Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Iranian Studies
ISSN: 1735 - 0700
Journal of Iranian Studies

A Semiotic Analysis of Repetitive Iconographic Patterns of Imam Ali (AS) in the Khawaran-Nama in Light of Roland Barthes' Semiotics

Majid Asadi Farsani ✉

Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Arts, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. E-mail: ajid.asadi@sku.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2025 July 31
Received in revised form 2026 January 6
Accepted 2026 May 23
Published online 25 March 2024 2026 June 22

Keywords:
Semiotics,
Khawaran-Name,
Repetitive Patterns,
Clothing,
Visual Myth-Making,
Imam Ali.

ABSTRACT

Purpose: This study aims to analyze the repetitive iconographic patterns of Imam Ali (AS) in the illustrated manuscript of Khawaran-Name and to explain how these visual patterns contribute to the formation and stabilization of implicit and mythological meanings through semiotic mechanisms based on Roland Barthes' theory.

Method and Research: This research adopts a qualitative approach with a descriptive-analytical method. Data were collected through library research, including books and scholarly articles related to Persian painting and Islamic visual culture, as well as through the visual analysis of the manuscript of Khawaran-Name preserved in the Golestan Palace Museum. From the total of 115 illustrations in the manuscript, 74 images were purposively selected based on the recurrence of Imam Ali's figural representation. Particular attention was given to clothing and bodily posture as key visual elements in the depiction of Imam Ali (AS). The selected images were analyzed using Roland Barthes' semiotic framework, focusing on the levels of denotation and connotation and their role in the construction of myth.

Findings and Conclusions: merely as formal visual conventions but also as meaningful semiotic structures. The repeated representation of posture, clothing, and compositional arrangement contributes to the visual coherence of the illustrations and simultaneously reinforces deeper cultural and religious meanings. Through processes of connotation and myth-making, these recurring visual patterns transform Imam Ali (AS) into a powerful cultural-religious symbol. As a result, the images naturalize and stabilize religious meanings in the viewer's perception and contribute to the mythological construction of Imam Ali's heroic and sacred identity within the visual narrative of Khawaran-Name.

Cite this article: Asadi Farsani, Majid. (2026). A Semiotic Analysis of Repetitive Iconographic Patterns of Imam Ali (AS) in the Khawaran-Nama in Light of Roland Barthes' Semiotics. *Journal of Iranian Studies*, 25 (49), 61-85. http//doi.org/ 10.22103/jis.2026.25666.2750

© The Author(s). Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/ 10.22103/jis.2026.25666.2750

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The representation of sacred figures in Persian manuscript painting has always carried meanings that extend beyond visual narration. Among these figures, Imam Ali (AS) occupies a central place in Islamic memory, Shiite devotion, and Persian artistic imagination. He is repeatedly represented as a symbol of courage, justice, divine legitimacy, and spiritual authority. The Khawaran-Name, one of the most important illustrated epics of Persian painting, is especially significant in this regard. The manuscript presents Imam Ali (AS) in a wide range of scenes, but despite the narrative diversity, his visual representation is built on a limited number of repetitive figural patterns. These repeated forms are not merely aesthetic or technical choices; they participate in the construction of meaning. The present study argues that repetition in these images functions as a semiotic device that helps transform Imam Ali's visual figure into a culturally shared and mythic sign. The study is grounded in Roland Barthes' semiotic theory, especially his distinction between denotation, connotation, and myth. In Barthes' view, myth is a second-order system of signification through which culturally produced meanings are naturalized and made to appear self-evident. The main question of the research is therefore: how do repetitive visual patterns of Imam Ali (AS) in the Khawaran-Nama contribute to the stabilization of implicit, cultural, and mythological meanings?

Methodology

This research follows a qualitative approach with a descriptive-analytical method. The data were collected through library research and direct visual analysis of the illustrated manuscript of the Khawaran-Nama preserved in the Golestan Palace Museum. The entire manuscript contains 115 illustrations, and 74 of these were selected purposively because they showed recurring representations of Imam Ali (AS). The selection focused on repeated figural traits, including body posture, orientation of the torso and head, hand position, mounted or unmounted depiction, the presence or absence of a sword, and clothing features such as the turban and robe. The analysis proceeded on three levels. First, denotative meaning was identified: what is directly shown in the image. Second, connotative meaning was examined: what cultural or symbolic associations emerge from the visible form. Third, the process of myth-making was studied, namely how repeated visual signs become naturalized and begin to function as stable cultural truths. Roland Barthes' semiotic framework provided the main theoretical basis of the analysis. It enabled the study to move from the visible structure of the image to the cultural and ideological meanings embedded in that structure.

Discussion

The analysis shows that Imam Ali (AS) in the Khawaran-Nama is represented through several recurring iconographic patterns. These include his depiction on horseback in battle, on horseback in moments of confrontation, seated in calm or instructional situations, standing in moments of encounter, fighting without a horse, and appearing in contemplative or observing positions. In addition, clothing elements such as the large turban, robe, and other religious garments recur throughout the manuscript and contribute strongly to the construction of meaning. In battle scenes, the repeated forward-leaning posture, angled torso, and active arm movement create a visual sense of energy, movement, and struggle. At the denotative level, these forms show a warrior entering combat. At the connotative level, however, they signify more than physical action. They suggest sacred struggle, divine support, moral certainty, and the triumph of truth over falsehood. In Barthes' terms, the image does not simply represent a fighter; it naturalizes the idea that Imam Ali (AS) is the visible embodiment of justice. The

repetition of such combat poses across different scenes strengthens this meaning. A single image may indicate action, but repetition transforms action into identity. The viewer gradually learns to associate this posture with a stable moral and religious meaning. A similar pattern is visible in non-combat scenes. When Imam Ali (AS) is depicted seated or standing calmly, the image shifts from martial force to authority, dignity, and guidance. These scenes communicate spiritual leadership and legitimate command rather than battle alone. The repeated use of a large turban and formal religious clothing further intensifies this reading. Clothing functions here as a semiotic marker of sanctity, prestige, and distinction. It visually separates Imam Ali (AS) from ordinary figures while also making his authority legible within the manuscript's visual language. The presence or absence of a sword is also meaningful. When the sword is shown, it usually signifies combat, justice, and the struggle against evil. When it is absent, the image may emphasize spiritual power, composure, or contemplative authority. Thus, even small variations in visual design shape the meaning of the figure. The manuscript repeatedly builds Imam Ali's identity through such variations, but the overall effect remains consistent: he emerges as a sacred hero whose image is stabilized through repetition. This repetition is crucial in Barthes' sense of myth-making. The repeated visual forms do not simply duplicate one another; they transform historically and culturally produced meanings into something that appears natural and obvious. Imam Ali (AS) is therefore not only illustrated as a historical or literary figure but also constructed as a cultural-religious symbol. The manuscript's repeated iconographic logic makes his sacred status visible and familiar, and thereby strengthens his place in collective memory.

Conclusion

The findings of this study show that repetitive iconographic patterns in the Khawaran-Nama are fundamental to the manuscript's semiotic structure. These patterns are not accidental or merely decorative; they are meaningful visual strategies that contribute to the formation of religious and cultural identity. Through repeated bodily forms, clothing codes, and compositional arrangements, the manuscript produces a stable image of Imam Ali (AS) as warrior, imam, and sacred authority. Using Barthes' semiotic framework, the study demonstrates that these repeated images move from denotation to connotation and finally to myth. In this process, Imam Ali's visual representation becomes a naturalized symbol of justice, courage, spirituality, and legitimate leadership. The Khawaran-Nama therefore shows how Persian manuscript painting uses repetition not only to maintain visual coherence but also to construct and stabilize sacred meaning. Visual recurrence is thus a central mechanism through which mythic identity is produced and preserved in the manuscript's artistic narrative.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

تحلیل نشانه‌شناختی الگوهای تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* در پرتو نشانه‌شناسی رولان بارت

مجید اسدی فارسانی ✉

استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. رایانامه: Majid.asadi@sku.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
نشانه‌شناسی،
خاوران‌نامه،
الگوهای تکرارشونده،
پوشاک،
اسطوره‌سازی بصری،
حضرت علی (ع).

چکیده

زمینه/هدف: شخصیت حضرت علی (ع) در تاریخ اسلام، به‌ویژه در مذهب شیعه، همواره به‌عنوان نماد شجاعت، عدالت و معنویت در متون دینی و آثار هنری بازنمایی شده است. *خاوران‌نامهٔ* ابن حسام خوسفی، یکی از آثار مهم نگارگری ایرانی، تصویری چندلایه و رمزآلود از این شخصیت مذهبی ارائه می‌دهد. این پژوهش با هدف بررسی این پرسش انجام شد که الگوهای تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* چگونه از طریق سازوکارهای نشانه‌شناختی به تثبیت معناهای ضمنی و اسطوره‌ای می‌انجامند.

روش/رویکرد: این پژوهش با رویکرد کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، شامل کتب و مقالات مرتبط با نگارگری ایرانی، و نیز تحلیل نسخهٔ خطی *خاوران‌نامه* نگهداری‌شده در موزهٔ کاخ گلستان گردآوری شد. از میان ۱۱۵ نگارهٔ این اثر، ۷۴ نگاره به صورت هدفمند و بر پایهٔ تکرارپذیری پیکرهٔ حضرت علی (ع) و با تأکید بر پوشاک به‌عنوان بخشی از نمایش پیکرهٔ ایشان انتخاب و تحلیل شد.

یافته‌ها/نتایج: یافته‌ها نشان داد که تکرار الگوهای پیکرهٔحضرت علی (ع) علاوه بر ایجاد انسجام بصری در نگاره‌ها، در فرآیند اسطوره‌سازی و تثبیت معنای دینی و فرهنگی نیز نقش مؤثری دارد. این الگوها از طریق دلالت‌های ضمنی و فرهنگی، شخصیت حضرت علی (ع) را به نمادی فرهنگی-مذهبی تبدیل کرده و معانی دینی را در ذهن مخاطب به صورت طبیعی و تثبیت‌شده بازتولید می‌کنند. در نتیجه، تکرار در این نگاره‌ها صرفاً یک راهکار صوری نیست، بلکه سازوکاری معنادار در تولید و تثبیت معنا به‌شمار می‌آید.

استناد: اسدی فارسانی، مجید (۱۴۰۵). تحلیل نشانه‌شناختی الگوهای تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در خاوران‌نامه در پرتو نشانه‌شناسی رولان بارت. *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، ۲۵ (۴۹)، ۸۵-۶۱.

http//doi.org/ 10.22103/jis.2026.25666.2750

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱.مقدمه

شخصیت حضرت علی (ع) در تاریخ اسلام و به‌ویژه در مذهب شیعه، به عنوان نماد شجاعت، عدالت، قهرمانی و معنویت شناخته می‌شود. این جایگاه بی‌بدیل، به‌طور گسترده‌ای در متون دینی، تاریخی و هنری بازنمایی شده است. یکی از مهم‌ترین منابع حماسی که به روایت زندگی و فضایل حضرت علی (ع) پرداخته، *خاوران‌نامهٔ* ابن حسام خوسفی است. این اثر که در بستر فرهنگی ایران اسلامی شکل گرفته، با ترکیب عناصر حماسی، مذهبی و عرفانی، تصویری پیچیده از این شخصیت برجستهٔ تاریخی ارائه می‌دهد. در *خاوران‌نامه*، هنرمند با استفاده از الگوهای تکرارشوندهٔ پیکره‌ای، حضرت علی (ع) را در موقعیت‌های مختلف به‌گونه‌ای بازنمایی کرده است که تکرار این موتیف‌ها نه تنها به حفظ انسجام بصری اثر کمک می‌کند، بلکه فرآیند اسطوره سازی و تثبیت معنای عمیق‌تر را در سطحی فراتر از روایت‌های زبانی میسر می‌سازد. با توجه به پیچیدگی لایه‌های معنایی و نقش مهم ایدئولوژی در تولید معنا، تحلیل نشانه شناختی تصاویر این اثر نیازمند چارچوبی است که قادر به استخراج سطوح مختلف معنا باشد.

