



Investigating Thematic Manifestations of the Ḥadīth al Silsilat al Dhahab (“The Golden Chain Hadith”) in Razavi Art: A Case Study of Contemporary Iranian Miniature Painting

Fahimeh Zarezadeh ¹ Zohreh Salehi ²

1. Assistance Professor of Islamic Art Department, Faculty of Art& Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author): f.zarezadeh@modares.ac.ir

2. M. A of Islamic Art, Faculty of Art& Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran: z.salehi@modares.ac.ir

Article Info	Abstract
Article Type: Research Article	Given the important and sacred position of the Prophet of Islam and the Impeccable Imams within the realm of the Iranian people’s beliefs and spiritual values, religious art in this land starting from the early centuries of the Islamic era developed into a variety of visual subcategories, each seeking, in a comprehensive, desirable, and aesthetically pleasing manner, to depict the conduct of those great figures. Razavi art is among them; it took shape based on the life-story (sirah) of Imam Reza and the principles governing his lived experience, and includes numerous visual works such as miniature painting. Among the remaining artworks and depictions from many historical centuries, the present study conducted as a case study focuses on contemporary miniatures centered on the historical event of Imam Reza’s arrival in Nishapur and the narration of the Ḥadīth of the Golden Chain by him. The study aims, through reading and analysis of these works as specific visual documents of the subject, to both reveal the thematic expressions of the ḥadīth and show how miniature painters have made evident the artists’ appropriation of the Imam’s thoughts, conduct, speech, and manner of living. The findings obtained from the description and interpretation of the visual structure of these works based on the theory of Wucius Wong indicate that although each of the miniature painters chose a particular approach from realism to abstraction to visualize this event and concentrated on one of the surrounding themes of the ḥadīth, they nevertheless all endeavored to create a spiritual and sacred atmosphere through it (inscription-writing and the design of an angel or angel’s wing in the background) and to apply visual principles similar to those such as “upright” (rank) perspective, as well as using gentle colors to depict faces and place the primary form
Article History:	
Received: July 12, 2024	
In Revised Form: October 06, 2024	
Accepted: October 10, 2024	
Published Online: May 05, 2026	

Cite this The Author (s): Zarezadeh, F; Salehi, Z (2026). Investigating Thematic Manifestations of the Ḥadīth al Silsilat al Dhahab (“The Golden Chain Hadith”) in Razavi Art: A Case Study of Contemporary Iranian Miniature Painting: Quarterly Scientific Journal of Farhang Razavi. Year 14, Issue 1, Spring 2026, Serial Number 53 – (105- 129)-

[DOI:10.22034/farzv.2024.467026.2019](https://doi.org/10.22034/farzv.2024.467026.2019)

(the Imam's figure) within the key square of their compositional structure. In doing so, they emphasized the central theme of the ḥadīth: the inseparable bond between divine unity (tawḥīd) and imamate. They also portrayed the Imam's way in confronting the community of Muslims his pleasant demeanor, kindness, and patience in an appealing manner.

Keywords:

Miniature painting, Imam Reza, Ḥadīth of the Golden Chain, motif, Wucius Wong theory.

Introduction

With the arrival of Islam in Iran, the art of this land became responsible for displaying and creating works bearing religious themes and concepts of the Muslims especially centered on reflecting the life-story of the Noble Prophet and the Impeccable Imams, motivations for attention to and reflection upon religious teachings and principles increased, and through this process individuals were more encouraged toward acting. Therefore, specific visual and architectural works were created under this concept and under titles such as Prophetic art, Alid art, Fatimid art, Husaynid art, Razavi art, and Mahdavi art, and they came to fruition.

Among these, Razavi art refers to a set of artworks grounded in the sīrah and the principles governing the lived life of Imam Reza and his pure, sinless ancestors up to the Noble Prophet. In other words, it is said to refer to a group of artworks created based on the teachings of the Qur'an and the sīrah of the Impeccable Imams with emphasis on a collection of deeds, behaviors, manners, habits, actions, methods, and even the manner of thought and viewpoints of Imam Reza. In this regard, miniature painting within the concepts and motifs of Razavi art has carried out the most extensive visualization across many historical centuries and has left behind lasting depictions. Therefore, the present study focuses on miniature painting works in the field of Razavi art; furthermore, in order to deepen and pursue more profound analyses, it turns, as a case study, to contemporary miniatures (over the past five decades) concerning the narration of the Ḥadīth of the Golden Chain by Imam Reza. It seeks to answer the question: how have contemporary miniature painters depicted Imam Reza's (peace be upon him) narration of the Ḥadīth of the Golden Chain, and on the basis of which of its surrounding motifs?

Method:

The data collection for this research was carried out using a field method (in-

interviews with miniature painters) and by drawing on reliable and credible library electronic sources. The analysis of the data was also carried out on two pillars: describing the structure of the miniatures, and interpreting them, so as to understand their semantic and inner layers. This is because the creation of every artwork is always concerned with two fundamental categories: form and meaning. These two categories, respectively, constitute the formal and semantic aspects of the work. In this regard, W. W. Wei Sus Wong believes that analyzing an artwork identifies the purposeful process of its visual creation and reveals, in the best possible way, the visual embodiment of the essence of the work whether that essence is a message or a product. To accomplish this task correctly and effectively, the best approach is to determine how the work's principal form is shaped, constructed, positioned, employed, and connected to the surrounding space in the artwork. To this end, it is necessary to consider visual principles and rules such as the golden ratio, positive and negative space, linear arrangement and movement, the prominent square (square indicatrix), composition, and the communicative elements of the main form, including size, color, texture, direction, and position. Undoubtedly, their analysis is highly effective in recognizing the highest capacities for organizing an artwork and in achieving a deep understanding of its conceptual and thematic content, and it causes the main form to come into view. Therefore, in the present study, iconography is carried out on the figure/depiction of Imam Reza as the main form, so that, in connection with other visual principles, it leads to the comprehension of the hidden meanings within the works.

Conclusion:

The studies regarding the representation of the content of the hadith of Silsilat al-Dhahab and its surrounding themes, across the miniatures studied, show that contemporary miniature painters, while paying attention to the explicit meaning of the hadith namely the principle of tawhid (divine unity) have referred in various ways to its other aspects as well. They chose specific visual spaces from depicting tangible and material settings to mystical and abstract spaces so that they could focus on the thematic dimensions of the hadith. In fact, they used real or imagination-invoking space in their works so that both the characteristics of the hadith become manifest and the multiple themes drawn from it can be understood, with an emphasis on the principle of imamate and velayat (guardianship), under the unity of God's essence. In the miniatures discussed here, it was also observed that pictorial overlap in all of them is based on the figure/depiction of Imam Reza in the form of focal (maqami) perspective, ei-

ther in the prominent square, or in the center of the unity of the other visual elements of the works. Moreover, other miniature-painting principles and rules were used so that the works, under the concept of Rezaite art and its vehicle, could be considered a medium for the depiction of Imam Reza's conduct concerning a vital subject.





بازیابی جلوه‌های مضمونی حدیث سلسله‌الذهب در هنر رضوی

(مطالعه موردی: آثار نگارگری معاصر ایران)

فهیمة زارعزاده^۱ زهره صالحی^۲

f.zarezadeh@modares.ac.ir

۱. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول):

z.salehi@modares.ac.ir

۲. کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران:

