فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ودوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص: ۱۳۴-۱۰۹

نمود بصری و جایگاه زن در نگاره‌های نسخهٔ «احسن الکبار» کاخ گلستان

مرجانه نادری گرزالدینی[۱]
ناهید جعفری دهکردی[۲]

چکیده

اقدامات سیاسی شاهان صفوی و رسمیت یافتن مذهب تشیع در این دوره، تحولات بنیادینی را در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی پدید آورد. به موجب این تحولات، نگرش جامعه نسبت به نقش زن در اجتماع تغییر یافت که در آثار هنری از جمله نگارگری به ظهور رسیده است. «احسن الکبار» یکی از نسخ مصور شیعی در دورهٔ صفوی بوده که نگاره‌های آن برخاسته از نوع بینش و نگرش هنرمند نسبت به آموزه‌های مذهبی است. در پژوهش حاضر، شش نگارهٔ منتخب از نسخهٔ *احسن الکبار* که زنان در آن نقش داشته‌اند، با هدف شناسایی جایگاه تصویری زن متناسب با موقعیت اجتماعی و مذهبی وی بررسی می‌شود. روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی - تحلیلی است و داده‌ها بر اساس مطالعات اسنادی گردآوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد نگارگر، پیکر زنان را با توجه به شأن و منزلت مذهبی و اجتماعی ایشان تصویر کرده است؛ ازاین‌رو، بانوان مقدس را با روبندِ سپید به تصویر کشیده و در نگارهٔ عقد حضرت فاطمه علیها السلام و حضرت علی علیه السلام حتی از بازنمایی پیکر مبارک دخت گرامی پیامبر صلی الله علیه و آله پرهیز کرده است. در سایر نگاره‌ها زنان در جامگانی ساده و بی‌پیرایه و در حالاتی موقر به تصویر درآمده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت، نگارگر جایگاه زنان را با تمهیداتی نظیر حالات پیکره‌ها، نحوهٔ جای‌گیری در صفحه و گزینش رنگی بیان کرده و به مدد عناصر نمادینی که در قالب شکل و رنگ با درون‌مایهٔ تفکر شیعی پیوند دارند، به طرح معانی پنهان، ورای ظاهر مضمون پرداخته است.

---

۱. عضو هیئت علمی گروه هنر، دانشگاه فنی و حرفه ای تهران، ایران (naderi.marjan43@yahoo.com) (نویسندهٔ مسئول).
۲. دانش‌آموختهٔ مقطع دکتری رشتهٔ پژوهش هنر دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (Jafari.nahid20@gmail.com).

کلیدواژه‌ها: دورهٔ صفوی، هنر شیعی، احسن الکبار، نگارگری، شمایل‌نگاری زن.

مقدمه

آثار ادبی از دیرباز دستمایهٔ هنر نگارگری بود که حکایت از ارتباط عمیق و ناگسستنی میان آن‌ها دارد. می‌توان نگارگری ایرانی را یکی از زمینه‌های ظهور مضامین ادبی دانست که به عنوان هنری والا و اصیل، نقش مهمی را در بیان فرهنگ ایرانی - اسلامی ایفا کرده است. گواه این سخن، وجود آثار نفیسی است که هنرمندان چیره‌دست طی دوره‌های مختلف از خود به یادگار گذاشته‌اند. ادیبان و نقاشان ایرانی بر اساس بینشی مشابه، اثر خویش را می‌آفریدند. نگارگر، مضامین متنوع ادبی را با بهره‌گیری از شکل و رنگ تصویر می‌کرد و معنای اثر را به صورت بصری در بیننده برمی‌انگیخت. تأسیس کارگاه - کتابخانه‌های سلطنتی و نیز سفارش نسخه‌های خطی مصور از سوی دربار و حکام، موجب استحکام پیوند بین ادبیات و نگارگری شد. تأثیر ادبیات فارسی بر نگارگری در سده‌های مختلف، به‌ویژه در دورهٔ صفوی دیده می‌شود. این دوره از نظر تحولات سیاسی - اجتماعی و به تبع آن فرهنگی - هنری، نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران به شمار می‌آید که شاخص‌ترینِ آن، رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع و تشکیل دولت نیرومند مرکزی است. می‌توان گفت، مهم‌ترین رهاورد صفویان، استقلال سیاسی و تقویت هویت ملی ایرانیان بود.

در سایهٔ استقرار قدرت مرکزی و حمایت گستردهٔ پادشاهان صفوی از هنرمندان، بستر مناسبی برای رشد و اعتلای هنرهای مختلف از جمله نگارگری و کتاب‌آرایی پدید آمد. عنایت و احترام شاهان صفوی نسبت به امامان شیعه علیهم‌السلام نقش مؤثری در تهیه و تدوین نسخ خطی مصور با مضامین شیعی داشت. هنرِ شیعی در نگارگری ایرانی طیف وسیعی از روایات اسلامی و سیرهٔ ائمه اطهار علیهم‌السلام را در بر می‌گیرد. *احسن الکبار* یکی از نسخ مذهبیِ مصورِ دورهٔ صفوی است که موضوع آن، کرامات امامان معصوم علیهم‌السلام و وقایع مهمّ تاریخ اسلام است. این

اثر بر پیوند عمیق مذهب و هنر در دورهٔ صفویه تأکید دارد و نشانگر آن است که هنرمندِ *احسن الکبار* به جهت تحولات اجتماعی و نظام عقیدتیِ حاکم در آن زمان، عناصر شیعی را در هنر خویش متجلی کرده است.

روی کار آمدن سلسلهٔ صفوی و شکل‌گیری حکومتی مبتنی بر باورهای شیعی، بستر جدیدی از مناسبات فرهنگی و اجتماعی را پدید آورد که بر حضور زنان در جامعه مؤثر بود. هم‌گام با این تحولات، نگرش جامعه به نقش زنان در ساختار اجتماع تغییر یافت. در ساختارهای جدید، نقش زنان بر اساس موقعیت اجتماعی آن‌ها رقم می‌خورد که نمود آن به طرز بارزی در نگاره‌های این دوره قابل مشاهده است. نگاره‌های *احسن الکبار* نیز به عنوان سندی گویا مبیّن تحولات اجتماعی زمان خود هستند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر در تلاش است از میان هفده نگارهٔ موجود در این نسخه، شش نگاره را که زنان در آن نقش داشته‌اند، بررسی کند. اهداف این پژوهش، شناخت جایگاه تصویری زن متناسب با موقعیت اجتماعی و مذهبی وی و نیز تحلیل مضامین و کیفیت بیانیِ نگاره‌ها در نسخهٔ *احسن الکبارِ* کاخ گلستان است و این سؤالات مطرح می‌شود که: ۱. بازنمایی پیکر زنان در نسخهٔ *احسن الکبار* از چه ویژگی‌های بصری برخوردار است؟ ۲. نگارگر چه تمهیدات بصری را در بازنمایی پیکر بانوان مقدس به کار برده است؟

ضرورت پژوهش

نسخِ مصورِ قدیمی، حاصل تجربیات غنی و ارزشمند هنرمندان زمانهٔ خویش هستند که از دوران‌های گذشته به یادگار مانده‌اند. نسخهٔ مصورِ *احسن الکبار* افزون بر نفاست و زیبایی، بیانگر باورهای شیعی و فرهنگ حاکم در عصر صفوی است. این نسخه حاوی روایات متنوعی از تاریخ اسلام، زندگی پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله و ائمه اطهار علیهم‌السلام است که در آن زنان نیز به فراخور موقعیت مذهبی و اجتماعی‌شان نقش‌آفرین بودند. چگونگی به تصویر کشاندن این قشر از جامعه در نسخهٔ مذکور، ضرورت پژوهش پیش‌روست.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای هدف توسعه‌ای محسوب می‌شود و بر اساس ماهیت، رویکردی توصیفی - تحلیلی دارد. شیوهٔ گردآوری اطلاعات اسنادی است. نگارندگان از بین هفده نگارهٔ موجود در نسخهٔ *احسن الکبارِ* کاخ گلستان، شش نگاره‌ای را که زنان در آن حضور داشتند، برگزیده‌اند تا تمهیدات تجسمی در بازنمایی تصویر زنان را با توجه به جایگاه آنان در روایات تحلیل کنند. با این شیوه مسلماً روش کیفی، ملاک تحلیل‌هاست.

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون تحقیقات متنوعی در ارتباط با نسخهٔ مصور *احسن الکبارِ* کاخ گلستان صورت پذیرفته است؛ که به شماری از آن‌ها اشاره می‌شود:

شایسته‌فر (۱۳۸۷) در مقالهٔ «بررسی موضوعی نسخهٔ خطی احسن الکبار، شاهکار نگارگری مذهبی دورهٔ صفوی» ضمن معرفی این نسخه، دَه نمونه از نگاره‌های آن را از نظر مضمون، تکنیک و سبک توصیف کرده، این‌گونه مطرح می‌کند که نگاره‌های این نسخه از اوضاع اجتماعیِ ایرانِ آن روزگار تأثیر گرفته‌اند و از نظر سبک‌نگاری نیز نمودی از مکاتب نقاشی قزوین و اصفهان هستند.

رجبی (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ «بررسی مضامین شیعی در نگاره‌های عهد صفوی با تأکید بر دو نسخهٔ "حبیب السیر" و "احسن الکبار"»، با تمرکز بر زندگی و سیرهٔ امامان معصوم علیهم‌السلام در دو نسخهٔ مذکور، مضامین عام اسلامی را با توجه به نمادهای خاصّ تصویری منطبق بر تفکر شیعی بررسی کرده و به این مهم دست یافته است که نگاره‌های دو نسخه، آشکارا متعلق به هنرِ شیعیِ عصر صفوی هستند.

استکی آورگانی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «بررسی رابطهٔ متن و تصویر در نسخهٔ احسن الکبار (محفوظ در موزهٔ کاخ گلستان)»، معیارهای تصویری و مفاهیم نمادین در این نسخهٔ تاریخی را مورد توجه قرار داده است و این‌طور مطرح می‌کند که تمامی نگاره‌ها، ما بین متن قرار گرفته‌اند و نگارگر توانسته رابطه‌ای هم‌سو با متن ایجاد کند.