۱-۱. بیان مسأله

این پژوهش در راستای تحلیل نشانه شناختی این تصاویر با بهره‌گیری از نظریهٔ دلالت ضمنی رولان بارت صورت گرفته است. بارت با تاکید بر نقش تکرار نشانه‌ها در تبدیل معنا به اسطوره، امکان بررسی سازوکارهای قدرت و ایدئولوژی را در متون بصری فراهم کرده است. از این رو، این پژوهش به بررسی این موضوع پرداخته است که چگونه الگوهای تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* به تثبیت معناهای ضمنی و اسطوره‌ای منجر می شوند. از این رو اهداف پژوهش شامل: ۱. تحلیل الگوهای تکرار شوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه*. ۲. بررسی فرآیند اسطوره سازی و تثبیت معنا در تصاویر حضرت علی (ع) با استفاده از نظریهٔ دلالت ضمنی بارت. ۳. تبیین نقش الگوهای تکرار شونده در تبدیل شخصیت حضرت علی (ع) به نمادی فرهنگی–مذهبی است. پژوهش حاضر از این جهت اهمیت ویژه‌ای دارد که در فهم عمیق‌تر تصاویر مذهبی و حماسی در هنر اسلامی مؤثر است. با توجه به اینکه نگارگری ایرانی در دوره‌های مختلف به‌ویژه در مکتب شیراز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، تحلیل نشانه‌شناختی آثار برجسته‌ای همچون *خاوران‌نامه* می‌تواند به درک بهتر نسبت به چگونگی انتقال معانی فرهنگی، دینی و اسطوره‌ای در هنر اسلامی کمک کند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران حوزهٔ تاریخ و هنر، مطالعات متعددی دربارهٔ نگاره‌های *خاوران‌نامه* انجام داده‌اند. این اثر، به‌دلیل محوریت مضامین مرتبط با حضرت علی (ع) و اقتباس از *شاهنامهٔ* فردوسی، از منظر جنبه‌های موضوعی و ویژگی های بصری بررسی شده است. حاجی عباس خیاط تبریزی، سامانیان، و مافی‌تبار در مقالهٔ *تحلیل صوری عناصر اصلی جامهٔ حضرت علی (ع) در نگاره‌های نسخه خاوران‌نامه مکتب ترکمانی* (۱۴۰۰) به بررسی مؤلفه‌های لباس‌ها در نگاره‌های این اثر پرداختند و ویژگی‌های بصری آن‌ها را ترسیم کردند، اما به نقش این مؤلفه‌ها در تجاری‌سازی یا الگوهای تکرار شونده اشاره‌ای نکردند. در مقالهٔ *بررسی شخصیت علی (ع) در خاوران‌نامه برا ساس نظریهٔ فیلیپ*

هامون (۱۳۹۸) نوشتهٔ بیگ‌زاده، مرادی و نوری نتایج حاصله بدین صورت است که: کنش‌های گفتاری، دو سطح از شخصیّت حضرت علی(ع) را نشان می‌دهد. در گفت‌وگوهای میان مردم، وی شخصیّتی بی‌نیاز و توانمند ترسیم شده است که از هیچ چیز و هیچ کس ترسی ندارد؛ اما در گفت‌وگوهایی که مابین او با خدا صورت می گیرد، وی به عنوان شخصیّتی نیازمند و ناتوان به تصویر کشیده شده است. کنش‌های رفتاری وی شامل کنش‌های مختلفی مانند جنگ کردن، کشتن، نجات دادن و مانند این است که بسامد فراوان این نوع کنش‌ها نشان‌دهندهٔ جایگاه اصلی امام علی(ع) در داستان است. همچنین، در مقالهٔ *نقد و تحلیل نگاره‌های خاوران‌نامه با تأکید بر شمایل امام علی (ع)* (۱۳۹۰) نوشتهٔ پیراوی ونک و سیاه‌وش دستجردی برجسته‌سازی شخصیت حضرت علی (ع) از طریق شیوه‌های فنی و تکنیکی نگارگری مورد توجه قرار گرفته است. شریعت و زینلی در مقالهٔ *جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های خاوران‌نامه مکتب شیراز* (۱۳۸۸) به جنبه‌های تطبیقی *خاوران‌نامه* با *شاهنامهٔ* فردوسی پرداختند و نشان دادند که مضامین حماسی، ملی، و مذهبی *شاهنامه* در این اثر جلوه‌نمایی می‌کند، اما به شیوه‌های تصویرگری یا فرایند تولید آثار توجهی نداشتند. ارجمند اینانلو در مقالهٔ *ضلع ثابت: اسلوبی در نگاره‌های خاوران‌نامه* (۱۳۸۸) نشان داد که نگارگران از هند سه‌ای حساب شده در قاب‌بندی، جدول‌کشی، و ترکیب‌بندی استفاده کرده‌اند که به « ضلع ثابت» معروف است، اما این مطالعه به لایه‌های معنایی پنهان در اثر نپرداخته است. بنابراین، پژوهش حاضر با تحلیل الگوهای تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در راستای تثبیت معنا و اسطوره‌سازی از منظر بارت پرداخته است که برخلاف مطالعات پیشین که الگوی تکرارشونده در راستای تجاری‌سازی مورد مطالعه قرار گرفتند، رویکردی نوینی ارائه داده است.

۱-۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و از نظر ماهیت، کیفی است و با رویکرد توصیفی–تحلیلی و بر مبنای نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت انجام شده است. داده‌های پژوهش از طریق مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و تحلیل مستقیم نگاره‌های نسخهٔ *خاوران‌نامه* گردآوری شد و سپس، در دو سطح دلالت صریح و ضمنی مورد خوانش قرار گرفت. جامعهٔ آماری این پژوهش را تمامی نگاره‌های نسخهٔ *خاوران‌نامه* موجود در کتابخانه و موزهٔ کاخ گلستان، شامل ۱۱۵ نگاره، تشکیل می‌دهد. از میان این مجموعه، ۷۴ نگاره به‌عنوان نمونهٔ پژوهش انتخاب شد. روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند و مبتنی بر معیار بود؛ به این معنا که نگاره‌هایی برگزیده شدند که در آن‌ها الگوهای تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) _ به‌ویژه در مؤلفه‌هایی مانند حالت بدن، نوع پوشاک، وضعیت قرارگیری، ابزار جنگی و نحوهٔ مواجهه با دیگر شخصیت‌ها _ به‌روشنی قابل شناسایی و تحلیل بودند. در نهایت، داده‌ها با تمرکز بر تکرارپذیری فرم، تثبیت معنا و سازوکار اسطوره‌سازی بصری، تحلیل و تفسیر شدند.

۱-۴. یافته‌های پژوهش

تکرار مستمر طراحی‌های مشخص در پیکرهٔ حضرت علی(ع) در *خاوران‌نامه*، صرفاً در سطح دنوتاسیون (بازنمایی عینی و تاریخی) باقی نمی‌ماند؛ بلکه به شکلی سازمان‌یافته به سطح کُنوتاسیون (دلالت‌های ضمنی و فرهنگی) نفوذ می‌کند. هر الگوی تکرار شونده (مانند فرم لباس یا ژست قهرمان) به مثابه یک «کلیشهٔ اسطوره‌ای» عمل کرده و در

ساختار دوم معنا، به دالی تبدیل شده است که مفاهیم متعالی‌ای چون حق، عدالت و تجلی ارادهٔ الهی را به‌طور ناخودآگاه بر مخاطب تحمیل می‌کند. فرآیند تکرار و نمایش مستمر این کلیشه‌ها، به تبدیل باورها و مفاهیم ایدئولوژیک به امری بدیهی و غیر قابل پرسش در نظام نشانه‌ای اثر منجر می‌شود.

۱-۵. چارچوب نظری و مفهومی پژوهش

تحلیل نشانه شناسانهٔ تصاویر مذهبی، به‌ویژه *خاوران‌نامه* به عنوان نمونهٔ مذهبی- حماسی نیازمند چارچوب نظری و نظریه‌ای است که بتواند چندلایه بودن معنا و چگونگی پیوند آن با ساختارهای فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک را به روشنی تبیین نماید. در این زمینه، نظریهٔ «نشانه‌شناسی رولان بارت»، به عنوان یکی از مراجع بنیادین در مطالعات نشانه و فرهنگ، چارچوب مفهومی مناسبی فراهم می‌آورد که ضمن تحلیل سطوح مختلف معنا، امکان بررسی نقش اسطوره در بازتولید معانی تثبیت‌شده را میسر می‌سازد. بارت در نظام تحلیل خود، نشانه را به عنوان واحدی چندسطحی و پیچیده می‌بیند که دارای دو سطح معنا است: نخست، «دنوتیشن » به معنای نخستین و عینی نشانه که نمایانگر بازنمایی ظاهری و مستقیم آن در متن بصری است. دوم، «کنوتیشن » که لایه‌ای ثانویه، انتزاعی و فرهنگی است و بازتاب‌دهندهٔ معانی ضمنی، ایدئولوژیک و نمادین می‌باشد که از دل بسترهای فرهنگی و نظام‌های ارزشی جوامع زاده شده است. تمایز میان این دو سطح معنایی، نقطهٔ اتکای تحلیلی بارت است که برای فهم آنچه وی «اسطوره» می‌نامد، به کار می رود؛ اسطوره در تعریف بارت نه صرفاً به عنوان یک داستان کهن، بلکه به عنوان یک نظام نشانه‌ای عمل می‌کند که معنا را طبیعی‌سازی و بدیهی جلوه می‌دهد، و از طریق آن، بارهای فرهنگی و ایدئولوژیک به‌گونه‌ای مجدداً تولید می‌شوند که انگار امری بدیهی و پیش‌پاافتاده‌اند.

