Farhange Razavi
Online ISSN: 2345-2560
https://www.farhangerazavi.ir

# Revisiting Thematic Motifs of the Ḥadīth of the Golden Chain (Silsilat al-Dhahab) in Razavi Art (Case Study: Contemporary Miniature Painting Works)

**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**

**Article Type:**
Research Article

**Article History:**

**Received:**
July 12, 2024

**In Revised Form:**
October 06, 2024

**Accepted:**
October 10, 2024

**Published Online:**
May 05, 2026

**Abstract**

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 (sīrah) 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

Cite this The Author (s): Zarezadeh, F; Salehi, Z (2026). Revisiting Thematic Motifs of the Ḥadīth of the Golden Chain (Silsilat al-Dhahab) in Razavi Art (Case Study: Contemporary Miniature Painting Works): Quarterly Scientific Journal of Farhang Razavi. Year 14, Issue 1, Spring 2026, Serial Number 53 – (105- 129)-
DOI:10.22034/farzv.2024.467026.2019

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

(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-

terviews 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.

فرهنگ رضوی
شاپای الکترونیکی: ۲۵۶۰-۲۳۴۵
https://www.farhangerazavi.ir

# بازیابی جلوه‌های مضمونی حدیث سلسلة‌الذهب در هنر رضوی
## (مطالعهٔ موردی: آثار نگارگری معاصر ایران)

فهیمه زارع‌زاده[۱] زهره صالحی[۲]

۱. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول): f.zarezadeh@modares.ac.ir
۲. کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران: z.salehi@modares.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**تاریخ دریافت:**
۱۴۰۳/۰۴/۲۲

**تاریخ بازنگری:**
۱۴۰۳/۰۷/۱۵

**تاریخ پذیرش:**
۱۴۰۳/۰۷/۱۹

**تاریخ انتشار:**
۱۴۰۵/۰۲/۱۵

**چکیده**

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 سیرهٔ آن بزرگواران بوده‌اند. هنر رضوی از جمله آن‌هاست که با ابتنا بر سیرهٔ امام رضا علیه‌السلام و اصول حاکم بر حیات زیسته ایشان شکل گرفت و دربردارندهٔ آثار تجسمی متعددی همچون نگارگری بوده است. در میان چنین آثار و نگاره‌های برجای مانده از سده‌های متمادی تاریخی، این پژوهش به صورت مطالعهٔ 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 به‌مثابهٔ اسناد مصوّر 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 نظریهٔ وسیوس 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 (کتیبه‌نگاری 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 (پیکرهٔ امام) در مربع شاخص ترکیب‌بندی آثارشان، بر اساسی‌ترین مضمون حدیث یعنی پیوند ناگسستنی اصل توحید با امامت تأکید ورزند. همچنین سیرهٔ حضرت در مواجهه با اجتماع مسلمین یعنی خوش‌رویی، مهربانی و صبر را به گونه‌ای جذاب نشان دهند.

**کلیدواژه‌ها**
نگاره، امام رضا علیه‌السلام، حدیث سلسلة‌الذهب، مضمون، نظریهٔ وسیوس ونگ.

استناد: زارع‌زاده، فهیمه؛ صالحی، زهره: (۱۴۰۵). بازیابی جلوه‌های مضمونی حدیث سلسلة‌الذهب در هنر رضوی (مطالعهٔ موردی: آثار نگارگری معاصر ایران). فصلنامهٔ علمی پژوهشی فرهنگ رضوی، سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۵، شمارهٔ پیاپی ۵۳ – (۱۰۵-۱۲۹).

DOI:10.22034/farzv.2024.467026.2019

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

CC BY

## ۱. مقدمه

از همـان اوان پیشـاتاریخ کـه حیـات ارزش‌هـا و اعتقـادات بشـری شـکل اجتماعـی بـه خـود گرفـت، پیونـدی میـان دیـن و هنـر نیز صـورت پذیرفـت. هنر به جهـت تصویرگـری وجـوه معنـوی و توصیف‌ناپذیر دیـن بـه کار گرفتـه شـد و خـود هـم از مفاهیـم و مبانـی دینـی متأثـر گردیـد تـا حـاوی پیام‌هایـی متعالـی در راسـتای رشـد و تکامـل انسـان‌ها باشـد. هنـر اسـلامی یکـی از بارزتریـن این‌گونـه پیوندهاسـت کـه در برخـی از برهه‌هـای تاریخـی چنـان بـا مسـائل دینـی اسـلام آمیختـه شـد و در آثـار هنـری متعـدد تجلـی یافـت کـه بـه اذعـان نظریه‌پـردازان سـنت‌گرا می‌تـوان آن را هنـر قدسـی هـم نـام نهـاد. «تولسـتوی[1] دلیـل چنیـن تجلـی و بازنمـود را بـر مفهومـی بـه نـام شـعور دینـی می‌شناسـد و معتقـد اسـت همـواره در هـر جامعـه‌ای یـک شـعور دینـی وجـود دارد کـه تمامـی افـرادش در آن سـهیم هسـتند و ایـن شـعور تعیین‌کننـده ارزش‌هـا، احساسـات، معانـی و پیام‌هایـی می‌باشـد کـه هنـر خواهـان مطـرح نمـودن آن‌هاسـت. از نظـر وی، هنـر زمانـی ارزش دارد کـه عواطـف نیکـو، احساسـات ارزشـی- اعتقـادی و مضامیـن دینـی مشـترک در میـان افـراد یـک جامعـه را تقویـت کند»(الیاسـی، ۱۳۸۲: ۲۹). بـر همیـن اسـاس، بـا ورود اسـلام بـه ایـران، هنـر ایـن سـرزمین هـم عهـده‌دار نمایـش و خلـق آثـاری بـا مضامیـن و مفاهیـم دینـی مسـلمانان به‌ویـژه بـر محوریـت بازتـاب سـیره پیامبـر اکـرمﷺ و ائمـه معصومین‌علیهم‌السلام شـد. بـه عبارتـی، یـک شـعور دینـی مبتنـی بـر سـیره ایـن پیشـوایان شـکل گرفـت تـا بـا بـه خدمـت گرفتـن هنـر و معنـا بخشـیدن بـدان، انگیزه‌هـای توجـه و تأمـل در آموزه‌هـا و اصـول دینـی فزونـی یافتـه و از ایـن راه افـراد بـر عمـل و پایبنـدی بـه ارزش‌هـا، اصـول و آنچـه مـورد تأکیـد اسـلام اسـت، بیشـتر ترغیـب شـوند؛ بنابرایـن آثـار تجسـمی و معمارانه‌هـای خاصـی ذیـل ایـن مفهـوم و بـا عناوینـی همچـون هنـر نبـوی، هنـر علـوی، هنـر فاطمـی، هنـر حسـینی، هنـر رضـوی و هنـر مهـدوی آفریـده شـدند و بـه منصهٔ ظهـور رسـیدند.

