نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۰

تحلیل تطبیقی دو نگاره از بارگاه سلیمان نبی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر*

ندا شفیقی[۱]، ابوالقاسم دادور[۲]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.
[۲] استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۷/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۰/۲۳)

چکیده

گرایش به موضوعات مذهبی، آموزه‌های دینی و زندگی پیامبران همواره در هنر تصویرگری ایران حضوری چشمگیر داشته است. نقل این مضامین در حیطه‌ی تصویر، علاوه بر گسترش مبانی و تفکر دینی، اهداف دیگری را نیز در خود مستتر داشت که متناسب با ساختار اجتماعی و شرایط محیطی تولید هر یک از این آثار قابل تفسیر است. هدف از پژوهش حاضر خوانش یکی از این مضامین؛ بارگاه سلیمان، در دو نگاره متعلق به اعصار تیموری و صفوی است تا علاوه بر واکاوی دلالت‌های ضمنی، فرآیند فرهنگی و اجتماعی مؤثر در ساختار نگاره‌ها را بررسی کند. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر است؛ مبحثی که دو نشانه‌شناس مطرح به نام‌های ون لوون و کرس با توجه به نظریات هالیدی زبان‌شناس، الگوهایی درباره تصویر مطرح کرده و فرانقش‌هایی را برای آن پیشنهاد داده‌اند. نتایج حاصله غلبه گفتمان سیاسی در تصاویر را نشان‌داد که با توجه به بافت تاریخی تولید هر یک، عناصر و اجزا در جهت مقاصد تبلیغی نهاد قدرت، برای نمایش شکوه و ثبات نسبی حکومت در عصر تیموری و ابزاری در خدمت مشروعیت بخشی به ساختار عقیدتی، سیاسی دردوره‌ی صفوی به‌کار رفته‌اند.

واژه‌های کلیدی

نگاره بارگاه سلیمان، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، گونترکرس، تئودور ون لوون، عصر تیموری، عصر صفوی.

*مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «خوانش ساختار چندوجهی نگاره‌های متأثر از قرآن در عصر صفوی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه الزهرا ارائه شده است.

**نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۲۱۰۵۶۷۳۱، نمابر: ۸۸۰۶۷۸۹۵-۰۲۱، E-mail: a.dadvar@alzahra.ac.ir.

مقدمه

داستان سلیمان نبی مضمونی مشترک میان تورات و روایات قرآنی است که بارها موضوع ترسیم نگارگران ایرانی قرار گرفته است و هر یک به‌تناسب بافت ایدئولوژیک، موقعیت فرهنگی و اجتماعی و علاقه شخصی هنرمند یا سفارش‌دهنده بخشی از آن را گزینش و نقاشی کرده‌اند؛ قصه‌هایی چون اطلاع‌رسانی هدهد، ایمان آوردن ملکه سبا، حکایت مورچگان، داستان داوری و غیره. مسأله اصلی در نوشتار پیش رو مطالعه‌ی دو نقاشی از بارگاه سلیمان نبی متعلق به عصر تیموری و صفوی است که براساس چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرند. هدف از این کنکاش درک رابطه‌ی ساختار و محتوای نگاره‌ها و تفسیر معنا از طریق بافت فرهنگی تولید متون است. مطالعه آثار هنری به مدد مباحث بینامتنی که نشانه‌شناسی نیز شاخه‌ای از آن است، صورت جدیدی از کیفیت ساخت معنا را در این آثار ترسیم می‌کند. به همین منظور پژوهش حاضر با بهره‌مندی از الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر که برآمده از ساختارهای عقیدتی و اجتماعی است به مطالعه‌ی نمونه‌های مذکور می‌پردازد؛ نظریه‌ای که با گردآوری منابع نشانه‌ای در تصویر، وجوه متعدد آن را شناسایی کرده، تأثیرات احوال محیطی و فرآیندهای گوناگون را در تولید اثر مورد بررسی قرار می‌دهد و از این رهگذر درصدد پاسخگویی به این پرسش‌ها است: ارتباط میان صورت و محتوا در این نگاره‌ها چیست و تأثیرات بافت اجتماعی بر ساختار هریک از نگاره‌ها چگونه تبیین می‌گردد؟ ضرورت انجام این تحقیق، اعتبارسنجی تجربی نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در هنر نگارگری و بسط رویکردهای علمی در تحلیل و معرفی این حوزه است که ضمن ایجاد تأثیر و تحول در مطالعات هنر ایران می‌تواند نتایج قبل را نیز به چالش بکشد.

روش پژوهش

روش انجام پژوهش، توصیفی، تطبیقی و تحلیل محتوا است و جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته است. مطالعه‌ی تطبیقی نگاره‌ها بر مبنای تشابهات و افتراقات ساختاری و از نظر گذراندن تأثیر و تأثرات بافتاری انجام‌شده است. در تجزیه‌وتحلیل نگاره‌ها از روش استقرای علمی با استناد به الگوی نشانه‌شناسی تصویر کرس و ون لوون استفاده‌شده، بدین‌ترتیب که با کنار هم قرار دادن اطلاعات جزئی و صوری نگاره‌ها در زیرمجموعه‌ی مؤلفه‌های نحو بصری کرس و ون لوون و سنجش آن با شرایط محیطی و اجتماعی تولید آثار، نتایج کلی‌تر حاصل‌شده است.

پیشینه پژوهش

سابقه‌ی مرتبط با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در نقاشی محدود است و عمده پژوهش‌های انجام شده نیز در حوزه تبلیغات و عکس می‌باشد. اما اصلی‌ترین مرجع، کتاب مشترک تئودور ون لوون[1] و گونتر کرس[2] با نام *Reading Images* (خوانش تصاویر) است (۱۹۹۶) که در آن وجوه و سازوکار اجتماعی نشانه‌ها واکاوی شده و محتوای گفتمان‌های غیرگفتاری مانند عکاسی، نقاشی، فیلم و غیره مطرح می‌گردد. هم‌چنین کتابی با عنوان *Handbook of Visual Analysis* (۲۰۰۱)، نوشته ون لوون و کری جویت[3] مجموعه مقالاتی را شامل می‌شود که به روش‌های تحلیل تصویر پرداخته است. از آن میان یکی از مقالات در ارتباط با نشانه‌شناسی اجتماعی است که تحت عنوان «Visual Meaning: A Social Semiotic Approach» ارائه‌شده است. علاوه بر موارد فوق، ون لوون کتاب *Introducing Social Semiotic* را در سال ۲۰۰۵ به نگارش درآورده که درآمدی بر معرفی نشانه‌شناسی اجتماعی است. از پیشینه‌های قابل استناد فارسی در راستای رویکرد پژوهش حاضر رساله دکتری مریم خیری در رشته پژوهش هنر (۱۳۹۵) است؛ «خوانش نشانه‌شناختی نگاه در هنر نقاشی با تأکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار» عنوان این رساله است که از طریق نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نگاه ردوبدل‌شده در پیکره‌های نگارگری ایرانی را طی دوره‌های مذکور مطالعه کرده و به ابعاد معنایی این منبع نشانه‌ای پرداخته است. هم‌چنین کنکاش در نگاره‌هایی با مضامین مذهبی موضوع پژوهش‌های متعددی بوده که مقاله‌ی حاضر از حیث رویکرد بررسی و پیکره مطالعاتی منتخب، از موارد یاد شده متمایز است؛ بدین‌معنی که پژوهش مستقلی پیرامون موضوع و نگاره‌های جستار حاضر صورت نپذیرفته و موارد مذکور نهایتاً در بررسی یکی از جنبه‌ها با این نوشتار مشابهت‌هایی دارند.