در حوزهٔ تصویرگری مذهبی و حماسی، به‌ویژه بازنمایی شخصیت‌های کلیدی همچون حضرت علی (ع)، الگوهای تکرارشوندهٔ پیکره‌ای (موتیف‌ها) به مثابه عناصر نشانه‌ای مرکزی، نقش میانجی میان روایت و اسطوره را ایفا می‌کنند؛ این موتیف‌ها با تکرار مستمر، به تثبیت معانی کنوتاتیو کمک کرده و از این طریق، کارکردی فراتر از بازنمایی صرف پیدا می‌کنند و در نهایت به ساختاری اسطوره‌ای و نمادین بدل می‌شوند. بارت با تأکید بر دلالت‌های ضمنی و «مجموعه‌های نشانه‌ای» که در هر فرهنگ و اثر هنری شکل می‌گیرند، به این نکته اشاره می‌کند که تصاویر تنها حامل مفاهیم صریح نیستند، بلکه از طریق پیوندهای معنایی و ساختارهای فرهنگی، معانی پنهان و غیر مستقیم نیز به دست می‌دهند (Bart, 1977, 102).بر این اساس، پژوهش حاضر با رویکردی نشانه شناسانه مبتنی بر نظریهٔ کنوتیشن رولان بارت، به تحلیل و واکاوی این الگوهای تکرارشونده در *خاوران‌نامه* پرداخته تا نشان دهد چگونه نظام تصویری اثر، از طریق بازتولید و تکرار نشانه‌ها، شخصیت حضرت علی (ع) را به یک نشانهٔ فرهنگی-مذهبی پیچیده بدل ساخته که حامل لایه‌های متعدد معنا و نماد است. این رویکرد همچنین، امکان تحلیل دینامیک تعامل میان تصویر، معنا و قدرت ایدئولوژیک را فراهم آورده و می‌تواند درک عمیق‌تری از مکانیزم‌های اسطوره‌سازی در هنر اسلامی را نشان دهد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. الگوهای تکرارشونده در نگارگری

در کتاب *نقاشی پارسی* در خصوص الگوهای تکرارشونده آمده است که این الگوها، شامل فرم‌های استاندارد برای پیکره‌ها، پوشاک، و عناصر طبیعی، به هنرمندان امکان می‌داد تا بدون نیاز به طراحی‌های جدید، آثار خود را با سرعت تولید کنند (Welch, 1976: 85). رجبی در کتاب *نگارگری در ایران* نیز به این موضوع اشاره می‌کند و استدلال می کند که الگوهای تکرارشونده نه‌تنها به کارایی تولید کمک می‌کردند، بلکه به حفظ یکپارچگی بصری در آثار نیز یاری می‌رساندند (رجبی، ۱۳۸۵: ۴۵). این یکپارچگی، به‌ویژه در آثاری مانند *خاوران‌نامه* که برای مخاطبان مذهبی تولید می‌شدند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود (رجبی، ۱۳۸۵: ۶۰). به گفتهٔ رجبی، استفاده از فرم‌های استاندارد در پیکرنگاری شخصیت‌های مذهبی، مانند حضرت علی (ع)، به بازنمایی نمادین و قابل تشخیص این شخصیت‌ها کمک می‌کرد (رجبی، ۱۳۸۵: ۷۵). سوداور در مقاله‌ای در ژورنال تاریخ هنر به بررسی الگوهای تکرارشونده در هنر اسلامی می‌پردازد و استدلال می‌کند که این الگوها، که در نگارگری، معماری، و صنایع دستی به‌کار می‌رفتند، نشان‌دهندهٔ رویکردی اقتصادی در تولید هنری هستند (Soudavar, 1992: 112). او معتقد است که استانداردسازی فرم‌ها به هنرمندان امکان می‌داد تا با منابع محدود، آثار بیشتری تولید کنند (Soudavar, 1992: 125).

۲-۲. *خاوران‌نامه*

خاوران‌نامهٔ ابن حسام از بهترین نمونه‌های حماسهٔ دینی است و به دلیل سرودن این منظومه، وی را «فردوسی ثانی» لقب داده اند (بیدختی و واعظی، ۱۳۹۲: ۴۳). *خاوران‌نامه* یکی از آثار ارزشمند تصویری تاریخ نگارگری ایران است. متن این اثر توسط ابن حسام خوسفی بیرجندی به شیوهٔ *شاهنامهٔ* فردوسی در قرن نهم ه.ق سروده شده است. ابن حسام این کتاب را در مقام و منزلت حضرت علی (ع) سروده و گرچه مضامین آن اغلب از اساطیر و حتی خرافات است، اما وی معتقد است که تمامی این مضامین مبیّن مقام و منزلت حضرت علی (ع) است (بی‌تا، ۱۳۹۰: ۷۷). به عبارتی دیگر، «موضوع اصلی آن، سفرها و حملات علی (ع) به سرزمین خاوران به همراه مالک اشتر و ابوالمحجن و جنگ با قباد، پادشاه خاورزمین، و امرای دیگری مانند شاه تهماسب و جنگ با دیو و اژدها و امثال این وقایع است. ناظم کتاب مدعی است که موضوع منظومهٔ خود را از یک کتاب تازی انتخاب کرده است و خود مستقیماً دخالتی نداشته است» (صفا، ۱۳۸۹: ۳۱۷). چنانکه از مطالب این منظومه پیدا ست، مضامین این حماسه از جهت تاریخی به‌کلی دور از حقیقت است و صرفاً زاییدهٔ نیاز باطنی مردم ایران و عشق بیش‌ازحدّ آنان نسبت به حضرت علی (ع) است (احمدی بیرجندی، ۱۳۸۸: ۳۳). قدیمی‌ترین نسخهٔ خطی *خاوران‌نامه* شامل ۶۴۵ ورق است که در حال حاضر در کتابخانهٔ کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود. اوراق کتاب را با جلد سوخته، جدول‌بندی شده و درعین‌حال، ساده با تیماج مشکی متمایل به قهوه‌ای جلد کرده‌اند (انواری، ۱۳۸۱: ۷). این مجموعه دارای ۱۱۵ نگاره است که البته در اصل ۱۵۵ نگاره داشته که ۴۰ نگارهٔ آن درمجموعه‌های خارجی نگهداری می‌گردد. نگارگر این مجموعه به‌احتمال‌زیاد فرهاد شیرازی است. فرهاد، نقاش گمنام و شیرین‌قلم اواخر قرن نهم، گویا از اهالی شیراز بوده است (بی‌تا، ۱۳۹۰: ۷۷). مهارت و استادی فرهاد در طراحی و بهره‌گیری از تخیل کاملاً مشهود است (آژند، ۱۳۸۹: ۴۳۹). این نگاره‌ها نسبت به اندازه‌های معمولی نگارهٔ تجاری ترکمان اندازهٔ بزرگ‌تری دارند، اما در آن‌ها همهٔ قراردادها و اصول سبک ترکمان تثبیت‌شده است (رابینسن، ۱۳۷۶: ۳۹).

۲-۳. تکرار و الگوبرداری در پیکرنگاری حضرت علی (ع)

در نقاشی‌های مکتب شیراز موضوع اصلی «انسان» است و عناصر دیگر، تابع آن نقش و تنها به‌عنوان تزیین و پر کردن فضاهای خالی تصویر به کار گرفته شده‌اند (طاووسی، ۱۳۹۰: ۱۶). انسان و کردارهای او برای ایرانیان موضوع محوری و مضمونی جذاب بود. طبیعت در پس‌زمینه قرار داشت و از برای خویشتن خویش مورد مشق و مطالعه قرار نمی‌گرفت (بینیون، ۱۳۸۹: ۱۷۲). بنا بر روایات مختلف حماسی و مذهبی به‌کاررفته در *خاوران‌نامه* طراحی پیکر حضرت علی (ع) نیز به شیوه‌های مختلفی ارائه شده است. بدین منظور در جدول (۱) نمونه‌های تکرارپذیر ارائه شده‌اند و از هر مجموعه تصویر تکرارپذیر نیز یک نمونه آنالیز خطی پیکره در جدول شمارهٔ (۲) ارائه شده است.

تصویر ۱: صحنهٔ شکار، دیوارنگاره از دورهٔ اشکانی، دوراوروپوس. منبع: (آژند، ۱۳۸۹: ۵۴).

در تصاویر بخش (الف) جدول شمارهٔ (۱)، ۱۰ نگاره از *خاوران‌نامه* انتخاب شده‌اند که در تمام این تصاویر حضرت علی (ع) سوار بر مرکب نمایش داده شده است. به‌طوری‌که سر به سمت جلو و کمی متمایل به پایین ترسیم شده و بالاتنه نیز به‌صورت مورّب به سمت جلو کشیده شده است. همچنین، پاها به حالت نشسته و استوار بر مرکب هستند که درمجموع حالتی زیگزاک را برای بدن ایجاد نموده است تا حالتی تهاجمی برای پیکر ایجاد نماید. این حالت تهاجمی در راستای تحکم‌بخشی به شجاعت و قدرت مبارزه در میدان مورد استفاده قرار می‌گیرد. حالت دست‌ها نیز یکی به سمت جلو کشیده شده و دیگری در سینه جمع شده است که بر حالت شمشیرزنی و حرکت روبه‌جلو تأکید نماید. حضرت علی (ع) به عنوان شجاع‌ترین شخصیت تاریخ اسلام شناخته می شود. در میدان‌های نبرد، همچون جنگ‌های بدر، احد و خندق، همواره پیشرو و در قلب نبرد قرار داشت. در تاریخ آمده است که او در جنگ‌ها بی نظیر بود و هرگاه دشمنان اسلام جرأت مقابله با او را داشتند، حضرت علی (ع) به‌عنوان نماد قدرت و شجاعت در میدان حاضر می شد (طبری، ۲۰۰۲، ص ۴۵۸). در این تصاویر نیز حالت قامت مورّب رو به جلو دلالتی صریح بر حضور در صحنهٔ نبرد و به طور صریح دلالت بر پویایی جنگ و حرکت به سمت دشمن دارد. همچنین، به طور ضمنی در ارتباط با رسالتی مقدس قرار گرفته است. قامت مورّب نه صرفاً تاکتیک نظامی، بلکه به‌مثابه «خط سیر تقدیرِ الهی» عمل نموده است. در ناخودآگاه مخاطب نیز این پیش‌روی، «امر مقدس» است که با تکرار الگوی پیکرهٔ حضرت علی (ع) اسطوره‌سازی بصری بارت رخ داده است. در نهایت، این الگوی تکرارپذیر، نشانه‌ای از «بی‌وقفگی حق» در تاریخ تصویر می‌گردد.

در این پیکره‌ها جهت نگاه به سمت داخل تصویر است که مخاطب را نیز دعوت به حضور در صحنه‌ای می‌نماید و نظاره‌گرانی هم در داخل تصویر دارد. ازاین‌رو، یکی از الگوهای تکرارپذیر در طراحی فرم پیکر حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* که براساس طرح باستانی تصویر شمارهٔ (۱) تکرار شده است، مشاهده می‌گردد. تصویری که برای صحنهٔ

شکار در دیوارنگاره‌ای از دورهٔ اشکانی به کار رفته است و در شاهنامه‌های ایرانی به‌عنوان یک سنت قراردادی جهت قدرت و شجاعت قهرمان روایت‌ها به‌کاربرده شده است. (جدول شمارهٔ (۲) تصویر (الف))

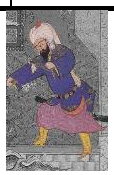
همچنین، تصاویر تکرارپذیر دیگری از پیکر حضرت علی (ع) باحالت تهاجمی و نبرد در جدول شمارهٔ (۱) نشان داده شده است که در *خاوران‌نامه* به عنوان یک الگوی تکرارپذیر مورد استفاده قرار گرفته است. پایه و اساس آن‌ها همان الگوی قبلی است که به آن حرکت بیشتری داده است تا دلالتی صریح در مبارزه و ضربه زدن به دشمن نمایش داده شود و بر انجام ضربهٔ نهایی جهت غلبه بر دشمن تأکید نموده است. هر بار که شمشیر فرود می‌آید، دلالتی ضمنی و این معنا منتقل می‌شود که: «حق باطل را داوری و محکوم می‌کند». براساس نظر بارت، سلاح در این سطح دیگر «ابزار» نیست، بلکه «قلمِ داوری» است—یک دالِ مرتبهٔ دوم. این حرکت با قامت مورّب، همچون نشانه‌ای اسطوره‌ای، برای مخاطب دلالتی ضمنی مبنی بر قدرتی فراطبیعی دارد که در دل درگیری‌ها به عنوان حق بر باطل پیروز می‌گردد. این الگو فرازی لحظه‌ای را برجسته می‌کند که در آن اسطوره بیشترین شدت «اجرای عدالت» را نمایش می‌دهد. الگویی که در نمونه‌های پیشین مربوط به نگارهٔ «برادر رستم و پسرش» در *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی نیز دیده می شود (تصویر شمارهٔ ۲). هر بار که این تصویر تکرار می‌شود، پیکرهٔ حضرت علی (ع) در حافظهٔ بصری شیعی به‌عنوان شخصیتی جاودانه و همیشه‌جاودان ثبت می‌گردد. دقیقا همان‌چیزی که بارت «طبیعی شدن ایدئولوژی» می‌نامد. الگوی تکرارپذیر پیکر حضرت علی (ع) به عنوان الگویی برای نمایش غلبهٔ حق بر باطل تداعی می گردد.(تصویر (ب) از جدول (۲)).