اطلاعات مقاله	چکیده
تاریخ دریافت:	بنا به جایگاه مهم و مقدس پیامبر اسلام ﷺ و ائمه معصومین (علیهم‌السلام) در وادی اعتقادات و ارزش‌های معنوی مردمان ایران، هنر دینی در این سرزمین از همان سده‌های اولیه هجری، مشتمل بر زیرمجموعه‌های تصویری گوناگونی شد که هر یک به‌نحوی جامع، مطلوب و زیبایی‌شناسانه درصدد بازنمایی سیره آن بزرگواران بوده‌اند. هنر رضوی از جمله آن‌هاست که با ابتنا بر سیره امام رضا (علیه‌السلام) و اصول حاکم بر حیات زیسته ایشان شکل گرفت و دربردارنده آثار تجسمی متعددی همچون نگارگری بوده است. در میان چنین آثار و نگاره‌های برجای مانده از سده‌های متمادی تاریخی، این پژوهش به صورت مطالعه موردی بر نگاره‌های معاصر حول رویداد تاریخی ورود حضرت رضا (علیه‌السلام) به نیشابور و روایتگری حدیث سلسله‌الذهب از سوی ایشان متمرکز شده است؛ زیرا قصد دارد با خوانش و تجزیه و تحلیل آن‌ها به‌مثابه اسناد مصور خاص موضوعی، ضمن آنکه جلوه‌های مضمونی حدیث را بازمی‌نمایاند، چگونگی وام‌گیری هنرمندان نگارگر از اندیشه، رفتار، گفتار و سیاق زندگانی حضرت را عیان سازد. یافته‌های حاصل از توصیف و تفسیر ساختار بصری این آثار با ابتنا بر نظریه‌وسپوس ونگ، حاکی است که اگرچه هر یک از نگارگران به شیوه‌ای خاص از عینی‌گرایی گرفته تا انتزاعی، تجسم‌بخشی این رویداد را برگزیده و بر یکی از مضامین پیرامونی حدیث متمرکز شده‌اند، با این حال، همگی سعی داشته‌اند با خلق فضایی روحانی و قدسیّت بخشیدن بدان (کتابخانه‌نگاری و طراحی فرشته یا بال فرشته در پس‌زمینه) و کاربرد اصول بصری مشابه همانند پرسپکتیو مقامی، رنگ‌های ملایم برای ترسیم چهره و جای‌دهی فرم اصلی (پیکره امام) در مربع شاخص ترکیب‌بندی آثارشان، بر اساسی‌ترین مضمون حدیث یعنی پیوند ناگسستنی اصل توحید با امامت تأکید ورزند. همچنین سیره حضرت در مواجهه با اجتماع مسلمین یعنی خوش‌رویی، مهربانی و صبر را به گونه‌ای جذاب نشان دهند.
تاریخ پذیرش:	کلیدواژه‌ها
تاریخ انتشار:	نگاره، امام رضا (علیه‌السلام)، حدیث سلسله‌الذهب، مضمون، نظریه‌وسپوس ونگ.

استاد: زارعزاده، فهیمة؛ صالحی، زهره: (۱۴۰۵). بازیابی جلوه‌های مضمونی حدیث سلسله‌الذهب در هنر رضوی (مطالعه موردی: آثار نگارگری معاصر ایران). فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ رضوی، سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵، شماره پیاپی ۵۳ - (۱۰۵-۱۳۹).

DOI:10.22034/farz.2024.467026.2019

ناشر: بنیاد بین المللی فرهنگی هنری امام رضا (علیه السلام)

۱. مقدمه

از همان اوان پیشاتاریخ که حیات ارزش‌ها و اعتقادات بشری شکل اجتماعی به خود گرفت، پیوندی میان دین و هنر نیز صورت پذیرفت. هنر به جهت تصویرگری و جوه معنوی و توصیف‌ناپذیر دین به کار گرفته شد و خود هم از مفاهیم و مبانی دینی متأثر گردید تا حاوی پیام‌هایی متعالی در راستای رشد و تکامل انسان‌ها باشد. هنر اسلامی یکی از بارزترین این گونه پیوندهاست که در برخی از برهه‌های تاریخی چنان با مسائل دینی اسلام آمیخته شد و در آثار هنری متعدد تجلی یافت که به اذعان نظریه‌پردازان سنت‌گرا می‌توان آن را هنر قدسی هم نام نهاد. «تولستوی^۱ دلیل چنین تجلی و باز نمود را بر مفهومی به نام شعور دینی می‌شناسد و معتقد است همواره در هر جامعه‌ای یک شعور دینی وجود دارد که تمامی افرادش در آن سهیم هستند و این شعور تعیین‌کننده ارزش‌ها، احساسات، معانی و پیام‌هایی می‌باشد که هنر خواهان مطرح نمودن آن‌هاست. از نظر وی، هنر زمانی ارزش دارد که عواطف نیکو، احساسات ارزشی- اعتقادی و مضامین دینی مشترک در میان افراد یک جامعه را تقویت کند» (الیاسی، ۱۳۸۲: ۲۹). بر همین اساس، با ورود اسلام به ایران، هنر این سرزمین هم عهده‌دار نمایش و خلق آثاری با مضامین و مفاهیم دینی مسلمانان به‌ویژه بر محوریت بازتاب سیره پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله و ائمه معصومین علیهم السلام شد. به عبارتی، یک شعور دینی مبتنی بر سیره این پیشوایان شکل گرفت تا با به خدمت گرفتن هنر و معنا بخشیدن بدان، انگیزه‌های توجه و تأمل در آموزه‌ها و اصول دینی فزونی یافته و از این راه افراد بر عمل و پایبندی به ارزش‌ها، اصول و آنچه مورد تأکید اسلام است، بیشتر ترغیب شوند؛ بنابراین آثار تجسمی و معمارانه‌های خاصی ذیل این مفهوم و با عناوینی همچون هنر نبوی، هنر علوی، هنر فاطمی، هنر حسینی، هنر رضوی و هنر مهدوی آفریده شدند و به منصه ظهور رسیدند.

۱-۱. مسئله پژوهش

در این میان، هنر رضوی به برخی آثار هنری مبتنی بر سیره و اصول حاکم بر حیات زیسته امام رضا علیه السلام و پدران پاک و معصوم ایشان تا پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله اطلاق می‌شود. به عبارتی، به گروهی از آثار هنری که بر اساس آموزه‌های قرآن و سیره ائمه معصومین علیهم السلام با تأکید بر مجموعه کردارها، رفتارها، آداب، عادات، کنش‌ها، روش‌ها و حتی سیاق اندیشه و نظرات امام رضا علیه السلام خلق می‌گردند، هنر رضوی گفته می‌شود (لواسانی، ۱۳۹۷: ۳۱)؛ هنری که به تأسی از چنین مواردی،

1. Leo Tolstoy [1862-1910]

آبشخور مضامین و مفاهیمی شده که در پیوندی ناگسستنی با دین اسلام به مثابه یکی از منابع شناخت آن محسوب می‌شود. در این میان، نگارگری ذیل مفاهیم و مضامین هنر رضوی بیشترین تجسم‌بخشی را طی سده‌های متمادی تاریخی انجام داده و نگاره‌هایی را به یادگار گذاشته است. «مصورسازی فالنامه تهماسبی با پنج نگاره منتسب به حضرت برگرفته از سلسله سند روایت‌ها و احادیث طبقه‌بندی شده کتاب عیون الأخبار شیخ صدوق گواه این مدعاست» (علیپور، ۱۳۹۳: ۸۲-۸۳). ثروت عکاشه از دستمایه قرار گرفتن سیره اولیا و انبیای الهی در محتوادهی به ساختار نگارگری ایران ابراز شگفتی می‌کند و می‌گوید: خیل برافراشتن شمایل‌ها و تصاویر ائمه و اولیا نسبت به تصویرسازی امرا و شاهزادگان، نماد احترام و ارادت نگارگران ایرانی به ساحت عظیم‌الشان آن‌هاست (مددپور، ۱۳۸۳: ۲۹۶) خاصه به امام هشتم (علیه السلام) که بارگاه مقدس‌شان در این سرزمین است. این پژوهش بر آثار نگارگری حوزه هنر رضوی متمرکز شده که البته برای تعمیق و تحلیل‌های ژرف‌نگرانه‌تر به صورت مطالعه موردی بر نگاره‌های معاصر (طی پنج دهه اخیر)، حول روایتگری حدیث سلسله‌الذهب از سوی حضرت رضا (علیه السلام) معطوف شده و درصدد است تا به این سؤال پاسخ دهد که: نگارگران معاصر، روایت حدیث سلسله‌الذهب از جانب امام رضا (علیه السلام) را چگونه و مبتنی بر کدام یک از مضامین پیرامونی آن به تصویر کشیده‌اند؟ برای کسب پاسخ، ابتدا رویدادی را که حضرت تحت آن دست به روایتگری حدیث مذکور می‌زنند و بیان می‌کنند، شرح داده شده است. سپس شیوه تجسم‌بخشی بدان مبتنی بر اصول و نشانه‌های تصویری نگارگری در آثار مدنظر واکاوی شده تا در نهایت باز نمود نوع مضامین پیرامونی حدیث در نگاره‌ها آشکار شود.