مبانی نظری پژوهش

الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نشانه‌شناسی اجتماعی شاخه‌ای از علم نشانه‌شناسی است که بر چند اصل پایه‌ریزی شده است؛ «نشانه‌ها همیشه به‌گونه‌ای بدیع در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند؛ ارتباط بین نشانه‌ها ارتباطی آزاد و بی‌قید به این معنی و شکل نیست؛ بلکه این ارتباط ماهیتی انگیزشی دارد؛ این ارتباط انگیزشی نشأت‌گرفته از علایق سازندگان نشانه‌ها می‌باشد؛ اشکال/ دال‌ها در فرایند ساخت نشانه‌ها به‌کار گرفته می‌شوند، نشانه‌ها در تعاملات اجتماعی تولید می‌شوند ودرنهایت بخشی از فرهنگ محیطی می‌شوند که در آنجا تولید شده‌اند» (کرس،۱۳۹۲، ۶۶). کرس و ون لوون در کتابی با عنوان «خوانش تصاویر؛ دستور طراحی دیداری[4]» به شکل جدی از پایگاه تحلیل انتقادی گفتمان وارد قلمرو نشانه‌شناسی اجتماعی شده و به این موضوع پرداختند. آن‌ها بر پایه نظریات فرانقش‌های زبانی هالیدی[5]، صورت‌بندی منابع نشانه‌ای را در تصویر شکل دادند و از طریق الگویی که ارائه کردند به شناسایی ابعاد چندانه منابع نشانه‌ای و تأثیرات گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی بر تصاویر پرداختند. آن‌چه کرس و ون لوون ارائه می‌کنند در حیطه‌ی تصویرِ ثابت است. آنها در مسیر شناختِ وسعت معنایی رمزهای نشانه شناسی بصری و با هدف پیوند صورت و معنا، مدلی جهت تجزیه‌وتحلیل تصاویر ارائه دادند که ماهیتی نقش‌گرایانه دارد و متون را به مثابه مقوله‌ای اجتماعی واکاوی می‌کند. دستور نحو بصری کرس و ون لوون که قابل تعمیم در حوزه‌هایی چون نقاشی، معماری،

مجسمه‌سازی و غیره است شامل فرانقش بازنمودی (اندیشگانی)، فرانقش تعاملی (بین‌فردی) و فرانقش ترکیبی (متنی) است که در بخش تحلیل تصاویر به‌تفصیل به آن‌ها پرداخته و خلاصه‌ای از پیاده‌سازی آن بر روی پیکره‌های مطالعاتی ارائه می‌گردد (جداول ۲، ۳ و ۴).

معرفی پیکره مطالعاتی

تصاویری که در این جستار مورد مطالعه قرار می‌گیرند برگرفته از روایات قرآن کریم در ارتباط با داستان حضرت سلیمان (ع) هستند. نام حضرت سلیمان (ع) در قرآن به تعداد ۱۷ بار و در ۹ سوره از جمله بقره، نسا، انبیا، نمل، سبا و غیره آمده است که از وی به‌عنوان پیامبری بزرگ و زمامداری مقتدر یاد شده است، هم‌چنین ذکر داستان‌هایی از زندگی و نعمت‌های اعطایی به ایشان و چند حادثه غیرمعمول در دوران حکومتشان و در اختیارداشتن قدرت‌ها و توانایی‌های خارق‌العاده از دیگر مواردی است که در قرآن به آن اشاره شده است؛ همانند آن‌که خداوند باد را مسخر او کرده بود، جن و گروهی از شیاطین را تحت اختیارش گذارده بود و علم منطق‌الطیر و فهم زبان حیوانات را به او اعطا نمود. خداوند علاوه بر مقام پیامبری، پادشاهی گسترده‌ای به سلیمان (ع) بخشید و در قرآن کریم به هر دو کارکرد مسئولیتی -پادشاهی و داوری- (بقره ۱۰۲، انبیا ۷۸ و ۷۹، سبا ۱۲ و ۱۳، ۳۵-۴۰) و معرفتی-دانش و فرزانگی- (انبیا ۷۹، نمل ۱۵، ۱۶، ۱۹ و ۲۲) او اشاره می‌کند و پادشاهی‌اش را بی‌مانند می‌خواند» (مجلسی، بی‌تا، ج۱۱، ۵۵؛ جزایری، ۱۴۰۴ه.ق، ۳۶۲).

طبق روایات یهودی نیز سلیمان پسر داوود بت سبع می‌باشد که مقتدرترین و ثروتمندترین پادشاه اسرائیلی از قبیله یهودا بوده است و به‌عنوان سومین پادشاه پس از ایجاد اتحاد میان اقوام بنی‌اسرائیل بر این سرزمین حکومت کرده است. سلیمان (ع) از نوجوانی به کاردانی و لیاقت و نبوغ شهره بود و قضاوت و داوری وی همانند پدرش؛ حضرت داوود (ع)، مورد تأیید و نظارت خداوند قرار داشت، لذا به‌فرمان خداوند به جانشینی پدرش؛ برگزیده شد. قصه حضرت سلیمان (ع) در قرآن از داستان‌های بلند و پرتفصیلی است که شامل مجموعه داستان‌های کوتاه دیگری چون قضاوت میان مرد زارع و مالک گوسفندان، داوری میان دعوی دو مادر بر سر یک فرزند، حکایتش با مورچگان و اسبان و پرندگان و جنیان، داستانش با هدهد و ملکه سبا و غیره می‌شود.

نگاره نخست متعلق به سده پانزدهم و عصر تیموری است(تصویر ۱). این اثر بارگاه سلیمان (ع) را همراه با جنیان، پرندگان، حیوانات و همراهان ایشان به تصویر کشیده است. در شناسنامه‌ی نقاشی موجود در بنیاد هنری ساتبی[۶] لندن نوشته‌شده که ابعاد اثر ۲۱ در ۳۱ سانتی‌مترمربع است و با تکنیک گواش بر روی کاغذ زر به تصویر درآمده است. هم‌چنین سه سطر نوشتار منتهی‌الیه بالا و چپ نقاشی به خط نستعلیق تحریر شده است. از هنرمند اثر اطلاعاتی در دست نیست. اثر بعدی نگاره‌ای است منسوب به میرزاعلی، که در سال‌های ۱۵۶۰م.-۹۶۷ه.ق مکتب قزوین صفوی تولیدشده است (تصویر ۲) و در حال حاضر در موزه هنر هاروارد[۷] آمریکا نگهداری می‌شود. ابعاد تصویر ۲۰ در ۱۲/۵ سانتی‌مترمربع است.

