به جهات دید افراد بین دو وجود مقدس تقسیم شده است. گروه سربازان یهودی نظاره گر خیرگشایی حضرت علی بوده و قنبر نیز مبهوت و بی حرکت به تماشا ایستاده است. وجود حضرت محمد(ص) نیز با همین ترفند، بیننده را متوجه خود می‌سازد. تصویر شامل سه پلان است که در سطح دوم آن، بخش هندسی نگاره، عنصر جالبی که بیش از همه در اثر جلب توجه نموده، توپ‌های جنگی بر دیواره قلعه است که به عنوان سلاح مورد استفاده دشمنان اسلام، معروفی شده است. البته نوع تصویرگری پیروزی حتی مسلمانان را باشارت داده است.

تعامل متن و تصویر و تحلیل صوری نگاره‌های فتح خیر (الف) تعامل متن و تصویر

نگارگری ایرانی، به عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم و بسترهای ثبت و گسترش دانش، بینش، روش و انگارهای خالقان، سیاسیون، قدرتمندان و حکومت‌های وقت، مورد بهره برداری قرار گرفته است و این صفت مشترکی است بین کلام و نوشتار با تصویر. همچنین بیان کلامی و بصری می‌تواند به نوبت بازگویی داستان را به عهده بگیرند (ساip، ۱۳۸۸). «نقاشی به عنوان وسیله‌ای جهت تصویرگری و تزیین اثر، می‌باشد محتواهی متن و به عبارت بهتر واقعیت برگزیده را به تصویر درآورده» (پولیا کووا، آرتویوسونا، ۱۳۸۱؛ ۱۰۳). در این نظام واحد که ویژگی کارکردی کتاب‌های مصور قرون وسطی محسوب می‌شود،



تصویر ۷. فتح خیر در قصص الانبیا اسحاق نیشابوری.
(The New York Public Library, digital collections)

دارد. آسمان تیره، ابرهای کوچک و بزرگ اسپیرالی، افق صخره‌ای باله کنگره‌دار، درختچه‌های کوچک، چهار تن در حال بازگو کردن روایت اعجاب‌انگیز فاتح خیر، در لایه‌های بعدی نگاره قرار گرفته‌اند. در محل تلاقی دو قطر روی سر حضرت، وقوع لحظه بالا بردن درب قلعه با یک دست به تصویر کشیده شده که گویا درب جز آهن دارد، احتمالاً چوب جایگزین خویست چراکه تیرهای کمانداران دشمن تا نزدیک به پر انتها بی‌تیر، در آن فرو رفته و بر کاربرد درب به عنوان سیر تأکید شده است.

کنتراست نور و تاریکی در محل چهارچوب درب نمایان است. پوشش مجلل حضرت امیرالمؤمنین(ع) تمهدی بوده برای بر جسته‌سازی شخصیتی که داستان حول محور او شکل گرفته است. ابعاد پیکرهای انسانی متفاوت در نظر گرفته شده، محوریت نگاره با بزرگ‌ترین اندازه، سربازان سپاه اسلام در مرتبه دوم با ابعادی کوچک‌تر (چند نفری) که به دلیل جایگاهشان از سپاه متمایز شده‌اند نیز با ابعادی مشابه‌اند) و در آخر سربازان یهودی که تنها ترک نگی تیره، مشابه با درب قلعه، بیشترین وسعت رنگی به کار رفته در پوشش آثار اتشکیل داده، با فاصله‌ای دورتر و ابعاد کوچک‌تر نقاشی شده‌اند.

نگاره هفتم: فتح خیر در نسخه قصص الانبیا اسحاق نیشابوری

در قصص الانبیا اسحاق بن منصور بن خلف نیشابوری در قرن پنجم/ یازدهم، ماجراهای خیر این گونه نقل شده است:

«در قصه چنین آمده است ... چون رسول آن حال بدلید گفت على را بخوانید و آن روز چشم على درد می‌کرد. رسول(ص) دعا کرد در ساعت بیشتر شد. على با ذوق القمار بیرون رفت و مبارز خواست و سه سرباز از گردن کشان ایشان بکشت. چون جهودان آن بدیند همه هزیمت شاند و مسلمانان از پسر ایشان در آمدند تا به خیر رسیند و جهودان خیر را حصار کردند. چون مسلمانان اثادر رسیند یافتدند در حصار استوار کرده على در آمد و حلقه در بگرفت و از جای خوبیش برکند و چهل گز از پس پشت بینداخت و اندیشید که این من کردم. جبرئیل عليه السلام خود را بدو نمود که من با تو بودم و به روایتی دیگر گفت حلقه را بجنبان. حلقه را بگرفت هر چند جهد می‌کرد نتوانست جنبانیان آنگاه یاران به حصار در آمدند و غارت کردن گرفتند...» (نیشابوری، ۱۳۸۲-۴۳۹؛ ۴۰-۴۰)

بخشی از متنی که در کادر مستطیلی باریک بالا و پایین نگاره قرار گرفته گوشه‌ای از نبرد را بیان کرده است: «بیامد و حلقه بگرفت و بگشانید که کنده شد و بینداخت چهل قدم و مسلمانان در خیر در رفتند. «و بغارت در آمدند و زنان را می‌گرفتند زنی بود که وی را صقیه خوانندی...»