### ۱-۱. مسئلهٔ پژوهش

در ایـن میـان، هنـر رضـوی بـه برخـی آثـار هنـری مبتنـی بـر سـیره و اصـول حاکم بر حیـات زیسـته امام رضـاعلیه‌السلام و پـدران پـاک و معصـوم ایشـان تـا پیامبـر اکـرمﷺ اطـلاق می‌شـود. بـه عبارتـی، بـه گروهـی از آثـار هنـری کـه بـر اسـاس آموزه‌هـای قـرآن و سـیرهٔ ائمـه معصومیـن‌علیهم‌السلام بـا تأکیـد بـر مجموعـه کردارهـا، رفتارهـا، آداب، عـادات، کنش‌هـا، روش‌هـا و حتـی سـیاق اندیشـه و نظـرات امـام رضـاعلیه‌السلام خلـق می‌گردنـد، هنـر رضـوی گفتـه می‌شود(لواسـانی، ۱۳۹۷: ۳۱)؛ هنـری کـه بـه تأسـی از چنیـن مـواردی،

1. Leo Tolstoy [1862-1910]

آبشخور مضامین و مفاهیمی شده که در پیوندی ناگسستنی با دین اسلام به‌مثابهٔ 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 گذارده 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 سیرهٔ 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 عظیم‌الشأن آن‌هاست(مددپور، ۱۳۸۳: ۲۹۶) خاصه به امام هشتم علیه‌السلام که بارگاه مقدس‌شان در این سرزمین است. این پژوهش بر آثار نگارگری حوزهٔ هنر رضوی متمرکز شده که البته برای تعمیق و تحلیل‌های ژرف‌نگرانه‌تر به صورت مطالعهٔ موردی بر نگاره‌های معاصر (طی پنج دهه اخیر)، حول روایتگری حدیث سلسلة‌الذهب از سوی حضرت رضا علیه‌السلام معطوف شده و درصدد است تا به این سؤال پاسخ دهد که: نگارگران معاصر، روایت حدیث سلسلة‌الذهب از جانب امام رضا علیه‌السلام 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 شیوهٔ تجسم‌بخشی بدان مبتنی بر اصول و نشانه‌های تصویری نگارگری در آثار مد نظر واکاوی شده تا در نهایت بازنمود نوع مضامین پیرامونی حدیث در نگاره‌ها آشکار شود.

### ۱-۲. اهداف، ضرورت و روش تحقیق

ائمه معصومین علیهم‌السلام با داشتن مقام عصمت و امامت و به دلیل علم و حکمتی که لازمهٔ 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 سیرهٔ 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 سیرهٔ حضرت رضا علیه‌السلام 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 سلسلةالذهب صورت گیرد و شناختی از نحوه مصورسازی آن‌ها طبق اصول و قواعد هنر نگارگری حاصل آید. هرچند حدیث خود حاوی مضامینی است که توجه بدان‌ها به‌ویژه از منظر بصری، اهمیت پژوهش دربارهٔ ابعاد مختلف‌اش را عیان می‌سازد.

بدون تردید، رسیدن به چنین اهدافی بر پایهٔ واکاوی این اسناد تجسمی دینی، تأکیدی دوچندان بر ضرورت انجام نوشتار پیشِ روست که گردآوری داده‌هایش با بهره گرفتن 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 مقولهٔ 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 [1] معتقد است تحلیل یک اثر هنری فرایند هدفمند آفرینش بصری آن را مشخص می‌سازد و بیان تجسمی‌گونه جوهرهٔ 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 نقطهٔ 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 پیش رو شمایل‌نگاری انجام شده بر پیکره امام رضا علیه‌السلام فرم اصلی در نظر گرفته شده تا در ارتباط با سایر اصول بصری به شناخت معانی نهفته در آثار بینجامد.