قبل از بررسی ساختاری آثار لازم است به شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دوره‌ای که این نگاره‌ها در آن شکل گرفته‌اند پرداخته و

جدول ۱- الگوی پیشنهادی منابع نشانه‌ای تصویر. مأخذ: (خیری، ۱۳۹۵، ۶۱)

بازنمودی (اندیشگانی)		تعاملی (بین فردی)	ترکیبی (متنی)
الگوی روایی	الگوی مفهومی		
دارای بردار حرکتی: الف: گذرا ب: ناگذرا	بدون بردار حرکتی: الف: تحلیلی ب: طبقه‌بندی ج: نمادین	الف: زاویه دید ب: تماس ج: فاصله	الف: ارزش اطلاعاتی ب: قاب‌بندی ج: برجسته‌سازی

تصویر ۱- بارگاه سلیمان (ع)، متعلق به اواخر سده ۱۵ه.ق. (عصر تیموری). مأخذ: (www.sothebys.com)

تصویر۲- بارگاه سلیمان، متعلق به سده۱۶ه.ق (مکتب قزوین صفوی). مأخذ: (www.harvardartmuseums.org)

بسترها و عوامل تأثیرگذار بر هنر این سده‌ها را از نظر گذراند، چراکه رویکرد«نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر متمرکز بر نشان‌دادن فرایندی فرهنگی و اجتماعی در ساخت تصاویر است و معنای هر تصویر حاصل گفت‌وگویی میان تولیدکننده و مخاطب آن تصویر و هم‌چنین بازتاب‌دهنده‌ی نگرش‌های انفرادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی میان این دو است» (خیری، ۱۳۹۵، ۴۰). در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر بررسی ساختار تصویر منجر به تحلیل معنای آن می‌گردد که «معنای عناصر تصویری از متنی به متن دیگر با توجه به منابع نشانه‌ای که تولیدکننده و مخاطب به آن دسترسی دارند تغییر می‌کنند و ثابت نیستند» (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴، ۷). اما هدف در این رویکرد تنها نشان دادن چگونگی پدید آمدن معنا در تصویر نیست. در این روش« قواعد می‌توانند کارکرد نشانه‌ها را در یک فضا و بافتی خاص نشان دهند» (خیری، ۱۳۹۵، ۴۱) اما این رویکرد نمی‌تواند در همه ی موقعیت‌ها به‌کار بسته شود. از این رو نشانه‌شناسی اجتماعی نه تنها با فهرستی از منابع نشانه شناختی گذشته، حال و محتمل آینده، بلکه با فهرستی از قواعد متفاوت هم کار می‌کند که به شیوه‌های متفاوت در بافت‌های مختلف به دست می‌آید» (Van leeuwen, 2005, 48).

مروری بر شرایط اجتماعی و فرهنگی تیموریان

بنیان‌گذار دودمان تیموریان (۷۷۱ -۹۱۱ ه.ق/۱۳۷۰–۱۵۰۶م.) امیر تیمور، برای کشورگشایی دست به غارتگری و ویرانگری وسیعی زد اما از کشتن اهل حرف و فن صرف‌نظر کرد (آژند، ۱۳۸۱، ۴۷). تیمور با تجمیع هنرمندان درصدد به نمایش گذاشتن قدرت‌طلبی، برتری‌جویی و نمایاندن ثبات و آرامش قلمرو خود بود به همین دلیل آنها را در کارگاه‌های خود به خدمت گرفت. «از جمله فنونی که در دربار تیمور رونق داشت فنون پارچه‌بافی، جامه‌دوزی، درودگری، سنگ‌تراشی، پزشکی، خیمه‌دوزی، نقاشی، کمان‌سازی و امثال آن بود» (همان). وی به‌ظاهر حامی دانشمندان بوده و قصدش بیش از آن‌که اشاعه‌ی علوم عقلی و حکمت باشد، حفظ حرمت شرع و یا تظاهر به دین‌داری بود (میرجعفری، ۱۳۸۰، ۱۳۷). هم‌چنین نمایاندن رونق و عظمت دربار به فرمانروایان دیگر، انگیزه‌ی بعدی او از گردآوری هنرمندان و ایجاد فضای فرهنگی بود که ریشه در سنت پادشاهان ایران‌زمین داشت و بعدها این سیاست از سوی جانشینانش نیز پیگیری شد. تیموریان از آنجا که فرهنگ و هنر ایرانیان را در سطحی بالاتر از خود می‌دیدند همواره در جهت حفظ این فرهنگ کوشیدند و از آن اقتباس نمودند. آنان حتی زندگی اجتماعی ایرانیان را دگرگون نساختند و همچون مغولان جذب فرهنگ غنی ایران شدند (کاووسی، ۱۳۸۹، ۱۹). جانشین‌های تیمور نیز به حمایت از هنرمندان و صنعتگران ادامه دادند. دوره سلطنت شاهرخ نوعی امنیت و آسایش بر ایران سایه افکند، چراکه وی آرامش‌طلب بود و به هنر، عمران و آبادانی علاقه بسیار داشت و اصحاب علم و دانش را گرامی می‌داشت. این روند در زمان دیگر حاکمان عصر تیموری نیز کم‌وبیش ادامه یافت. در دوره حکومت ابوسعید و سلطان حسین بایقرا نیز اوضاع کشور از ثباتی نسبی برخوردار بود و جنبش‌های هنری و ادبی بزرگی پدید آمد که شاهکارهای عظیمی را به‌ویژه در هنرهای مربوط به کتاب‌آرایی شکل داد و تذهیب، صحافی، خوشنویسی، معماری و غیره پیشرفت چشمگیری یافت. از دیگر عوامل شکوفایی سیاسی و اجتماعی این دوره می‌توان به شرایط مساعد اقتصادی به ویژه در زمینه نظام بازرگانی، کشاورزی و تجارت شهری اشاره کرد که پس از یکپارچگی حاصل از کشورگشایی‌های اوایل عصر، دادوستد گسترده‌ای در قاره پهناور آسیا پدید آورد. «به‌طور کلی عوامل شکوفایی هنر در دوره تیموری را می‌توان ثبات سیاسی، رونق اقتصادی، آزادی مذهبی و احترام به دین و رهبران آنها، شکوفایی علوم و حمایت از دانشمندان و ساخت مدارس علمی و دینی، هنرپروری حاکمان و درباریان تیموری و اجتماع هنرمندان برای تبادل فکر و اندیشه عنوان کرد» (همان، ۲۲). مجموعه‌ی این عوامل سبب شد فعالیت‌های هنری و فرهنگی تیموریان در سال‌های پایانی حکومتشان بیش از ویرانگری‌های سال‌های آغازین دیده شود، به‌عبارتی‌دیگر می‌توان جاودانگی تیموریان را در تاریخ مدیون نبوغ هنرمندان آن اعصار دانست.