رجبی (۱۳۹۶) در کتاب *جلوهٔ هنر شیعی در نگاره‌های عصر صفوی*، مضامین شیعی در نگاره‌های دو نسخهٔ *حبیب السیر* و *احسن الکبار* را توصیف و تحلیل کرده است.[۱]

نادری گرزالدینی و جعفری دهکردی (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ پیکرنگاری حضرت علی علیه‌السلام در منتخبی از نگاره‌های نسخهٔ احسن الکبار کتابخانهٔ کاخ گلستان» بر این باورند که نظام‌های نشانه‌ای و رمزگان‌های به‌کاررفته در این نگاره‌ها، متأثر از زمینه‌های فرهنگی و ارزش‌های حاکم در تفکر شیعی است که در ارتباطی منسجم، هماهنگ و زنجیره‌ای از روابط هم‌نشینی، بر وجوهی از ابعاد شخصیتی امیرالمومنین علیه‌السلام دلالت می‌کنند.

آنچه پژوهشِ حاضر را از نوشتارهای یادشده متفاوت می‌کند، تکیه بر نقش زن و نمود بصریِ این شخصیت در نسخهٔ مذکور است.

جایگاه زن در نگارگری عصر صفوی

اقدامات سیاسی شاهان صفوی نظیر: رسمیت بخشیدن به مذهب تشیع، تشکیل حکومت مرکزی و حذف ملوک الطوایفی، موجب تکوین نخستین دولت ایرانی در دوران

۱. این کتاب برگرفته از متن کامل پایان‌نامه نویسنده است، که در بخش قبلی به آن اشاره شد.

جدید شد و نهادهای عمده و بنیادینی را پدیدار کرد (آژند، ۱۳۹۳: ۱۸). از آنجا که سیاست دولت صفویه بر مذهب شیعه متکی بود، نهادهای حاکم در این دوره تمام تلاش خود را وقف ترویج و توسعهٔ کارهای مذهبی می‌کردند (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۳۶). نحله‌های فکری این دوران که تا حدودی متفاوت با دوران قبل بودند، نقش عمده‌ای در تولید اندیشه در جامعهٔ آن روزگار داشتند (جوانی، ۱۳۹۰: ۱۶۸). با ظهور قدرت صفوی و ایجاد نظام سیاسی متمرکز، جامعهٔ ایرانی تحولات عمده‌ای را در عرصه‌های مختلف تجربه می‌کرد. در این میان، زنان نیز به فراخور موقعیت و جایگاهشان در برخی از فعالیت‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی حضور داشتند. در پی تغییرات بنیان‌های فرهنگی کشور، فعالیت‌های مذهبی زنان نیز پررنگ‌تر شد (حیدریان، ۱۳۸۸: ۴۹). در سایهٔ توجه زنان متموّل این دوره به امور خیریه و عام‌المنفعه، بناهایی نظیر مدارس، کاروانسرا و مساجد احداث شد (فیگوئرا، ۱۳۶۳: ۱۲۷). در دوران طولانی حکومت طهماسب، فنون مختلفی که «هنرِ کتاب‌سازی» را تشکیل می‌دادند، به درجهٔ کمال رسیدند. این تا حدّ زیادی به واسطهٔ آن بود که شاه نه تنها حامی مشتاق هنر بود، بلکه خود نیز اوقات زیادی از جوانی را صرف آموختن نقاشی کرده بود (سیوری، ۱۳۸۵: ۱۲۵). طهماسب در تعصب مذهبی، از پدرش اسماعیل پیشی گرفت و زمان سلطنت خود توبه کرد و تلاش خود را بر اجرای امور دینی و احکام شرع متمرکز ساخت (مشحون، ۱۳۸۸: ۲۸۰). او ملتزم به انجام اعمال زاهدانهٔ صوری و سخت شد و علیه شراب، زنا و موسیقی، که همگی از اصلی‌ترین لذت‌های جوانی‌اش بودند، حکم منع نوشت و از تجمع نقاشان و شاعرانِ مدیحه‌سرا جلوگیری کرد (ولش، ۱۳۸۹: ۲۴). به دلیل تعصبات مذهبی وی، محدودیت‌هایی برای حضور زنان اعمال شد؛ اما به رغم این محدودیت‌ها، زنان درباری در کسب علم و هنر از هیچ کوششی دریغ نورزیدند؛ از جمله سلطان‌خانم، خواهرِ شاه‌طهماسب، و دو شاهزادهٔ دیگر به نام‌های پری‌خانم و خیرالنساء بیگم که از علاقه‌مندان و حامیان هنری بودند (آژند، ۱۳۹۲: ۴۹۵؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۲: ۸۷). در دوران شاه‌طهماسب، مؤسسات آموزشی ویژهٔ دختران تحت تعلیم معلمان زن در شهرهای مختلف ساخته شد (شایسته‌فر و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۹۲). برخی از دختران نیز نزد پدرشان آموزش می‌دیدند. در خانواده‌های اهل فرهنگ و هنر، دختران، در هنرهایی چون خوشنویسی و نقاشی مهارت کسب می‌کردند.

در چنین ساختاری، هنر عرصهٔ نمایش ایدئولوژی حاکم و سلیقهٔ حامیان و سفارش‌دهندگان (شاهان و دربار) بود. نگارگر با توجه به شرایط اجتماعی و عوامل فرهنگی، اثر خود را خلق می‌کرد. در نگاره‌های عصر صفوی، تصاویر متنوعی از زنان در قالب داستان‌های ادبی، حماسی و تاریخی بازنمایی شده است. نوع پوشش آن‌ها برگرفته از پوشاک رایج این دوران، شامل پیراهن، ردای بلندِ آستین‌دار و روسری بلند است. شاردن، پوشاک زنان

عصر صفوی را این‌گونه بیان کرده است: «... عموماً زنان چهار [نوع] حجاب دارند: دوتا در خانه به سر می‌کنند و دو دیگر هنگام خروج از منزل بر روی آن بیفزایند. نخست، روسری است که برای آرایش تا پشت بدن آویزان است. دوم، چارقد است که از زیر ذقن می‌گذرد و سینه را می‌پوشاند. سوم، حجاب سفیدی (چادر) است که تمام بدن را مستور می‌کند. چهارم، به شکل دستمالی (روبند) است که بر روی صورت نهند و مخصوص مسجد و معابر است» (شاردن، ۱۳۳۶، ۴: ۲۱۷-۲۱۸). به طور کلی در نگاره‌های عصر صفوی، زنان همانند مردان به عنوان شخصیت محوری به تصویر درآمده‌اند. مصداق بارز آن را در نگاره‌های تک‌برگیِ مکتب اصفهان می‌توان یافت که زنان را در حالات و حرکات متنوعی به تصویر کشانده است.

معرفی نسخهٔ خطی «احسن الکبار»

نسخهٔ خطی *احسن الکبار*، نخستین کتاب دربارهٔ زندگانی پیامبر اسلام ﷺ و ائمه اطهار علیهم‌السلام به زبان فارسی بوده که از نثری سلیس برخوردار است. این کتاب در سدهٔ شانزدهم میلادی (قرن دهم هجری) در دوران شاه‌طهماسب اول صفوی (۹۱۹-۹۸۴ق/۱۵۱۴-۱۵۷۶م) به دستور او و توسط فخرالدین علی بن حسن زواری تلخیص شد و با اضافه کردن مطالبی به آن «لوامع الانوار الی المعرفة الائمة الاطهار» نامیده شده است. ابن‌عربشاه محمد بن ابی‌زید العلوی ورامینی، از علمای شیعه، در سال ۸۳۷ قمری (۱۴۳۳م.) این کتاب را تألیف کرده است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷: ۲۰۴-۲۰۵). از *احسن الکبار* چندین نسخه در کتابخانه‌های ایران و جهان موجود است. از میان این نسخ، تنها دو اثر مصور هستند: نسخهٔ مصور کتابخانهٔ ملی روسیه (سالتیکف شدرین[1] سابق) و نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان[2] ایران.

تصویر ۱: بخش درونی جلد (منبع: نسخهٔ احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

نسخهٔ کاخ گلستان در سال ۹۸۸ قمری (۱۵۸۰م) در قطع رحلی به ابعاد

1. Saltykov-Shchedrin

۲. به شمارهٔ ۲۲۵۲.

۲۶×۳۷/۵ سانتی‌متر تدوین شده است. این اثر، ۳۸۳ برگ کاغذ دولت‌آبادی را در بر دارد. متن ادبی در هر ورق، روی ۲۴ سطر به قلم نستعلیق سیاه نگاشته شده و دارای هفده نقاشی بدون رقم است. جلد نسخه، روغنی بوده که بخش بیرونیِ آن تکنیک زرافشان دارد و مزین به موضوعاتی همچون: گرفت و گیر سیمرغ با اژدها و شیر با غزال و خرگوش بوده و بخش درونی آن با نقشی از دفاع سیمرغ از آشیانهٔ خود در برابر حملهٔ اژدها بر بوم مشکی تزیین شده است. (تصویر ۱).

ساختار نسخه در اجزا و در کل، وحدت و هماهنگی دارد؛ عواملی همچون: انتظام دقیق و تناسب میان متن بصری و ادبی، تقسیم متناسب سطوح نوشتاری، هم‌نوایی موزون نوشته و تصویر، نظام واحد و یک‌پارچه‌ای را در سرتاسر نسخه برقرار کرده است. در تمامی صفحات، نگاره در کادر میانی و متن ادبی به صورت قرینه در بالا و پایین آن در قاب‌هایی مجزا قرار گرفته‌اند. برخی از اسامی همچون نام پیامبر اکرمﷺ و ائمه اطهارعلیهم‌السلام و نیز کلمات سرآغاز متن، با مرکب قرمز رنگینه‌نویسی شده است.

تحلیل نگاره‌ها

مجلس میلاد مبارک پیامبر اسلامﷺ

این نگاره (تصویر ۲) روایتی تصویری از تولد حضرت محمدﷺ است که هنرمند با الهام از متن به شرح آن پرداخته است. در بخشی از متن ادبی به نقل از حضرت آمنه‌علیهاالسلام چنین آمده است: «... ابری سپید دیدم که از آسمان فرود آمد و او را باز پوشانید تا از چشم من ناپدید شد. منادی شنیدم که می‌گفت بگردانید محمد را در شرق و غرب و در جمله بحر، تا نام و لغت و صورت او بدانید که نامش حی کرده‌اند. هیچ نماند الّا که بدو محو شود و در زمانِ او پس در حال دیدم او را در جامهٔ سپید پیچیده از شیر سپیدتر، در زیر آن حریری سبز، سه کلید از لؤلؤی سپید به دست وی قایمی می‌گفت؛ فرا گرفت محمدﷺ کلید نصرت و مفتاح علوم و مفتاح نبوت. پس ابری دیگر بیامد بزرگ‌تر از آن اول و روشن‌تر» (ورامینی، ۹۸۸ق).