1. Wucius Wong

در همین باره، جامعهٔ 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 جامعهٔ آماری مد نظر گرفته شدند؛ یعنی صرفاً نگاره‌هایی برگزیده شدند که دارای چندین لایه معنایی- تصویری و شرحی ماوقع در بیان حضرت رضا علیه‌السلام از حدیث سلسلةالذهب هستند.

### ۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

جست‌وجوهای اولیه در محافل علمی و دانشگاهی بر محوریت بازنمایی تصویری حضرت رضا علیه‌السلام در بیان حدیث سلسلةالذهب و جلوه‌های مضمونی‌اش حاکی از آن است که این موضوع تاکنون از دید پژوهشگران و علاقه‌مندان به مواریث 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 سلسلةالذهب را از منظرهای گوناگون تحلیل کیفی و محتوایی مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند با عناوینی همچون: «حدیث سلسلةالذهب؛ رهاوردی از مدینه»(مینا احمدیان، ۱۳۸۳)؛ «توحید و امامت در حدیث سلسلةالذهب»(حبیبی‌تبار و مروجی طبسی، ۱۳۸۵)؛ «رابطهٔ توحید و ولایت با تأکید بر حدیث سلسلةالذهب»( ترخان، ۱۳۹۰)؛ «امامت و توحید حقیقی؛ تفسیری عرفانی بر حدیث سلسلةالذهب»(شجاری، ۱۳۹۷)؛ «واکاوی دلایل استناد علی‌بن‌موسی‌الرضا علیه‌السلام به حدیث سلسلةالذهب» (ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸) و «خوانش تاریخی- گفتمانی حدیث سلسله الذهب»(میرحسینی و هاشمی، ۱۴۰۰). گروه دوم دربردارندهٔ نوشتارهایی هستند که آثار مختلف در عرصهٔ هنر رضوی را تجزیه و تحلیل کرده و دریافتی زیبایی‌شناسانه از آن‌ها ارائه داده‌اند: «آیکونوگرافیک جلوه‌های بصری توسل به امام رضا علیه‌السلام در نگارگری»(علیپور، ۱۳۹۴)؛ «نگاره قدمگاه جلوه‌ای از مضامین رضوی»(علیپور، ۱۳۹۳)؛ «تجلی امام رضا علیه‌السلام در نگاره‌های فالنامه تهماسبی»(قاضی‌زاده و شاقلانی‌پور، ۱۳۹۵)؛ «بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران"»(بیچرانلو، ۱۳۹۰). آنچه این پژوهش را متمایز می‌سازد تحلیل روایتگری حضرت امام رضا علیه‌السلام از حدیث سلسلةالذهب 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 سلسلةالذهب

بنا به روایت شیخ صدوق، حدیث سلسلةالذهب را امام رضا علیه‌السلام در سفری که به دستور مأمون از

مدینـه بـه مـرو (سـال ۲۰۰ هجـری) داشـت، در نیشـابور بـه درخواسـت علمـا، اصحـاب حدیـث و مردمان آن دیـار بیـان کرد(حبیبی‌تبـار و مـروج طبسـی، ۱۳۹۲: ٤۲). در واقـع، حدیـث سلسـله‌الذهب از امـام رضـاعلیه‌السلام یـادگاری اسـت پـرارج از رویـداد مهـم و تاریخـی ورود ایشـان بـه نیشـابور کـه در پـی اسـتقبال بی‌نظیـر علمـای اهـل سـنت ماننـد یحیـی بـن یحیـی، احمـد بـن حـرب، اسـحاق بـن راهویـه، محمـد بـن اسـلم طوسـی، محمـد بـن رافـع و ابوزعـه رازی و مردمـان آن دیـار مطـرح گردید(طبسـی، ۱۳۹۱: ٦٨). در گزارش‌هـای مفصـل واصلـه از واقـدی، ابـن جـوزی حنبلـی و حاکـم نیشـابوری شـافعی آمـده زمانـی کـه قافلـهٔ حضـرت بـه نیشـابور و در محلـه‌ای از آن رسـید، مسـتقبلین دور قافلـه جمـع شـدند و در حالت‌هایـی چـون تبـرک جسـتن بـه امـام، ملتمسـانه از ایشـان تقاضـا کردنـد: «یـا بن رسـول الله از شـهر مـا تشـریف می‌بریـد و بـرای اسـتفاده مـا حدیثـی بیـان نمی‌فرماییـد.» شـیخ صـدوق نوشـته: در ایـن هنـگام کـه امـام در عماریـه و هودجـی نشسـته بـود، سـرش را بیـرون آورد و بـه نقـل از پـدران بزرگـوارش کـه ایـن نقـل بـا نـام بـردن اسـامی تـک تـک آن‌هـا همـراه بـود تا بـه پیامبـر اکـرمصلی‌الله‌علیه‌وآله و سـپس بـه جبرئیل و در نهایـت بـه خداونـد متعـال رسـید، حدیثـی را روایـت کرد(ولـوی و بختیـاری، ۱۳۹۸: ۲۱۲). به همین دلیـل نـزد شـیعیان بـه سلسـلةالذهب یعنـی زنجیـرهٔ طـلا و در میـان اهـل تسـنن بـه حدیـث مسلسـل بالاشـراف معـروف است(رسـتگار مقـدم گوهـری، ۱۳۹۳: ٣٤). اربلـی در کتابـش بـه نقـل از عمادالدیـن محمـد بـن أبـی سـعد بـن عبدالکریـم وزّان، پـس از توصیـف مـواردی چـون فضـای معنـوی حاکـم و شـور و اشـتیاق فـراوان مـردم در دیـدار بـا حضرت(ولـوی و بختیـاری، ۱۳۹۸: ۲۰٦)، حدیـث روایـت شـده از جانـب امـام رضـاعلیه‌السلام را چنیـن آورده:

شـنیدم پـدرم موسـی بـن جعفـر فرمـود شـنیدم پـدرم جعفربـن محمـد فرمـود شـنیدم پـدرم محمدبـن علـی فرمـود شـنیدم پـدرم علـی بـن الحسـین فرمـود شـنیدم پـدرم حسـین بـن علـی فرمـود شـنیدم پـدرم علـی بـن ابیطالـب فرمـود شـنیدم رسـول خـداصلی‌الله‌علیه‌وآله فرمـود شـنیدم جبرئیـل فرمـود شـنیدم خداوند فرمـود: لا الـه الا اللـه دژ محکـم مـن اسـت. پـس هرکـس کـه داخـل دژ مـن گـردد، از عـذاب مـن در امـان است(کشـاورز، ١٣٩٤: ٨٥).

محمـد خواجـه پارسـای حنفـی در ادامـه حدیـث آورده: چـون قافلـه حرکـت کـرد و مسـافتی را طـی نمـود، امـام سـر از عماریـه بیـرون آورد و بـا صدایـی رسـا فرمـود: البتـه شـروطی دارد و مـن از جملـه آن شـروط هسـتم. مفسـران و پژوهشـگران حـوزهٔ مطالعات دینـی معتقدند «هرچنـد در این حدیث قدسـی، خـود کلمـهٔ لا الـه الا اللـه حصـن خداونـد متعـال خوانـده شـده کـه هرکـس وارد آن شـود از عـذاب خداونـد در امـان می‌مانـد، بـا ایـن وجـود، امـام هشـتمعلیه‌السلام بـا نقـل آن قصـد داشـت عـلاوه بـر مسـئله کلامـی توحیـد در اسـلام، مضامیـن پیرامونـی حدیـث را کـه مشـتمل بـر پیام‌هـای سیاسـی، اجتماعـی و فرهنگـی دیگـری اسـت بـه مخاطبـان خویـش منتقـل کند»(ولـوی و بختیـاری، ۱۳۹۸: ۲۱۳) کـه در

ادامـه، آن‌هـا و بـه صـورت کلـی حدیـث مذکـور در نگاره‌هـای معاصـر بررسـی خواهـد شـد.

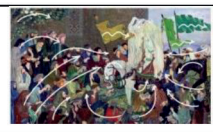
### ۲-۱. نگارهٔ شمارهٔ ۱

**نگارهٔ ۱: ورود امام رضا﵇ به نیشابور، اثر استاد طاهر نبی‌زاده (منبع: http://shiaarts.ir/gallery)**

نـگاره «ورود امـام رضـا ﵇ بـه نیشـابور» همان‌گونـه کـه از عنـوان و شـیوهٔ طرح‌پـردازی‌اش عیـان اسـت، رویـداد ورود امـام رضـا﵇ بـه نیشـابور و روایـت حدیـث سلسـلة‌الذهب را بـا رویکـردی طبیعت‌گرایانـه تجسـم بخشـیده اسـت. گویـا در ایـن اثـر اسـتاد طاهـر نبـی‌زاده درصـدد برآمـده تـا بـا ورود بـه مضامیـن پیرامونـی حدیـث و برداشـت‌های ایدئولوژیکـی از آن حـول مفاهیـم توحیـد و امامـت، حـال و هـوای آن روزگار را بـه نمایـش گـذارد؛ زیـرا شـرایط و اقتضائـات جهـان اسـلام آن زمـان در حـال حاضـر نیـز کامـلاً مشـهود اسـت. پـس هنرمنـد بـه ایـن نکتـهٔ مهـم دسـت یافتـه کـه بازآفرینـی تصویـری زمینه‌هـای صـدور روایتگـری حدیـث حـول مضامیـن سیاسـی و فکـری جهـان اسـلام همچنـان می‌توانـد قابـل تأمـل و حائـز اهمیـت باشـد. در آن زمـان، جهـان اسـلام به‌خصـوص منطقـهٔ خراسـان بـزرگ گرفتـار صف‌آرایی‌هـا و جناح‌بندی‌هـای حاکمیتـی و اعتقـادی فراوانـی شـده بـود. از سـویی مذاهـب و فـرق بسـیاری سـربرآورده بودنـد کـه هـر یـک خـود را نماینـده حقیقـی اسـلام معرفـی می‌کردنـد. از سـوی دیگـر، پدیـده تکفیـر در بـاور برخـی گروه‌هـا رخنـه کـرده بـود تـا بـا بهانـه بدعـت و خـروج از دیـن، کشـتارهای فراوانـی را بـه وجـود آورنـد. حضـور ادیـان غیراسـلامی ماننـد زرتشـتی، یهـودی، مسـیحی، صائبـی و بودایـی نیـز همزمـان بـا رونـق گرفتـن مناظـرات دینـی می‌توانسـت بـر آتـش اختلافـات بدمـد. بخـش دیگـری از بحـران هـم بـه شـورش‌ها و قیام‌هـا بـرای بـه دسـت گرفتـن