نگاهی به زمینه‌های فرهنگی، هنری صفویان

دوره صفویه از مهم‌ترین دوران تاریخی ایران به‌شمار می‌آید، چراکه با گذشت نُه‌صد سال پس از نابودی شاهنشاهی ساسانیان؛ یک فرمانروایی پادشاهی متمرکز ایرانی توانست بر سراسر ایران آن روزگار فرمانروایی کند (نوایی و غفاری‌فرد، ۱۳۸۱، ۳۶-۲۱). در سال ۹۰۷ هجری شاه اسماعیل با غلبه بر مخالفان و دشمنان داخلی به قدرت رسید و تبریز را به‌عنوان پایتخت خود قرار داد (بهنام، ۱۳۴۸، ۱۰). ویژگی بارز گرایش‌های مذهبی این دوره، جریان‌یافتن آن درمسیرهای مختلفی بود که از آن میان، مسیر تصوف و عرفان از اقبال بیشتری در بین مردم برخوردار بود. مقبولیت تصوف در ایران پس از حمله‌ی مغولان و قرن هفتم تا دهم هجری از یک‌سو و گرایش‌های متمایل به تشیع در بین آن‌ها از سوی دیگر، ترکیب جدیدی را ایجاد کرده بود که صفویان از آن استفاده بهینه نموده و حرکتی را بنیان گذاشتند که در نهایت به تشکیل این دولت و اعلام رسمی مذهب تشیع منجر شد (منتظرالقائم و جعفری، ۱۳۹۰، ۲۳۲). در مقاصد شاه اسماعیل، عناصر سیاسی و مذهبی در آمیخته بود. نیروهای درونی اثنی عشری دارای چنان نیروی محرکه ی بالقوه‌ای بود که می‌توانست این ایدئولوژی را در افراطی ترین شکل خود، بر مفهوم دنیوی حکومت پیروز گرداند (سیوری، ۱۳۷۸، ۲۴-۲۵) هم‌چنین استعمال القاب سلطان و پادشاه به روشنی تمام بیانگر آن است که رهبران صفویه در اندیشه ی دستیابی به قدرت دنیوی بودند (همان، ۵۴). قدرت پادشاهان صفوی بر پایه‌ی سه عامل قرار داشت که هر یک از آن‌ها پرتوی از ذات الهی شمرده می‌شد، به همین جهت هر سه مورد به‌سوی استبداد مطلق گرایش داشته است (همان، ۲۲۵). نظریه‌ی نخستین رکن قدرت پادشاه صفوی یعنی ظل ا..بودن آن‌ها بر روی زمین، ناشی از دوره پیش از اسلام است و دو رکن دیگر مطلقاً اسلامی هستند. ادعای پادشاهان صفوی استوار بر نیابت امام غایب، مهدی شیعیان اثنی عشری (یا جعفری) که در حدود ۲۶۰/ ۸۷۳-۴ از روی زمین نهان شده، نخستین رکن از دو رکن اخیر است. رکن دوم از مقام شاه صفوی سرچشمه می‌گیرد که مرشد کامل مریدان صوفی قزلباش در طریقت صفوی است (همان، ۲۰۹).

آغاز دوران صفویان با نقل و انتقال سیاسی و فرهنگی همراه بود که در این مسیر هنرها نیز دستخوش تحول شدند (بهنام، ۱۳۴۸، ۱۰). با مطرح‌شدن اندیشه شیعی در جامعه و باوجود تفکرات خاص حاکم بر زمان از لحاظ علمی، فلسفی و سیاسی با دوره متفاوتی روبه‌رو هستیم که به

تأسی از اندیشه اشراقی و بینش عرفانی همه‌ی هنرها را تحت تأثیر خود قرار داد (خاتمی، ۱۳۹۰، ۱۷۱). شاه‌اسماعیل پس از استقرار حکومت خود در تبریز به حمایت هنرمندان پرداخت و بسیاری از آن‌ها را در کارگاه‌های دربار گرد آورد. شاه‌تهماسب نیز که خود خوشنویس و هنردوست بود با حمایت از هنر به‌ویژه کتاب‌آرایی در پیشرفت هنر این دوران نقشی تعیین‌کننده داشت (سیوری، ۱۳۷۸، ۱۲۴-۱۳۲).

تحلیل نمونه‌ها

فرانقش بازنمودی

در فرانقش بازنمودی، عناصر بصری قابل رویت، مشارکت‌کنندگان در تصویر هستند، زیرا در این سطح از تحلیل، تولید و ارائه ی تصویر، عملی اجتماعی محسوب می‌شود و آن‌چه وجود دارد، هستی‌های ثابت خنثایی نیستند، بلکه مشارکت‌کنندگان در اعمال اجتماعی‌اند. معنای بازنمودی توسط عناصر یا مشارکت‌کنندگان در تصویر، آدم‌ها، مکان‌ها و چیزها انتقال داده می‌شود و روابط فضایی میان آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد (سجودی، ۱۳۹۳). «این روابط فضایی شامل ریتم‌های بصری، حرکت، رنگ، فرم و... و پیوند این عناصر با یکدیگر در فضایی نشانه‌ای می‌باشد» (خیری، ۱۳۹۵، ۴۳). در راستای الگوی روایی این فرانقش، باید به کنکاش مفاهیمی کلیدی چون کنش‌گر، کنش‌پذیر و بردار پرداخته شود.

تصاویر روایی با حضور بردار تشخیص داده می‌شوند و نقش‌مهمی در روایت تصویر دارند. بردار اغلب خطی فرضی است که مشارکت‌کنندگان را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بیانگر نوعی ارتباط فعال و پویا در تصویر است. بردارهای کنشی به پرسش‌های متن تصویری پاسخ می‌گویند و نقش فعالانه و یا منفعلانه‌ی مشارکت‌کنندگان در تصویر را نمایان می‌کنند (Jewitt & Oyama, 2001, 140-143). این بردارها ممکن است توسط بدن‌ها، اعضا یا ابزارها تشکیل شوند؛ اما روش‌های‌دیگری نیز برای تبدیل عناصر بصری به بردار وجود دارد، برای مثال جاده‌ای که به‌صورت مورب در فضای تصویر نشان‌داده‌شده، یک خط بردار است (Kress & Van leeuwen, 1996, 59). در ادامه باید اشاره کرد که ساختار روایتی می‌تواند گذرا یا ناگذرا باشد؛ چنان چه کنش از شخصی بر شخص دیگر انجام شود و هم کنشگر و هم کنش‌پذیر آشکار باشند گذرا است و اگر تنها یکی از طرف‌های کنش در تصویر قابل‌رؤیت باشد، ناگذرا محسوب می‌گردد. بر این اساس بردار نگاره تیموری (تصویر ۱)، توسط کنش نگاه مشارکت‌کنندگان به دال مرکزی (حضرت سلیمان (ع)) و تبادل نگاه میان شرکت‌کننده‌های نگاره قابل‌شناسایی است که در ازدحام تصویر، مشارکت‌کنندگان را به یکدیگر پیوند می‌دهد و انسجام ترکیب را در پی دارد، هم‌چنین حرکت دست کاراکتر اصلی و اشاره‌ی او به پیکره‌ی نشسته‌ی مقابلش، برداری حرکتی را رقم‌زده است (تصویر ۱-۱). ساختار روایی حاصل به علت رؤیت کنشگر و کنش‌پذیر در دسته‌ی گذرا جای می‌گیرد.