نگاره در کادر مستطیل عمودی گنجانده شده، قابهای متنی به شکل مستطیل باریک در بخش تحتانی و فوقانی جای داده شده و فرم پلکانی که قصد جلب نظر بیننده و تحریک او به رجوع همزمان به تصویر و متن را دارد، برگزیده شده است. درب قلعه خیر در دست حضرت امیر(ع) در محل تلاقی اقطار مستطیل قرار گرفته، روایت داستان و حداثه خیر و



آن و تأکید بر نقطه بحران تاثیر دارد. «حضور بیت مصور؛ با پلکانی کردن قاب، بیت مربوط به نقاشی در نزدیک ترین محل به آن قرار می‌گیرد» (ارجماند اینالو، ۱۳۸۸: ۶۰).

فتح خیر در کتاب روضه‌الصفا بر اساس آنچه به مکتب شیراز دو تعلق دارد، مصور شده است. شیراز دو که مقارن با اوایل حکومت صفوی آغاز شده، به جهت تفاوت ترکیب‌بندی در نحوه استفاده از متن متفاوت است. چونان که شیراز یک عوموماً با نگاره افقی مواجه بوده و متن کلامی از تصویر جداست، در حالی که در شیراز دو آثار عمودی طراحی شده، به آن اندازه که بیننده را تحریک کنند به دنبال خواندن روایت داستان بروود (خاکیان، ۱۳۸۶: ۳۸). ترکیب استادانه متن و تصویر، در مکتب شیراز دوره صفویه، نظام قانونمندی یافته است. در نگاره مورد بحث دو کادر افقی، از سمت چپ تصویر آغاز و پس از ورود به یک سوم سمت راست کادر، پذیرفته است. کادر مربوط به بخش فوقانی با ستون‌های عمودی قلعه، ثابت شده و از قدرت‌نمایی مولا (ع) سخن رانده است. فضای دوم که مماس با ضلع تحتانی مستطیل عمودی نقاشی قرار گرفته، با طول و عرضی مشابه با مورد قبلی از قوت روحانی حضرت و ماجراهی صفیه روایت دارد. عناصر تصویری که این بخش را احاطه کرده، نیروهای خیر صحنه نبرد بوده و فضا عاری از هر گونه آسودگی و پلیدی است. مبحث دیگر، ورود متونی به صورت معکوس و بسیار محظوظ ناپیدا در پس زمینه نگاره است که بر القای حس حرکت و جنبش اثر افزوده است.

نگاره حبیب‌السیر بدون ترکیب متن و تصویر به نمایش درآمده و آخرین تصویر مربوط به قصص‌الانسیا مکتب قزوین، دو کادر باریک حاوی متن کلامی را در خود جای داده است با همان ترفند استفاده از کادر پلکانی و زاویه‌های تأکیدی. در بررسی تطبیقی این مجموعه هفت گانه که شش مورد آن از همانهنج و هم جواری بیان تصویری و بیان متنی بهره برده، می‌توان به این نکته پی برد که نگاره‌های مجمع‌التواریخ با رویکرد تاریخی، خاوران‌نامه با بیان شاعرانه و حمامی، روضه‌الصفای تاریخی با نگاه عرفانی و شیعی و نیز اشعار مدرج و ستایشگر آثار المظفر و یا کارکرد غیر دینی و وابسته به امور خرافی فالنامه و روایتگری داستان در قصص‌الانسیا، بدون در نظر گرفتن مشخصات و ویژگی‌های مربوط به مکاتب هنری و خصایص وابسته به مکان و زمان شکل‌گیری اثر، نوع کارکرد و ماهیت آثار ذکر شده هدف نگارگر؛ نمایش نقطه عطف داستان و لحظه فتح خیر بوده است. گاه هنرمند وفاداری خود را به متن افهار داشته و گاه نیز تنها به تصویرگری هرچه متناسب‌تر صحنه نبرد بستنده کرده است.