قدرت بازمی‌گشت که عامهٔ مردمان را خسته و پریشان خاطر کرده بود(میرحسینی و هاشمی، ۱٤۰۰: 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 علیه‌السلام 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 علیه‌السلام می‌توانست در آن شرایط پر التهاب، ایشان را به پیشوایی از فرزندان پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله برای همگی مسلمانان مبدل سازد و زمینه همگرایی و همراهی میان آن‌ها را فراهم آورد. چنان‌که حدیث سلسله الذهب ادامه این سخن پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله دانسته می‌شود: «کُفُّوا عَن أهلِ لاإله إلا الله لا تَکفُرُهم بِذَنب فَمَن أکفَر أهلِ لا إلهَ إلا الله فَهوَ إلی الکُفر أقرب»؛ بنابراین امام رضا علیه‌السلام 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: ۱۲٤-۱۲۵). 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 رو به ایشان ترسیم و از پرسپکتیو مقامی برای قرارگیری جایگاه ایشان استفاده کرده تا نوعی وحدت عینی بر مدار وجودی امام هشتم علیه‌السلام به‌مثابه 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 (به‌واسطهٔ دیوار آجری منقّش به آرایه‌های هندسی تزیینی در معماری ایرانی اسلامی)، ترکیب‌بندی متعادل و در عین‌حال 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 علیه‌السلام 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 تـا حـدودی ابـرو را کـه اصلی‌تریـن اجـزای چهـره در معرفـی هـر شـخصیت انسـانی‌اند تـا حـدود بسـیاری نادیـده گرفتـه، در عـوض، بـا نقطه‌پردازی‌هـای رنگـی بخش‌هـای چشـم، ابـرو و بینـی را بـه صـورت محـو در هالـه‌ای از روحانیـت نقـش زده تـا بـا ایـن تمهیـد ضمـن پرهیـز از مصـور کـردن ویژگی‌هـای فـردی ایشـان، نوعـی شـمایل‌نگاری تنزیهـی مختـص بـه اولیـای الهـی را کـه در نگارگـری ایرانـی مرسـوم و متـداول اسـت بـه اجـرا گـذارد.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | |  | |
| نقطهٔ طلایی و تفکیکی فضای مثبت و منفی | چینش و حرکت خطی عناصر | جهت قرارگیری فرم‌ها | شمایل‌نگاری |

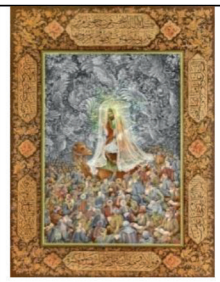
**جدول ۱: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره «ورود امام رضا علیه‌السلام به نیشابور»، اثر استاد نبی‌زاده (منبع: نگارنده)**

### ۲-۲. نگارهٔ شمارهٔ ۲

**نگاره ۲: ولایت عشق، اثر استاد رضا بدرالسما (منبع: https://www.iribnews.ir/ANJh۰۰)**

ایـن نـگاره بـا عنـوان «ولایـت عشـق» اثـر اسـتاد رضـا بدرالسـماء، لحظـهٔ روایتگـری حضـرت از

حدیث سلسلةالذهب را تجسم ساخته است. برای آنکه مخاطب تصویر در وهلهٔ نخست متوجه مضمون آن شود؛ هنرمند از کتیبه‌نگاری در کادر میانی اثر بهره برده و در کتیبهٔ بالای آن، حدیث را به خط ثلث و در سه جانب‌اش سلام خاصه بر حضرت رضاؑ 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 به‌وضوح گویای این نکته هستند. البته هرچند در پیش‌زمینه، پیکره‌ها بزرگ ترسیم شده و با رفتن به سمت بالا کوچک شده‌اند؛ اما باز پس‌زمینه به وسیلهٔ بال فرشتگان اشباع شده است. پس‌زمینه‌ای که با پوشیده شدن از بال فرشتگان به رنگ‌های سرد، حس ملکوتی و مقدس خاصی را با دربرگرفتن پیکرهٔ 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 رضاؑ به جمع مردمان نیشابور و روایت حدیث مذکور از پرسپکتیو مقامی بهره برده شده، کجاوه در مربع شاخص اثر قرار گرفته و پیکرل حضرت بزرگ‌تر از دیگران ترسیم شده تا تأکیدی بر تتمه حدیث هم باشد. یعنی گزاره «بِشُروطِها وَ أنا مِن شُروطِها» 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 معصومینؑ 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، ۱٤۰۰: 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.

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

**جدول ۲: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره «ولایت عشق»، اثر استاد بدرالسما(منبع: نگارنده)**

## ۲-۳. نگارهٔ شمارهٔ ۳

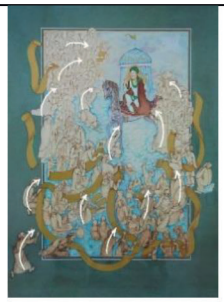
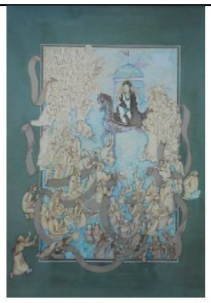
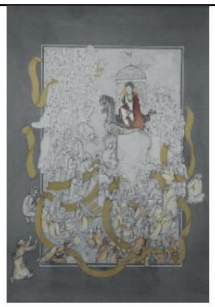
**نگاره ۳: حدیث سلسلة‌الذهب، اثر استاد زهره مهانی‌منش(منبع: https://khorasan.iqna.ir)**