تصویر ۲: برادر رستم و پسرش، فرزندان اسفندیار را می‌کشند؛ برگی از *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی کتابخانهٔ دانشگاه هاروارد، ثبت به شمارهٔ ۱۹۵۶,۲۱۲.

جدول ۱: مجموعه تصاویر تکرارپذیر از پیکر حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* (منبع: نگارنده)

ردی ف	عنوان مجموع ه	نمونه‌های تکرارپذیر پیکرهٔ حضرت علی (ع)					دلالت صریح	دلالت ضمنی	تثبیت و اسطوره سازی
۱	الف: تصاویر حضرت علی با موضوع نبرد	۱. حضرت امیر در آوردگاه	۲. حضرت امیر (ع) درنبرد با کفار	۳. حضرت امیر (ع) در مصاف با دشمنان	۴. حضرت امیر (ع) در مصاف با سپاهیان خصم	۵. حضرت امیر (ع) درنبرد با سپاهیان طهماسب‌شاه	حالت قامت مورّب به جلو/ ورود به صحنهٔ نبرد	پویایی جنگ؛ حرکت رو به دشمن/ شجاعت حضرت	خط سیر تقدیر الهی/ حرکتی مقدس/ تسلیم در برابر ارادهٔ الهی و جنگ در برابر باطل

			۶. نبرد حضرت امیر (ع) و طهماسب‌شاه	۷. حضرت امیر (ع) در مصاف با قطار	۸. شکست خوردن اردشیر به دست حضرت امیر (ع)	۹. حضرت امیر (ع) در مصاف با میر سیاف	۱۰. حضرت امیر (ع) درنبرد با موجودات افسانه‌ای	
۲	ب: تصاویر حضرت علی با موضوع نبرد	حالت قامت مورّب به جلو/ رویارو یی مستقیم با دشمن/						پویایی جنگ؛ ضربه زدن بر دشمن/ فرود آمدن شمشیر بر دشمن/ پیروزی	حرکت در راستای تقدیر الهی و تقابل حق و باطل/ پیروزی حق بر باطل/ برتری لحظه ای/ قدرت و شجاعت
			۱. نبرد حضرت با صلصال	۲. حضرت امیر (ع) درنبرد با اژدها	۳. نبرد حضرت امیر (ع) با سپاهیان طهماسب‌شاه	۴. حضرت امیر (ع) در مصاف با دشمنان			
			۵. حضرت امیر (ع) درنبرد با سپاهیان طهماسب‌شاه	۶. حضرت امیر (ع) و مالک درنبرد با میل افسانه‌ای	۷. مبارزهٔ حضرت امیر (ع) با دستان خالی با دشمن	۸. حضرت امیر (ع) در آوردگاه			
۳	ج: تصاویر دیدار حضرت علی (ع) سوار بر مرکب	قامت قائم و ثبات معنوی						استقرار و وقار	استواری حق/ «حرکتِ الهی» و «ثباتِ بنیادین عدالت»
			۱. ورود حضرت امیر (ع) به دژ سیاف	۲. رسیدن امیر زنهارخوار نزد حضرت امیرالمؤمنین	۳. درآمدن شیر به پیشگاه حضرت (ع)	۴. به پابوس آمدن ابوالمحجن			

۴	د: تصاویر دیدار حضرت علی (ع) نشسته بر زمین						در حالت نشسته/ توصیه های پیشوای دینی و سیاسی	علامت امامت با لباس روحانیت و هاله تقدس	مخاطب «امامت» را قطعی می پندارد/ رابطه امام با عالم غیب و فراتر از مقام جنگاور
		۱. مجلس عقد در محضر حضرت امیر (ع)	۲. مالک و دیگران در محضر حضرت امیر (ع)	۳. درآمدن خضر نبی به یاری حضرت امیر (ع)	۴.طهماسب‌شاه در حضور حضرت امیر (ع)	۵. حضور سرداران سپاه در محضر حضرت امیر (ع)			
۵	ه: تصاویر حضرت علی (ع) در نبرد بدون مرکب						حالت ضربه زدن با ذوالفقار و بدون مرکب/ اجرای حق و عدالت/	ذالفقار به عنوان قلم حق/ یدالله بر روی زمین	بی زمانی داوری الهی/ قضاوت مقدس
		۱. رها شدن جوان دربند به دست حضرت علی (ع)	۲. حضرت امیر (ع) و مالک در مکان غریب	۳. نبرد حضرت علی (ع) با اژدها	۴. نبرد حضرت (ع) با صلصال	۵. مبارزهٔ حضرت (ع) با صلصال			
		۶. حضرت امیر (ع) ویاران و گشادن صندوق عجایب	۷. حضرت امیر (ع) در مصاف با موجودات افسانه‌ای	۸. حضرت امیر (ع) در مصاف با دشمنان	۹. از پای درآمدن اژدها به دست امیر (ع)	۱۰. نبرد حضرت امیر (ع) با اژدها			
۶	و: نبرد و قدرت نمایی حضرت علی (ع) در مواجهه با بنا و دژ				گشودن درب ورودی/ قدرت و توانمندی حضرت علی (ع)/ وضعیت تهاجمی و جنگی	از جا کندن فساد و ظلم/ روحیهٔ تهاجمی و پیروزمند	نمایانگر «گشایش» و «فتح» / تثبیت عدالت و حق در جهان اسلام		
		۱. نبرد حضرت امیر در دربار طهماسب‌شاه	۲. برکندن دروازهٔ خاور به دست حضرت امیر (ع)	۳. گشوده شدن درِ قلعهٔ خیبر به دست حضرت امیر (ع)					

۷	ز: تصاویر حضرت علی (ع) سوار بر مرکب با شمشیر برافراش ته	۱. معجزه نمودن حضرت رسول (ص)	۲. حضرت امیر (ع) در جستجوی دلدل	۳. شکست خوردن نوشاد در نبرد با حضرت امیر (ع)	۴. حضرت امیر (ع) در مصاف با زنگیان	۵. شکست سپاهیان طهماسب‌شاه به دست حضرت امیر (ع)	شمشیر برافراش ته و اعلام پیروزی یا فراخوان به نبرد	شمشیر افراشته مانند پرچمِ حق است؛ نه تنها ابزار جنگ، بلکه «پوپلیگرافی» دعوت به ثبات در ایمان.	وقفه ای نیست، عدالت همیشگی است
۸	ح: تصاویر حضرت علی (ع) سوار بر مرکب بدون شمشیر گرفتن بر دست	۱. درآمدن جبرئیل به میدانگاه نبرد	۲. نبرد حضرت امیر (ع) با موجودات افسانه‌ای	۳. کشته شدن قطار به دست سعد در محضر حضرت علی (ع)	۴. حضرت امیر (ع) در آوردگاه		عدم استفاده از شمشیر در میدان نبرد	قدرت ماورایی حضرت علی(ع)	مبارزه در میدان جنگ واقعی و عرصه‌های فکری و معنوی/ پیروزی در راه حقیقت
۹	ت: تصاویر حضرت علی (ع) در حال نظاره	۱. حضرت امیر (ع) و مالک در مکان غریب	۲. پیاده شدن یاران حضرت علی (ع) به ساحل	۳. نظارهٔ امیرالمؤمنین بر آوردگاه	۴. عمرو امیّه با دشمنان در محضر حضرت امیر (ع)		نظاره گری و تأمل	توجه حضرت علی (ع) به حقیقت و عدالت در تمامی عرصه‌ها	رهبری و حکمت حضرت/ جستجوی بی‌پایان حقیقت و تحلیل دقیق شرایط اجتماعی و دینی

تصویر ۳: بـه شـکار رفـتن تیمـور، *ظفرنامـهٔ* یـزدی، شـیراز، دورهٔ پیشـین مکتـب هـرات، ۸۳۹ ه. منبع: (آژند، ۱۳۸۹: ۲۳۵)

در تصاویر بخش (ج) جدول (۱) حضرت علی (ع) با قامتی ایستاده در نمایش صحنهٔ دیدار نشان داده شده است. چهار تصویر از نگاره‌های *خاوران‌نامه* که موضوع آن‌ها نبرد نیست و حضرت علی (ع) سوار بر مرکب است و در سه تصویر، فردی به پابوس حضرت (ع) آمده که به یک شیوهٔ ثابت نمایش داده شده‌اند. در هر چهار مورد، شیوهٔ نشستن و حالت دست چپ حضرت مانند نمونه‌های قبلی است و همچنین، حالت و زاویهٔ سر نیز تکرار شده است. دست راست از کنار گردن اسب به سمت جلو به شیوه‌ای به سمت مخاطب کشیده شده است تا به‌نوعی بُعدِ مهربانی حضرت (ع) را به نمایش گذاشته باشد. نوع نگاه حضرت (ع) به‌طور کامل به‌صورت افقی نیست و با حالتی سه رخ به مخاطب اصلی‌اش در تصویر تمایل دارد که به‌نوعی مخاطب بیرون از کادر را نیز دعوت به حضور می‌کند. در این پیکرنگاری ویژگی‌های متناسب با جنگ و صحنهٔ نبرد جای خود را به ویژگی‌هایی با حس آرامش و مهربانی می‌دهد. زمانی که قامت حضرت به‌صورت قائم و مستقیم نشان داده می‌شود، دلالت صریح آن «استقرار و وقار» است، اما دلالت ضمنی آن «استواری حق» را می‌نمایاند. عدالت یکی از ویژگی‌های برجستهٔ حضرت علی (ع) بود. او در دوران خلافت خود به‌طور شجاعانه و با رویکردی کاملاً عادلانه در راستای اجرای احکام الهی و برقراری عدل در جامعهٔ اسلامی عمل می‌کرد. در مورد او نقل شده که حتی به نزدیک‌ترین افراد خود نیز در برابر عدالت بی‌تفاوت نبوده است (نهج‌البلاغه، نامهٔ ۵۳). از نگاه بارت، این دوگانگی میان حرکت و ثبات نشان می‌دهد که اسطورهٔ بصری حضرت علی (ع) ترکیبی است از «حرکتِ الهی» و «ثباتِ بنیادین عدالت». این تعادل در لایهٔ اسطوره‌ای به مخاطب القا می‌کند که حتی در آشوب جنگ، حق به‌واسطهٔ حضرت همچنان ارکانش را حفظ می‌کند و ترس و تردید هیچ‌گاه به قلمرو او راه نمی‌یابد. الگوی تصویری عدالت و وقار که در تصویر (ج) جدول شمارهٔ (۲) ارائه شده است، در امتداد آثار دوره‌های گذشته قرار گرفته که در مجموعهٔ *ظفرنامه*، «شکار رفتن تیمور» نمونه‌ای از آن است (تصویر ۳).