ب) تحلیل صوری با تأکید بر حضرت علی (ع)

در نگاره منسوب به مجمع‌التواریخ، نوع تصویرگری حضرت علی (ع) با جزئیات به صورت واقع‌گرایانه روی داده است، آنچنان که در ترسیم چهره حضرت شاهد عدم استفاده از پوشیه، مطابق با اصول نگارگری مکتب هرات بوده که ایشان را با اندامی کشیده و حرکاتی خشک و مصنوعی به نمایش گذارده است. قرارگیری شمايل حضرت در کانون

در برگیرنده متن ادبی، تصویر، نقش و نگار، تزیین، رایحه و غیره است که آن را از ویژگی‌های کارکردی کتاب‌های امروز متمایز می‌سازد (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۵۱).

در نگاره فتح خیر مجمع‌التواریخ، متن نوشتاری از متن تصویری جدا بوده و کادر حاوی روایت تاریخی مرتبط با تصویر در بخش تحتانی نقاشی خارج از کادر به آن ملحق شده است. فضای نوشتار حدوداً برابر با طولی به اندازه دو سوم عرض کادر، تصویر و عرضی مساوی با یک سوم آن ترسیم شده است. ماجرا را بدون تأکید و توجه به نقطه عطف واقعه و تنها با یک جمله «علی پیغام حصار را بگشاد» بیان نموده و پس از آن مطالب حواشی این فتح بزرگ را نقل کرده است. در خاوران‌نامه قوه تخلی هنرمند با ادبیات مذهبی مردمی در آمیخته شده و باشیوه نگارگری ترکمان منعکس شده است. در این تصویر اوج وفاداری نگارگر به متن نوشتاری مشاهده می‌شود و با استمداد از زبان بصیری سعی در بازنمایی دقیق اشعار داشته است. در برخی نگاره‌های این نسخه تصویرسازی تنها بر مبنای یک یا چند بیت انجام شده که بیت یا ایات تصویر است. در نگارگری مکتب شیراز آل اینجو، ارتباط میان عناصر نوشتاری و ترکیب نگاره از اصولی معین تعیت کرده که با نظام ستون‌بندی صفحه برای نگارش اشعار هماهنگ باشد. در نتیجه همین هماهنگی، نگارگر تداوم خطوط ستون‌بندی صفحه را در نظام هندسی مورد نظر لحاظ نموده و عناصر اصلی تصویر را بر اساس آنها نظم داده است. به عقیده دکتر آیت‌الله‌ی نگاره‌های مکتب شیراز ترکیب افقی داشته و تصاویر در میانه متن قرار می‌گیرند و گاه کل صفحه را پوشش می‌دهند. این اسلوب تا مکتب شیراز دوره تیموری ادامه یافته است. «به نظر می‌رسد تمام تلاش نگارگران شیراز به منظور یافتن اصول بصیری در القای بهتر مفاهیم متن بوده است» (ارجماند اینالو، ۱۳۸۸: ۵۵).

تطابق متن نوشتاری و تصویری نگاره فالنامه به دلیل ماهیت آن که نه جنبه تاریخی و نه روایی دارد، بلکه تنها بیانگر اعتقادات و ارادات مردمان شیعی مذهب با تمایلات صوفیانه به شخصیت علی (ع) و تمسک به ایشان در امور دنیوی و اخروی است، چندان قابل سنجش نیست. تصویری مملو از عناصر نمادین شیعی و مفاهیم عرفانی که مناسب انتقال پیام کامروابی و سرخوشی به طالب فال با حفظ ارزش‌های بصیری یک نگاره شیعی به سفارش شخص اول مملکت بوده و در مقابل آن متنی سرشار از مژده و بشارت برای نیکوکری روزگار در پناه فاتح خیر در ترکیب‌بندی عمودی بوده و با جای گرفتن فضاهای نوشتاری به صورت پلکانی در بالا و پایین نگاره، با ابعادی متغیر که برای روایتگری هرچه بهتر داستان و بیان تأثیرگذار ایات مربوطه اعمال شده است. در صورت امتداد ستون‌های چهار گانه، فضای کار به دو بخش تقسیم شده؛ در یک بخش آن حضور شخصیت پیامبر (ص) و در بخش دوم پیکره حضرت علی (ع) جلوه‌گری کرده است. اعمال نفوذ خوشنویس در چیدمان اشعار، قسمتی از ایات شعر را داخل قاب تصویر کتابت کرده و با اعمال نفوذ نگارگر در تأکید برای نقاشی، گوشه تیز قاب پلکانی تصاویر بر پویایی