تصاویر فاقد بردار کنشی الگویی مفهومی دارند. به نظر می‌رسد استفاده از شیوه‌های استعاری و مجاز مرسلی در بیان تصویری در حوزه‌ی ساختار مفهومی اتفاق می‌افتد. در این الگو غالباً اماکن، اشخاص و چیزها دسته بندی، تعریف و تحلیل می‌شوند و خود به سه دسته‌ی طبقه‌بندی، نمادین و تحلیلی تقسیم می‌گردند. «الگوی مفهومی شرکت‌کنندگان را در قالب عناصر تعمیم یافته‌تر، پایدارتر و بی‌انتهاتر ارائه می‌کند. این الگو افراد را به‌عنوان کسانی که کاری را انجام داده‌اند معرفی نمی‌کند بلکه به‌عنوان چیزی‌بودن یا معنای چیزی را دادن یا متعلق به گروهی خاص یا داشتن مشخصات یا اجزا خاص نشان می‌دهد» (خیری، ۱۳۹۵، ۴۳). ساختار طبقه‌بندی، افراد، اماکن و چیزهای متفاوت را در یک تصویر گرد هم می‌آورد و آنها را در فضای تصویر توزیع می‌کند تا نشان دهد آنها چیزی شبیه به هم دارند که براساس آن در یک گروه مشترک قرار گرفته‌اند (Jewitt& Oyama, 2001, 143). گروه بعدی، نمادین است که ساختارهای استعاری در آن قرار می‌گیرند، به عبارتی دیگر فعلی اتفاق نمی‌افتد بلکه مفهومی به طریقی نمادین شده بیان می‌شود، به دیگر معنی در این شاخه از فرانقش بازنمودی «هویت یا معنای یک شرکت کننده توسط شرکت کننده ی دیگر ایجاد می‌شود و کیفیات نمادین برجسته می‌گردند» (Ibid.,144). سومین گروه در این شاخه ساختار تحلیلی است که با مجاز مرسل در ارتباط است، بدین‌معنی که چطور تصاویر از طریق نشان‌دادن جزء به کل تأثیرگذارند (سجودی، ۱۳۹۳).

بنا بر آن‌چه در فرانقش بازنمودی گفته شد تصاویر فاقد بردار کنشی را می‌توان در الگوی مفهومی واکاوی کرد، اما ساختار مفهومی و ساختار روایتی الزاماً دو مقوله‌ی جدا از یکدیگر نیستند، بلکه گاهی ممکن است با یکدیگر هم‌پوشانی داشته باشند (همان). در تصویر (۱) نیز با وجود حضور بردارهای کنشی شناسایی ساختار نمادین و تعلق مشارکت‌کنندگان به گروه‌های مشابه قابل حصول است، «یکی از اقسام نشانه‌های اجتماعی نشانه‌های هویت هستند که مبین تعلق فرد به یک گروه اجتماعی، اقتصادی، سیاسی یا جز آن است» (ایگلتون، ۱۳۹۵، ۱۳۳). در همین راستا کادر تصویر به سه بخش (تصویر ۲-۱) و تعدادی پیکره تقسیم‌شده

تصویر ۱-۱. بردار روایی و حرکتی شکل‌گرفته در نگاره تیموری.

تصویر ۱-۲. سه فضای مجزا در ترکیب‌بندی نگاره تیموری.

که هرکدام قابلیت قرارگیری در گروهی مشخص را دارند؛ ۱/۳ فوقانی فضای کادر، آسمانی زرین را به نمایش می‌گذارد که تعدادی پرنده در آن به پرواز درآمده‌اند. طبقه‌بندی آن‌ها به دو گروه پرندگان واقعی چون طاووس، مرغابی و طوطی در کنار سیمرغ اساطیری- نمادی از قدرت اهورایی- بازنمودی مفهومی دارد که در تلفیق با رنگ طلایی آسمان تقابل عینیت و ذهنیت را به تصویر می‌کشد (تصویر ۱-۳). طلایی همواره در نگارگری سنتی ایران رمزی هستی‌شناسانه، انتزاعی و معنا ساز داشته که در این نگاره با بستر دینی موضوع نیز هماهنگ است، چراکه به‌عنوان اوج تجلی رنگ‌ها حکایت از انوار غیرمادی داشته و در رنگ‌آمیزی آسمان و بر گرد سر اولیای خدا به‌عنوان نمادی از تقدس و معنویت به‌کاررفته است. در میانه تصویر نیز با تجمع پیکره‌های انسانی مواجهیم که بر بومی سبزرنگ نقش شده‌اند و بارزترین آن‌ها پیکره سلیمان نبی است. علاوه بر بردارهای شکل‌گرفته، شخصیت برجسته‌ی وی با هاله‌ی دور سر، ردای سبزرنگ و استقرار بر تخت پادشاهی نسبت به دیگر پیکره‌ها مجزا شده و او را تبدیل به شخصیتی نشان‌دار کرده است (تصویر ۱-۴). در تقسیم‌بندی تحتانی تصویر هم انبوهی از پیکره‌های حیوانات وحشی و افسانه‌ای، جن‌هایی با ظاهر غیرانسانی و فرشتگان بالدار با هیبت انسانی وجود دارند که مجموع این پیکره‌ها در مفهومی فرودست و فرمان‌پذیر، آن‌ها را به موجودات زمینی و فراواقعی گروه‌بندی کرده و هم‌چنین کیفیت نمادین شان در محمل روایت، الگوی مفهومی فرانقش بازنمودی را ارائه می‌کنند (تصویر ۱-۵).

واکاوی الگوی روایی در نگاره‌ی دوم (متعلق به عصر صفوی)، همانند نگاره‌ی قبل و مشابه با اغلب نگارگری‌های ایرانی از طریق تماس چشمی برقرار می‌شود و با نگاه متمرکز مشارکت‌کنندگان به سمت پیکره‌ی شاخص حضرت سلیمان (ع) نمود پیدا می‌کند. بردار حرکتی بارز دیگری در تصویر قابل‌تشخیص نیست. اما در معنای مفهومی به علت اشتراک موضوع، نگارگر صفوی نیز همانند نقاش تیموری از تقابل فرادست و زیردست و موجودات ذهنی و عینی در دسته‌بندی استفاده کرده است. علیرغم آسیب‌دیدگی نگاره و مشهودبودن خوردگی رنگ‌ها نمی‌توان از نقش تمثیلی رنگ در شکل‌دهی الگوی مفهومی نمادین غافل ماند؛ همانند آسمان لاجوردی که «به‌عنوان نمادی از ذات نامحدود خداوند، رمزی از شهود و رنگی بالا رونده» (ایتن ۱۳۸۴، ۲۱۸؛ واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰، ۱۶۷-۱۶۹) به‌کار رفته است و بیننده را در فضایی لایتناهی قرار می‌دهد و یا تجسم تیرگی خاک با رنگ سیاه که نمادی از نفس و این جهانی‌بودن است و در عرفان اسلامی برای امور معنوی کاربرد دارد.

در دل سیاهی غالب بر فضای تحتانی نگاره، نقاط طلایی پراکنده‌ای بر بال، پوشش و ابزار فرشتگان و آدمیان و هم‌چنین هاله‌ی دور سر پیامبر و تخت پادشاهی وی تعبیه‌شده که به سان نوری راهگشا می‌تواند اشاره‌ای هماهنگ با روایت و حقانیت مقام سلیمان (ع) باشد. اتفاق قابل‌تأمل و نمادینی که در آسمان نگاره در حال وقوع‌است مقابله‌ی پرنده‌ی اساطیری به‌عنوان نمادی ملکوتی و جانوری شبیه به اژدها- نماینده‌ی نیروهای شیطانی- (کویاجی، ۱۳۵۳، ۱۸۰-۱۸۱؛ عفیفی، ۱۳۷۴، ۲۱۹ و ۱۳۲) در نیمه راست است که تعارض و کشمکش میان تاریکی زمینی و روشنایی آسمانی را به نمایش می‌گذارد (تصویر ۱-۲). بی‌رنگی و طراحانه‌بودن پیکره‌های انسانی و فرشتگان در تقابل با رنگی‌بودن حیوانات و دیوها قرار دارد و بار دیگر این مشارکت‌کنندگان را به‌واسطه‌ی ساختار نحوی از یکدیگر تفکیک می‌کند.