با توجه به محوریت متفاوت روایت‌های داستانی حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه* می‌توان در تصاویر بخش (د) جدول (۱) الگوی پیکر حضرت علی (ع) در حالت نشسته را مشاهده نمود. این الگو به منظور نمایش جایگاه امامت و پیشوایی حضرت است که شیوه‌ای آرام و در حال گفتگو با مخاطب را نشان می‌دهد. حضرت علی (ع) بعد از پیامبر اسلام (صلی‌الله‌علیه‌وآله)، به‌عنوان امام مسلمانان انتخاب شد. در حدیث معروف «من کنت مولاه فهذا علی مولاه»، پیامبر اسلام (ص) حضرت علی (ع) را به‌عنوان رهبر و ولی مسلمانان معرفی کردند (مسند احمد بن حنبل، ج ۴، ۳۷۷). این حدیث به‌ویژه در روز غدیر خم گفته شده و بیانگر مشروعیت و ولایت حضرت علی (ع) به‌عنوان پیشوای مسلمانان است. حضرت علی (ع) در دوران خلافت خود، ضمن پیشبرد اهداف دینی و اسلامی، در مدیریت امور

تصـویر ۴: گوشـه‌ای مشـرک، مجمـع التـواریخ، هـرات، ۸۲۶ ه. مجموعـهٔ صـدرالدین آقاخـان. منبـع: (آژنـد، ۱۳۸۹: ۲۸۱)

اجتماعی و سیاسی مسلمانان نیز بسیار موفق بود. او براساس اصول اسلامی عدالت را در جامعه برقرار کرد و حتی در مورد خود نیز هیچ‌گاه از عدالت و انصاف عدول نکرد. در خطبهٔ ۲۷ نهج‌البلاغه، حضرت علی (ع) به‌طور واضح از مسئولیت‌های سنگین رهبری سخن گفته و تأکید کرده است که امام باید همواره به مردم خدمت کند و نیکوترین رفتار را در قبال آنان داشته باشد (نهج‌البلاغه، خطبهٔ ۲۷). حضرت علی (ع) در کنار رهبری سیاسی و نظامی، نقش بسیار مهمی در هدایت فکری و معنوی مسلمانان داشت. سخنان حکیمانه و آموزه‌های اخلاقی او همچون "*نهج‌البلاغه*" که شامل خطبه‌ها، نامه‌ها و حکمت‌ها است، برای مسلمانان به‌عنوان یک منبع عظیم علمی و اخلاقی باقی‌مانده است. این آثار نشان‌دهندهٔ عمق تفکر و رهیافت حضرت علی (ع) به‌عنوان یک پیشوای معنوی و فکری در تاریخ اسلام است. این طراحی از نمونه‌های مربوط به پادشاهان در نگاره‌های پیشین اقتباس شده است. در تصویر شمارهٔ (۴) نگاره‌ای از *مجمع‌التواریخ* با عنوان «گوشمالی مشرک» ارائه شده است که می‌تواند به‌عنوان نمونهٔ قراردادی جهت این صحنه‌ها کپی‌برداری شده باشد. ساختار خطی فرم این پیکر نیز در جدول شمارهٔ (۲)، تصویر (د) ارائه شده است. این الگو با لباس روحانیت و هاله دلالتی صریح بر جایگاه امامت و پیشوایی حضرت علی (ع) می‌نماید و این نشانه‌ها چتری اسطوره‌ای می‌سازند که همهٔ عناصر صریح را در سایهٔ خود قرار می‌دهند، به گونه‌ای که مخاطب حتی در غیاب متن، «امامت» را قطعی می‌پندارد. تکرار الگوی این پیکره نمایش رابطهٔ ناگسستنی امام با «عالمِ غیب» را تحکیم می‌نماید و حضرت علی را با به عنوان اسطوره‌ای فراتر از مقام جنگاور نمایش می‌دهد.

در طراحی فرم پیکر حضرت علی (ع) برای روایت‌هایی که در آن‌ها حضرت (ع) بدون مرکب در حال رزم‌آزمایی است، الگوی دیگری ارائه شده است (جدول شمارهٔ ۱ بخش ه). در این قرارداد بدن کمی به سمت جلو خم شده است و حس حرکت روبه‌جلو و حمله را فراهم نموده است. دست‌ها به دو صورت ترسیم شده‌اند. یکی مانند نمونه‌های قبلی است که دست راست به سمت جلو کشیده شده است و دیگری در سینه جمع شده است تا دو شیوهٔ تدافعی و تعادل را باحالت تهاجمی ترکیب نماید. همچنین، در حالت دیگر هر دو دست دستهٔ شمشیر را نگه داشته‌اند و به سمت جلو به‌صورت ایجاد ضربه بر هدف پایین آمده‌اند. پاهای پیکره باحالتی ارائه شده است که پای راست جلو قرارگرفته است و پای چپ به‌صورت ثابت و تکیه‌گاه هست. حالت خمیدهٔ پای جلو به‌عنوان تکیه‌گاهی برای تمرکز و افزودن قدرت هست که ضربه‌ای قوی‌تر را به نمایش بگذارد. آنچه در این الگوی پیکره به طور کلی دارای اهمیت است، حالت تهاجمی پیکره و فرود ضربهٔ نهایی با شمشیر ذوالفقار است. ذوالفقار، غالباً در حال فرود یا افراشتگی نشان داده می‌شود و در نظام اسطوره‌ای بارت «قلم حق» است. از نظر بارت، فرم و وضعیت شمشیر نشان می‌دهد که چگونه ابزار جنگ به «قلمِ اسطوره‌ای» تبدیل می‌شوند. هر بار که شمشیر فرود می‌آید، آن را «قضاوت مقدس» می‌خواند و هر بار که به آسمان اشاره می‌کند، آن را «ندای ایدئولوژیک» می‌داند. شمشیر در این معناشناسی دوم — اسطوره — دیگر نمادی از جنگِ صرف نیست، بلکه نمادی از «بی‌زمانی داوری الهی» است. در جدول شمارهٔ (۲) تصویر (ه) و (و) ساختار خطی این فرم قراردادی ارائه شده است.

نوع دیگری از فرم قراردادی طراحی پیکره از حضرت علی (ع) در حالت ایستاده در جدول شمارهٔ (۷) ارائه شده است که دو تصویر مربوط به کندن درِ قلعهٔ خیبر و دیگری نبرد در دربار شاه‌تهماسب است که در هر سه مورد

یک الگو و کلیشه در نظر گرفته شده است؛ به‌گونه‌ای که یک دست به سمت بالا و قدرت‌نمایی با یک دست نمایش داده شده است و حالت فرم صورت به شکل سه رخ و پاها به‌صورتی است که پای راست جلو و پای چپ ثابت قرار گرفته است. حالت سر به‌گونه‌ای است که به سمت بالا تمایل دارد و مخاطب را به قدرت الهی و شگفت‌آور حضرت علی (ع) سوق می‌دهد. این کلیشه در جدول شمارهٔ (۲) تصویر (ز) به‌صورت ساختار خطی ارائه شده است. طبق نظریهٔ بارت، این تصویر فراتر از یک نبرد فیزیکی است. حضرت علی (ع) به‌عنوان نماد «حق» و «عدل» در این تصویر نمایان شده است و نبرد او نه فقط برای پیروزی در یک جنگ، بلکه برای برقراری عدالت و استقرار «حق» در مقابل ظلم و فساد است. این نبرد می‌تواند به‌عنوان دلالتی ضمنی بر مقابله با فساد و ظلم در تاریخ تفسیر شود. برکندن دروازه به‌عنوان یک عمل نظامی، به‌نوعی نمایانگر «گشایش» و «فتح» است. حضرت علی (ع) از نظر فرهنگی و معنوی به‌عنوان کسی که دروازه‌های ظلم و فساد را می‌شکند و مسیرهای آزادی و حقیقت را باز می‌کند، معرفی می‌شود. این تصویر، با تکرار خود در فرهنگ و هنر اسلامی، به‌طور غیر مستقیم دلالت بر «گشایش» و «پیروزی حق» دارد. در نظریهٔ بارت، هر تکرار از این تصویر نه تنها به قدرت فیزیکی حضرت علی (ع) اشاره دارد، بلکه به طور ضمنی نماد پایداری در برابر دشمنان و بازگشت به اصول عدالت و فتوحات مذهبی است. هر بار که این تصویر در آثار هنری اسلامی تکرار می‌شود، مخاطب ناخودآگاه به یاد پیروزی‌های معنوی و فرهنگی حضرت علی (ع) می‌افتد که به‌واسطهٔ آن‌ها در تاریخ اسلام، حقیقت و عدالت تثبیت شده است.

نوع دیگری از قرارداد و کلیشه در طراحی فرم پیکر حضرت علی (ع) در جدول شمارهٔ (۱) بخش (ز) ارائه شده است. به‌گونه‌ای که پیکره سوار بر مرکب هست. بالاتنه به‌صورت عمود و با سینه‌ای برافراشته نمایش داده شده است. ساختار خطی این فرم پیکره در جدول شمارهٔ (۲) تصویر (ح) نشان داده شده است. فرمی قراردادی که در تصویر (۵) مربوط به *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی و با عنوان «نبرد بهرام گور با گرگ شاخدار» ارائه شده است و همچنین، نمونهٔ دیگر آن در تصویر (۶) با عنوان «رزم اسکندر با کرگدن» از *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی مشاهده می‌شود. در دلالت صریح ورود به میدان مبارزه است که با افراشته شدن شمشیر تقویت شده و مجدّداً به روحیهٔ شجاعت، قدرت و دلیری حضرت علی (ع) اشاره دارد. حضرت علی (ع) به‌عنوان یک رهبر و پیشوای اسلامی، نه تنها برای پیروزی در میدان نبرد، بلکه برای تحقق عدالت و تثبیت حقیقت از شمشیر خود استفاده می‌کند. این نشان‌دهندهٔ پیوند بین قدرت فیزیکی و معنوی حضرت علی (ع) است. در آیهٔ ۵۵ سورهٔ مائده (آیهٔ ولایت)، اشاره به امامت حضرت علی (ع) و مسئولیت او به‌عنوان پیشوای مسلمین به‌طور غیر مستقیم با قدرت شمشیر و رهبری دینی او در میدان‌های جنگ در ارتباط است (قرآن کریم، سورهٔ مائده، آیهٔ ۵۵). شمشیر حضرت علی (ع) به‌عنوان ابزاری برای دفاع از اسلام و عدالت مورد استفاده قرار می‌گیرد. او در این تصاویر در حال استفاده از شمشیر برای مقابله با دشمنان

تصویر ۶: رزم اسکندر با کرگدن، *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی، حدود ۷۳۵ ه. موزه هنرهای زیبا، بستن.