نمایش انوار الهی، درون گodalی ظلمانی قرار داده شده است. پوشش حضرت که در تشابه با عبای پیامبر (ص) بوده یگانگی این دو وجود مبارک را به نمایش گذاشته است. چراغ‌دانهای در دستان اهالی قلعه یهودی قرار داده شده و از این طریق نور به تمام تصویر بسط داده شده، نوری که حتی در میان جهل و کفر و نفاق نیز نمود یافته است (تصویر ۳). روایتی که تصویرگر نگاره آثار المظفر از ماجراهای فتح خیر دارد، با وجود همزمانی با نگاره مربوط به فالنامه طهماسبی واقع گرایانه‌تر است. در این تصویر نیز تمرکز نگاه بر قهرمان معطوف شده و محل حضور نیز در میانه تصویر و بر سکوی بلندتر کادر پلکانی نوشтар در نظر گرفته شده است. حضور هاله مقدس شعله گون با متفاوت در وسعت و بلندی آن جهت تمایز مقام حضرت رسول (ص) از جایگاه حضرت علی (ع)، صورت‌های پوشیده به وسیله پوشیه سفید، دستار حضرت، عمامه سفیدرنگ مزین به نقوش طلایی، نمادی از پاکی و نورانیت است (تصویر ۴).

در تصویر روحنه الصفا برای تمرکز بر شخصیت امام علی (ع) که در میانه مریع شاخص نگاره به تصویر درآمده، از نمایش وجود مبارک حضرت رسول (ص) صرف نظر شده است. حضور انبوه سربازان و تماساگران چه در میان سپاهیان مسلمان و چه در بین یهودیان خیر با فرم‌های نیم‌دایره و با تراکم و تجمع بسیار اطراف تنها بیان بر جسته و نقطه عطف داستان را احاطه کرده است. جهت نگاه به گونه‌ایست تا ضمن چرخش در تمام نگاره، بیننده را معطوف به محور روایت نماید. کنتراست شدید تیرگی و نور در بیشترین وسعت در محل درب جداسده‌ی قلعه‌ی خیر نقطعه تأکید دیگریست (تصویر ۵).

در نگاره حبیب السیر، هر چند شعله آتشین، عنصر پرچم با شباهت ظاهری به ذوالفقار حضرت، گروه مسلمان تماساگر بالای تصویر، همه می‌تواند نشانگر ترجیح بیان نمادین نسبت به بازنمود واقعیت در این نگاره باشد اما نگارگر از کاربست مفاهیم عناصر بصری نیز غافل نشده است. چیدمان انسانی مطابق با حلزونی مستر در اثر به محوریت مقام حضرت امیر (ع) و نیز ترسیم بابعاد بزرگ‌تر به صورت کامل و با دقت در جزیبات، بر کانون توجه اشاره دارد. نگاه و جهات صورت و خطوط باز تصویر نیز تنها فاتح خیر را هدف قرار داده که در محل تقاطع اقطار مستطیل کار است (تصویر ۶).

آخرین نگاره کمی متفاوت روایت را به تصویر کشیده است. هاله مقدس مشترک میان چند نگاره پیشین در اینجا نیز تصویر شده علاوه بر آن پوشش تیره حضرت علی (ع) که برای نمایش تضاد رنگی میان زمینه و پیکره حضرت که بناست تمرکز نگاره بر آن باشد، برگزیده شده است. نکته قابل توجه در این اثر تقابل خطوط افقی و عمودی و پرهیز از نمایش منحنی‌هاست. گویا استواری و اطمینان به امداد الهی و فتح و پیروزی بی‌تردید، جایگزین جنب و جوش صحنه نبود شده است. حضرت علی (ع) بخش عده نگاه را به سوی خود جلب کرده و تنها پیکره‌ای است که به طور کامل و با ابعادی کمی متفاوت ترسیم شده است. مریع شاخص تصویر با لبه صخره منتهی به آسمان جداسده و

نگاه و اشارات دست و حرکات بدن سایر کاراکترهای انسانی، جهت وزش باد و نوک بیرق، قرارگیری در نقطه شروع حرکت حلزونی نهفته در تصویر، اسباب سوق دادن نگاه مخاطب به سوی قهرمان روایت است. در میان تجمع خطوط عمودی شاخص موجود شامل میله بیرق، دیواره قلعه و چهارچوب قادر تصویر، اندام کشیده حضرت با فرمی است، با لباسی به رنگ تیره در تضاد با رنگ زمینه دیوارهای سرخ رنگ قلعه، جای داده شده است که خود تأکیدی بر قدرت و شکوه بی‌مانند ایشان است (تصویر ۱).