این نگاره از استاد زهره مهانی‌منش با عنوان «حدیث سلسلة‌الذهب»، تصویرگری متفاوتی در باب موضوع پژوهش پیشِ روست. مهارت و جسارت در شکستن کادر تصویر و ترسیم عناصری

تجسمی خارج از آن به‌وضوح گویای این مدعاست که هنرمند درصدد 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 بازنمود مشخصه نخست، هنرمند با نوعی فضاسازی ابری، آسمانی و آبی، رنگ‌پردازی کجاوه، پوشش حضرت و جای‌دهی پیکرهٔ ایشان در مربع شاخص بخش بالایی کادر سعی کرده تا تلقی نوعی تقدس، الوهیت و برتری را به ذهن مخاطب‌اش 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 طاهرینش و سبقت گرفتن و چنگ زدن آن‌ها به مرکب امام، تماماً از جمله گزاره‌های مستند تاریخی است که به‌وضوح در اثر نیز می‌توان مشاهده و ادراک کرد. برای تجسم‌بخشی به مشخصهٔ دوم، نوعی طومار ترسیم شده که اگرچه ابتدا و انتهایش مشخص نیست؛ اما چنان از میان پیکره‌ها (با تنالیته رنگی متفاوت) عبور داده شده که گویا آن‌ها (از نسل‌های متعدد) به این واسطه به یکدیگر متصل شده‌اند. در واقع، هنرمند با این مصورسازی طومار کاغذی مد نظر داشته تا بر تواتر و تسلسل حدیث طی سده‌های متمادی هجری تأکید ورزد به همان نحوی که «برجسته‌سازی آن بسیار هوشمندانه و زیرکانه از سوی امام رضا علیه‌السلام به شیوه الأبناء مِنَ 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 علیه‌السلام آن را برای عموم مردمان نقل کرد»(ولوی و بختیاری، ۱۳۹۸: ۲۲۶). اهمیت سلسله‌مراتبی 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 شدن‌اش در کتب و رسالات مختلف آنچنان است که مهانی‌منش در پس غلبه رنگ‌های سرد اثرش به طومار رنگی گرم و طلایی بخشیده است. رنگی که یادآور «گفتار عبدالواسع بن یحیی واسعی یمانی حنفی می‌باشد: سزاوار است روایت این حدیث به طور کامل همراه با سند پیوسته‌اش که به دودمان پاک و بلندمرتبه نبی‌اکرم می‌رسد، با طلا نوشته شود. به جهت مستند بودن حدیث نیز که منابع بی‌شمار متعددی من باب آن در دسترس است؛ هنرمند، کاتبان و مستندنگارانی را با ادوات نوشتاری تجسم بخشیده است. آن‌گونه که در کتاب تاریخ نیشابور هم آمده: برای

املای حدیث، عده دوات‌ها بالغ بر ۲٤ هزار تا بود. در همین راستا خنجی اصفهانی معتقد است: حدیث سلسلة‌الذهب فوق‌العاده عظیم‌الشأن 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»(طبسی، ۱۳۹۱: ٤٦-٤٧).

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

**جدول ۳: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره حدیث سلسلة‌الذهب، اثر استاد مهانی‌منش (مأخذ: نگارنده)**

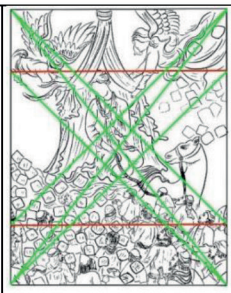
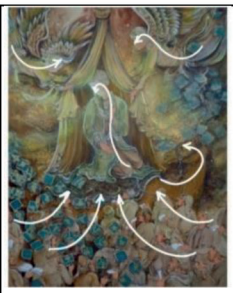
### ۲-٤. نگارهٔ شماره ٤

این اثر با عنوان «حدیث سلسلة‌الذهب» که به دست استاد فاطمه یاوری خلق شده، نگاهی متفاوت را به رویداد ورود امام رضا علیه‌السلام به نیشابور و روایت حدیث سلسله الذهب 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 علیه‌السلام 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 ٤: نگاره حدیث سلسله الذهب، اثر استاد فاطمه یاوری (منبع: http://shiaarts.ir/gallery)**