است که در واقع، یک ابزار نظامی است. این تصویر نه تنها قدرت فیزیکی او، بلکه قدرت الهی و حق را نیز منتقل می‌کند. به‌ویژه در فرهنگی که در آن تصاویر دینی و حماسی غالب است، هر استفاده از شمشیر در برابر دشمنان به معنای نبرد میان «حق» و «باطل» است که در آن شمشیر به‌عنوان ابزار تحقق «حق» عمل می‌کند. این نشانه‌ها به صورت ضمنی به حکم الهی و حرکت شمشیر از بالا به پایین و برقرای عدالت بر روی زمین دلالت دارد.

این وضعیت همچنان در بخش (ح) جدول شمارهٔ (۱) نیز تکرار شده و الگوی دیگری ارائه شده است که سوار بر مرکب است و حالتی از موقعیت قرارگیری دست‌ها مشاهده می‌شود که هر دودست به سمت روبه‌رو اشاره نموده است. الگوی خطی طراحی این پیکره در جدول شمارهٔ (۲) تصویر (ط) ارائه شده است که به‌صورت الگوی تکرارپذیر در نگارگری مورد استفاده قرار گرفته است. این نوع طراحی پیکر نیز در *شاهنامهٔ* بزرگ ایلخانی مربوط به نگارهٔ «اسکندر و درخت سخنگو» مورد استفاده قرار گرفته است و به‌صورت قراردادی در چندین نگاره در *خاوران‌نامه* به‌کاررفته است (تصویر ۷). نبود شمشیر در این تصاویر نشان‌دهندهٔ این است که حضرت علی (ع) ممکن است در میدان نبرد از ابزار دیگری برای جنگیدن یا فرماندهی استفاده کند. این تغییر از حضور شمشیر به موقعیت بدون شمشیر ممکن است بر تأکید بر ویژگی‌های دیگر حضرت علی (ع) در نبرد، مثل رهبری، شجاعت بدون وابستگی به سلاح و اعتماد به قدرت الهی تأکید داشته باشد. براساس نظریهٔ بارت، عدم حضور شمشیر می‌تواند به‌طور ضمنی به معنای استفاده از «قدرت معنوی» به‌جای «قدرت فیزیکی» در میدان نبرد باشد. حضرت علی (ع) در این حالت به‌عنوان یک پیشوای الهی و معنوی دیده می‌شود که نبرد را براساس «حقیقت» و «عدالت» هدایت می‌کند، نه صرفاً به‌عنوان یک جنگجوی نظامی. این نشان می‌دهد که او در نبردهای خود تنها به قدرت فیزیکی تکیه ندارد، بلکه به‌دنبال گسترش مفاهیم دینی و روحانی در جامعه است. این جنگ‌ها نشان‌دهندهٔ نبردی بین «حق» و «باطل» هستند که حتی در صورتی که شمشیری در دست حضرت علی (ع) نباشد، پیروزی او براساس قدرت الهی و معنوی است. در دلالت ضمنی براساس نظر بارت مبارزه با موجودات افسانه‌ای می‌تواند به معنای نبرد با نیروهای ناپیدا و غیر مادی باشد که در واقع، نماد نیروهای باطل و فساد در تاریخ و در جامعه است. این نبردها به‌طور ضمنی دلالت بر این دارند که حضرت علی (ع) در برابر هر نوع فساد و ظلم می‌ایستد، خواه در میدان جنگ واقعی یا در عرصه‌های فکری و معنوی.

از دیگر موارد مربوط به طراحی قراردادی فرم بدن که با مفهوم نظاره کردن در جدول شمارهٔ (۱) ارائه شده است، نمونه‌ای از فرم قراردادی قابل مشاهده است که در طراحی آن، یک دست به سمت دهان کشیده شده و نوعی حالت تعجب را نشان می‌دهد. نقاش قصد داشته است با ارائهٔ این ویژگی، حالت نظاره کردن را برای مخاطب تثبیت نماید. نمونه‌ای که در آثار نگارگری پیشین به کرّات مورد استفاده قرارگرفته است و ساختار خطی این پیکره در جدول شمارهٔ (۲) تصویر (ی) ارائه شده است؛ در این تصاویر، حضرت علی (ع) در حال نظاره‌گری و تأمل در وضعیت‌های مختلف است، مانند مشاهدهٔ میدان نبرد یا درگیری با دشمنان. در سطح صریح، این نظاره‌گری می‌تواند به‌عنوان یک حالت تأملی و تفکری از حضرت علی (ع) دیده شود که در کنار فعالیت‌های جنگی‌اش، همواره به پیامدهای اجتماعی و معنوی هر عمل خود توجه دارد. نظاره‌گری در این تصاویر نه تنها به معنای نگاه کردن به یک وضعیت است، بلکه به‌عنوان یک عمل تفکر و تحلیل نیز مطرح می‌شود. حضرت علی (ع) در این وضعیت‌ها ممکن است نه تنها به‌عنوان

یک فرمانده نظامی، بلکه به‌عنوان یک رهبر معنوی و دینی، در حال بررسی و تجزیه و تحلیل وضعیت‌های مختلف باشد. این نظاره‌گری، به‌طور ضمنی، نشان‌دهندهٔ توجه حضرت علی (ع) به «حقیقت» و «عدالت» است و دلالت بر پیوستگی او به «رهنمودهای الهی» دارد. در بعضی از این تصاویر، حضرت علی (ع) در حالت نظاره‌گری نسبت به دشمنان و جنگ‌ها قرار دارد، که به‌طور صریح می‌تواند دلالت بر هوشیاری و آمادگی او برای مواجهه با هر تهدیدی باشد. او در این تصاویر ممکن است در حال بررسی تاکتیک‌ها و استراتژی‌های خود باشد. از منظر بارت، این نوع از طراحی که در آن حضرت علی (ع) به‌طور فعال در میدان نبرد حضور ندارد، می‌تواند به‌عنوان یک استعاره برای نمایاندن نقش رهبری معنوی او در جامعه باشد. او در مواجهه با دشمنان، نه تنها به‌عنوان یک جنگجو، بلکه به‌عنوان یک مربی یا راهنما، به‌طور غیر مستقیم در حال هدایت و تأمل در مواجهه با چالش‌ها و تهدیدات است. این دلالت‌های ضمنی می‌تواند به مخاطب نشان دهد که حتی در مواقعی که حضرت علی (ع) درگیر نبرد فیزیکی نیست، به‌عنوان یک پیشوای فکری و اخلاقی حضور دارد و درک عمیقی از شرایط دارد. حالت تأمل و نظاره‌گری در این تصاویر می‌تواند به‌طور ضمنی بر ویژگی‌های معنوی و رهبری خردمندانهٔ حضرت علی (ع) تأکید کند. این وضعیت نشان‌دهندهٔ توجه حضرت علی (ع) به حقیقت و عدالت در تمامی عرصه‌هاست، و نه تنها در جنگ‌ها، بلکه در زندگی اجتماعی و معنوی او نیز حاکم است. همچنین، این تصاویر به‌طور غیر مستقیم دلالت بر جستجوی بی‌پایان حقیقت و تحلیل دقیق شرایط اجتماعی و دینی دارد که حضرت علی (ع) در هر مرحله از زندگی خود به آن پرداخته است.

جدول ۲: الگوهای خطی تکرارشوندهٔ پیکرهٔ حضرت علی (ع) در *خاوران‌نامه*، (منبع: نگارنده).

الف	ب	ج	د	ه
و	ز	ح	ط	ی

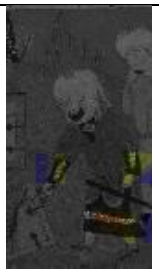
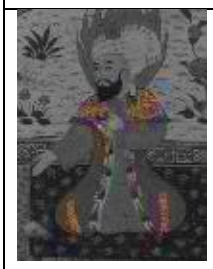
۲-۴. الگوهای تکرارپذیر پوشاک در در طراحی پیکرهٔ حضرت علی (ع)

در اغلب نگارگری‌ها در دوره‌های تاریخی استفاده از فرم پوشاک همان دوره، برای ترسیم پیکره‌ها امری بدیهی است؛ اما استفاده از نوع مشخصی از فرم پوشاک با رنگ و نقش خاص آن‌ها در ارتباط با نوع و حالت پیکره‌ها می‌تواند

جنبه‌های مختلفی از رموز نهفته در نگارگری‌ها را برملا سازد که جایگاه شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. در این آثار به‌طورکلی فرم پوشاک در دو بخش لباس رزم و لباس‌های عمومی خلاصه شده است. مؤلفه‌های پوشاک نیز در دو بخش سرپوش و تن‌پوش دسته‌بندی‌شده‌اند. سرپوش در دو نوع عمامه و «کلاه‌خود» برای پیکره‌ها، بیشترین استفاده را داشته است و استفاده از کلاه مخروطی و یا کلاه لبه‌دار به‌صورت معدود در چند نگاره وجود دارد؛ اما کاربرد کلاه‌پوستی و مخروطی نمدی به دلیل ارتباط با دربار چین در دوره‌های پیشین بود (غیبی، ۱۳۸۸: ۳۸۵). در این دوره کاربرد عمامه رواج یافت و دور کلاه مخروطی با عمامه پوشانده شد که این سرپوش را «طرحه[۱]» نیز می‌نامند. زیر عمامه کلاهی بر سر می‌نهادند که آستر پوستی داشت و نوک تیز آن از وسط عمامه بیرون می‌آمد و لبهٔ آن حتی تا روی گوش‌ها را می‌پوشاند (دلاواله، ۱۳۴۸: ۱۴۶). عمامه کم‌کم جای کلاه‌های سلجوقی و مغولی را گرفت، زیرا کلاه را نشانی از کفر و الحاد و دستار و عمامه را نمادی از ایمان به اسلام می‌دانستند (متین، ۱۳۸۳: ۴۱). استفاده از عمامهٔ بزرگ یا همان «طرحه» برای طراحی پیکرهٔ حضرت علی (ع) نشان از اهمیت این نوع سرپوش دارد که هم نشان از معنویت و هم نشان از قدرت الهی و حق بودن حضرت علی (ع) دارد که با کفار مبارزه می‌نماید و از «کلاه‌خود» برای او استفاده نشده است؛ زیرا او دارای قدرتی معنوی است و در لباس غیر رزمی وارد آوردگاه و میدان جنگ می‌شود. در تمام پیکره‌های حضرت (ع) سرپوش بزرگ استفاده شده است که به رنگ سفید است و تنها تفاوت در طراحی سرپوش پیکرهٔ حضرت علی (ع) شامل رنگ کلاهی است که عمامه به دور آن پیچیده شده است. رها کردن انتهای پارچهٔ عمامه نیز به‌منظور ویژگی روحانی حضرت علی (ع) در طراحی عمامه حفظ شده است که به آن اسدال می گویند. اسدال به معنای رها کردن یک طرف عمامه بر سینه و طرف دیگر آن بر پشت یا میان دو کتف یا تنها رها کردن یک‌طرف آن بر پشت یا سینه است (مسائلی، ۱۳۹۹: ۴۴). دومین سرپوش پرکاربرد در این نگاره‌ها متعلق به افراد نظامی است که هم به‌عنوان سرپوش یاران حضرت علی (ع) و هم به‌عنوان دشمنان و کفار برای پیکره‌ها به تصویر درآمده‌اند؛ بنابراین، در نگاره‌های مکتب ترکمان، عمامهٔ مردان دستار گرد سفید (به‌ندرت رنگی) و قطعات طلاست که در همراهی با ردای بلند در سرتاسر تاریخ از فرم‌های متداول آن عصر پیروی می‌کند (رهنورد، ۱۳۹۳: ۱۰۰). تن‌پوش مردان در پیکره‌های تصویرشده شامل پیراهن زیر، قبا و عباست که برای تمام افراد از یک الگو پیروی می‌نماید و تمایزی میان افراد نیست و فقط براساس رنگ و نقش تغییراتی ایجاد شده است. پیراهن که نیم‌تنه‌ای است در زیر لباس (معین، ۱۳۸۲: ۸۸۹)، در ابعاد و رنگ‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفته است. گاهی پیراهن از زیر یقهٔ قبا ظاهر گشته است و یا آستین آن از زیر قبای آستین‌کوتاه بیرون زده است که در تصاویر کم‌تر دیده می‌شوند. قبا نیز نوعی «لباس رو» محسوب می‌شود که مورد استفادهٔ مردان و زنان ایرانی قرار داشته و به‌طور مورّب از زیر بغل باز می شود (دزی، ۱۳۸۹:۲۲۲). لباس رویی اغلب سراسر باز می‌ماند و یا این‌که در ناحیهٔ گردن و پایین کمر برای نشان دادن سایر بالاپوش‌های زیرین و نیز پیراهن‌های بلندی که در زیر پوشیده شده بود، باز گزارده می‌شد (متین، ۱۳۹۱:۱۰۰). همچنین، عبا نیز به‌صورت گشاد بر روی دیگر پوشش‌ها انداخته می‌شود و بسته نمی‌شد. در صدر اسلام نیز معمولاً اعراب روی لباس خود، این روپوش را می‌پوشیدند که از پارچهٔ پشمی خشن یا از ماهوت نازک دو طرف آن مساوی بریده شده و پهنای هرکدام از این راه‌ها به‌اندازهٔ یک‌پا بود (دزی، ۱۳۸۹: ۱۸۶). بسته نشدن عبا دور کمر یا قرار گرفتن