ماهیت محیر العقول واقعه فتح قلاع خیر علت بازنمای آن برای مصور ساختن یکی از داستان‌های خیالی خاوران نامه بوده است، تلقیقی از رویدادی واقعی در پوشش داستانی افسانه‌ای که برای مخاطب با ایمان خود، آشنا و افتخارآمیز است. شمایل حضرت را در این تصویر می‌توان بازنمایشی از یک پهلوان ایرانی با توانایی‌های خارق‌العاده دانست که همسو با ماهیت شیعی است، چرا که بسیاری از پژوهندگان این اثر را بهترین تقلید از شاهنامه حکیم فردوسی دانسته‌اند (انوری، ۱۳۸۱: ۲۲). پیکره‌ای بزرگ و با ابته که سری بی‌تناسب با بدن دارد و بیانگر مشخصات سبک ترکمان است. افزودن جنبه‌های قاسی و پهلوانی به پیکره امام (ع) چون هاله آتشین گرد سر ایشان و نیز دقت در جزئیات و ایجاد نمود ظاهری و ابعاد متفاوت با سایر کاراکترهای انسانی به وسیله انتخاب رنگ پوشش به رنگ آبی تیره، رنگی آرام و با ابته و عمیق، همچنین تضاد رنگی که میان پوشش حضرت و رنگ‌های روش پیرامون ایجاد شده، سبب تأکید بر پیکره قهرمان شده است. فردوسی در وصف شب از این رنگ بهره برده است، زمانی که حکایت کرده است:

بانگ گه که دریای یاقوت زرد

زند موج بر کشور لاجورد (فردوسی: بیت ۶۹۵)

یکی دیگر از ترفندهای ایجاد فضایی سمبولیک برای بر جسته‌سازی نقطه تمرکز تصویر، فرم مثاشی چیدمان سربازان سپاه اسلام در حال یورش به سمت قلعه بوده که اشارتی است برای تکمیل بزرگ و محترم شمردن شخصیت بر جسته به تصویر درآمده. جهت نگاه، آغاز حرکت اسپیرال و تمایل مورب حواشی دیوار قلعه در تضاد رنگی با رنگ اصلی دیوار و در موازات آن فرم‌های پرچین مانند لبه دیوار، این بیان هنرمند را تکامل بخشیده است. «مردان در نگاره‌های خاوران نامه دستاری خاص بر سر دارند، کلاهی که شالی به دور آن پیچیده شده و انتهاش آزاد است. این دستار را دستار مظفریان در شیراز دانسته‌اند» (کتبی، ۱۳۷۸: ۴۱). این دستار با آرایش متفاوت آن بر سر علی (ع) و مردی که از قرار پسری از بزرگان خاور است، قرار داده شده تا بزرگ‌زادگی را به نمایش بگذارد. نگاره فالنامه در میان هفت نگاره مذکور، اوج ارادت نقاش و حامی خویش را به حضرت علی (ع) یگانه اسطوره میدان نبرد خیر متجلی ساخته است، تمرکز جهت نگاهها، استخوان بنده اسپiral نگاره با محوریت حضرت، قرارگیری در میانه مریع شعله قدری گرد سر دو شخصیت مقدس حاضر و مایه‌های نمادین چون شعله قدسی گرد سر دو شخصیت مقدس حاضر و نیز مرکب حضرت، عنصر فرشته مقرب که این خالص‌ترین و پاک‌ترین



شده است. گویی نگارگر، مخاطب را پس از گذر از آشوب و اضطراب صحنه نبرد، به حال خود رهانمی کند و در پناه قدرت بگانه فاتح خیر، مؤمن و امیدوار به آرامش و اطمینان خاطر می‌رساند.