فرانقش تعاملی

در این سطح به چگونگی برقراری ارتباط میان مشارکت‌کنندگان تصویر و مخاطب پرداخته می‌شود و تبیین اینکه تولیدکننده متن به مخاطب چه می‌گوید و چگونه تعامل برقرار می‌شود. در هنگام این تعامل غالباً تولیدکننده متن غایب است و دو چیز ارتباط میان تولیدکننده و مخاطب را برقرار می‌سازد؛ خود تصویر و دانش از منابع ارتباطی، یعنی آگاهی از شیوه‌ی روابط و عمل اجتماعی که در تصویر رمزگذاری شده است (Kress & Van leeuwen, 1996, 115). در این تعریف مقصود

تصویر ۱-۳، ۱-۴، و ۱-۵. بخشی از نگاره تیموری. الگوی مفهومی؛ زیرمجموعه نمادین.

جدول ۲- فرانقش بازنمودی در نحو بصری نگاره‌ها.

نگاره / فرانقش بازنمودی	نگاره تیموری	نگاره صفوی
الگوی روایی	- کنش نگاه میان مشارکت‌کنندگان - بردار حرکتی دست سلیمان (ع)	- کنش نگاه میان مشارکت‌کنندگان و حضرت سلیمان
الگوی مفهومی	- نقش نمادین سیمرغ و رنگ طلایی - هاله‌ی دور سر، ردای سبز و تخت پادشاهی سلیمان (ع) - نمایش زمینی‌ها و فراواقعی‌ها	- تقابل عینیت و ذهنیت - رنگ‌های نمادین: لاجورد، سیاه، طلایی - هاله‌ی دور سر و تخت پادشاهی سلیمان(ع) - نقش نمادین اژدها و تقابل با پرندگان واقعی - تضاد پیکره‌های طراحانه و بی‌رنگ با پیکره‌های رنگی و جسیم

از تولیدکننده نهاد اجتماعی است که متن از دل آن برخاسته و مؤلف هم بخشی از آن محسوب می‌شود. اندیشه‌ی مؤلف متن که در اینجا نقاش است محصول قرارگرفتن در شبکه بینامتنی مناسبات اجتماعی است و رها از چالش‌های بینا گفتمانی عمل نمی‌کند (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴، ۷). سه عامل نقش کلیدی را در فرانقش تعاملی بازی می‌کنند؛ زاویه دید، فاصله و تماس. این عوامل به همراه یکدیگر رابطه پیچیده و ظریفی را میان اثر و بیننده ایجاد می‌کنند.

یکی از عواملی که در درک بینندگان از تصویر تأثیر شگرفی‌دارد زاویه دید است. زاویه‌ی دید منجر به شناسایی و دربرگیری یا جداسازی تماشاگران از شرکت‌کنندگان در تصویر می‌گردد و در معنای تعاملی خود بر سه قسم است؛ زاویه ی دید عمودی بالا، زاویه‌ی دید هم سطح چشم و زاویه ی دید عمودی پایین. زاویه دید عمودی، تداعی‌کننده‌ی مفهوم قدرت است و نگاه به سوژه از زاویه‌ی افقی و هم سطح نشان‌دهنده‌ی برابری و ایجاد حداکثر مشارکت با بیننده است. با تغییر زاویه دید حقیقت دچار دگرگونی معنا شده، به تقویت و یا تضعیف مفاهیمی خاص منتهی می‌گردد که می‌تواند ناخودآگاه بیننده را تحت تأثیر قرار دهد.

مطالعه‌ی فاصله و انواع آن در متون تصویری با استفاده از اندازه‌ی قاب (نما) صورت می‌گیرد. نما می‌تواند نزدیک، متوسط و دور باشد. انتخاب این نماها فاصله‌ی اجتماعی متفاوتی را بین شرکت‌کنندگان تصویر و بیننده ترسیم می‌کند. این فاصله نیز روابط متفاوتی را میان بیننده و شرکت‌کنندگان در تصویر نشان می‌دهد. «در فاصله‌ی خودمانی، تنها صورت یا سر را می‌بینیم. در فاصله‌ی شخصی نزدیک، سر و شانه‌ها را درک می‌کنیم. در فاصله‌ی شخصی دور فردی را از کمر به بالا می‌بینیم. در فاصله‌ی اجتماعی نزدیک کل پیکره را می‌بینیم. در فاصله اجتماعی دور کل پیکره شخص را با فضای اطراف آن می‌بینیم و در فاصله عمومی می‌توانیم نیم‌تنه‌ی حداقل چهار یا پنج نفر را ببینیم» (Hall, 1964, 41-55). «تماس نیز، به‌وسیله‌ی حالات مختلف چهره، ژست‌ها و نوع نگاه مشارکت‌کنندگان تصویر با مخاطب ایجاد می‌شود (Jewitt & Oyama, 2001, 135). در سطح تعاملی تماس، سه حالت روبه‌رو، نیم‌رخ و سه‌رخ وجود دارد. به غیر از حالت روبه‌رو که حداکثر مشارکت را میان بیننده و تصویر برقرار می‌کند، دو حالت نیم‌رخ و سه‌رخ به‌نوعی باعث فاصله‌گذاری بیشتر میان بیننده و تصویر و حتی میان پیکره‌ها می‌گردد.

واکاوی فرانقش تعاملی در دو قاب بالایی و پایینی نگاره‌ی تیموری (تصویر ۱) زاویه‌ی دید عمودی- به ترتیب از بالا به پایین و برعکس- است که مشارکت‌کنندگان به نقطه‌ی عطف نقاشی- پیکره سلیمان- دارند، یعنی آنجا که پرندگان به‌عنوان تمثیلی از جان آدمی به‌سوی اعلی‌ترین درجات کمال در حال پروازند (صرفی، ۱۳۸۶، ۵۳-۷۶؛ شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ۵۷ و ۱۹۷؛ ستاری، ۱۳۷۲، ۱۳۴) با بخش‌های پایینی تصویر، ارتباطی برتری‌جویانه دارند و در قسمتی که حیوانات و موجودات ماورایی در حال نظاره‌ی جایگاه سلیمان هستند، حاکمیت گفتمان قدرت و سلطه‌ی بالادست به فرودست آشکار است، این امر در مورد سلیمان و شخص مورد خطابش نیز صدق می‌کند که وی را از جایگاه ناظری قدرتمند و دارای مرتبه‌ای والا به تصویر درآورده است. علی‌رغم آن‌که نقش نگاه خیره و ستایشگر ناظرین بر مقام حضرت سلیمان (ع) در تصویر غالب است و این اصول عموماً در نگارگری ایرانی میان رعایا و خواص برقرار است اما، در میانه‌ی اثر، جایی که ملازمان و مشارکت‌کنندگان انسانی با سلیمان شبکه‌ی ارتباطی توسط نگاه تشکیل داده‌اند، شاهد زاویه دید عمودی و افقی توأمان هستیم. زاویه دید هم‌طراز در بخشی از فضای میانی احتمالاً اشاره به مقام حضرت سلیمان (ع) دارد که در قالبی انسانی به جایگاه والای معنویِ نبوت و مقام مادیِ پادشاهی رسیده است (تصویر ۱-۶). از دیگر منظر زاویه‌ی دید میان مخاطب و تصویر نیز به علت نمایش از روبروی اجزا، همسانی و برابری متن تصویر و مخاطب را القا می‌کند.