۱-۲. اهداف، ضرورت و روش تحقیق

ائمه معصومین (علیهم السلام) با داشتن مقام عصمت و امامت و به دلیل علم و حکمتی که لازمه این مقام و موهبت الهی است، به تصدیق خاص خدای متعال از هر فرد دیگری بر ضرورت‌های ویژه زمان حیات خویش آگاه‌تر بودند. همچنین در جهت رسالاتی که برعهده داشتند، تلاش می‌کردند تا در مراحل گوناگون زندگی، انسانی کامل باشند؛ در امتداد کمال مطلوب گام بردارند و از زوایای مختلف سیاسی، اجتماعی، اعتقادی، فردی و به‌طور کلی در تمامی حیطه‌های زندگی، الگویی ایده‌آل و تمام عیار قلمداد شوند؛ بنابراین مطالعه و بررسی سیره هر یک و اسوه قرار دادن آن‌ها امکانی را میسر می‌سازد تا فهم فزون‌تری از مباحث اعتقادی، کشف احکام عملی و درک قرآن حاصل آید. بر این اساس، این پژوهش هم بر آن است تا ادراکی زیبایی‌شناسانه از سیره حضرت رضا (علیه السلام) ارائه دهد. همچنین امکان تفسیری خاص همراه با جذابیت بصری در الگوپذیری از

منش، رفتار و گفتار آن امام همام در روایتگری حدیث مورد بحث را ممکن سازد. برای تحقق این اهداف مهم، سعی شده تا آشنایی از نگاره‌های رضوی با مضمون حدیث سلسله‌الذهب صورت گیرد و شناختی از نحوه مصورسازی آن‌ها طبق اصول و قواعد هنر نگارگری حاصل آید. هر چند حدیث خود حاوی مضامینی است که توجه بدان‌ها به‌ویژه از منظر بصری، اهمیت پژوهش درباره ابعاد مختلف‌اش را عیان می‌سازد.

بدون تردید، رسیدن به چنین اهدافی بر پایه واکاوی این اسناد تجسمی دینی، تأکیدی دوجندان بر ضرورت انجام نوشتار پیش‌روست که گردآوری داده‌هایش با بهره‌گرفتن از روش میدانی (گفت‌وگو با هنرمندان نگارگر) و با استناد به منابع معتبر و موثق کتابخانه‌ای-الکترونیکی و جست‌وجو در میان کتب، مقالات، پایان‌نامه‌ها و وبگاه‌های آنلاین مرتبط صورت گرفت. تجزیه و تحلیل داده‌ها هم بر دو رکن توصیف ساختار نگاره‌ها و تفسیر آن‌ها انجام گرفت تا به لایه‌های معنایی و درونی‌شان پی برده شود؛ زیرا آفرینش هر اثر هنری همواره با دو مقوله اساسی: فرم و مفهوم سر و کار دارد. دو مقوله‌ای که به ترتیب جنبه‌های صوری و معنایی اثر را تشکیل می‌دهد. در این زمینه وسیوس ونگ^۱ معتقد است تحلیل یک اثر هنری فرایند هدفمند آفرینش بصری آن را مشخص می‌سازد و بیان تجسمی‌گونه جوهره اثر را به بهترین نحو ممکن عیان می‌سازد؛ خواه آن جوهره یک پیام باشد یا یک فرآورده. برای انجام درست و مؤثر این کار، بهترین راه ممکن یافتن چگونگی شکل‌دهی، ساخت، قرارگیری، استفاده از فرم اصلی اثر و ارتباطش با فضای پیرامونی در اثر است. برای تحقق این امر، بایستی اصول و قواعد بصری نظیر نقطه طلایی، فضای مثبت و منفی، چینش و حرکت خطی، مربع شاخص و ترکیب‌بندی و عناصر ارتباطی فرم اصلی اعم از اندازه، رنگ، بافت، جهت و موقعیت را در نظر گرفت؛ زیرا بی‌تردید، تحلیل آن‌ها در شناخت بالاترین قابلیت‌های سازمان‌دهی اثر هنری و درک عمیق مفهوم و مضمون محتوایی‌اش بسیار مؤثر است و سبب می‌شود تا فرم اصلی به چشم آید. فرم اصلی یعنی هر چیزی که دیده شود. شکل، اندازه، رنگ و بافت داشته باشد؛ فضا را اشغال کند، مکانی را مشخص کند و جهتی را نشان دهد. به تصویر کشیدن فرم مستلزم استفاده از اصول بصری فوق‌الذکر است که طبق اعتقاد وسیوس ونگ، فرم را معنادار می‌سازند. در واقع، فرم معنادار ترکیبی از چینش اصول بصری و انعکاسی حسی حاصل از مشاهده اثر است که شناخت معانی نهفته در آن را حاصل می‌آورد؛ بنابراین، در پژوهش پیش‌رو شمایل‌نگاری انجام شده بر پیکره امام رضا (علیه السلام) فرم اصلی در نظر گرفته شده تا در ارتباط با سایر اصول بصری به شناخت معانی نهفته در آثار بینجامد.

در همین باره، جامعه آماری پژوهش بر ۴۸ اثر معاصر منبعث از مضامین و مفاهیم هنر رضوی شکل گرفت که شامل نگاره‌ها، خط‌نقاشی‌ها، آثار تذهیب و گل و مرغ بودند. از این میان، پنج اثر به‌عنوان نمونه جامعه آماری مد نظر گرفته شدند؛ یعنی صرفاً نگاره‌هایی برگزیده شدند که دارای چندین لایه معنایی-تصویری و شرحی مآوقع در بیان حضرت رضا (علیه السلام) از حدیث سلسله‌الذهب هستند.

۱-۳. پیشینه تحقیق

جست‌وجوهای اولیه در محافل علمی و دانشگاهی بر محوریت بازنمایی تصویری حضرت رضا (علیه السلام) در بیان حدیث سلسله‌الذهب و جلوه‌های مضمونی اش حاکی از آن است که این موضوع تاکنون از دید پژوهشگران و علاقه‌مندان به موارث هنرهای تاریخی و دینی مغفول مانده است. با این حال، در باب موضوع مورد پژوهش می‌توان به دو گروه از آثار تألیفی اشاره داشت. گروه نخست مشتمل بر تألیفات و پژوهش‌هایی است که فقط و فقط حدیث سلسله‌الذهب را از منظرهای گوناگون تحلیل کیفی و محتوایی مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند با عناوینی همچون: «حدیث سلسله‌الذهب؛ رهاوردی از مدینه» (مینا احمدیان، ۱۳۸۳)؛ «توحید و امامت در حدیث سلسله‌الذهب» (حبیبی تبار و مروجی طبسی، ۱۳۸۵)؛ «رابطه توحید و ولایت با تأکید بر حدیث سلسله‌الذهب» (ترخان، ۱۳۹۰)؛ «امامت و توحید حقیقی؛ تفسیری عرفانی بر حدیث سلسله‌الذهب» (شجاری، ۱۳۹۷)؛ «واکاوی دلایل استناد علی بن موسی الرضا (علیه السلام) به حدیث سلسله‌الذهب» (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸) و «خوانش تاریخی-گفتمانی حدیث سلسله‌الذهب» (میرحسینی و هاشمی، ۱۴۰۰). گروه دوم دربردارنده نوشتارهایی هستند که آثار مختلف در عرصه هنر رضوی را تجزیه و تحلیل کرده و دریافته‌اند زیبایی‌شناسانه از آن‌ها ارائه داده‌اند: «آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا (علیه السلام) در نگارگری» (علیپور، ۱۳۹۴)؛ «نگاره قدمگاه جلوه‌ای از مضامین رضوی» (علیپور، ۱۳۹۳)؛ «تجلی امام رضا (علیه السلام) در نگاره‌های فالنامه تهماسبی» (قاضی‌زاده و شاقلائی‌پور، ۱۳۹۵)؛ «بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران» (بیچرانلو، ۱۳۹۰). آنچه این پژوهش را متمایز می‌سازد تحلیل روایتگری حضرت امام رضا (علیه السلام) از حدیث سلسله‌الذهب و شناخت مضامین پیرامونی آن در نگاره‌هایی است که برای نخستین بار از منظر بینارشته‌ای مطالعات دینی و هنری مورد خوانش قرار گرفته و با نگاهی بدیع به دیگر تألیفات منتشر شده، بررسی شده‌اند.