فهرست منابع فارسی

- آرام، محمدباقر (۱۳۹۳)، *اندیشه تاریخ نگاری عصر صفوی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- آذند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.
- آیت‌اللهی، حبیب (۱۳۸۶)، *ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز، آینه خیال، شماره پنجم*، صص ۳۹-۳۸.
- ابوساحق ابراهیم بن متصور ابن خلف نیشابوری (۱۳۸۲)، *قصص الانسیا* (داستان‌های پیغمبر از)، به اهتمام یغمایی، حبیب. چاپ سوم، تهران: علمی فرهنگی.
- الطبرسی، ابوعلی الفضل بن الحسن (۱۳۵۹)، *ترجمه تفسیر مجمع البیاز* (جلد ۲۳)، بهشتی، احمد. تهران: فراهانی.
- اخوانی، سعید؛ محمودی، فتحه (۱۳۹۷)، *راهکارهای بصیری در مصورسازی و مشروعیت بخشی به احکام نجوم در فالنامه‌های مصور دوره صفویه*، دو فصلنامه مطالعات تطبیقی هنر، بهار و تابستان ۱۳۹۷، سال هشتم، شماره پانزدهم، صص ۴۳-۲۹.
- ارجمند اینالو، مهدی (۱۳۸۸)، *ضلع ثابت: اسلوبی در نگاره‌های خاوران‌نامه، فصلنامه نگارگری، شماره دوازدهم*، صص ۵۳-۶۲.
- بلر، شیلا؛ پلوم، جاناتان (۱۳۸۸)، *هنر و معماری اسلامی ۲ (۱۲۰۰-۱۲۵۰)*، ترجمه یعقوب آذند، چاپ سوم، تهران: سمت.
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۵)، *سبک شناسی (جلد سوم)*، تهران: امیرکبیر.
- پاکباز، پریون (۱۳۹۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ دوازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- پولیا کووا، یانا آریتو موونا (۱۳۸۱) *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
- تدین نجف‌آبادی، نجمه (۱۳۹۵)، *الگوی شمایل‌نگاری شیعی با تکیه بر بررسی شمایل‌نگارانه خاوران‌نامه فرهاد نقاش، ماهنامه شبک*، شماره ۱۰، جلد ۴، صص ۱۹-۷.
- حیدری یساولی، علی (۱۳۹۰)، *ملا نظام معمایی استرآبادی سراینده عهد تیموری*، دو فصلنامه شهاب میراث، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، شماره‌های ۶۵ و ۶۶، صص ۲۶۴-۲۹۲.
- خاکیان، مریم (۱۳۸۶) *ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز؛ گفت و گو با دکتر حبیب الله آیت‌اللهی، آینه خیال، اسفند ۱۳۸۶، شماره پنجم*، صص ۳۸-۹۳.
- خواندمیں، غیاث الدین بامقدمہ جلال الدین ھمایی (۱۳۸۰)، *تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد پیش*، جلد اول، تهران: خیام.
- خوشنویسی بیرونی، این حسام (۱۳۸۱)، *خاوران‌نامه، مقدمه سعید انوری*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زارعی فارسیانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸)، *ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضامون و اصول سنت های تصویری*، جلوه هنر، تابستان ۱۳۹۸، سال بیانی، شماره ۲۵، صص ۲۳-۴۳.
- سایپ، لورنس آر (۱۳۸۸)، *کتاب‌های تصویری چگونه کار می کنند؟ ترجمه سحر ترند*، حرفة هنرمند، شماره ۳۰، صص ۱۲۸-۱۳۳.
- سبحانی، جعفر (۱۳۴۶)، *پیروزی بزرگ در خیر*، مجله فرازهای از تاریخ اسلام، آذر ۱۳۴۶، سال نهم، شماره ۱۰، صص ۵۳-۵۶.
- شاردن، سرژان (۱۳۳۸)، *سیاحت‌نامه شاردز*، جلد چهارم و پنجم، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.

صحنه قدرت‌نمایی حضرت در محل تقاطع اقطار مستطیل چهارچوب اثر بازنمایی شده است (تصویر ۷).

شمایل‌نگاری علی (ع) بدون شک جایگاه ایشان را نزد مردم بازگو می‌کند. ایرانشناص آمریکایی باتس و همکارانش معتقد هستند که فرهنگ دینی ایرانی متشکل از دو عنصر پارسایی و دیگری شجاعت است و این دو عنصر به طور همزمان در چهره‌ای واحد یعنی علی (ع) تجلی یافته است. بنابراین برای ایرانیان، حضرت علی (ع) نماینده دو عنصر مرکزی فرهنگی یعنی زهد و پارسایی و شجاعت و مقاومت است با صفاتی که ایرانیان پیش از اسلام نیز به آن دلستگی داشته و برای قهرمانانش چنین صفاتی بر می‌شمرده اند» (کوثری، عمودی، ۳۰: ۱۳۹۲).