آن روی شانه‌ها در چند نگاره تأکیدی بر عدم شرایط مبارزهٔ حضرت (ع) نموده است. در موارد دیگر پایین عبا در زیر کمربند جمع شده است که شرایط مبارزه را تقویت نموده یا به‌صورت ساده رها شده است. کاربرد یک‌سان تن‌پوش برای پیکره‌ها اعم از حضرت علی (ع) و دیگر افراد، نشان از آن دارد که هدف طراح یک‌سان جلوه نمودن پوشش حضرت علی (ع) با دیگر افراد جامعه است تا فروتنی و همراهی حضرت (ع) با عرف جامعه را بیان نماید. هرچند این ویژگی تکرارشونده می‌تواند به‌عنوان مؤلفه‌ای در راستای روند تجاری‌سازی و استفاده از الگوی تکرارشونده صورت گرفته باشد؛ اما نکته‌ای دیگر که این فرضیه را تقویت می‌نماید، استفادهٔ محدود از رنگ برای لباس‌های حضرت علی (ع) و کاربرد کلیشه در طراحی نقش پارچه و لباس پیکره‌هاست. ردای حضرت علی (ع) در سه رنگ آبی، سبز و قهوه‌ای خلاصه شده است که بر روی قبای قرمز، سبز و قهوه‌ای پوشیده شده است. بنابراین، رنگ‌های به کار رفته به‌منظور رنگ نمودن لباس پیکره‌ها به‌صورت سریالی مورداستفاده قرارگرفته‌اند. همان‌طور که در نقش‌اندازی پارچه‌ها نیز می‌توان این موضوع را مشاهده نمود. چاپِ نقش بر روی لباس‌ها به‌صورتی است که تابع فرم چین‌وچروک قرار نگرفته است و بعد از رنگ‌آمیزی به آن اضافه شده است. استفاده از تک‌رنگ طلایی برای نقش‌اندازی بر روی پارچه و به‌عنوان تزیینات خارج از تنوع شکل آن، برای نگارگر این فرصت را ایجاد نموده است که به شیوه‌ای تجاری‌سازی عمل نماید. به‌گونه‌ای که بعد از رنگ لباسِ پیکره‌ها، در بخش‌های مختلف لباس –یقه، کمر، حاشیهٔ لباس و یا بخش‌هایی از سینه و بازو– اقدام نماید و نقش‌هایی تزیینی به‌صورت خودکار و بداهه ایجاد نماید. بیشتر این نقوش بر روی لباس‌های رویی چاپ شده‌اند و در موارد محدودی بر روی لباس‌های زیرین قرارگرفته‌اند و در مجموع، این نقوش در ۱۲ نمونه شناسایی و در شش گروه تقسیم‌بندی شده‌اند. مورد اول به‌صورت نوارهای باریک در قسمت چاک لباس در جلو و حاشیهٔ لبهٔ آستین هستند. مورد دوم به‌صورت نوارهای پهن به‌صورت افقی و یا به‌صورت عمودی در قسمت پایین‌تنه نقش بسته‌اند. مورد سوم حاشیهٔ پهن دور یقه است که گاهی در کنار حاشیهٔ چاک لباس در جلو تا کمر امتداد یافته است. مورد چهارم استفاده از قاب‌های تزیینی درختی است که بر روی سرشانه‌ها و پایین لباس نقش بسته است. نمونهٔ پنجم استفاده از نقوش قالبی است که در سراسر لباس به‌صورت پراکنده چاپ شده‌اند. نمونهٔ ششم استفاده از تزیینات بر روی لباس زیرین است که لباس رویی بدون تزیین ارائه شده است. در مجموع، استفادهٔ یک رنگ و کلیشه‌های ثابت برای نقش پارچه در طراحی این لباس‌ها در روند الگوهای تکرارپذیر مورد توجه است. هرچند اختصاصاً مربوط به مکتب شیراز نیست و در طراحی نقش لباس در نگاره‌های مکتب هرات نیز کاربرد داشته است و متأثر از تصاویر چینی است، اما صرفاً نقش تجارتی برای تسریع در روند طراحی و اجرای پیکره‌ها نداشته است و بنابر نظریهٔ بارت، در تثبیت معنا و اسطوره‌سازی مؤثر است. ظاهراً دادوستد کالاها و روابط بازرگانی با دربار سلسلهٔ مینگ چین، علاقهٔ تیموریان را به اشیا و تزیینات چینی بیشتر کرده و آن‌ها [این تزیینات] را وارد هنر خود نموده‌اند (آژند، ۱۳۸۹: ۲۵۸).

جدول شمارهٔ ۳: تنوع نقوش زمینهٔ لباس در پیکرنگاری حضرت علی (ع)، (منبع: نگارنده).

۱. نواردوزی دور چاک یقه، لبهٔ آستین و حاشیه‌دوزی پایین لباس	۲. حاشیهٔ پهن دور یقه، لبهٔ آستین و حاشیه‌دوزی پایین لباس.	۳. حاشیهٔ پهن دور یقه و نواردوزی دور چاک یقه، لبهٔ آستین و حاشیه‌دوزی پایین لباس.	۴. استفاده از چهار قاب درختی در شانه‌ها و روی قسمت پاها بعلاوه نواردوزی چاک یقه	۵. حاشیه‌دوزی پهن چاک یقه. حاشیهٔ پایین لباس و دو نقش در قسمت طرفین پایین لباس.	۶. فقط حاشیه‌دوزی لبه‌های آستین، چاک یقه و حاشیهٔ پهن‌تر در پایین لباس.
					
۷. نقوش قابی پراکنده در سطح لباس	۸. نوارهای حاشیه‌ای در لبه آستین و روی بازو که در قسمت پایین لباس تکرار شده است.	۹. حاشیه‌دوزی پهن درز جلو عبا و قاب پهن دور یقه به همراه سرآستین پهن	۱۰. استفاده از قاب در سینهٔ لباس و حاشیهٔ پایین لباس. تکمیل تزیینات با نقوش پیراهن‌زیر عبا	۱۱. نقوش حاشیه‌ای پهن در پیراهن زیر عبا.	۱۲. نقش قاب پهن دور یقه با حاشیهٔ لبهٔ لباس به‌صورت عمودی و دو حاشیهٔ عمودی در قسمت زانوها.

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی نقش ساختار نشانه‌شناختی الگوهای تصویری در تثبیت معانی دینی و اسطوره‌ای در حماسهٔ مذهبی، نظریهٔ رولان بارت در باب دلالت و اسطوره را به مثابه چارچوب تحلیلی برای منظومهٔ *خاوران‌نامه* به کار گرفت. فرضیهٔ اصلی پژوهش مبنی بر کارکرد اسطوره‌سازِ تکرارِ الگوهای پیکره‌نگاری تأیید شد و یافته‌های اصلی پژوهش در سه بخش اصلی قابل بیان هستند:

۱. سلسله‌مراتب دلالت: تحلیل‌ها نشان داد که تکرار مستمر طراحی‌های مشخص در پیکرهٔ حضرت علی(ع) در *خاوران‌نامه*، صرفاً در سطح دنوتاسیون (بازنمایی عینی و تاریخی) باقی نمی‌ماند؛ بلکه به‌شکلی سازمان‌یافته به سطح کُنوتاسیون (دلالت‌های ضمنی و فرهنگی) نفوذ می‌کند.

۲. شکل‌گیری اسطورهٔ بصری: هر الگوی تکرارشونده (مانند فرم لباس یا ژست قهرمان) به مثابه یک «کلیشهٔ اسطوره‌ای» عمل کرده و در ساختار دوم معنا، به دالی تبدیل شده است که مفاهیم متعالی چون حق، عدالت و تجلی ارادهٔ الهی را به‌طور ناخودآگاه بر مخاطب تحمیل می‌کند.

۳. طبیعی‌سازی ایدئولوژی: فرآیند تکرار و نمایش مستمر این کلیشه‌ها، همان چیزی است که بارت آن را «طبیعی‌شدن ایدئولوژی» می‌نامد؛ یعنی تبدیل باورها و مفاهیم ایدئولوژیک به امری بدیهی و غیر قابل پرسش در نظام نشانه‌ای اثر.

در نهایت، این مطالعه نشان داد که تحلیل نشانه‌شناختی مبتنی بر نظریهٔ بارت، ابزاری کارآمد برای کشف لایه‌های عمیق انتقال معنا در ادبیات حماسی دینی قرن نهم هجری است. پژوهش حاضر سهم مهمی در تبیین نحوهٔ تبدیل شدن روایت‌های مذهبی به نظام‌های اسطوره‌ای منسجم از طریق ابزارهای زیبایی‌شناختی دارد و تأکید می‌کند که تصویر در این بافتار، فراتر از کارکرد مصوّر، به خودی خود تبدیل به یک نشانه‌ساز فعال در انتقال میراث فکری و اعتقادی شده است.

یادداشت

[۱] طَرحَه (عمامه یا مَندیل)؛ شالی سفید است که پس از چند دور پیچیده شدن به دور طَربُوش به سر می‌گذاشتند و بخشی از آن پشت سر می‌افتاد.