۲. حدیث سلسله‌الذهب

بنا به روایت شیخ صدوق، حدیث سلسله‌الذهب را امام رضا (علیه السلام) در سفری که به دستور مأمون از

مدینه به مرو (سال ۲۰۰ هجری) داشت، در نیشابور به درخواست علما، اصحاب حدیث و مردمان آن دیار بیان کرد (حبیبی تبار و مروج طبسی، ۱۳۹۲: ۴۲). در واقع، حدیث سلسله الذهب از امام رضا (علیه السلام) یادگاری است پراج از رویداد مهم و تاریخی ورود ایشان به نیشابور که در پی استقبال بی نظیر علمای اهل سنت مانند یحیی بن یحیی، احمد بن حرب، اسحاق بن راهویه، محمد بن اسلم طوسی، محمد بن رافع و ابوزعه رازی و مردمان آن دیار مطرح گردید (طبسی، ۱۳۹۱: ۶۸). در گزارش های مفصل واصله از واقده، ابن جوزی حنبلی و حاکم نیشابوری شافعی آمده زمانی که قافله حضرت به نیشابور و در محله ای از آن رسید، مستقبلین دور قافله جمع شدند و در حالت هایی چون تبرک جستن به امام، ملتسانه از ایشان تقاضا کردند: «یا بن رسول الله از شهر ما تشریف می برید و برای استفاده ما حدیثی بیان نمی فرمایید.» شیخ صدوق نوشته: در این هنگام که امام در عماریه و هودجی نشسته بود، سرش را بیرون آورد و به نقل از پدران بزرگوارش که این نقل با نام بردن اسامی تک تک آن ها همراه بود تا به پیامبر اکرم (صلی الله علیه و آله) و سپس به جبرئیل و در نهایت به خداوند متعال رسید، حدیثی را روایت کرد (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۱۲). به همین دلیل نزد شیعیان به سلسله الذهب یعنی زنجیره طلا و در میان اهل تسنن به حدیث مسلسل بالاشراف معروف است (رستگار مقدم گوهری، ۱۳۹۳: ۳۴). اربلی در کتابش به نقل از عمادالدین محمد بن ابی سعد بن عبدالکریم وژان، پس از توصیف مواردی چون فضای معنوی حاکم و شور و اشتیاق فراوان مردم در دیدار با حضرت (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۰۶)، حدیث روایت شده از جانب امام رضا (علیه السلام) را چنین آورده:

شنیدم پدرم موسی بن جعفر فرمود شنیدم پدرم جعفر بن محمد فرمود شنیدم پدرم محمد بن علی فرمود شنیدم پدرم علی بن الحسین فرمود شنیدم پدرم حسین بن علی فرمود شنیدم پدرم علی بن ابیطالب فرمود شنیدم رسول خدا (صلی الله علیه و آله) فرمود شنیدم جبرئیل فرمود شنیدم خداوند فرمود: لا اله الا الله دژ محکم من است. پس هرکس که داخل دژ من گردد، از عذاب من در امان است (کشاورز، ۱۳۹۴: ۸۵).

محمد خواجه پارسای حنفی در ادامه حدیث آورده: چون قافله حرکت کرد و مسافتی را طی نمود، امام سر از عماریه بیرون آورد و با صدایی رسا فرمود: البته شروطی دارد و من از جمله آن شروط هستم. مفسران و پژوهشگران حوزه مطالعات دینی معتقدند «هر چند در این حدیث قدسی، خود کلمه لا اله الا الله حصن خداوند متعال خوانده شده که هرکس وارد آن شود از عذاب خداوند در امان می ماند، با این وجود، امام هشتم (علیه السلام) با نقل آن قصد داشت علاوه بر مسئله کلامی توحید در اسلام، مضامین پیرامونی حدیث را که مشتمل بر پیام های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دیگری است به مخاطبان خویش منتقل کند» (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۱۳) که در

ادامه، آن‌ها و به صورت کلی حدیث مذکور در نگاره‌های معاصر بررسی خواهد شد.

۱-۲. نگاره شماره ۱



نگاره ۱: ورود امام رضا (علیه السلام) به نیشابور، اثر استاد طاهر نبی‌زاده (منبع: <http://shiaarts.ir/gallery>)

نگاره «ورود امام رضا (علیه السلام) به نیشابور» همان گونه که از عنوان و شیوه طرح‌پردازی اش عیان است، رویداد ورود امام رضا (علیه السلام) به نیشابور و روایت حدیث سلسله‌الذهب را با رویکردی طبیعت‌گرایانه تجسم بخشیده است. گویا در این اثر استاد طاهر نبی‌زاده درصدد برآمده تا با ورود به مضامین پیرامونی حدیث و برداشت‌های ایدئولوژیکی از آن حول مفاهیم توحید و امامت، حال و هوای آن روزگار را به نمایش گذارد؛ زیرا شرایط و اقتضائات جهان اسلام آن زمان در حال حاضر نیز کاملاً مشهود است. پس هنرمند به این نکته مهم دست یافته که بازآفرینی تصویری زمینه‌های صدور روایتگری حدیث حول مضامین سیاسی و فکری جهان اسلام همچنان می‌تواند قابل تأمل و حائز اهمیت باشد. در آن زمان، جهان اسلام به‌خصوص منطقه خراسان بزرگ گرفتار صف‌آرایی‌ها و جناح‌بندی‌های حاکمیتی و اعتقادی فراوانی شده بود. از سویی مذاهب و فرق بسیاری سربرآورده بودند که هر یک خود را نماینده حقیقی اسلام معرفی می‌کردند. از سوی دیگر، پدیده تکفیر در باور برخی گروه‌ها رخنه کرده بود تا با بهانه بدعت و خروج از دین، کشتارهای فراوانی را به وجود آورند. حضور ادیان غیراسلامی مانند زرتشتی، یهودی، مسیحی، صابئی و بودایی نیز همزمان با رونق گرفتن مناظرات دینی می‌توانست بر آتش اختلافات بدمد. بخش دیگری از بحران هم به شورش‌ها و قیام‌ها برای به دست گرفتن