شاخص تعاملی دیگر در این نگاره نمایش فاصله با نمای دور و روابط غیرشخصی و بیگانه است به سبب آن‌که تمامی پیکره‌ها و اشخاص به‌طور کامل همراه با فضای اطراف و حتی مناظر دوردست ظاهر شده‌اند. در مبحث تماس نیز آن‌چه در قواعد نگارگری ایرانی اصل است نمایش نیم‌رخ و سه‌رخ چهره و اندام است که در این اثر نیز نمود بارز دارد. به‌ویژه نمایش سه‌رخ چهره سلیمان که به او ماهیتی اسطوره‌ای، قدرتمند و دور از دسترس داده است. به‌غیراز پیکره‌های حیوانی که همگی از نیمرخ ترسیم شده‌اند و هنرمند قائل به جداسازی آن‌ها از دیگر شخصیت‌ها بوده است، باقی پیکره‌ها در حالتی بینابینی میان مشارکت و دورشوندگی، هم‌زمان به نمایش درآمده‌اند، بنابراین تعامل چندانی میان بیننده و مشارکت‌کننده برقرار نمی‌شود و تصویر بیشتر ارائه‌کننده روایتی برای مخاطب در نظر گرفته‌شده است چراکه در خوانش تصویر، نگاه غیرمستقیم عرضه نامیده می‌شود و شرکت‌کننده موردی غیرشخصی جهت تعمق و اطلاعاتی را به بیننده عرضه می‌کند. نکته‌ی قابل‌ذکر آن است که اگر این ویژگی سبکی در نگارگری ایران به‌عنوان اصل شناخته نمی‌شد می‌توانست تعابیر دیگری را در خود مستتر داشته باشد.

فرایند تعاملی در نگاره‌ی بارگاه سلیمان مربوط به عصر صفوی بدین گونه است که همانند نگاره‌ی پیشین سلیمان در زاویه‌ی بالادست تصویر شده و تقریباً باقی مشارکت‌کنندگان از پایین به بالا بر او نظاره‌گرند، به‌جز پرندگان در حال پرواز، دو حیوان شبیه به گوزن در منتهی‌الیه گوشه‌ی راست و

تصویر ۲-۱. بخشی از نگاره صفوی. تقابل نمادین لاهوت و ناسوت در آسمان.

تصویر ۱-۶. بخشی از نگاره تیموری. زاویه دید افقی.

چپ پشت تپه و یک پیکره‌ی مخوف غیرانسانی در زیر درخت چنار وجود دارند که کمی بالاتر از پیکره سلیمان قرار دارند، به نظر نمی‌رسد که شرکت‌کنندگان مذکور با هدفی معنادار بالاتر از شخصیت اصلی تصویر شده باشند. عامل فاصله نیز با تجسم نمای دور مشارکت‌کنندگان به منصه ظهور رسیده است که نسبت به نگاره‌ی قبل از تعدد کم‌تر پیکره‌ها برخوردار است و به همین دلیل نمای چهره‌ها کمی نزدیک‌تر ترسیم شده است. هم‌چنین فواصل میان مشارکت‌کنندگان تصویر کم‌تر و تعاملات میان پیکره‌ها نسبت به نگاره‌ی قبل اندکی بیشتر است. نزدیکی پیکره‌ی حضرت سلیمان (ع) به اطرافیان و حالت دست‌های وی دست‌نیافتنی‌بودنش را کاهش و تاندازه‌ای به دوسویگی شرکت‌کنندگان تصویر افزوده است. ترسیم چهره‌ها کماکان از اصول سه رخ‌نمایی پیروی می‌کند به‌گونه‌ای که اندام‌ها از روبه‌رو اما صورت‌ها در حالتی بینابینی و روایت گری تصویر شده‌اند. در این تصویر نیز نگاه صریح و از روبه‌رو به مخاطب دیده نمی شود، به عبارتی دیگر احساسی از مانع و یا عدم ارتباط میان مشارکت کنندگان تصویر و مخاطب آن وجود دارد.

فرانقش ترکیبی

در معنای ترکیبی چگونگی یکی‌شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار مطرح می‌شود (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴، ۷) و منابع نشانه‌ای که کارکردهای ترکیبی یک تصویر را مشخص می‌کنند شامل ارزش اطلاعاتی، قاب‌بندی و برجسته‌سازی می‌شود. «این سه عامل معناهای بازنمودی و تعاملی را به یکدیگر مرتبط می‌کنند» (همان). ارزش اطلاعاتی در ارتباط با جایگاه استقرار عناصر و نحوه ساماندهی آنها در ترکیب است که سه عامل در آن دخیل‌اند؛ چپ/ راست، بالا/ پایین، مرکز/ حاشیه. «مرکز/ حاشیه بازتولید کننده‌ی رابطه‌ی سلسله مراتبی قدرت است. آن‌چه در مرکز است قدرتمندتر و تعیین‌کننده‌تر است و آن‌چه در حاشیه است پیرامون آن مرکز قرار دارند. در بالا/ پایین نیز بالا آرمانی است و پایین مادی و دنیوی» (سجودی،۱۳۹۳). هم‌چنین بنا بر عادات خوانش خط، مخاطب از راست و یا چپ شروع به پردازش تصویر می‌کند و این حرکت برخاسته از ساختارهای زبانی فرهنگ‌ها است، به‌عنوان مثال در نوشتن از سمت چپ به راست که در فرهنگ زبانی غرب وجود دارد، ارزش اطلاعاتی آن‌چه در سمت چپ قرار دارد قدیمی‌تر و کهنه‌تر از سازه‌ی سمت راست است.

در قاب‌بندی عناصر و مشارکت کنندگان تصویر توسط قاب هایی واقعی و یا نامرئی به یکدیگر متصل و یا از هم جدا می‌شوند که این امر مبین تعلق و یا بیگانگی عناصر به مفهومی خاص هستند (Kress & Van leeuwen, 1996, 177). قاب، نشان‌دهنده‌ی آن است که عناصر یک ترکیب می‌توانند به تنهایی و جداگانه هویت داشته باشند و یا به‌عنوان کلی یکپارچه و به هم پیوسته بازنمایی شوند. «چارچوب‌ها و ابزارهای چارچوب‌بندی عواملی بسیار مهم در ساخت معنا به‌شمار می‌روند و محدوده‌ی مکانی و زمانی یک متن و یا هر پدیده‌ی نشانه شناختی دیگر را مشخص می‌کنند. شعاری درباره‌ی اهمیت چارچوب وجود دارد؛ بدون چارچوب معنایی وجود نخواهد داشت» (خیری، ۱۳۹۵، ۷۴). برجسته‌سازی که مبحث مدالیته[۸](وجهیت) - سنجش نسبت تصویر با واقعیت- را نیز در خود جای می‌دهد، چرایی و شیوه‌های تأکیدات در تصاویر را بررسی می‌کند و توسط تمهیداتی بصری چون ابعاد، نور، رنگ، موقعیت مکانی و یا حرکات، ژست‌ها و چهره‌های افراد قابل حصول است (Jewitt & Oyama, 2001,144). برجستگی یک ویژگی قابل اندازه گیری نیست بلکه نتیجه ی فعل و انفعالی میان عناصر دیداری گوناگون است که در عین حال که چشم را بیش از دیگر عناصر جذب می‌کند، اهمیت آن را به بیننده نشان می‌دهد.