نتیجه گیری

با نظر به روند نفوذ و گسترش تفکرات شیعی در میان ایرانیان که پس از درآمیختن با مرام و شیوه صوفیان و فلسفه و عرفان جلوه‌گری آن چند برابر شد، هنرمند نگارگر به مدد همان اصول و ضوابط حاکم بر هنر نگارگری مکاتب ایرانی اسلامی، بازآفرینی از داستان فتح خیر دارد. در بیشتر موارد پیروی از الگوهای مشابه و قراردادهای یکسان تصویری در نگاره‌ها قابل پیگیری است. جدای از بحث تفاوت در عناصر ظاهری و نقش‌مایه‌هایی که مرتبط با مسائل فنی و زیبایی‌شناسانه حیطه نقاشی ایرانیست که گاه اصولی تر و ماهرانه انجام پذیرفته و گاه نیز با قلمی نه چندان پر قدرت، تفاوتی آشکار لمس و مشاهده نمی‌شود. الگوی تصویری مشابهی که در دوران شاهرخ سنی مذهب و پیر بداق متمایل به مذهب تشیع و پس از آن طهماسب متخصص شیعه مذهب و هرات با همیزی تو مذهب تشیع و تسنن و سپس شیراز صفوی، قزوین و در نهایت اصفهان عباسی به کار بسته شده اما میل و ذوق هنرمند نگارگر، هر بار تصویری باشکوه و پیروزمندانه را از داستان فتح خیر ارائه داده است جاگیری کاراکتر حضرت علی (ع) به عنوان یگانه قهرمان خیرگشا در محل تمرکز نگاره، با شمایلی بسیار مشابه و رُستی در خور یک پهلوان زورمند و متکی به نیرویی ماورایی به اشتراک در نگاره‌های هفتگانه قابل پیگیری است. در همه هفت مورد، روایت تصویری بر لحظه‌ای از واقعه که حضرت، درب خیر را روی سر برده، متمرک و متوقف شده، گویی پس از چرخش نگاه و خوانش داستان فتح خیر، بناست بیننده شکوه انسانی فرازمندی را در اوج، به خاطر بسیاره و در ۵ نگاره، در فضای مقابل تیرگی و تابش حداکثری نور، از محل چهارچوب درب جدشده نیز، گشايش مسیر حق توسط امیرمومنان (ع) و روشنی و سعادت پیروان راستین را نوید دهد. در اکثر موارد مطالعاتی شور میدان نبرد و جنبش و حرکت با کاربست فرم اسپرال مستتر در تصویر، مخاطب را به چرخش در میان عناصر تصویری وا داشته است، آن چنان که در نهایت به نمایشی از قدرت و برتری در مقابل درب قلعه خیر ختم شود که آغاز و پایان سیر مخاطب اثر، وجود مقدس امام امیر المومنین (ع) باشد. قهرمانی که با فاصله از ازدحام عناصر و تشویش ها، در فضایی از تصویر که به دلیل نوع تزیینات بنای قلعه و سطح دشت، آرام و با ثبات به نمایش گذاشته



- کمربیج (۱۳۷۹)، کتاب تاریخ ایران دوره تیموریان، ترجمه یعقوب آژند. تهران: جامی.
- کنای، شیلا (۱۳۷۸)، نگاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.
- کوثری، مسعود؛ عمودی، عباس (۱۳۹۲)، هنر مردمی دینی: شعایل‌شناسی حضرت علی (ع)، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، بهار و تابستان، ۱۳۹۲، دوره ۵، شماره ۱، صص ۵۱-۲۳.
- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۴) تحلیل نگاره‌های فتح خیربر مربوط به دوره‌های تیموری، ترکمن و صفوی، دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر، زمستان ۱۳۹۴، شماره ۱۰، صص ۹۷-۱۰۸.
- میرخواند، محمد بن خاوندشاه (۱۳۸۰) تاریخ روضه‌الصفا فی سیره الانبیاء و الملوک و الاخلاف، (جلد سوم و چهارم)، تصحیح جمشید کیانفر، تهران: اساطیر.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، جهان در گانه مینیاتور ایرانی، ترجمه عباسعلی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- یعقوبی، محمد بن اسحاق، آیتی، محمد ابراهیم (۱۳۸۲)، تاریخ یعقوبی (جلد دوم)، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ نهم.
- فهرست منابع لاتین**
- Canby, Sheila. (1999). *The Golden Age of Persian Art*. London: British Museum Press.
- شاپیته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، عناصر شیعی در نگارگری و کتبیه نگاری تیموریان و صفویان، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شاپیته‌فر، مهناز؛ کاویان، ندا (۱۳۹۳)، معرفی و بررسی نگاره‌های مربوط به نبردهای حضرت علی (ع) در نسخه مصور روضه‌الصفا موجود در مجموعه فریر، نشریه مطالعات هنر اسلامی، تابستان ۱۳۹۳، شماره ۲۱، صص ۲۹-۴۳.
- شاهکارهای نگارگری ایران (۱۳۸۴)، تهران: موزه هنرهای معاصر.
- صالحی، کوروش؛ قلی‌زاده، محمدمحمد (۱۳۹۱)، میرخواند و اثر تاریخی وی روضه‌الصفا، کتاب ماه تاریخ و جغرافی، شهریور ۱۳۹۱، صص ۹۹-۱۰۷.
- صادقی، فاطمه (۱۳۸۵)، نسخه خطی خاوران‌نامه شاهکار نگارگری مذهبی ترکمانان قره قوبونلو و آق قوبونلو، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، بهار و تابستان ۱۳۸۵، شماره چهارم، صص ۱۰۳-۱۲۰.
- صدر، احمد؛ جوادی، سعید (۱۳۸۴)، *دایرة المعارف تشیع* (جلد پنجم)، تهران: شهید سعید محبی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبیات ایران* (جلد چهارم)، تهران: فردوسی، چاپ سوم.
- طبری، محمدبن جریر (۱۳۶۳)، *تاریخ طبری* (جلد سوم)، تهران: اساطیر، چاپ سوم.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، *شاهنامه*، به تصحیح مول، زول، تهران: سخن.
- کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۰)، *حوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر هند و عثمانی*، لندن: چاپ سوم.