قدرت بازمی‌گشت که عامهٔ مردمان را خسته و پریشان خاطر کرده بود (میرحسینی و هاشمی، ۱۴۰۰: ۱۲۹). از منظری دیگر، گرچه در نیشابور هنوز ولایت‌عهدی به حضرت پیشنهاد نشده بود، اما بعید می‌نمود که ایشان از کید مأمون باخبر نبوده باشد؛ بنابراین به‌زودی وضعیت‌شان از رهبر و امام شیعیان به ولی امر آیندهٔ جامعه مسلمانان تغییر می‌یافت و نوع تازه و گسترده‌ای از مسئولیت‌ها در قبال آن‌ها از حضرت رضا (علیه السلام) انتظار می‌رفت. ایشان می‌بایست جامعه‌ای با تنوع اقتصادی را که دارای قدرت و پتانسیل نیز بود به یکدیگر می‌شناساند و این میسر نمی‌شد جز با صلح دادن گرایش‌های گوناگون از راه صبر و پذیرش متقابل. به گونه‌ای که منجر به وفاداری همگانی، اتحاد و تضمین بقای صلح و رفاه جامعه اسلامی گردد. همچنین گفتار و کردار امام رضا (علیه السلام) می‌توانست در آن شرایط پر التهاب، ایشان را به پیشوایی از فرزندان پیامبر (صلی الله علیه و آله) برای همگی مسلمانان مبدل سازد و زمینه همگرایی و همراهی میان آن‌ها را فراهم آورد. چنان‌که حدیث سلسله الذهب ادامه این سخن پیامبر (صلی الله علیه و آله) دانسته می‌شود: «كُفُّوا عَنْ أَهْلِ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ لَا تَكْفُرْهُمْ بِذَنْبِ فَمَنْ أَكْفَرَ أَهْلَ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ فَهُوَ إِلَى الْكُفْرِ أَقْرَبَ»؛ بنابراین امام رضا (علیه السلام) با درک صحیح از وضعیت جهان اسلام و با آگاهی از ضرورت انسجام جامعه اسلامی برای برقراری آرامش، حدیث سلسله الذهب را نقل کرد. بیان این حدیث از سوی امام در اصل دعوت به وحدت، پرهیز از اختلاف کلمه و دشمنی و پیامی به تمام مسلمانان و اهل کتاب بود که به مجرد شهادت به وحدانیت خداوند، جان و مال و ناموس‌شان باید مصون و محفوظ بماند (همان: ۱۲۴-۱۲۵). حال انتخاب چنین حدیثی را که نوعی به رسمیت شناخته شدن تنوع فرهنگی و تقابل با گسست اجتماعی محسوب می‌شد، به‌وضوح می‌توان در اثر نگارگری شماره یک مشاهده کرد. هنرمند برای تنوع‌دهی به این اجتماع فرهنگی و مصورسازی‌اش، کادر افقی را برگزیده تا بتواند از تنوع پیکره‌ها در پوشش‌ها و حالات متعدد مردان و زنان با چهره‌های رنگین پوست بهره گیرد. حال آنکه تمامی پیکره‌ها را به صورت اسپیرالی گرد حضرت و روبه ایشان ترسیم و از پرسپکتیو مقامی برای قرارگیری جایگاه ایشان استفاده کرده تا نوعی وحدت عینی بر مدار وجودی امام هشتم (علیه السلام) به مثابه محور وحدت و همگرایی توحیدی ادراک شود. برای فهم سهل‌الوصول از این مضمون پیرامونی حدیث نیز تلاش کرده تا اصول و قواعد بصری خاصی همچون: طراحی فضایی ملموس و واقع‌نمایانه (به واسطهٔ دیوار آجری منقش به آرایه‌های هندسی تزئینی در معماری ایرانی اسلامی)، ترکیب‌بندی متعادل و در عین حال نامتقارن، تکرار فرم‌های اندام‌واره انسانی در اندازه‌های مختلف و انواع خطوط (افقی، عمودی، منحنی) را در نمایش شمایل‌های عامه‌پسند با زیبایی ظاهری به کار برد. البته چهرهٔ امام رضا (علیه السلام) را در محل تلاقی فضای مثبت (پیش‌زمینه) و منفی (پس‌زمینه) اثر به نحو دیگری تجسم کرده؛ آن‌گونه که اجزای چهره حضرت هم دیدنی و هم نادیدنی هستند. یعنی ظرایف چشم

و تا حدودی ابرو را که اصلی‌ترین اجزای چهره در معرفی هر شخصیت انسانی‌اند تا حدود بسیاری نادیده گرفته، در عوض، با نقطه‌پردازی‌های رنگی بخش‌های چشم، ابرو و بینی را به صورت محو در هاله‌ای از روحانیت نقش زده تا با این تمهید ضمن پرهیز از مصور کردن ویژگی‌های فردی ایشان، نوعی شمایل‌نگاری تنزیه‌ی مختص به اولیای الهی را که در نگارگری ایرانی مرسوم و متداول است به اجرا گذارد.

			
شمایل‌نگاری	جهت قرارگیری فرم‌ها	چینش و حرکت خطی عناصر	نقطه طلایی و تفکیکی فضای مثبت و منفی

جدول ۱: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره «ورود امام رضا (علیه السلام) به نیشابور»، اثر استاد نبی‌زاده (منبع: نگارنده)

۲-۲. نگاره شماره ۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نگاره ۲: ولایت عشق، اثر استاد رضا بدرالسمما (منبع: <https://www.iribnews.ir/> ANJh/۰۰)

این نگاره با عنوان «ولایت عشق» اثر استاد رضا بدرالسمما، لحظه روایتگری حضرت از

حدیث سلسله الذهب را تجسم ساخته است. برای آنکه مخاطب تصویر در وهله نخست متوجه مضمون آن شود؛ هنرمند از کتیبه‌نگاری در کادر میانی اثر بهره برده و در کتیبه بالای آن، حدیث را به خط ثلث و در سه جانب‌اش سلام خاصه بر حضرت رضا (علیه السلام) را نگاشته است. بر اساس اسناد مکتوب تاریخی که اشاره شده ۱۰، ۲۰ یا ۳۰ هزار نفر به استقبال امام آمده و حدیث روایت شده از سوی ایشان را یادداشت کرده‌اند؛ هنرمند هم سعی کرده تا فضایی شلوغ، پرازدحام و سرشار از هیجان و نشاط را با چیدمان متنوع پیکره‌ها، دو کادری کردن نگاره، ترسیم خطوط در جهات مختلف و در اندازه‌های بسیار کوتاه و غالب کردن رنگ گرم نشان دهد. تحلیل ساختار خطی و تفکیک رنگی اثر به وضوح گویای این نکته هستند. البته هرچند در پیش‌زمینه، پیکره‌ها بزرگ ترسیم شده و با رفتن به سمت بالا کوچک شده‌اند؛ اما باز پس‌زمینه به وسیله بال فرشتگان اشباع شده است. پس‌زمینه‌ای که با پوشیده شدن از بال فرشتگان به رنگ‌های سرد، حس ملکوتی و مقدس خاصی را با دربرگرفتن پیکره حضرت تداعی می‌کند. برای دوچندان کردن چنین حسی، جنس پارچه کجاوه حریر مانند طراحی شده و هرچند نور فضا نسبت به تیرگی آن تقریباً برابری می‌نماید. با این حال، شدت نور در مرکز اثر، جایی است که اصلی‌ترین عنصر تصویری یعنی حضرت قرار گرفته و از آنجا روشنی‌ها ادامه پیدا کرده و به اطراف پراکنده شده‌اند. همچنین برای بیان جلوه‌ای دیگر از عظمت ورود امام رضا (علیه السلام) به جمع مردمان نیشابور و روایت حدیث مذکور از پرسپکتیو مقامی بهره برده شده، کجاوه در مربع شاخص اثر قرار گرفته و پیکر حضرت بزرگ‌تر از دیگران ترسیم شده تا تأکیدی بر تتمه حدیث هم باشد. یعنی گزاره «بَشْرُوطِهَا وَأَنَا مِنْ شُرُوطِهَا» که در مقام بیان مراتب اتمام اکمال ورود به حصن الهی در پایان حدیث ذکر شده و مقصودش آن است اگر فردی بخواهد به فهم عمیق‌تر از توحید دست یابد؛ ناگزیر باید از خرمن معارف ائمه معصومین (علیهم السلام) خوشه چیند و در صورتی که بخواهد پای در مدارج عالی از بارگاه ربوبی نهد و به حصن الهی وارد شود باید از رهگذر امامت آن‌ها باشد» (میرحسینی و هاشمی، ۱۴۰۰: ۱۲۹). امامتی که در دین اسلام بر پایه مقام عصمت، بی‌پیرایگی و تنزیه آن‌ها دانسته شده است. هنرمند در این اثر کمال زیبایی مردانه را در صورتی مثالین تصویر کرده تا از وجهی تنزیهی برخوردار باشد و حقیقتاً از زیبایی الهی حکایت کند. «به شیوه‌ای که بستر و خاستگاه‌اش هنر شمایل‌نگاری شیعی اصیل ایران در دوره قاجار است» (یاسینی، ۱۳۹۵: ۱۲) و رضا بدرالسماء کوشیده تا با پیروی از اصول آن، چهره حضرت را در یک رویکرد تنزیهی نشان دهد.

			
شمایل نگاری	تفکیک رنگ‌های گرم	چینش و حرکت خطی عناصر	مربع شاخص و قطرها

جدول ۲: تحلیل اصول وقواعد بصری نگاره «ولایت عشق»، اثر استاد بدرالسمما (منبع: نگارنده)

۳-۲. نگاره شماره ۳



نگاره ۳: حدیث سلسله‌الذهب، اثر استاد زهره مهبانی‌منش (منبع: <https://khorasan.iqna.ir>)

این نگاره از استاد زهره مهبانی‌منش با عنوان «حدیث سلسله‌الذهب»، تصویری متفاوتی در باب موضوع پژوهش پیش‌روست. مهارت و جسارت در شکستن کادر تصویر و ترسیم عناصری

تجسمی خارج از آن به وضوح گویای این مدعاست که هنرمند در صدد بوده تا بر وجوهی خاص از حدیث تکیه و توجه کند. وجوهی همچون: ۱. قدسی بودن، ۲. متواتر و مسلسل بودن و ۳. مستند بودن که علما و محدثان شیعه و سنی بارها در منابع معتبر و موثق تاریخی بدان‌ها اشاره کرده و اتفاق نظر داشته‌اند.