در این صحنه، آمنه‌علیهاالسلام سمت راست تصویر در ردایی سبز و روبندی سپید دیده می‌شوند که روی فرشی متفاوت از دیگران نشسته‌اند. بانوانی که به دیدار ایشان آمده‌اند، روی حصیر در قسمت جداگانه‌ای حضور یافته‌اند. در واقع، رنگ لباس و نحوهٔ قرارگیری ایشان در جایگاهی خاص، تأکیدی بر مقام و منزلت آن بانوی بزرگوار است. اهمیتِ سمت راست از آن روست که در قرآن مجید بهشتیان، یاران راست نامیده شده‌اند.[۱] در فرهنگ

۱. «فَأَمّا مَنْ أُوتِيَ كِتابَهُ بِيَمينِهِ» (انشقاق: ۷)؛ «فَأَمّا مَنْ أُوتِيَ كِتابَهُ بِيَمينِهِ فَيَقُولُ هاؤُمُ اقْرَؤُا كِتابِيَهْ» (حاقه: ۱۹)؛ «يَوْمَ نَدْعُو كُلَّ أُنَاسٍ بِإِمَامِهِمْ فَمَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَأُولَئِكَ يَقْرَءُونَ كِتَابَهُمْ وَ لَا يُظْلَمُونَ فَتِيلً»

اسلامی، «سبز» رنگِ خاندانِ نبی اکرم ﷺ است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۱: ۱۱۷). در *فتوت‌نامه* دربارهٔ این رنگ چنین آمده است: «رنگ سبز از آنِ عالی‌همتان و زنده‌دلان است. این رنگ را حضرت رسالت ﷺ بسیار پوشیدی و به غایت پسندیدی» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۱۶۸). «سپید» نیز رنگ پاکی، خلوص و از آنِ جماعتی است که دلشان روشن و نامهٔ اعمالشان از حیث گناه، سپید و پاک باشد (صدری، ۱۳۹۲: ۵۷).

در مقابلِ آمنه علیها السلام، مادری که فرزندش را به آغوش گرفته، تصویر شده است؛ گویی نقاش قصد داشت تفاوت آفریده‌ای قدسی را با نوزادی دیگر نشان دهد. همان‌گونه که در متن به نقل از آمنه علیها السلام آمده، پس از تولد حضرت محمد ﷺ، ابری سپید از آسمان که با خود رحمت الهی را به ارمغان می‌آورد، بر زمین می‌آید و حضرت را در خود می‌پوشاند. بنابراین، نگارگر، پیکر مبارک ایشان را با هالهٔ آتشین طلایی و ابرهای ترسیم‌شده با نقوش مواج اسلیمی و حلزونی نشان داده که استعاره‌ای است به قدسیت و رازوارگی تولد آن حضرت برای زمینیان. «ابر را وسیلهٔ به جامه درآمدن خداوند و مظهریت دانسته‌اند. در عرفان اسلامی، ابرْ مرحله‌ای ماهوی و غیر قایل شناخت از الله قبل از ظهور است» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ۱: ۳۰). اسلیمی «نمایشی از آغازِ بی‌پایان و پایانِ بی‌آغاز را متجلی می‌کند» (صدری، ۱۳۹۲: ۶۲).

در این نگاره، همهٔ عناصر به خدمت درآمده‌اند تا توجه بیننده را به حقیقتِ پنهانِ مضمون و باطن روایت، یعنی ظهور نورانی و ماورائی نوزاد، حضرت محمد ﷺ، متذکر شوند؛ ازاین‌رو، شمایل ایشان را روی فرشی در کانون تصویر جای داده است که نشان از جایگاه معنوی و مقام و منزلت ایشان دارد. کلیهٔ حاضران در مجلس نیز با حالتی مملو از حیرت، گرادگرد پیکر نورانی و درخشان آن حضرت نشسته‌اند. فرم متنوع پیکره‌ها بیانگرِ حالاتی چون مهر و عطوفت مادرانه و به جا آوردن احترامی از سرِ اخلاص است. نحوهٔ قرارگیری دست‌های بانوانی که در مجلس حضور دارند، در اکثر طراحی‌هایی که مضمون آن‌ها مجالس دیدار مرید و مراد است، دیده می‌شود که به طور ضمنی به مطیع بودن محض اشاره می‌کند. همچنین آستینِ بلندِ جامه که دست را می‌پوشاند، نمادی از کوتاه کردن «دست آز» از دنیا بوده است (خزایی، ۱۳۷۸: ۱۸-۲۸).

پیکره‌ها در زوایای مختلف «سه‌رخ»، «نیم‌رخ» و «تمام‌رخ» ترسیم شده‌اند. نقاش در صورت‌پردازی‌ها به جزئیات توجه کرده و تمامی بانوان را در جامگانی ساده، در نهایتِ مستوری و به دور از پرداختن به ظواهر جسمانی به تصویر درآورده است. «تصویر زن در آثار نگارگری، مقام و منزلتی در نهایتِ عفت دارد. نگارگران، نظر به وجهی از این موضوع کرده‌اند که محل نظر حکما و عرفای مسلمان نیز بوده و در صدد رقم زدنِ همان حقیقتی برآمده‌اند

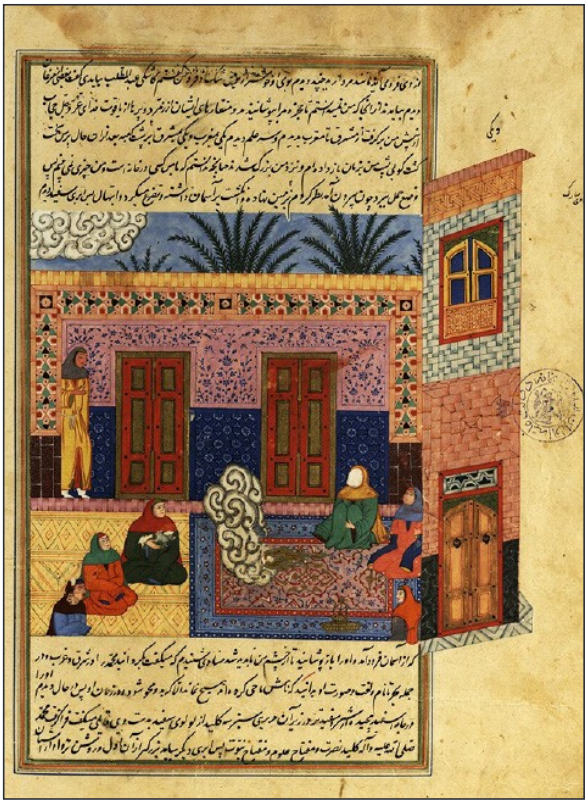
(اسراء: ۷۱).

که مورد نظر ایشان نیز بوده است. ازاین‌رو، نگاره‌ها به طرح حقایق ورای ظاهر مضمون پرداخته‌اند» (یاسینی، ۱۳۹۲: ۵۴).

سطحِ دومِ نگاره با خط افقی از پیش‌زمینه جدا شده است که قسمتی از دیوار اندرونی با درهای بسته و کنیزی را نشان می‌دهد که به نظر می‌رسد از حریم فضای بانوان محافظت می‌کند.

در سطحِ سومِ نگاره، آسمان نیلگون، سرشاخه‌های درخت نخل و تکه‌ابری با پیچش‌های حلزونی مشابه فرم ابری که حضرت محمد ﷺ را در بر گرفته است، مشاهده می‌شود. این وجه تشابه به طور ضمنی بر ارتباط و پیوستگی آن حضرت با عالم ملکوت دلالت دارد. در واقع حقیقتِ وجودیِ حضرت محمد ﷺ، که همانا ارتباط با ذات باری‌تعالی است، از طریق رمز و تمثیل در این نگاره به تصویر درآمده است.

شالودهٔ ترکیب‌بندی در این اثر متشکل از عناصر افقی و عمودی است. نقاش با ساماندهی پیش‌زمینه در ترکیب دایره‌ای و به‌کارگیری تضاد فرم، نزدیک کردن شخصیت محوری به کانون تصویر، وزن و کشش بصری مناسبی برای تأکید بر مضمون اصلی به وجود آورده است. در این تصویر، کلیهٔ عناصر به گونه‌ای انتظام یافته‌اند که تعادل در دو سوی محور وسط آن رعایت گردد. رنگ‌گزینی مشتمل بر طیف گسترده‌ای از رنگ‌ها از جمله: قرمز، نارنجی، عنابی، قهوه‌ای، لاجوردی، نیلی، انواع سبز و طلایی است. نگارگر با به‌کارگیری تمهیدات تجسمی نظیر: شکل، رنگ، تزیینات و سایر عناصر بصری در ارتباطی منسجم و هماهنگ، فضایی قدسی و ملکوتی ایجاد کرده است. به طور کلی می‌توان گفت، فضای حاکم بر اثر و کلیهٔ عوامل نمادین و عناصر بصری در نگاره، جهت بازنمایی این حقیقت است که تولد حضرت محمد ﷺ موهبتی الهی بوده که نصیب بندگان شده است.

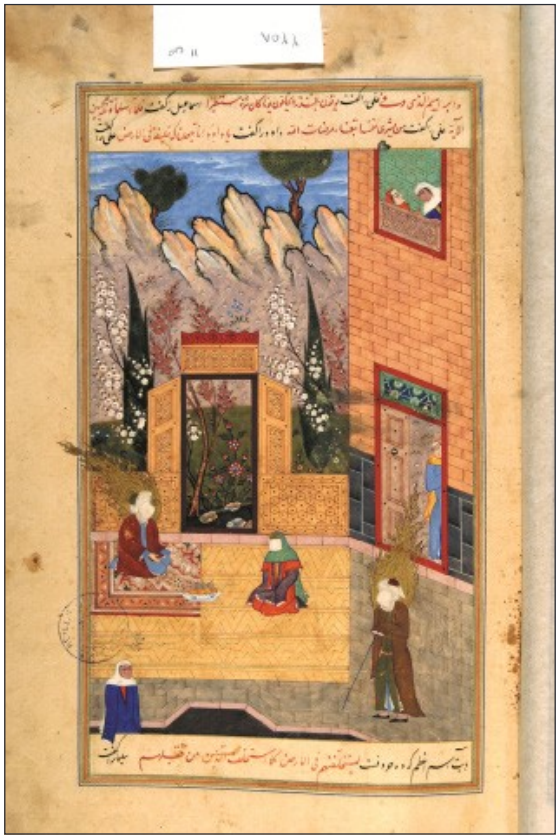


تصویر ۲: میلاد مبارک پیامبر ﷺ (منبع: نسخهٔ احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

مجلس پیامبر اسلام ﷺ و امّ‌سلمه

این نگاره (تصویر ۳)، روایتی از امّ‌سلمه را نقل می‌کند که روزی پیامبر اکرم ﷺ در خانهٔ ایشان نشسته بودند و خطاب به وی فضایل هر یک از پیامبران الهی از حضرت نوح علیه‌السلام تا حضرت خاتم ﷺ را برمی‌شمارند و می‌فرمایند: «هر که می‌خواهد جملگیِ این فضایل را ببیند، این مرد را که بر درِ خانه است، ببیند.» در همان لحظه حضرت علی علیه‌السلام از در وارد شدند. امّ‌سلمه به پیامبر ﷺ گفت: «آیا تمام این خصوصیات دربارهٔ این مرد است؟» پیامبر ﷺ فرمودند: «من از قول پروردگار متعال می‌گویم.» سپس به آیاتی از قرآن کریم استناد کردند (ورامینی، ۹۸۸ق).