ایشـان می‌خواسـت مـردم را متوجـه کنـد کـه اصـل و اسـاس، نـه حکومـت و حاکمیـت و نـه مأمـون و نـه قـدرت اسـت؛ بلکـه بایـد جـای دیگـری بـه دنبـال حقیقـت گشـت و آن پذیـرش امامـت و ولایـت خویـش و سـایر ائمـه معصومیـن علیهم‌السلام ذیـل اصـل توحیـد بـه یگانگـی خـدای عـز و جـل اسـت»(ولوی و بختیـاری، ۱۳۹۸: ۲۱۵-۲۱٦). بـرای تأکیـد بـر ایـن حقیقـت اسـت کـه حضـرت بـاز در جـای دیگـری واقفیـان را کـه بـر امامـت امـام موسـی کاظـم علیه‌السلام توقـف کـرده و معتقـد بودنـد ایشـان از دنیـا نرفتـه، کافر خواند(همـان: ۲۱۷). بـر همیـن اسـاس، در نـگارۀ ٤ هنرمنـد کوشـیده تـا ذهـن مخاطبـش را بـه فضایی متعالـی و حقیقـی ورای فضـای محسـوس سـوق دهـد؛ بنابرایـن فضـای اثـرش را نـه آن فضـای مـادی و عینـی بـا رویکـردی طبیعت‌گرایانـه و نـه آن فضـای خیالـی بـا رویکـرد انتزاعـی بلکـه فضایـی عرفانـی و منبعـث از نـگاه هستی‌شناسـانه یـک عـارف مسـلمان تجسـم بخشـیده اسـت. متأثـر از همیـن منظـر و بـه تعبیـر ابـن عربـی (پـدر عرفـان نظـری) کـه مقـام ویـژه انسـان نسـبت‌اش بـه عالـم ماننـد نسـبت نگیـن بـه انگشـتری اسـت؛ چهره‌هـای انسـانی زیـادی ترسـیم کـرده و حتـی فرشـتگان را بـا صـورت انسـانی بـه تصویـر درآورده اسـت. در میـان چهره‌هـای متعـدد انسـانی هـم کـه تقریبـاً بـا یکدیگـر برابرنـد و فضـای بسـیار شـلوغ و گسـترده‌ای را متصـور شـده‌اند؛ امـام رضـا علیه‌السلام به‌عنـوان نمونـۀ انسـانی کامـل

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 به‌مثابهٔ نشانه مرکزی برجسته شده است. چنان‌که اگر کادر عمودی نگاره به‌وسیلهٔ تقاطع قطرها به چهار بخش مثلث گونه تقسیم شود، حضرت و فرشتگان در بخش بالایی و مردم در بخش پایینی‌اش 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 آسمانی‌گونه 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 این‌گونه 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 علیه‌السلام و نگاشته شده از جانب اهل حدیث حاضر در نیشابور باشد که این دلالت در ترسیم فرمی آن‌ها با حرکتی به سمت بالای کادر هم قابل فهم و دریافت زیبایی‌شناختی 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 علیه‌السلام 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.

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

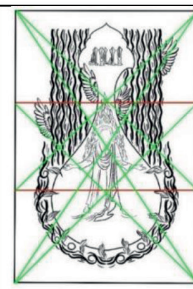
**جدول ٤: تحلیل اصول و قواعد بصری نگاره «حدیث سلسلة‌الذهب»، اثر استاد یاوری (منبع: نگارنده)**

### ۲-۵. نگارۀ شمارۀ ۵

«حصـار امـن» عنـوان اثـری از اسـتاد مهـدی فرخـی اسـت کـه از انتزاعی‌تریـن آثـار نگارگـری در بـاب حدیـث سلسـله الذهـب بـه شـمار می‌آیـد. در ایـن اثـر، هنرمنـد رویکـردی طبیعت‌گرایانـه بـرای مصورسـازی رویـداد ورود امـام رضـا علیه‌السلام بـه نیشـابور و روایتگـری ایشـان از حدیـث مذکـور را برنگزیـده؛ بلکـه تـلاش کـرده تـا در انتزاعی‌تریـن حالـت ممکـن مخاطـب خویـش را بـه اصـل مطلـب و مضامیـن پیرامونـی حدیـث ارجـاع دهـد. «از آنجایـی کـه یکـی از اصـول فکـری مهـم و عملـی اسـلام و همـه آیین‌هـای الهـی، اعتـراف و پذیـرش انحصـار عبودیـت در برابـر خـدا و برای خداسـت و در توحید اسـلامی نفـی همـه طاغوت‌هـا و مسـتبدان و خـارج سـاختن انسـان از بندگـی انسـان و سـوق دادن او بـه بندگـی خـدا مـد نظـر اسـت و ایـن اولیـن پیـام منتشـره در حدیـث سلسـله الذهـب می‌باشـد»(ولوی و بختیـاری، ۱۳۹۸: ۲۱۳). پـس در انطبـاق بـا ایـن مهـم، مهـدی فرخـی گـزاره «لا إلـه إلا اللـه» را در بالاتریـن مرتبـه از اثـرش قـرار داده و بـرای اینکـه چشـم بـه سـمت ایـن گـزاره مقـدس هدایـت گـردد از تمهیـدات بصـری همچـون ترسـیم دسـت‌های امـام رضـا علیه‌السلام بـا نیرویـی بـه طرفیـن، کشـیدگی انـدام و امتـداد سرشـان بـه بـالا و بال‌هـای فرشـتگان در دو سـمت حصـار بهـره گرفتـه اسـت. در گام دوم، «چـون گـزاره «فَمَـن دَخِـلَ حِصنـی» در متـن حدیـث، بنـا بـه اعتقـاد اصحـاب نظـر حـاوی پیام‌هـای عدالـت، مسـاوات، برابـری و حتـی آزادی و اختیـار انسـان در ورود بـه ایـن حصـن الهـی بـه شـمار می‌آید»(همـان)؛

**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 «بِشُروطِهَا و أنَا مِن شُروطِهَا» 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 علیه‌السلام تا حضرت عزوجل، خداوند متعال در نظر گرفته شده‌اند. نکته جالب توجه دیگر آنکه، استاد فرخی برای تجلی‌بخشی به یک حصن نوعی بافت زنجیر مانند به شکل قفل ترسیم کرده و رمزگشایی از آن را در وجود امام رضا علیه‌السلام به نمایش گذارده است. وجودی که چهره‌اش به صورت ملکوتی و متبرک از نور الهی فارغ از تصویرگری عینی شخصیت حضرت نشان داده شده تا مبیّن صفات روحانی و ملکوتی ایشان در قالب این جهانی و در مقام امامت‌شان باشد.