به جهت باز نمود مشخصه نخست، هنرمند با نوعی فضا سازی ابری، آسمانی و آبی، رنگ پردازی کجاوه، پوشش حضرت و جای دهی پیکره ایشان در مربع شاخص بخش بالایی کادر سعی کرده تا تلقی نوعی تقدس، الوهیت و برتری را به ذهن مخاطب اش متبادر کند. همچنین نحوه ترسیم پیکره‌ها با خطوط نرم و منحنی، متمرکز به سمت بالا و در مقیاس طبیعی به گونه‌ای است که علاوه بر فزونی یافتن این حس القایی، جایگاه والای حضرت را نشان می‌دهد همانند آنچه در منابع روایی و در شرح ورود امام به نیشابور ذکر شده است. تبرک جستن علمای نامدار به امام، استقبال آن‌ها به همراه شاگردان و دیگر دانشوران از امام، تمسک به ایشان برای نقل حدیثی از اجداد طاهرنش و سبقت گرفتن و چنگ زدن آن‌ها به مرکب امام، تماماً از جمله گزاره‌های مستند تاریخی است که به وضوح در اثر نیز می‌توان مشاهده و ادراک کرد. برای تجسم بخشی به مشخصه دوم، نوعی طومار ترسیم شده که اگر چه ابتدا و انتهایش مشخص نیست؛ اما چنان از میان پیکره‌ها (با تنالینته رنگی متفاوت) عبور داده شده که گویا آن‌ها (از نسل‌های متعدد) به این واسطه به یکدیگر متصل شده‌اند. در واقع، هنرمند با این مصور سازی طومار کاغذی مد نظر داشته تا بر تواتر و تسلسل حدیث طی سده‌های متمادی هجری تأکید ورزد به همان نحوی که «برجسته سازی آن بسیار هوشمندانه و زیرکانه از سوی امام رضا (علیه السلام) به شیوه الأبناء من الآباء در جمع کثیری از اصحاب حدیث و علما انجام گرفت. حدیثی که از جانب خداوند به جبرئیل سپرده شد، سپس بر پیامبر نازل گردید و در نهایت، امام هشتم (علیه السلام) آن را برای عموم مردمان نقل کرد» (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۲۶). اهمیت سلسله مراتبی نقل چنین حدیثی در روز ورود تاریخی حضرت به نیشابور، شهری که در آن اوان یکی از مهم‌ترین مراکز علمی جهان اسلام به شمار می‌رفت و نگاشته شدن اش در کتب و رسالات مختلف آنچنان است که مهانی منش در پس غلبه رنگ‌های سرد اثرش به طومار رنگی گرم و طلایی بخشیده است. رنگی که یادآور «گفتار عبدالواسع بن یحیی و اسعی یمانی حنفی می‌باشد: سزاوار است روایت این حدیث به طور کامل همراه با سند پیوسته اش که به دودمان پاک و بلند مرتبه نبی اکرم می‌رسد، با طلا نوشته شود. به جهت مستند بودن حدیث نیز که منابع بی شمار متعددی من باب آن در دسترس است؛ هنرمند، کاتبان و مستند نگارانی را با ادوات نوشتاری تجسم بخشیده است. آن گونه که در کتاب تاریخ نیشابور هم آمده: برای

املائی حدیث، عده دوات‌ها بالغ بر ۲۴ هزار تا بود. در همین راستا خنجی اصفهانی معتقد است: حدیث سلسله‌الذهب فوق‌العاده عظیم‌الشان است و اسنادی بسیار صحیح و عالی دارد. محمد بن محمد جزری شافعی هم می‌گوید: این حدیث از نظر لفظ و معنی بدون مشکل است، رجال سند همگی مورد اعتمادند و با توجه به اینکه سندش به یکی از فرزندان پاک خاندان پیامبر می‌رسد روایتی صحیح یا حسن یا صالح و قابل احتجاج است» (طبعی، ۱۳۹۱: ۴۶-۴۷).

			
تفکیک رنگ‌های گرم و طلایی	تفکیک رنگ‌های سرد	حرکت عناصر به سمت بالا	مربع شاخص و قطرها

جدول ۳: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره حدیث سلسله‌الذهب، اثر استاد مهنائی منش (مأخذ: نگارنده)

۴-۲. نگاره شماره ۴

این اثر با عنوان «حدیث سلسله‌الذهب» که به دست استاد فاطمه یآوری خلق شده، نگاهی متفاوت را به رویداد ورود امام رضا (علیه السلام) به نیشابور و روایت حدیث سلسله‌الذهب روا داشته است. گویی هنرمند بر آن بوده تا از رهگذر جهانی لطیف، خیالی و اثیری ذهن مخاطبش را به مضامین پیرامونی و حقایق نهفته در موضوع مورد بحث که همانا توحید عبادی و توحید افعالی است، بکشاند. به همان نحو که امام رضا (علیه السلام) با تأکید بر این موارد قصد داشت تا حقیقتی را عیان سازد و علاوه بر انگیزه‌های اعتقادی، انگیزه‌های سیاسی را هم متذکر شود؛ زیرا «جریان، یک جریان سیاسی بود و امام به اجبار و به دستور مأمون از مدینه به سوی مرو فراخوانده شده بود.



تصویر ۴: نگاره حدیث سلسله الذهب، اثر استاد فاطمه یآوری (منبع: <http://shiaarts.ir/gallery>)

ایشان می‌خواست مردم را متوجه کند که اصل و اساس، نه حکومت و حاکمیت و نه مأمون و نه قدرت است؛ بلکه باید جای دیگری به دنبال حقیقت گشت و آن پذیرش امامت و ولایت خویش و سایر ائمه معصومین (علیهم‌السلام) ذیل اصل توحید به یگانگی خدای عز و جل است» (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۱۵-۲۱۶). برای تأکید بر این حقیقت است که حضرت باز در جای دیگری واقفیان را که بر امامت امام موسی کاظم (علیه‌السلام) توقف کرده و معتقد بودند ایشان از دنیا نرفته، کافر خواند (همان: ۲۱۷). بر همین اساس، در نگاره ۴ هنرمند کوشیده تا ذهن مخاطبش را به فضایی متعالی و حقیقی و رای فضای محسوس سوق دهد؛ بنابراین فضای اثرش را نه آن فضای مادی و عینی با رویکردی طبیعت‌گرایانه و نه آن فضای خیالی با رویکرد انتزاعی بلکه فضایی عرفانی و منبعث از نگاه هستی‌شناسانه یک عارف مسلمان تجسم بخشیده است. متأثر از همین منظر و به تعبیر ابن عربی (پدر عرفان نظری) که مقام ویژه انسان نسبت‌اش به عالم مانند نسبت نگین به انگشتی است؛ چهره‌های انسانی زیادی ترسیم کرده و حتی فرشتگان را با صورت انسانی به تصویر درآورده است. در میان چهره‌های متعدد انسانی هم که تقریباً با یکدیگر برابرند و فضای بسیار شلوغ و گسترده‌ای را متصور شده‌اند؛ امام رضا (علیه‌السلام) به عنوان نمونه انسانی کامل