این تصویر، بخشی از بنا و اندرون حیاط خانه‌ای را نشان می‌دهد که در سمت چپِ آن نبی اکرم ﷺ روی فرشی که تأکیدی بر جایگاه رفیع معنوی ایشان است، نشسته‌اند و در حال صحبت با امّ‌سلمه هستند. امّ‌سلمه روبه‌روی حضرت با احترام روی حصیری نشسته و به سخنان پیامبر ﷺ گوش جان سپرده است. وی با پذیرش دین اسلام در سال‌های نخستین بعثت پیامبر، در زمرهٔ اولین مسلمانان درآمد و حتی پس از وفات نبی اکرم ﷺ از مدافعان اهل‌بیت علیهم‌السلام بود و راه عایشه را پیش نگرفت (بخاری، ۱۴۰۶ق، ۱: ۲۸). ازاین‌روست که نقاش با پوشاندن چهره و نهادن نیم‌تاجی طلایی بر سر وی، بر منزلت و جایگاه ایشان تأکید کرده است. چنین تصویری را می‌توان مرز بین شمایل‌نگاری افراد عادی و مقدسان دانست. در این نگاره، هنرمند تلاش کرده است به مدد امکانات تجسمی و عناصر نمادین، پاره‌ای از ویژگی‌های شخصیتی امّ‌سلمه را بازنمایی کند. بدین منظور، ایشان را با سرپوشی سبزرنگ به نشانهٔ اهل‌بیت پیامبر ﷺ و پیرو تشیع، در جامه‌ای ساده با آستین بلند به نشانهٔ ساده‌زیستی و نداشتن طمع به مال دنیا ترسیم کرده است.



تصویر۳: مجلس پیامبر ﷺ و امّ‌سلمه (منبع: نسخهٔ احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

در پیش‌زمینه و نزدیک‌ترین سطح به کادر، حوضی چندضلعی و بانویی در منتهی‌الیه سمت چپ تصویر دیده می‌شود. در سمت راست، شمایل حضرت علی علیه‌السلام تصویر شده است که با پیکرهٔ ام‌سلمه و شمایل حضرت رسول اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله در یک راستا هستند. هم‌سوییِ این سه پیکره تلویحاً به هم‌سویی آن‌ها در مسیر توحید و پیروی از کلام وحی اشاره دارد. افزون بر آن، قرارگیری پیکرهٔ ام‌سلمه در محور عمودی تصویر و نیز حدّ فاصل شمایل حضرت علی علیه‌السلام و حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله، تأکیدی بر شخصیت معنوی ایشان است. بانوانی در سمت راستِ تصویر از فضای اندرونی خانه، نظاره‌گر صحنه هستند؛ جزئیات چهره و حالات پیکره‌هایشان در زوایای گوناگون به خوبی بازنمایی شده است.

در سطح دوم و پس‌زمینهٔ تصویر، دری گشوده به چشم‌اندازی زیبا با سروهای کشیده، «نمادی از جاودانگی» (هال، ۱۳۸۰: ۲۹۳) و «خوشی و خرمی» (افروغ، ۱۳۹۳: ۸۹)، و درختانی مملو از شکوفه‌های رنگی، زمینی پوشیده از سبزه و گل، کوه‌های الوان و آسمان آبی با ابرهای پراکنده دیده می‌شود که همگی حرکتی متناظر با هالهٔ پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله دارند. گویی موجودیت این عناصر، از وجود مقدس و نورانی ایشان نشئت گرفته است. تزیین زیبای دیوار و درِ ورودی باغ نیز بر جلال و شکوه آن افزوده و فضایی بهشتی ایجاد کرده است.

اساس ترکیب‌بندی در این نگاره با تأکید بر پیکر محوری سامان یافته است. جای‌گیری ام‌سلمه در محور عمودی، دو ترکیب مثلثی در طرفین چپ و راست تصویر به وجود آورده که در هر یک از رئوس آن‌ها، پیکر وی قرار گرفته است. گزینش رنگی در این اثر شامل رنگ‌های متنوعی همچون: زرد، قرمز، نارنجی، آبی، سبز، طلایی، قهوه‌ای و سپید است. از ویژگی‌های بصری این نگاره می‌توان به مواردی چون: جای‌گذاری دقیق عناصر تصویری، تلفیق عناصر تصویری و تزیینی به صورت موزون، وجود فضاهای عینی و ذهنی به طور هم‌زمان و ارتباط بصری مناسب و هماهنگ میان کلیهٔ عناصر اشاره کرد که در مجموع کلیتی منسجم، متعادل و متوازن پدید آورده‌اند.

خطبهٔ عقد حضرت علی علیه‌السلام و حضرت فاطمه علیهاالسلام

در متن *احسن الکبار* دربارهٔ این رویداد چنین آمده است: روزی پیامبر اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله صحابه را دعوت کرد و آن‌ها را گواه گرفت و به امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام فرمود خطبهٔ حضرت فاطمه علیهاالسلام را بخواند. ابوبکر که ازدواج با دخت پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله را حقّ خود می‌دانست، از شنیدن خبرِ عقدِ آن دو بزرگوار در هم ریخت. عمر نیز قبل از علی علیه‌السلام از فاطمه علیهاالسلام خواستگاری کرده بود؛ حضرت فاطمه علیهاالسلام در این باره فرمود: «سبحان از آنِ خدایی است که پدر مرا به رسالت بفرستاد. این قوم چه شوخ‌چشمند؛ یعنی چه لایق منند! ایشان که چند سال در حق تعالی شرک آوردند،

سزاوار من نباشند.» بار سوم که علی ﷺ، فاطمه ﷺ را خواستگاری کرد، گفت: «الحمد لله الذی که حق به حق پیوست و نور به نور رسید» (ورامینی، ۹۸۸ق).

این نگاره (تصویر ۴)، نمایی نزدیک از مجلس نکاح حضرت علی ﷺ و حضرت فاطمه ﷺ را نشان می‌دهد که به سه سطح تقسیم شده است. در سطح اول یا پیش‌زمینه، پیکرهٔ افراد در دو گروه چهارتایی به صورت متوازن در طرفین محور عمودی، دیده می‌شوند. نحوهٔ چیدمان افراد، دو فرم مثلثی در سمت چپ و راست به وجود آورده است. نگارگر، پیکرهٔ افراد را در اندازهٔ طبیعیِ تناسبات بدن انسان، در حالات گوناگون به صورت نشسته و ایستاده ترسیم و جزئیات چهره‌ها را به خوبی بازنمایی کرده است. در این تصویر، افراد در سه گروه سنی، جوان، میان‌سال و کهن‌سال دیده می‌شوند. برخی از این افراد در حال گفت‌وگو با یکدیگرند. در میان پیکره‌ها، دو جوان در نقش شاهدان ماجرا با احترام ایستاده‌اند. پوشش و دستار آن‌ها متفاوت از سایر افراد است و چهره‌هایشان همچون رخسارِ زنانه ظریف و طرهٔ موهایشان با دقت و ظرافت بازنمایی شده است.

در سطح دوم که بخش نسبتاً وسیعی به آن اختصاص یافته، مضمون اصلی روایت به تصویر درآمده است. در این صحنه، شمایل حضرت محمد ﷺ و حضرت علی ﷺ در داخل قابی که به نظر می‌رسد بخشی از فضای خانه است، مشاهده می‌شود. چهرهٔ هر دو بزرگوار با نشانه‌های قراردادیِ شمایل‌سازی در فرهنگ شیعه، یعنی هالهٔ آتشین طلایی و روبند سپید ترسیم شده است. حضرت علی ﷺ به نشانهٔ احترام دوزانو مقابل نبی اکرم ﷺ نشسته‌اند و در حال گفت‌وگو با حضرت هستند. نقاش به منظور نمایش منزلت و مقام والای آن دو بزرگوار، آنان را در جایگاهی متمایز از سایر افرادِ حاضر در مجلس در سطحی بالاتر و روی فرشی منقوش مصور کرده است. عناصر تصویریِ به‌کاررفته در این صحنه، نظیر: تزیینات هندسی و چشم‌اندازی زیبا از گل‌های رنگارنگ، به طور ضمنی به پیوند مبارک و مقدس حضرت علی ﷺ و حضرت فاطمه ﷺ اشاره می‌کند؛ همان‌گونه که خداوند متعال در سورهٔ «کوثر» به ادامهٔ ذریّهٔ پاک پیامبر اکرم ﷺ توسط دختر گرامی‌شان به آن حضرت بشارت داد. این پیوند، نزد شیعیان و پیروان حضرت علی ﷺ از قداست ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا تداوم امامت و رهبری شیعیان در سایهٔ این پیوند مقدس صورت گرفته است.

در سطح سوم، آسمانِ آبی و سه نخل مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد، با توجه به معانی رمزی عدد «سه» و مفاهیم نمادینِ درخت نخل، به کار رفته‌اند. «در تفکر ایرانی عدد «سه» از جنبهٔ مهمی برخوردار است. در سنت اهل حق در ایران، یک شخص مقدس وابسته به عدد سه است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ۳: ۶۶۴-۶۶۷). تصوف با توجه به قرآن، سه نوع نفس را نام می‌برد: نفس امّاره، لوّامه و مطمئنه (شیمل، ۷۹: ۱۳۹۹). همچنین «نخل، نمادی از

شادی، تبرک و راستی است» (کوپر، ۱۳۸۰: ۳۶۲). می‌توان گفت، وجود سه درخت نخل در کنار هم، نوعی سه‌گانهٔ مقدس است که در اینجا به طور ضمنی به نبی اکرم ﷺ، حضرت علی علیه‌السلام و حضرت فاطمه علیهاالسلام اشاره می‌کند. افزون بر آن، از آنجا که واحد شمارش نخل «نفر» است، به نظر می‌رسد وجود سه نخل با این بزرگواران ارتباط معنایی دارد.