| مربع شاخص و قطرها | جهت قرارگیری فرم‌ها | ترکیب‌بندی و تقارن | بافت زنجیر مانند |
|---|---|---|---|
|  | | | |

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

## ۳. نتیجه‌گیری

بررسی‌ها بر بازنمایی محتوای حدیث سلسلة‌الذهب و مضامین پیرامونی آن در مجموع نگاره‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که نگارگران معاصر، ضمن توجه بر مفهوم صریح حدیث یعنی اصل توحید، به انحای گوناگون بر دیگر وجوه آن نیز اشاره داشته‌اند. آن‌گونه 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 علیه‌السلام 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 سیرهٔ 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: ۱۵-۱۸.

الیاسی، عباس. (۱۳۸۲). « هنر دینی از دیدگاه تولستوی». ***پگاه حوزه***. شماره ۱۱۲. صص: ۲۴-۳۱.

بیچرانلو، عبداله. (۱۳۹۰). «بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران (مطالعه موردی: فیلم سینمایی کیمیا)». ***مطالعات فرهنگی- ارتباطات***. سال دوازدهم. شماره ۴۷. صص: ۲۲۵-۲۴۵.

ترخان، قاسم. (۱۳۹۰). «رابطه توحید و ولایت (با تاکید بر حدیث سلسله الذهب)». ***قبسات***. سال شانزدهم. شماره ۶۲. صص: ۳۳-۶۲.

حبیبی تبار، حسین؛ مروجی طبسی، محمد محسن. (۱۳۸۵). «توحید و امامت در حدیث سلسله‌الذهب». ***کلام اسلامی***. دوره ۲۲، شماره ۸۵. صص: ۴۱-۵۷.

رستگار مقدم گوهری، هادی. (۱۳۹۳). «جایگاه امامت و ولایت در حدیث سلسله الذهب». ***فرهنگ رضوی***. دوره ۲. شماره ۶. صص: ۳۳-۵۸.

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: ۱۸۵-۲۱۰.

شجاری، مرتضی. (۱۳۹۷). «امامت و توحید حقیقی، تفسیری عرفانی بر حدیث سلسله الذهب». ***کتاب قیم***. پیاپی ۱۸. صص: ۲۷۵-۲۹۶.

طبسی، محمدمحسن. (۱۳۹۱). «اهل سنت و حدیث سلسله‌الذهب». ***امامت‌پژوهی***. دوره ۲. شماره ۵. صص: ۳۵-۷۳.

علیپور، مرضیه. (۱۳۹۳). «بررسی جلوه های بصری عیون الاخبارالرضا در فالنامه تهماسبی». ***فرهنگ رضوی***. شماره ۷. صص: ۸۱-۱۰۶.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۴). «آیکونوگرافیک جلوه های بصری توسل به امام رضا علیه‌السلام در نگارگری». ***فرهنگ رضوی***. شماره ۱۱. صص: ۱۹۷-۲۱۵.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۳). «نگاره قدمگاه جلوه‌ای از مضامین رضوی». ***آستان هنر***. شماره ۱۰. صص: ۶-۵۱.

قاضی‌زاده، خشایار؛ شاقلانی‌پور، 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 و۶. صص: ۱۱-۴۰.

کشاورز، رضا. (۱۳۹۴). «امنیت در پرتو ولایت از نگاه امام رضا علیه‌السلام». ***فرهنگ رضوی***. دوره ۳. شماره ۱۲. صص: ۸۳-۹۶.

لواسانی، سیدمحمدرضا. (۱۳۹۷). «تحلیل روان‌شناختی سیره امام رضا علیه‌السلام و ارائه الگویی برای سبک زندگی». قم. ***رساله دکتری***. دانشگاه ادیان ومذاهب.

مددپور، محمد. (۱۳۸۳). «نظری و تأملی در باب صورت‌های خیالی اولیای الهی در نگارگری ایرانی

اسـلامی». ***بینـاب***. شـماره ۷. صـص: ٢٨٦-٢٩٩.

میرحسـینی، یحیـی؛ هاشـمی، زهـرا. (١٤٠٠). «خوانـش تاریخـی- گفتمانـی حدیـث سلسـله‌الذهب». ***مطالعـات تاریخـی قـرآن و حدیـث***. دوره ۲۷. شـماره ۱. پیاپـی ٦٩. صـص: ١١٥-١٣٤.

ولـوی، علی‌محمـد؛ بختیـاری، زهـرا. (١٣٩٨). «واکاوی دلایـل اسـتناد علی‌بن‌موسـی‌الرضا﵇ بـه حدیـث سلسـله‌الذهب». ***فرهنـگ رضـوی***. دوره ۷. شـماره ۳. صـص: ۲۰۱-۲۳۰.

یاسـینی، سـیده راضیـه. (١٣٩٦). «سـیر تطـور شـمایل‌نگاری اسـلامی ایـران از تنزیـه تـا تشـبیه». ***نگـره***. دوره ۱۱. شـماره ۳۸. صـص: ٤-٢٢.

## 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]