A Visual Study of the Position of Imam Ali (AS) in the Paintings of the Khyber Conquest (Copies of the *Timurid Majma 'al-Tawarikh*, *Turkoman Khavarannameh*, *Falnameh*, *Al-Muzaffar Works*, *Rawdah al-Safa*, *Habib al-Sir*, and *Qasas al-Anbiya* for in the Safavid Period)

Raziye Enayati¹, Alireza Sheikhi^{*2}

¹Master of Islamic Arts, Department of Islamic Arts, Ferdowsi Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

²Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 27 Jul 2021, Accepted: 28 Jan 2022)

The Battle of Khaybar is a recurring illustrated religious-historical narrative. This event is represented in different forms of myth, epic, and narrative, which included topics beyond its appearance, the cause of continuity, and life of ideological values, beliefs, and long-standing ethnic-religious feelings. In addition, there was the feeling of chivalry, heroism, and endless victory of the right against the void in the story. The artist of this art has recreated the story of the Battle of Khaybar by considering the trend of influence and spread of Shiite thought among Iranians, which occurred and manifested twice after mixing the ideology and method of Sufis and its related philosophy and mysticism. This article aimed to analyze the visual composition of the position of Imam Ali (PBUH) in the seven related books of the Battle of Khaybar, such as Majma al-tavarikhTavarikh, Khavaran Name, Asar al-Muzaffar, Rawżat aş-ṣafā', Habib al-Siyar, and Qisas Al-Anbiya from the Timurid to Safavid era. Therefore, the related question of the research focused on the position of Imam Ali (PBUH) in the seven related books of the Battle of Khaybar, such as Majma al-Tavarikh, Khavaran Name, Asar al-Muzaffar, Rawżat aş-ṣafā', Habib al-Siyar, and Qisas Al-Anbiya? This research was qualitative, which employed a descriptive-analytical method. The required data were collected by a library method, and the statistical population was selected using the purposive method, which was the seven related books of the Battle of Khaybar among illustrated books of Timurid, Turkmen, and Safavid periods. The findings revealed that objective and

implicit arrangements in the related books, as well as their visual elements, narrative and mythological effects, were used in the visual representation of the Battle of Khaybar narrative. The main reason for this representation could be the influence of different degrees of Shiite interests and thoughts. Each mentioned book depicted the inseparable connection with their time with a sincere expression combined with a display of the triumphant confrontation of the front of right against the void in a miraculous state of divine victory. In addition, the centrality of Imam Ali (PBUH), the unique hero of the battlefield was preserved in all cases. The placement of the character of Imam Ali (as) as the only hero of Khaybar could be followed in the seven books with a worthy image and gesture very similar to a strong warrior relying on a supernatural force. In all seven cases, the visual narrative focused on and stopped the moment when Imam Ali (PBUH) opened the door of Khaybar. This event is narrated as if the viewer remembers the extraterrestrial human glory at the peak after turning the gaze and reading the story of the Battle of Khaybar. The writer does not leave the audience after going through the turmoil and battlefield anxiety and make them assured and believed under the shelter of the unique power of the conqueror of Khaybar. With this regard, the devotion and love for Imam Ali(P-BUH), are expressed with a realistic representation and sometimes with a symbolic expression by the ruler and artist.

Keywords

Imam Ali (AS), Khyber Conquest, Painting, Timurid to Safavid Period.

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Iconological study of the position of Imam Ali (as) in the paintings of the conquest of Khyber (Copies of the Timurid *Majma 'al-Tawarikh*, *Turkoman Khavarannameh*, *Falnameh*, *Al-Muzaffar Works*, *Rawdah al-Safa*, *Habib al-Sir*, and *Qasas al-Anbiya* for in the Safavid Period)" under the supervision of second author at the Ferdowsi Institute of Higher Education.

** Corresponding author: Tel: (+98-915) 5338016 / Fax: (+98-21) 66404986, E-mail: a.sheikhi@art.ac.ir