گفتنی است به رغم آن‌که موضوع روایت در این نگاره خطبهٔ عقد حضرت علی علیه‌السلام و حضرت فاطمه علیهاالسلام است، پیکر دخت گرامی پیامبر ﷺ مصور نشده است. در واقع، بر اساس احترامی که شیعیان برای حرمت آن بانوی بزرگوار قائلند، تصویر ایشان را ترسیم نمی‌کنند. «در تفکر اسلامی، بانوان مقدس به دلیل ارتباط مستقیم با عالم قدس، وجه خاصی دارند. نگارگران در مواجهه با مضامینی که مستلزم تصویر کردن بانوان مقدس بود، حساسیت بسیاری داشته و با التفاتی دوچندان حدود و جوانب موضوع را رعایت می‌کردند. بانوی گران‌قدر اسلام، حضرت فاطمه علیهاالسلام، در نگاره‌هایی اندک و معدود و به طرزی بسیار محتاطانه ترسیم شده‌اند. ایشان به دلیل مقام خفی و حقیقت باطن مستورشان همواره در حجاب بوده‌اند» (یاسینی، ۱۳۹۲: ۱۶۷). ازاین‌رو، هنرمند از طریق عناصر نمادین به صورت تلویحی حضور ایشان را بیان کرده است. بنابراین می‌توان گفت، حوض آب اشاره‌ای نمادین به حضرت فاطمه علیهاالسلام دارد و پاکی و صداقت این ازدواج را، که مهریهٔ آن «آب» بوده است، نمایان می‌کند. آب از مهم‌ترین عناصر در قرآن محسوب می‌شود. نهرهای روان در زیر درختان، بخشِ جدایی‌ناپذیرِ تصویرشناسی بهشت در قرآن است. وجود حوض آبی به نام «کوثر» که فقط عده‌ای خاص و به اندازه‌ای مشخص می‌توانند از آن بنوشند، بر

تصویر۴: خطبهٔ عقد حضرت علی علیه‌السلام و حضرت فاطمه علیهاالسلام (منبع: نسخهٔ احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

این نمادپردازی می‌افزاید (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۹۴: ۳۱). کلیهٔ عناصر بصریِ به‌کاررفته در این اثر، بر مبنای محور عمودی به صورت متقارن ساماندهی شده‌اند و مجموعهٔ عناصر انسانی، معماری، تزیینی و طبیعی در ترکیبی هماهنگ و متناسب با مضمون و فضای حاکم در روایت به کار رفته‌اند. نگارگر با استفاده از پرسپکتیو مقامی، کاربست رنگ‌های درخشان و پرتلألو، ترسیم افق رفیع، به‌کارگیری تزیینات ظریف و مجزا کردن مضمون اصلی در قابی جداگانه، نوعی اولویت‌بندی تصویری و تأکید بصری ایجاد کرده است. از آنجا که در نگاه نخست، سطحِ دومِ نگاره به چشم می‌آید، نقاش با هم‌پوشانی برخی از پیکره‌های پیش‌زمینه با این سطح، مانع از انفصال بصری در تصویر شده؛ همچنین با استفاده از گردش رنگی، به‌خصوص پراکندگی رنگ سپید، فضایی منسجم به وجود آورده است.

مجلس شکایت فرزند از مادر نزد عمر

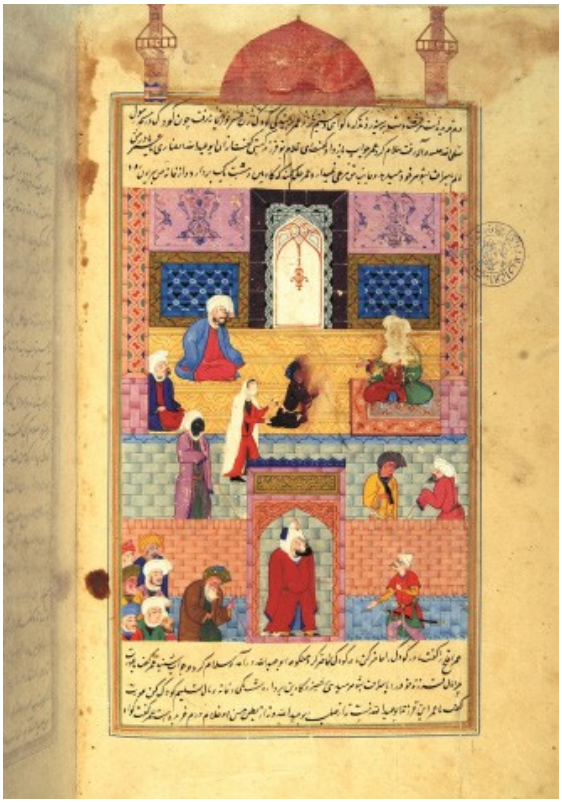
این نگاره (تصویر ۵)، حکایت دادخواهیِ فرزندی از مادر خود نزد عمر را نشان می‌دهد. مادر کودک پس از فوت همسرش، سهم ارث فرزند خود را به همسرِ جدیدش می‌بخشد. در مقابلِ اعتراض کودک، مادر ادعا می‌کند که او برده‌ای بوده که خریداری شده و فرزند واقعی آن‌ها نبوده است. پسرک به جهت ادعای دروغینِ مادرش، نزد عمر شکایت می‌کند؛ اما مادر از قبل به افرادی که در مسجد حضور داشتند، درم‌های فراوانی می‌دهد تا به نفع او شهادت دهند. عمر با شنیدن سخنان شاهدان، دستور حبس کودک را در زندان می‌دهد؛ تا این‌که پس از گذشت ایام مدیدی، یکی از یاران امام علی علیه‌السلام با مشاهدهٔ وضعیت اسفناک کودک در زندان، او را آزاد می‌کند و نزد حضرت علی علیه‌السلام می‌برد. سرانجام با تدبیر امام علیه‌السلام حقانیت کودک اثبات و مادرش مجازات می‌شود (ورامینی، ۹۸۸ق).

نگاره، بنای مسجدی را نشان می‌دهد که گنبد و مناره‌هایش با شکستگی جدول از فراز آن مشاهده می‌شوند. در سطح اول یا پیش‌زمینه، فضای بیرونی با دیواری از فضای مسجد جدا شده است. در میانه و سردرِ ورودیِ این قسمت، پیکرهٔ مردی فربه در جامه‌ای به رنگ قرمز و در سمت راست، پیکرهٔ فرد دیگری با شمشیری در کمر و ظاهری متفاوت از سایرین دیده می‌شود. در سمت چپ، گروهی از افراد با چهره‌های گوناگون در جامه‌ها و دستارهایی رنگارنگ، در ترکیبی مثلثی قرار گرفته‌اند.

سطح دوم، حیاط مسجد است که دو نفر را در حال گفت‌وگو در سمت راست و فردی سیه‌چرده را در سمت چپ نمایش می‌دهد.

سطح سوم، عناصر تصویری درون قابی با نقوش هندسی و گیاهی ترسیم شده است. نقاش با اختصاص فضای بیشتری به این قسمت، به مضمون اصلی داستان پرداخته است.

کنشگران اصلی در این تصویر، کودک، مادر و عمر، خلیفهٔ دوم مسلمین، هستند. این صحنه، شکایت کودک از مادرش نزد عمر را نشان می‌دهد. در اوایل دوران اسلامی، مسجد افزون بر مکان نیایش و گردهمایی مسلمانان، مکانی برای رسیدگی به شکایات مردم و اجرای عدالت نیز بود؛ ازاین‌رو، هنرمند با نمایش فضای مسجد به صورت متقارن، به طور ضمنی بر تجلی عدالت در این مکان تأکید ورزیده است. در این تصویر، عمر روی تکه‌قالیچه‌ای کوچک مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد چهرهٔ او توسط متعصبان شیعه مخدوش شده است. در مقابلِ عمر، کودک دوزانو نشسته و جامه‌ای به رنگ قهوه‌ای بر تن دارد. رنگ تیرهٔ لباسش، نشانی از حال پریشان و نگران اوست. مادر کودک نیز روبه‌روی عمر، در جامه‌ای به رنگ قرمز و سیاه و چادری سپید به تصویر درآمده و بخشی از صورتش با روبند به سبک پوشش متداول زنان در دورهٔ صفوی پوشانده شده است. می‌توان گفت، انتخاب این رنگ‌ها تأکیدی بر شخصیت مادر و نیت درونی وی و نیز ارجاع به مضمون روایت است. رنگ سیاه نشانی از شقاوت و سنگ‌دلی مادر و رنگ قرمز حاکی از شرارت، مکر و حیله‌گری اوست. هنرمند به منظور نمایش فضای حاکم بر داستان، پیکرهٔ او را عاری از عاطفهٔ مادری و در حالتی بی‌اعتنا نسبت به فرزندش به تصویر درآورده است. نوع ایستادن زن در مقابل عمر و حرکت دستانش، تلاش او را در متقاعد کردن عمر برای اثبات ادعای دروغینش بیان می‌دارد. در واقع، نگارگر کوشیده تقابل شخصیت مادر و کودک را در دو قطب مخالفِ «ظالم و مظلوم» با استفاده از جنبه‌های روانیِ خط و رنگ نشان دهد. در این صحنه، شاهدان ساختگیِ ادعای دروغین مادر نیز روبه‌روی عمر نشسته‌اند و با پیکرِ مادر ترکیبی مثلثی تشکیل داده‌اند. وجود محراب سپید در پس‌زمینه و هم‌سویی آن با پیکر کودک، به طور ضمنی بر آیندهٔ روشن او در سایهٔ



تصویر ۵: شکایت فرزند از مادر نزد عمر (منبع: احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

عدالت امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام، همان‌گونه که در روایت به آن اشاره شده است، دلالت دارد. محراب و قندیلِ آویخته در میان آن، تداعی‌گر وجود نورانی حضرت علی علیه‌السلام است که در اینجا هنرمند به صورت تلویحی بدان اشاره کرده است.