در مرکز تصویر قرار گرفته و از دیگر چهره‌های حاضر در نگاره بزرگ‌تر است. این دو نشانه همراه با چهره مستتر در نور حضرت بر عظمت مقام ایشان دلالت دارد و با وجود دیگر نشانه‌های تصویری به مثابه نشانه مرکزی برجسته شده است. چنان‌که اگر کادر عمودی نگاره به وسیله تقاطع قطرها به چهار بخش مثلث گونه تقسیم شود، حضرت و فرشتگان در بخش بالایی و مردم در بخش پایینی اش قرار دارند. البته انسان در عرفان نه انسان مادی، بلکه چون انسانی کامل و روحانی، مظهر اسما و صفات الهی و شایسته مقام خلافت خداوندی به شمار می‌آید؛ نگارگر، حضرت را نه انسانی واقعی و مادی که در هاله‌ای از ابهام، تجرد و آسمانی گونه تجسم بخشیده است. همچنین از آنجایی که رنگ‌ها در اندیشه و آرای بسیاری از عرفا ماهیتی نورانی، مثالی و تأویل‌پذیر از جهان ماده را برعهده دارند؛ بنابراین فاطمه یاوری کوشیده تا برای حفظ خلوص آن‌ها در اثرش، فضایی بدون سایه‌پردازی و ژرف‌نمایی را نشان دهد و این گونه مرتبه‌ای از حقیقت را بیان دارد. در همین باره، دو رنگ لاجوردی و طلایی به‌وفور به کار رفته‌اند. رنگ لاجوردی در جلد دفاتر و مصاحف گزارش‌نویسی در دستان مردمان به کار رفته تا دلالتی بر قدسی بودن حدیث روایت شده از جانب امام رضا (علیه السلام) و نگاشته شده از جانب اهل حدیث حاضر در نیشابور باشد که این دلالت در ترسیم فرمی آن‌ها با حرکتی به سمت بالایی کادر هم قابل فهم و دریافت زیبایی شناختی است. «رنگ طلایی هم به سبب ارزش زر در تمثیل‌های عرفانی که نماد روح و نور حضرت حق دانسته می‌شود» (شادآرام و نامور، ۱۴۰۰: ۱۹۴). در تصویرگری امام رضا (علیه السلام) و به‌طور کلی در نیمه بالایی کادر نگاره به کار برده شده است. در مجموع، رنگ‌های گرم بر کل اثر غالب شده و نور به کمک آن‌ها به صورت سراسری، یکنواخت و بدون منشأ مشخص لحاظ شده تا مخاطب چنین تلقی نماید که رویداد و حدیث در بستر یک نور فراگیر الهی و مقدس رخ داده و مطرح شده است.

			
شمایل نگاری	تفکیک رنگ‌های گرم	حرکت عناصر به سمت بالا	مربع شاخص و قطرها

جدول ۴: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره «حدیث سلسله‌الذهب»، اثر استاد یاوری (منبع: نگارنده)

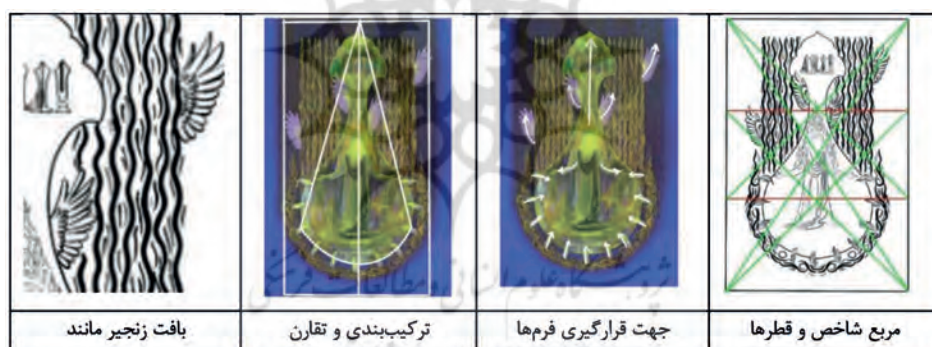
۵-۲. نگاره شماره ۵

«حصار امن» عنوان اثری از استاد مهدی فرخی است که از انتزاعی‌ترین آثار نگارگری در باب حدیث سلسله الذهب به شمار می‌آید. در این اثر، هنرمند رویکردی طبیعت‌گرایانه برای مصورسازی رویداد ورود امام رضا (علیه السلام) به نیشابور و روایتگری ایشان از حدیث مذکور را برگزیده؛ بلکه تلاش کرده تا در انتزاعی‌ترین حالت ممکن مخاطب خویش را به اصل مطلب و مضامین پیرامونی حدیث ارجاع دهد. «از آنجایی که یکی از اصول فکری مهم و عملی اسلام و همه آیین‌های الهی، اعتراف و پذیرش انحصار عبودیت در برابر خدا و برای خداست و در توحید اسلامی نفی همه طاغوت‌ها و مستبدان و خارج ساختن انسان از بندگی انسان و سوق دادن او به بندگی خدا مد نظر است و این اولین پیام منتشره در حدیث سلسله الذهب می‌باشد» (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۱۳). پس در انطباق با این مهم، مهدی فرخی گزاره «لا إله إلا الله» را در بالاترین مرتبه از اثرش قرار داده و برای اینکه چشم به سمت این گزاره مقدس هدایت گردد از تمهیدات بصری همچون ترسیم دست‌های امام رضا (علیه السلام) با نیرویی به طرفین، کشیدگی اندام و امتداد سرشان به بالا و بال‌های فرشتگان در دو سمت حصار بهره گرفته است. در گام دوم، «چون گزاره «فَمَنْ دَخَلَ حِصْنِي» در متن حدیث، بنا به اعتقاد اصحاب نظر حاوی پیام‌های عدالت، مساوات، برابری و حتی آزادی و اختیار انسان در ورود به این حصن الهی به شمار می‌آید» (همان)؛



نگاره ۵: حصار امن، اثر استاد مهدی فرخی (منبع: <https://www.artymag.ir>)

بنابراین هنرمند در کاربرد اصول و قواعد نگارگری از تقارن و ترکیب‌بندی با مشخصه‌های ریتم، نقطه تمرکز و وحدت استفاده کرده تا حس توازن و تعادل به مخاطب القا شود. در گام سوم، برای بیان گزاره «بَشْرُوطُهَا وَأَنَا مِنْ شُرُوطِهَا» که حاکی از موضوع امامت حول توحید آمده و اعتقاد بدان شرط ورود به حصار و حصن امن الهی برشمرده شده است؛ فرم اندام‌واره حضرت را در مرکز نگاره قرار داده است. تنها فرمی که در پس نور و شعله‌ای منتشره قرار گرفته و در تصویر دیده می‌شود. برای تأکید بدان، فرم‌های پر مانند پایین اثر در راستای اشاره به وی تجسم یافته‌اند. این فرم‌های پر مانند که ۱۱ عدد هستند، تمثیلی از تسلسل سندی حدیث از امام رضا (علیه السلام) تا حضرت عزوجل، خداوند متعال در نظر گرفته شده‌اند. نکته جالب توجه دیگر آنکه، استاد فرخی برای تجلی بخشی به یک حصن نوعی بافت زنجیر مانند به شکل قفل ترسیم کرده و رمزگشایی از آن را در وجود امام رضا (علیه السلام) به نمایش گذاشته است. وجودی که چهره‌اش به صورت ملکوتی و متبرک از نور الهی فارغ از تصویرگری عینی شخصیت حضرت نشان داده شده تا مبین صفات روحانی و ملکوتی ایشان در قالب این جهانی و در مقام امامت‌شان باشد.



جدول ۵: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره «حصار امن»، اثر استاد فرخی (منبع: نگارنده)

۳. نتیجه‌گیری

بررسی‌ها بر بازنمایی محتوای حدیث سلسله‌الذهب و مضامین پیرامونی آن در مجموع نگاره‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که نگارگران معاصر، ضمن توجه بر مفهوم صریح حدیث یعنی اصل توحید، به انحاء گوناگون بر دیگر وجوه آن نیز اشاره داشته‌اند. آن گونه که هر یک فضای بصری خاصی را برگزیده‌اند از تصویرسازی فضاهای مادی و عینی گرفته تا فضاهای عرفانی و انتزاعی بدین وسیله که بتوانند بر وجوه مضمونی حدیث متمرکز شوند. در

حقیقت، آن‌ها در آثارشان از فضای واقعی یا خیال‌انگیز بهره گرفته‌اند تا هم مشخصه‌های حدیث تجلی یابند و هم مضامین متعدد برگرفته از آن با تأکید بر اصل امامت و ولایت ذیل اصل یگانگی خداوند ادراک شوند. در همین باره، وسیوس ونگ معتقد است این اصول بصری جنبه‌های بازنمایی شده در آثار هنری هستند که فرهنگ معلومات تصویری را گسترش داده و به شناخت و کسب آگاهی منتج می‌شوند. در نگاره‌های مورد بحث نیز مشاهده شد که همپوشانی تصویری در تمامی آن‌ها مبتنی بر پیکره امام رضا (علیه السلام) در حالت پرسپکتیو مقامی یا در مربع شاخص یا در مرکز وحدت سایر عناصر بصری آثار انجام گرفته است. همچنین از دیگر اصول و قواعد نگارگری استفاده شده تا آثار ذیل مفهوم هنر رضوی و محملی بر بازنمود سیره حضرت در باب یک موضوع حیاتی قلمداد شود.