منابع

احمدی بیرجندی، احمد. (۱۳۸۸). دیدگاه‌های اخلاقی و اجتماعی محمد ابن حسام در منظومه. *خراسان‌پژوهی*، ۱۵، ۳۳–۴۶.

ارجمند اینانلو، مهدی. (۱۳۸۸). ضلع ثابت: اسلوبی در نگاره‌ها. *نگره*، ۱۲، ۵۲–۶۱.

انواری، سعید. (۱۳۸۱). *شاهکاری از ادبیات و هنر نقا شی ایران*. تهران: وزارت فرهنگ و ار شاد ا سلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). شیوهٔ شیراز مکتب ترکمان. *مجلهٔ هنرهای زیبا – هنرهای تجسمی*، ۲۴(۴)، ۴۹–۵۶.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران* (جلد اول). تهران: انتشارات سمت.

آژند، یعقوب. (۱۳۹۱). *مکتب نگارگری شیراز*. تهران: فرهنگستان هنر.

بی‌تا. (۱۳۹۰). *شاهکارهای نگارگری ایران*. در مقدمه: عبدالمجید حسینی‌راد. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

بیدختی، فاطمه و واعظی ، مرادعلی (۱۳۹۲). ابن حسام خو سفی در گسترهٔ حما سه‌های دینی و تاریخی. *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی اجتماعی خراسان*، شمارهٔ ۲، دورهٔ ۷، ص ۳۷ –۵۸ . doi:10.22034/fakh.2013.156260

بیگ‌زاده، خلیل، مرادی، بایرام، و نوری، افسانه. (۱۳۹۸). بررسی شخصیت حضرت علی (ع) براساس نظریهٔ فیلیپ هامون. *پژوهش‌نامهٔ ادبیات حماسی*، ۱۱(۴)، ۶۹–۹۱.

بیناتملی، مریم. (۱۳۹۴). نقش حضـــرت علی (ع) در.. . در *مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی*، ۴۰۲–۴۱۵.

بینیون، لارنس. (۱۳۸۹). *سیر و صور نقاشی ایرانی: تاریخ نگارگری و طراحی* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: نشر مولی.

پیراوی ونک، مرضیه، و سیاه‌وش، عطرت. (۱۳۹۰). نقد و تحلیل نگاره‌های با تأکید بر شمایل امام علی (ع). *نشریهٔ مطالعات هنرهای تجسمی*، ۲، ۱–۱۶.

حاجی‌عباس خیاط تبریزی، نسترن، سامانیان، صمد، و مافی‌تبار، آمنه. (۱۴۰۰). تحلیل صوری عناصر اصلی جامهٔ حضرت علی (ع) در نگاره‌های نسخهٔ مکتب ترکمانی. *پژوهش‌نامه تاریخ تمدن اسلامی*، ۵۴(۲)، ۳۳۳–۳۵۹. doi:10.22059/jhic.2022.327175.654265

دُزی، راینهارت پیتر ان. (۱۳۸۹). *فرهنگ البسهٔ مسلمان (ترجمه حسینعلی هروی)*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

دلاواله، پیترو. (۱۳۴۸). *سفرنامه* (ترجمهٔ شعاع‌الدین شفاء). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

رابینسن، بزیل ویلیام. (۱۳۷۶). *هنر نگارگری ایران* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: نشر مولی.

رجبی، محمّدعلی. (۱۳۸۵). *نگارگری در ایران*. تهران: سورهٔ مهر.

رهنورد، زهرا. (۱۳۹۳). *نگارگری: تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی*. تهران: انتشارات سمت.

شریعت، زهرا، و زینلی، لیلا. (۱۳۸۸). جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های مکتب شیراز. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۰، ۴۳–۵۸.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹). *گنج سخن*. تهران: ققنوس.

طاووسی، ابوالفضل. (۱۳۹۰). *کارگاه نگارگری*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

طبری، محمد بن جریر. (۲۰۰۲). *تاریخ طبری* (ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

متین، پیمان. (۱۳۸۳). *پوشاک ایرانیان*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

مسائلی، مهدی. (۱۳۹۹). *جامهٔ پیامبر: لباس روحانیت* (چاپ دوم). مشهد: به‌نشر.

مسند احمد بن حنبل. (۱۹۹۳). *المسند*. بیروت: دارالفکر.

نهج‌البلاغه. (۱۹۸۱). ترجمه و شرح (مترجم: فیض‌الاسلام). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

References

Ahmadi Birjandi, A. (2009). Didegah-haye akhlaqi va ejtemaʿi-ye Mohammad ibn Hessam dar manzumeh-ye Khavaran-nameh [Ethical and social views of Mohammad ibn Hessam in the epic poem Khavaran-nameh]. *Khorasan-Pazhuhi*, *15*, 33–46. [In Persian]

Anvari, S. (2002). *Khavaran-nameh: Shahkari az adabiyat va honar-e naqqashi-ye Iran* [Khavaran-nameh: A masterpiece of Iranian literature and painting]. Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami, Sazman-e Chap va Entesharat. [In Persian]

Arjmand Inanlu, M. (2009). Zelʿ-e sabet: Oslubi dar negareh-haye Khavaran-nameh [The fixed side: A stylistic feature in the illustrations of Khavaran-nameh]. *Naghreh*, *12*, 52–61. [In Persian]

Azhand, Y. (2010a). Shiveh-ye Shiraz, maktab-e Turkaman [The Shiraz style of the Turkmen school]. *Majalleh-ye Honarhaye Ziba: Honarhaye Tajassomi*, *24*(4), 49–56. [In Persian]

Azhand, Y. (2010b). *Negargari-ye Iran: Pazhuheshi dar tarikh-e naqqashi va negargari-ye Iran* [Iranian painting: A study in the history of Iranian painting and illustration] (Vol. 1). SAMT. [In Persian]

Azhand, Y. (2012). *Maktab-e negargari-ye Shiraz* [The Shiraz school of painting]. Farhangestan-e Honar. [In Persian]

Barthes, R. (1977). *Image, music, text*. Hill and Wang.

Bidayi. (2011). *Shahkarhaye negargari-ye Iran* [Masterpieces of Iranian painting] (A. Hosseini-Rad, Intro.). Mo'asseseh-ye Toseʿeh-ye Honarhaye Tajassomi-ye Moʿaser. [In Persian]

Bidokhti, F., & Vaezi, M. (2013). Khavaran-nameh-ye Ibn Hessam Khusfi dar gostareh-ye hamaseh-haye dini va tarikhi [Ibn Hessam Khusfi's Khavaran-nameh in the context of religious and historical epics]. *Faslnameh-ye Motaleʿat-e Farhangi Ejtemaʿi-ye Khorasan, 7*(2), 37–58. https://doi.org/10.22034/fakh.2013.156260 [In Persian]

Bigzadeh, K., Moradi, B., & Nouri, A. (2019). Barrasi-ye shakhsiyat-e Hazrat Ali (AS) dar Khavaran-nameh bar asas-e nazariyeh-ye Philippe Hamon [Analysis of the character of Imam Ali in Khavaran-nameh based on Philippe Hamon's theory]. *Pazhuhesh-nameh-ye Adabiyat-e Hamasi, 11*(4), 69–91. [In Persian]

Bina Tamli, M. (2015). Naghsh-e Hazrat Ali (AS) dar Khavaran-nameh [The role of Imam Ali in Khavaran-nameh]. In *Majmuʿeh-ye maqalat-e Dahomin Hama'yesh-e Beynolmelali-ye Tarvij-e Zaban va Adab-e Farsi* (pp. 402–415). [In Persian]

Binyon, L. (2010). *Sir o surat-e naqqashi-ye Irani: Tarikh-e negargari va tarh* [The spirit and form of Persian painting: History of illustration and design] (Y. Azhand, Trans.). Nashr-e Mola. (Original work published 1925). [In Persian]

Della Valle, P. (1969). *Safarnameh* [Travelogue] (S. Shafa, Trans.). Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab. [In Persian]

Dozy, R. P. A. (2010). *Farhang-e albeseh-ye mosalman* [Dictionary of Muslim clothing] (H. Heravi, Trans.). Entesharat-e Elmi va Farhangi. [In Persian]

Hajji-Abbas Khayyat Tabrizi, N., Samanian, S., & Mafi-Tabar, A. (2021). Tahlil-e suri-ye anaser-e asli-ye jameh-ye Hazrat Ali (AS) dar negareh-haye noskheh-ye Khavaran-nameh maktab-e Turkamani [Formal analysis of the main elements of Imam Ali's attire in the illustrations of the Turkmen-school manuscript of Khavaran-nameh]. *Pazhuhesh-nameh-ye Tarikh-e Tamaddon-e Eslami, 54*(2), 333–359. https://doi.org/10.22059/jhic.2022.327175.654265 [In Persian]

Masā'eli, M. (2020). *Jameh-ye Payambar: Lebas-e ruhaniyat* [The Prophet's garment: Clerical attire] (2nd ed.). Be-Nashr. [In Persian]

Matin, P. (2004). *Pooshak-e Iranian* [Clothing of Iranians]. Daftar-e Pazhuheshhaye Farhangi. [In Persian]

Musnad Ahmad ibn Hanbal. (1993). *Al-Musnad*. Dar al-Fikr.

Nahj al-Balagha. (1981). *Tarjomeh va sharh* [Translation and commentary] (Feyz al-Islam, Trans.). Entesharat-e Elmi va Farhangi. [In Persian]

Piravi Vank, M., & Siyahvash, A. (2011). Naqd va tahlil-e negareh-haye Khavaran-nameh ba تاکید bar shamayel-e Imam Ali (AS) [Critique and analysis of the illustrations of Khavaran-nameh with emphasis on the iconography of Imam Ali]. *Nashriyeh-ye Motaleʿat-e Honarhaye Tajassomi, 2*, 1–16. [In Persian]

Rajabi, M. A. (2006). *Negargari dar Iran* [Painting in Iran]. Sureh-ye Mehr. [In Persian]

Rahnavard, Z. (2014). *Negargari: Tarikh-e honar-e Iran dar dowreh-ye Eslami* [Painting: History of Iranian art in the Islamic period]. SAMT. [In Persian]

Robinson, B. W. (1997). *Honar-e negargari-ye Iran* [Iranian painting] (Y. Azhand, Trans.). Nashr-e Mola. [In Persian]

Safa, Z. (1990). *Ganj-e sokhan* [Treasury of eloquence]. Qoqnoos. [In Persian]

Shariat, Z., & Zeynali, L. (2009). Jelveh-haye hamasi, melli va mazhabi dar negareh-haye Khavaran-nameh maktab-e Shiraz [Epic, national, and religious manifestations in the illustrations of the Shiraz school of Khavaran-nameh]. *Motaleʿat-e Honar-e Eslami*, *10*, 43–58. [In Persian]

Soudavar, A. (1992). Art of the Persian courts: Selections from the Art and History Trust Collection. *Art History, 15*(1), 110–130.

Tabari, M. ibn J. (2002). *Tarikh-e Tabari* [History of al-Tabari] (A. Payandeh, Trans.). Entesharat-e Elmi va Farhangi. [In Persian]

Tavusi, A. (2011). *Kargah-e negargari* [Painting workshop]. Sherkat-e Chap va Nashr-e Ketabhaye Darsi-ye Iran. [In Persian]

Welch, S. C. (1973). Persian painting: Five royal manuscripts. *Journal of the American Oriental Society, 93*(2), 130–145.