به طور کلی، نگارگر با به‌کارگیری تمهیدات تجسمی نظیر رنگ، ترکیب‌بندی و فرم، محتوای داستان را به نمایش گذاشته است. رنگ‌بندی در این اثر، مجموعه‌ای از رنگ‌های سرد و گرم را در بر می‌گیرد که به صورت متوازن در کل اثر پراکنده شده‌اند. نحوهٔ جای‌گذاری عناصر بصری، ترکیبی نامتقارن و منتشر ایجاد کرده است و تمامی پیکره‌ها در سرتاسر اثر، به مناسبت‌های مختلف حضور یافته‌اند که افزون بر گردش بصری، جایگاه و موقعیتِ هر یک از آنان را بر اساس روایت بیان می‌کند. نمایش هم‌زمانِ فضای درون و برون موجب حرکت چشم در کل تصویر شده، فضایی پویا در نگاره به وجود آورده است.

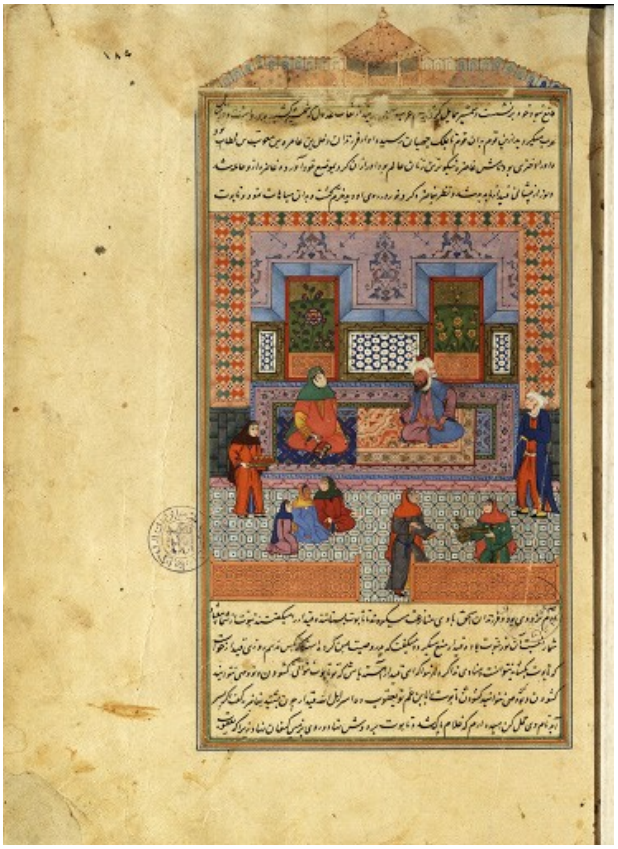
مجلس قیدار نبی و غاضره

حضرت اسماعیل علیه‌السلام با دیدنِ نور نبوت در پیشانی فرزندش «قیدار»، جعبهٔ امانتی را که از حضرت آدم علیه‌السلام به انبیا علیهم‌السلام سپرده شده بود و نزد او نگه‌داری می‌شد، به قیدار عطا کرد و به او فرمان داد تا این نور را جز در پاک‌ترین زنان به ودیعت نسپارد. قیدار در دوران جوانی به دین پدران خود نبود و با وجود زن‌های زیاد، فرزندی نداشت. حیوانات و پرندگان با قیدار ارتباط خوبی داشتند. روزی این موجودات به زبانِ آدمی با او سخن گفتند: «ای قیدار! عمرت به آخر رسید و آیا قصد نداری دربارهٔ نور محمدی و انتقالش به نسل بعد تصمیمی بگیری؟» قیدار به خدای ابراهیم علیه‌السلام قسم خورد تا زمانی که دستوری از سمت پروردگار در ارتباط با این مسئله به او نرسد، با هیچ زنی هم‌بستر نشود و طعامی نخورد. سرانجام فرشته‌ای از آسمان فرود آمد و از او خواست با نذر و قربانی از خداوند طلب فرزندِ پسر کند. قیدار به وظیفه‌اش عمل کرد و از سوی پروردگار ندا آمد که نزد درختی که وعده‌گاه بود، برود و در آنجا بخوابد. قیدار در خواب، شخصی را دید که به او گفت: «ای قیدار! این نوری که در پشتِ توست، همان نوری است که خدا به وسیلهٔ آن، همهٔ درها را باز کرد و همهٔ دنیا را فقط به خاطر وجود آن آفرید. بدان که خدا یکی از دخترانِ پاک‌دامن و زیبای عرب را که نام او «غاضره» است، حامل آن نور خواهد کرد.» هم‌زمان با ازدواج غاضره و قیدار، نور نبوی در صورت غاضره جایگزین شد (ورامینی، ۹۸۸ق).

تصویر ۶، فضای خانه‌ای را نشان می‌دهد که با شکستن جدول در بخش فوقانی، پشت‌بامِ خانه از آن بیرون زده است. بدین ترتیب، تصویر از محدودهٔ عناصر درونی به فضای بیرونی گسترش یافته، با تغییر زاویهٔ دیدِ بیننده، نگاه او را به بیرون از اثر هدایت می‌کند. این

نوع ساختارشکنی در کادر به طور هم‌زمان فضای داخل و خارج را به نمایش گذارده است.

نگاره با یک تقسیم‌بندی افقی، محوریت موضوع و موقعیت قرارگیری شخصیت‌های اصلی داستان را مشخص کرده است. در سطح اول یا پیش‌زمینه، حیاط خانه و بانوانی در حالات مختلف ترسیم شده‌اند. خدمه‌ها با ظرف میوه و ابریق، مشغول پذیرایی از حاضران هستند. فرم پیکره‌ها و روابط اندام آنان در حالتی متناسب و موزون با نوع فعالیتشان طراحی شده‌اند. نگارگر با استفاده از قلم‌گیری و تغییر ضخامت خطوط، حالات پیکره‌ها را به خوبی ترسیم کرده است. فرم بازنمایی پیکره‌های ایستاده، ترکیبی از دو حالتِ «سه‌رخ» و «نیم‌رخ» است؛ بدین سان که بالای بدن در وضعیت سه‌رخ و پاها از زاویهٔ نیم‌رخ هستند. کلیهٔ بانوان در جامگانی یک‌شکل با رنگ‌های متنوع به سبک دوران صفوی در ردا و سرپوشی بلند و سربندی در ناحیهٔ پیشانی، ترسیم شده‌اند. غالب چهره‌ها به صورت سه‌رخ و در یک زن چهره به صورت نیم‌رخ است. نقاش با به‌کارگیری مناسب رنگ، خط و بافت، جزئیات چهره‌ها را به خوبی نمایش داده است.



تصویر ۶: قیدار نبی و غاضره (منبع: نسخهٔ احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

در پیش‌زمینه، افزون بر پیکرهٔ بانوان، مرد جوانی نیز در سمت راستِ تصویر، در نقش شاهد و نظاره‌گر به تصویر درآمده است.

سطح دوم، با قابی که بیانگر فضای اندرونی است، قیدارِ نبی را در حال گفت‌وگو با همسرِ باردارش، غاضره، نشان می‌دهد. نگارگر به منظور تأکید بر مضمون داستان، که انتقال نور نبوت قیدار به فرزندش از طریق غاضره است، وی را در سرپوشی به رنگ سبز به نشانهٔ امید و باروری (آقاخانی و منتظری رودبارکی، ۱۳۸۷: ۳۹) و نیز سربندی مزیّن، نقاشی کرده است. این نوع زیباسازی، حاکی از جایگاه غاضره است که به عنوان نشانی تصویری، وی را از سایر بانوان

متمایز می‌کند. افزون بر آن، قرارگیری غاضره در راستای محور عمودی و نیز خطوط دیدگانیِ قیدار و فردِ سمتِ راستِ تصویر به سمت او، از شگردهایی هستند که توسط نقاش جهت تمرکز نگاه مخاطب بر وی استفاده شده است. همچنین در این سطح، دو پنجرهٔ گشوده به گل و بوستان دیده می‌شود که چشم‌اندازی زیبا و باطراوت در جهت تقویت فضای حاکم بر داستان به وجود آورده‌اند. تصویر گل نیلوفرِ درشت‌اندام با غنچه‌های فراوان در پنجره‌ای که پشتِ سر غاضره واقع شده است، گویی به وجوه نمادین این گیاه اشاره دارد. در اساطیرِ کهنِ ایران، نیلوفر نماد آناهیتا (ایزد آب) (بلخاری، ۱۳۹۸: ۷۹)، آفرینش، پاکی و کمال است (میتفورد، ۱۳۹۴: ۸۷). آناهیتا، تصور اصلی مادینهٔ هستی در روایات دینیِ ایرانِ قدیم بوده است. همچنین نیلوفر را جای نگه‌داری فرّ زرتشت که در آب نگه‌داری می‌شد، می‌دانستند (یاحقی، ۱۳۹۱: ۸۴۰). گویا نقاش با برقراری ارتباطِ معنادار میان نیلوفر و غاضره، مفهومی از باروری و فَرَه‌مندی را در لایه‌های پنهان تصویر به صورت استعاره‌ای و خلاقانه بیان کرده است. افزون بر آن، تصویر کردن نیلوفر با غنچه‌های فراوان، بر تداوم نسل قیدار و انتقال نور نبوتِ وی به نسل‌های بعدی اشاره می‌کند.

در این نگاره، قرارگیری قیدار و غاضره روی فرشی در موضعی بالاتر از حاضرانِ در مجلس و نیز استفاده از پرسپکتیو مقامی، جنبهٔ نشانه‌ای دارد که به طور ضمنی بر جایگاه معنوی آن‌ها دلالت می‌کند.

در مجموع می‌توان گفت، هنرمند با ترکیب متعدد سطوح افقی و عمودی، تقارنی کامل بر مبنای محور عمودی به وجود آورده و نحوهٔ قرارگیری پیکره‌ها به صورت مدوّر، موجب ایجاد ارتباط میان سطوح و تحرک بصری شده است. عواملی نظیر: رنگ‌بندی غنی، ریتم‌های متنوعِ خطوط و سطوح، تکرار موزون آرایه‌ها و ترکیب‌بندی دایره‌ای، فضای مناسبی را برای بازنمایی داستان ایجاد کرده است.