منابع و مآخذ

- احمدیان، مینا. (۱۳۸۳). «حدیث سلسله الذهب، ره‌آوردی از مدینه». **گلستان قرآن**. شماره ۱۹۳. صص: ۱۸-۱۵.
- الباسی، عباس. (۱۳۸۲). «هنر دینی از دیدگاه تولستوی». **پگاه حوزه**. شماره ۱۱۲. صص: ۳۱-۲۴.
- بیچرانلو، عبدالله. (۱۳۹۰). «بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران (مطالعه موردی: فیلم سینمایی کیمیا)». **مطالعات فرهنگی-ارتباطات**. سال دوازدهم. شماره ۴۷. صص: ۲۴۵-۲۲۵.
- ترخان، قاسم. (۱۳۹۰). «رابطه توحید و ولایت (با تأکید بر حدیث سلسله الذهب)». **قیسات**. سال شانزدهم. شماره ۶۲. صص: ۶۲-۳۳.
- حبیبی تبار، حسین؛ مروجی طبسی، محمد محسن. (۱۳۸۵). «توحید و امامت در حدیث سلسله‌الذهب». **کلام اسلامی**. دوره ۲۲، شماره ۸۵. صص: ۵۷-۴۱.
- رستگار مقدم گوهری، هادی. (۱۳۹۳). «جایگاه امامت و ولایت در حدیث سلسله الذهب». **فرهنگ رضوی**. دوره ۲، شماره ۶. صص: ۵۸-۳۳.
- شادآرام، علیرضا؛ نامور، زهرا. (۱۴۰۰). «چیستی و چرایی تأثیرات ادبیات عرفانی بر نگارگری ایران (با رویکرد نشانه‌شناسی)». **پژوهش‌های ادب عرفانی**. دوره ۱۵، شماره ۲. صص: ۲۱۰-۱۸۵.
- شجاری، مرتضی. (۱۳۹۷). «امامت و توحید حقیقی، تفسیری عرفانی بر حدیث سلسله الذهب». **کتاب قیم**. پیاپی ۱۸. صص: ۲۷۵-۲۹۶.
- طبسی، محمد محسن. (۱۳۹۱). «اهل سنت و حدیث سلسله‌الذهب». **امامت پژوهی**. دوره ۲، شماره ۵. صص: ۷۳-۳۵.
- علیپور، مرضیه. (۱۳۹۳). «بررسی جلوه‌های بصری عیون الاخبارالرضا در فالنامه تهماسبی». **فرهنگ رضوی**. شماره ۷. صص: ۱۰۶-۸۱.
- _____ (۱۳۹۴). «آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا (علیه‌السلام) در نگارگری». **فرهنگ رضوی**. شماره ۱۱. صص: ۲۱۵-۱۹۷.
- _____ (۱۳۹۳). «نگاره قدمگاه جلوه‌ای از مضامین رضوی». **آستان هنر**. شماره ۱۰. صص: ۵۱-۶.
- قاضی‌زاده، خشایار؛ شاقلائی‌پور، زهرا. (۱۳۹۵). «تجلی امام رضا (علیه‌السلام) در نگاره‌های فالنامه تهماسبی همراه با معرفی یک نگاره رضوی و قابلیت انتساب آن به فالنامه تهماسبی». **بساتین**. شماره ۵ و ۶. صص: ۴۰-۱۱.
- کشاوری، رضا. (۱۳۹۴). «امنیت در پرتو ولایت از نگاه امام رضا (علیه‌السلام)». **فرهنگ رضوی**. دوره ۳، شماره ۱۲. صص: ۹۶-۸۳.
- لواسانی، سیدمحمد رضا. (۱۳۹۷). «تحلیل روان‌شناختی سیره امام رضا (علیه‌السلام) و ارائه الگویی برای سبک زندگی». **قم. رساله دکتری**. دانشگاه ادیان و مذاهب.
- مددپور، محمد. (۱۳۸۳). «نظری و تأملی در باب صورت‌های خیالی اولیای الهی در نگارگری ایرانی

اسلامی». **بیناب**. شماره ۷. صص: ۲۸۶-۲۹۹.

میرحسینی، یحیی؛ هاشمی، زهرا. (۱۴۰۰). «خوانش تاریخی-گفتمانی حدیث سلسله‌الذهب».

مطالعات تاریخی قرآن و حدیث. دوره ۲۷. شماره ۱. پیاپی ۶۹. صص: ۱۱۵-۱۳۴.

ولوی، علی محمد؛ بختیاری، زهرا. (۱۳۹۸). «واکاوی دلایل استناد علی بن موسی الرضا علیه السلام به حدیث سلسله‌الذهب». **فرهنگ رضوی**. دوره ۷. شماره ۳. صص: ۲۰۱-۲۳۰.

یاسینی، سیده رضیه. (۱۳۹۶). «سیر تطور شمایل‌نگاری اسلامی ایران از تنزیه تا تشبیه». **نگره**. دوره ۱۱. شماره ۳۸. صص: ۴-۲۲.

References

- Ahmadian, M. (2004). Hadith of Silsilat al-Dhahab: A souvenir from Medina. *Golestan-e Quran*, 193, 15–18. [in persian]
- Elyasi, A. (2003). Religious art from Tolstoy's perspective. *Pegah-e Hozeh*, 112, 24–31. [in persian]
- Bichranloo, A. (2011). Representation of Razavi culture in Iranian cinema. *Cultural Studies–Communications*, 12(47), 225–245. [in persian]
- Tarkhan, G. (2011). The relationship between tawhid and wilayah. *Qabasat*, 16(62), 33–62. [in persian]
- Habibi Tabar, H., & Morouji Tabasi, M. (2006). Tawhid and imamate in Hadith Silsilat al-Dhahab. *Kalam-e Islami*, 22(85), 41–57. [in persian]
- Rastegar Moghaddam, H. (2014). The status of imamate in Hadith Silsilat al-Dhahab. *Farhang-e Razavi*, 2(6), 33–58. [in persian]
- Shadaram, A., & Namvar, Z. (2021). Mystical literature and Iranian painting. *Journal of Mystical Literature*, 15(2), 185–210. [in persian]
- Shajari, M. (2018). Imamate and true tawhid: A mystical interpretation. *Ketab-e Qayyem*, 18, 275–296. [in persian]
- Tabasi, M. (2012). Sunni perspectives on Hadith Silsilat al-Dhahab. *Imamate Studies*, 2(5), 35–73.
- Alipour, M. (2014). Visual aspects of Oyoun Akhbar al-Reza. *Farhang-e Razavi*, 7, 81–106. [in persian]
- Alipour, M. (2015). Iconographic analysis of devotion to Imam Reza. *Farhang-e Razavi*, 11, 197–215. [in persian]
- Alipour, M. (2014). Qadamgah painting and Razavi themes. *Astan Honar*, 10, 6–51.
- Qazizadeh, K., & Shaghilani-Pour, Z. (2016). Imam Reza in Falnameh paintings. *Basatin*, 5–6, 11–40. [in persian]
- Keshavarz, R. (2015). Security through wilayah from Imam Reza's perspective. *Farhang-e Razavi*, 3(12), 83–96. [in persian]
- Lavasani, S. M. R. (2018). Psychological analysis of Imam Reza's conduct. (Doctoral dissertation). [in persian]
- Madadpour, M. (2004). Imaginal forms of divine saints in Iranian painting. *Beinab*, 7, 286–299.

[in persian]

Mirhosseini, Y., & Hashemi, Z. (2021). Historical-discursive reading of Hadith Silsilat al-Dhahab. *Quran and Hadith Studies*, 27(1), 115–134. [in persian]

Valavi, A., & Bakhtiari, Z. (2019). Reasons for Imam Reza's citation of the hadith. *Farhang-e Razavi*, 7(3), 201–230. [in persian]

Yasini, S. R. (2017). Evolution of Islamic iconography in Iran. *Negareh*, 11(38), 4–22. [in persian]