مجلس شهادت ابوذر غفاری

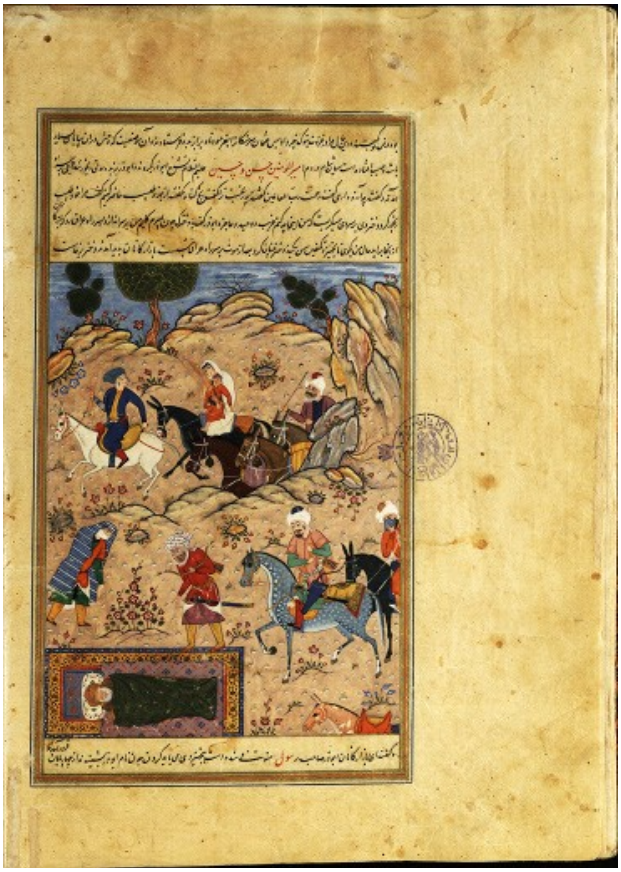
ابوذر در مدینه با عثمان دیدار کرد، ولی دینارهای اهدایی‌اش را نپذیرفت و به انتقاد از حکومت وی پرداخت. عثمان نیز تاب این عمل را نیاورد و وی را با بدترین حالت به «ربذه» تبعید کرد. در بخش اولِ این متن، شرح صحبت ابوذر و عثمان است که حضرت علی علیه‌السلام به صادق بودن کلام ابوذر اشاره می‌کند و می‌فرماید از حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله شنیده که ابوذر هرگز دروغ نگفته است؛ جملهٔ مسلمین نیز حرف ایشان را تأیید می‌کنند. سپس از جانب پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله این نوید را می‌دهد که ابوذر با این‌که تنهایی می‌میرد، ولی به بهشت می‌رود. زمانی که ابوذر بیمار شد، جمعی نزد وی آمدند و گفتند: طبیب حاضر کنیم. ابوذر

می‌گوید: «خودِ طبیب مرا رنجور کرد.» دخترش می‌گرید و می‌گوید: «من اینجا غریبم و چه کنم؟» در جوابش ابوذر می‌گوید: «دخترم! چو من بمیرم، گلیم بر سر انداز و بر سرِ راهِ عراق رو که بازرگانان از آنجا برآیند؛ حالِ من بگوی تا آن‌ها مرا کفن کنند.» دختر چنان کرد و هنگامی که بازرگانان را بدید، از آن‌ها درخواست یاری کرد و به گریه افتاد و گفت: «ای بازرگانان! ابوذر، مصاحب رسول خدا ﷺ، متوفی شده است.» بازرگانان چون نام ابوذر را شنیدند، جملگی از چهارپایان فرود آمدند و گریستند. مردی از میان آنان چهارهزار حُلّهٔ گران‌بها برداشت و کفنِ ابوذر کرد و او را با احترام تمام دفن کردند (ورامینی، ۹۸۸ق).

تصویر ۷، مواجههٔ کاروانی را با پیکر متوفای ابوذر غفاری، از یاران صدیق پیامبر اکرم ﷺ، نشان می‌دهد. در این نگاره، کنشگر اصلی، دخترِ ابوذر، با حالتی مملو از حزن و اندوه به پیکرِ بی‌جان پدرش اشاره می‌کند. در سمت راست، سوارانی مجهز به تیروکمان و شمشیر که به نظر می‌رسد محافظان کاروان هستند، ترسیم شده‌اند. یک نفر از آن‌ها مَرکب خویش را رها کرده، با حالت تأثر به ابوذر می‌نگرد و فرد دیگر نیز در حالی که دستمالی را بر صورتش گرفته است، می‌گرید. نگارگر ضمن وفاداری به متن، با افزودن عناصری در بازنمایی پیکر ابوذر تلاش کرده است جایگاه او را در تاریخ اسلام و تشیع نشان دهد؛ ازاین‌رو، وی را با محاسنی سپید، در ردا و عمامه‌ای قهوه‌ای که نشانی از جنبهٔ روحانیِ شخصیت اوست و نیز رواندازی به رنگ سبز که بر پیروی او از نبی اکرم ﷺ و ولایت حضرت علی ؑ دلالت دارد، به تصویر کشانده است. افزون بر این، به منظور احترام به مقام معنوی وی، پیکر مطهرش را روی فرشی مزیّن به نقوش گیاهی قرار داده است. در واقع نقاش، ابوذر را به گونه‌ای ترسیم کرده است که صفای باطن و خلوص معنوی او به مخاطب القا گردد. نگارگر برای نمایش درون‌مایهٔ داستان که تأکید بر ظلم عثمان نسبت به ابوذر و تبعید و تنهایی اوست، وی را در پایین‌ترین بخش تصویر در گوشهٔ سمت چپ ترسیم کرده و با استفاده از به‌کارگیری تضاد خطوط عمودی و افقی در فرم پیکره‌ها، تضاد جهت و نیز تضاد بافت فرش و زمین، بر پیکر ایشان تأکید ورزیده است. از تمهیدات دیگر، خطوط دیدگانیِ افراد ناظر بر این صحنه است که موجب کشش بصری و معطوف شدن نگاه مخاطب بر شخصیت اصلی داستان، یعنی ابوذر، می‌شود. دخترِ ابوذر با پیکری خمیده در جامه‌ای به رنگ سبز به نشانهٔ تشیع، با روبند سپید و گلیمی که به سفارش پدر گرامی‌اش بر سر نهاده، ترسیم شده است. در این تصویر، خمیدگی پیکر او بر غم فقدان پدر اشاره دارد. در واقع، نقاش با ترکیب‌بندی و به‌کارگیری عناصر بصری نظیر: خط، سطح، بافت، فرم، رنگ و دقت در جزئیات کوشیده است فضای مناسبی را در راستای مضمون روایت ایجاد کند.

بخشِ دومِ تصویر با فرم پیچاپیچِ صخره‌ها از پیش‌زمینه جدا شده است و تعدادی از

افراد کاروان را که مردی سالخورده، زنی با کودکش و مردی جوان هستند، نشان می‌دهد. این گروه، بی‌توجه به ماجرا، در حال گذر از صحنه به نمایش درآمده‌اند. در این تصویر، پیکرهٔ زن در چادری سپید ترسیم شده و بر خلاف دخترِ ابوذر، روبندی بر چهره ندارد. استفاده از خطوط نرم و سیال در پیکرهٔ زن، بر ظرافت اندام او افزوده است. محل قرارگیری پیکر وی در محور عمودی و خطّ دیدگانیِ مرد جوان، موجب تأکید بصری شده است. ترکیب‌بندی این قسمت، حسّ تحرک و پویایی در تصویر ایجاد کرده؛ که به واسطهٔ فرم طراحی پیکرهٔ حیوانات و شکل‌بندی صخره‌ها به وجود آمده است. در بالای صخره‌ها، درختانی دیده می‌شوند که بخشی از فضای آسمان را در بر گرفته‌اند. خمیدگی درخت کوچکی که در این بخش قرار گرفته و حرکت صخرهٔ سمت راستِ تصویر، متناظر با خمیدگی پیکر دختر ابوذر است؛ گویی نگارگر بدین ترتیب قصد داشته بر بی‌قراری و غم و اندوهی که بر اثر مرگ پدر بر او عارض شده است، تأکید کند.



تصویر ۷: شهادت ابوذر غفاری (منبع: نسخهٔ دست‌نویسِ احسن الکبار، کاخ‌موزهٔ گلستان)

به نظر می‌رسد نقاش در لایهٔ آشکار تصویر به متن وفادار بوده؛ اما در لایهٔ پنهان آن، به مفهوم دیگری، که تضاد مرگ و زندگی است، اشاره کرده است. در نظام‌های تصویری این اثر، تقابلی از مرگ و زندگی و سکون و حرکت مشاهده می‌شود. مرگ و سکون در پیکرهٔ ابوذر تجلی یافته و زندگی و حرکت در ترکیب‌بندی پویا و تصویر کودک به عنوان نمادی از زندگی بازنمایی شده است. در واقع، نگارگر مفهومی از گذر جهان از نیستی به هستی، از سکون به حرکت، و پیری و جوانی را مدنظر داشته است. در مجموع

می‌توان گفت، ترکیب‌بندی در این اثر به صورت منتشر است. پیکره‌های انسانی و حیوانی با فضای طبیعیِ حاکم در اثر هماهنگ هستند. پوشش گیاهی و زمینهٔ اثر بر اساس ذهنیت نقاش به تصویر درآمده است و با موقعیت مکانیِ روایت، هم‌خوانی ندارد. کلیهٔ چهره‌ها به صورت سه‌رخ هستند. گردش رنگی به شکلی موزون در کل اثر مشاهده می‌شود. نگارگر از جنبه‌های بیانی و نمادین رنگ‌ها بهره برده است.

به لحاظ درک بیشتر از جایگاه زن و نمود آن در نسخهٔ مصور *احسن الکبار*ِ کاخ گلستان، جدول ۱ تنظیم شده است.

جدول ۱: نمود بصری زنان در نگاره‌های احسن الکبار، منبع: نگارندگان		
زنان بامنزلت مذهبی	پیکره‌نگاری	پرهیز از بازنمایی ظواهر جسمانی زنانه؛ بازنمایی پیکره‌ها در نهایتِ مستوری به صورت نشسته در حالتی سرشار از وقار و آرامش؛
	چهره‌نگاری	پوشاندن چهره با روبندِ سپید؛ نهادن نیم‌تاجی طلایی به نشانهٔ جایگاه والای معنوی ایشان؛
	رنگ‌بندی	بهره‌گیری از جنبه‌های نمادین رنگ‌هایی چون سبز و سپید که به طور ضمنی بر مقام و منزلت ایشان دلالت می‌کند؛
	موقعیت قرارگیری در قاب	اختصاص جایگاهی ویژه و ترسیم اغلب پیکره‌ها روی فرشی مزیّن به نقوش اسلیمی و ختایی به منظور تأکید بر جایگاه معنوی ایشان؛
سایر زنان	پیکره‌نگاری	ترسیم پیکره‌ها در زوایای مختلفِ سه‌رخ، نیم‌رخ و تمام‌رخ؛ ترسیم پیکره‌ها و روابط اندام آنان در حالتی متناسب و موزون با نوع فعالیت آن‌ها؛ تجسم بانوان در جامگانی ساده و بی‌پیرایه؛ نوع پوشش شامل ردا و سرپوشی بلند با سربندی در ناحیهٔ پیشانی؛
	چهره‌نگاری	اغلب چهره‌ها سه‌رخ و در برخی موارد نیم‌رخ؛ تلاش در چهره‌پردازی؛ بازنماییِ حالات روحی و درونی نظیر احترام و غم، در چهره‌ها؛
	رنگ‌بندی	حاکمیت رنگ‌های گرم؛ بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها؛ استفاده از جنبه‌های بیانی و نمادین رنگ؛
	موقعیت قرارگیری در قاب	قرارگیری پیکره‌ها در جایگاهی متناسب با نوع حضور و فعالیتشان.

نتیجه‌گیری

در دورهٔ صفوی، علاقهٔ حامیان هنری به سیرهٔ امامان معصوم علیهم‌السلام، که رأس آن پادشاه و دربار بودند، در تدوین آثاری با مضامین شیعی نقش مؤثری داشت. هنرمندان در جهت کتاب‌آرایی و نگارگری نسخ شیعی همت گماردند. *احسن الکبار* یکی از نسخ مصور شیعی در دورهٔ صفوی بوده که نگاره‌های آن برخاسته از نوع بینش و گفتمان غالب نسبت به آموزه‌های مذهبی است. نحوهٔ نگرش هنرمند به مضامین روایات در به‌کارگیری عوامل بصری و نوع ارتباط آن‌ها در بخش‌های مختلفِ هر یک از نگاره‌ها دیده می‌شود.

شش نگارهٔ منتخب از نسخهٔ *احسن الکبار* در این پژوهش، روایاتی با محوریت موضوع «زن» هستند که تحت تأثیر بافت فرهنگی، اجتماعی و سنت‌های رایج در نگارگری عصر صفوی به تصویر کشیده شده‌اند. هنرمند کوشیده است در راستای مضامین روایات، تصویر زنان را ارائه دهد. از آنجا که در این مجالس، زنان از جایگاه‌های متفاوت دینی و اجتماعی برخوردارند، نگارگر با توجه به مقام معنوی و منزلتشان آن‌ها را به تصویر درآورده است؛ ازاین‌رو، در برخی از مجالس همچون تولد حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله و دیدار پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله با ام‌سلمه علیهاالسلام به منظور حفظ احترام به حریم دو بانوی بزرگوار، آمنه علیهاالسلام، مادرِ پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله، و ام‌سلمه، همسرِ پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله، چهره‌های ایشان را با روبندِ سپید ترسیم کرده و در مجلس ازدواج حضرت فاطمه علیهاالسلام با حضرت علی علیه‌السلام حتی از بازنماییِ پیکر حضرت فاطمه علیهاالسلام به دلیل حفظ حرمت و کرامت آن بزرگوار پرهیز نموده و به مدد عناصر نمادین همچون «حوض کوثر» به حضور ایشان اشاره کرده است. در سایر نگاره‌ها، زنان به شکلی موقر و محجوب در جامگانی ساده و بی‌پیرایه نقاشی شده‌اند.

به طور کلی می‌توان گفت، نگاره‌های منتخبِ *احسن الکبار* در پژوهش حاضر، ترجمان بصری متن ادبی هستند. در کلیهٔ صفحات، متن ادبی درون قاب‌هایی در بالا و پایین نگاره قرار گرفته و ساختاری متقارن ایجاد کرده‌اند. نگارگر با به‌کارگیری مناسبِ عناصر بصری نظیر شکل، رنگ و ترکیب‌بندی، فضایی را متناسب با مضامین روایات به وجود آورده و بر جنبهٔ روایی تصاویر افزوده است. بدین ترتیب، رابطهٔ متقابل متن و تصویر در نگاره‌ها حفظ شده است. در کلیهٔ مجالس، نقطه عطف روایات در ترکیبی موزون و منسجم به تصویر درآمده، ارتباط هماهنگ فضاهای معماری و طبیعی با پیکره‌های انسانی در تمام تصاویر مشهود است. نگارگر با تسلط بر اصول حاکم بر زیبایی‌شناسی، عوامل تصویری و سطوح رنگین و عناصر تزیینی همچون نقوش هندسی و گیاهی را در نهایتِ سنجیدگی سامان‌دهی کرده و به مدد عناصر نمادینی که در قالب شکل و رنگ با درون‌مایهٔ تفکر شیعی پیوند دارند، به طرح معانی پنهان، ورای ظاهر مضمون پرداخته است.

کوتاه سخن آن‌که، هنرمند با استفاده از نوع و حالات طراحی پیکر بانوان، نحوهٔ نشستن، جای‌گیری در صفحه و گزینش رنگی، اولویت‌بندی بصری ایجاد کرده و بر مضمون اصلی روایات تأکید ورزیده است.

کتاب‌نامه

قرآن کریم.

۱. آژند، یعقوب، *نگارگری ایران*، تهران، سمت، ۱۳۹۲.

۲. ـــــ، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۳.

۳. استکی آورگانی، مریم، *بررسی رابطهٔ متن و تصویر در نسخهٔ احسن الکبار (محفوظ در موزهٔ کاخ گلستان)*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد (تهران)، ۱۳۹۴.

۴. افروغ، محمد، *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران*، تهران، فرهنگسرای میردشتی، ۱۳۹۳.

۵. آقاخانی، محمد و احمد منتظری رودبارکی، *مبانی هنرهای تجسمی۲*، تهران، پیام نور، ۱۳۸۷.

۶. آیت‌اللهی، حبیب‌الله، *مبانی رنگ و کاربرد آن*، تهران، سمت، ۱۳۸۱.

۷. بخاری، محمد، *التاریخ الصغیر*، به کوشش: محمد ابراهیم زید، بیروت، دار المعرفهٔ، ۱۴۰۶ق.

۸. بلخاری قهی، حسن، *اسرار مکنون یک گل*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۸.

۹. جوانی، اصغر، *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۰.

۱۰. حیدریان، زهرا، «زنان واقف در عصر صفوی»، *وقف میراث جاویدان*، شمارهٔ ۶۶، ۱۳۸۸.

۱۱. خزایی، محمد، «مفاهیم نمادین در هنر طراحی ایرانی»، *دوفصلنامهٔ هنر اسلامی*، شمارهٔ ۸، ۱۳۸۷.

۱۲. رجبی، فاطمه، *بررسی مضامین شیعی در نگاره‌های عصر صفوی با تأکید بر دو نسخهٔ حبیب السیر و احسن الکبار*، پایان‌نامه، دانشگاه شاهد (تهران)، ۱۳۸۸.

۱۳. رجبی، فاطمه، *جلوهٔ هنر شیعی در نگاره‌های صفوی*، تهران، سورهٔ مهر، ۱۳۹۶.

۱۴. زرین‌کوب، عبدالحسین، *آشنایی با تاریخ ایران*، تهران، سخن، ۱۳۸۵.

۱۵. سیوری، راجر، *ایران عصر صفوی*، ترجمه: کامبیز عزیزی، تهران، مرکز، ۱۳۸۵.

۱۶. شاردن، ژان، *دایرةالمعارف تمدن ایران سیاحتنامه شاردن*، ترجمه: محمد عباسی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۶.

۱۷. شایسته‌فر، مهناز و محمد خزایی و شهین عبدالکریمی، «بررسی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دورهٔ شاه‌طهماسب صفوی بر اساس تطبیق نگاره‌های نسخ شاهنامه طهماسبی و هفت اورنگ جامی»، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ششم، شمارهٔ ۲، ۱۳۹۳.

۱۸. شایسته‌فر، مهناز، «بررسی موضوعی نسخهٔ خطی احسن الکبار، شاهکار نگارگری مذهبی دورهٔ صفوی»، *آینهٔ میراث*، شمارهٔ ۴۲، ۱۳۸۷.

۱۹. شوالیه، ژان و آلن گربران، *فرهنگ نمادها (ج۱)*، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، جیحون، ۱۳۷۹.
۲۰. ـــــ، *فرهنگ نمادها (ج۳)*، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، جیحون، ۱۳۸۲.
۲۱. شیمل، آنه‌ماری، *راز اعداد*، ترجمه: فاطمه توفیقی، قم، دانشگاه ادیان و مذاهب، ۱۳۹۹.
۲۲. صدری، مینا، *نگاره‌های عرفانی*، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۲.
۲۳. فیگوئرا، دن گارسیا دسیلوا، *سفرنامهٔ دن گارسیا*، ترجمه: غلامرضا سمیعی، تهران، نشر نو، ۱۳۶۳.
۲۴. قلی‌زاده، آذر، «نگاهی جامعه‌شناسی به موقعیت زنان در عصر صفوی»، *پژوهش زنان*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲، ۱۳۸۲.
۲۵. کوپر، جی. سی، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه: ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد، ۱۳۸۰.
۲۶. مشحون، حسن، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران، نشر نو، ۱۳۸۸.
۲۷. میتفورد، میراندا بوروس، *دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها*، ترجمه: معصومه انصاری و حبیب شیرپور، تهران، سایان، ۱۳۹۴.
۲۸. نادری گرزالدینی، مرجانه و ناهید جعفری دهکردی، «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ پیکرنگاری حضرت علی علیه‌السلام در منتخبی از نگاره‌های نسخهٔ احسن الکبار کتابخانهٔ کاخ گلستان»، *نگره*، شمارهٔ ۷۲، ۱۴۰۳ (نمایه‌شده در تارنمای رسمی مجله).
۲۹. نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی، *فرهنگ مصور نمادهای ایرانی*، تهران، نشر شهر، ۱۳۹۴.
۳۰. هال، جیمز، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
۳۱. واعظ کاشفی سبزواری، مولانا حسین، *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.
۳۲. ورامینی، ابن‌عربشاه محمد بن أبی‌زید العلوی، *احسن الکبار*، نسخهٔ خطی، شماره ۲۲۵۲، تهران، کتابخانهٔ کاخ گلستان، ۹۸۸ق.
۳۳. ولش، آنتونی، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه: روح‌الله رجبی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۹.
۳۴. یاحقی، محمدجعفر، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران، فرهنگ معاصر، ۱۳۹۱.
۳۵. یاسینی، راضیه، *تصویر زن در نگارگری*، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۲.