مطالعه‌ی نگاره‌ی اول با توجه به قواعد فرانقش ترکیبی‌نشان‌می‌دهد که پیکره‌ی حضرت سلیمان (ع) متمایل به راست و بالای تصویر

جدول۳- فرانقش تعاملی در نحو بصری نگاره‌ها.

نگاره / فرانقش تعاملی	نگاره تیموری	نگاره صفوی
تماس	- چهره سلیمان(ع): سه رخ، چهره حیوانات: نیمرخ و چهره مشارکت‌کنندگان: بینابین	- غلبه سه رخ‌نمایی و روایتگری
زاویه دید	- عمودی و هم‌طراز توأم	- غلبه زاویه دید عمودی
فاصله	- نمای دور و روابط غیرشخصی	- نمای دور

تصویر ۱-۷. قاب‌بندی در نگاره تیموری.

تصویر۲-۲. قاب‌بندی در نگاره صفوی.

ترسیم‌شده که به علت فرهنگ نوشتاری حاکم بر خط و زبان فارسی- براساس محور راست به چپ- جای‌گذاری وی در این جهت به معنای پیشینی یا قدیمی‌بودن است چیزی که فرض می‌شود بیننده از پیش می‌داند و نقطه‌ای آشنا، تثبیت‌شده و موافق برای شروع حرکت و اسکن نگاه اوست. «قرارگرفتن در سمت راست یعنی ازلی و ابدی‌بودن، یعنی امر بدیهی غیرقابل‌انکاری که حادث نشده است. هم‌چنین دلالت ضمنی بالا و پایین تقابل میان آرمانی‌بودن و واقعی‌بودن را می‌نمایاند» (Kress & Van leeuwen, 1996, 200) و مطابق با آن سلیمان جایی بالاتر از خط افق تصویر شده است که بار معنایی سبکی و تعلق به عالم فرامادی را با خود دارد و مفاهیم انتزاعی‌تری چون معنویت را القا می‌کند. در مقابل مشارکت‌کنندگانی که در مکانی پایین‌تر از جایگاه سلیمان قرار گرفته‌اند با جزییاتی زمینی‌تر و پست‌تر ارتباط دارند، در واقع نیمه‌ی بالایی آن‌چه را که باید باشد به مخاطب ارائه می‌دهد و بخش‌های پایینی آن‌چه را که هست عرضه می‌کند. نکته‌ی دیگر آن است؛ باوجودی که پیکره اصلی در مرکز تصویر قرار ندارد اما بردارهای شکل‌گرفته توسط نگاه و توجه مشارکت‌کنندگان، بیننده را متوجه موقعیت خاص و برتر او می‌کند. این ارزش اطلاعاتی در ترکیب با پارامتر برجسته‌سازی توسط شعله‌های آتشین دور سر و تخت پادشاهی سلیمان قرار گرفته است. نمونه‌ی دیگر برجسته‌سازی و مفهوم‌سازی استفاده از رنگ سفید در پس‌زمینه‌ی فضایی است که حضرت سلیمان (ع) جلوس کرده، این تمهید در فضای پرازدحام نگاره و اشباع وافر رنگ طلایی بخشی برای تنفس و توجه پدید آورده است. در همین راستا حالت و جهت چرخش بدن سیمرغ اشاره‌ی دیگری در جهت برجسته‌سازی شخصیت سلیمان در نگاره است. قاب‌بندی تصویر نیز در هماهنگی با برجسته‌سازی این شخصیت است بدین‌صورت که یک کادر اصلی دیده می‌شود که تمامی عناصر و مشارکت‌کنندگان در آن جای‌داده شده‌اند و در این میان نحوه‌ی چینش پیکره‌ها، تقسیم‌بندی سه‌تایی فضای نگاره و قراردهی مقام اصلی در قاب میانی و حتی کادر دومی که به‌عنوان تخت سلیمان مقر و محدوده‌ی نشستن او را تعیین می‌کند، همگی در جهت تأکید بر نقطه‌ی ثقل روایت و تصویر هستند (تصویر ۱-۷).

ارزش اطلاعاتی در بررسی نگاره‌ی دوم بدین‌شکل تبیین می‌شود که پیکره سلیمان به‌عنوان شخصیت اصلی در فضای نسبتاً مرکزی تصویر شده و باقی مشارکت‌کنندگان مطابق با آن- به‌عنوان هسته اطلاعات- ساماندهی شده و تابع وی هستند. به عبارتی دیگر «عناصری که در حواشی تصویر قرار دارند فرعی و وابسته‌اند» (Kress & Van leeuwen, 1996, 206). هم‌چنین سلیمان بالاتر و تا اندازه‌ای بزرگ‌تر از دیگران ترسیم‌شده و جهت بدن او به سمت چپ تصویر (اطلاعات نو) متمایل است. در نقاشی ایرانی حرکت از راست به چپ حرکت به بیرون است و حرکت از چپ به راست حرکت به خانه محسوب می‌شود (خیری، ۱۳۹۵، ۷۰-۷۳). علاوه بر مواردی که در فرانقش‌های گذشته در راستای تأکید و برجسته‌سازی گفته شد آن‌چه لازم به اشاره در این فرانقش است مدالیته یا وجهیت پیکره‌هایی است که رنگ‌آمیزی نشده‌اند و به شکل خطی، در میان فضای مملو از رنگ اطراف قرار گرفته‌اند. از آنجا که تصاویر رنگی مدالیته بالاتری دارند غیر رنگی‌ها که می‌تواند سیاه و سفید یا در این مورد خاص، طراحانه باشند، برای بازنمود گذشته، رویاها و توهمات به‌کار می‌روند. این امر با توجه به مضمون روایت و جدا از سبک متداول نقاشی این دوره، می‌تواند این‌گونه تفسیر شود که پیکره‌هایی با کالبد انسانی ماهیت و یا حتی قابلیت قرب به‌مراتب بالای معنوی را دارا هستند و بر این اساس در قالبی غیرمادی و عاری از رنگ تصویر شده‌اند و هنرمند سعی داشته از این طریق نشان دهد که این افراد از نظر درجات معنوی نسبت به دیگر مشارکت‌کنندگان اولی ترند (تصویر ۲-۳). شاید گواه این سخن را بتوان در افعال یدی و اعمال خدمتکارانه ی دیوها و جن‌ها نیز مشاهده کرد که برخلاف دیگر مشارکت‌کنندگانی که با طمأنینه و وقار تصویر شده‌اند، اشتغال به کارهایی نظیر بیل زدن و خدمت‌رسانی به حضرت سلیمان (ع) را بر عهده دارند (تصویر ۲-۴). ضمن آن‌که فاقد رنگ‌بودن آن‌ها تمایزی ادراکی میان شکل و زمینه ایجاد کرده است.«معمولاً در تصاویر، برخی از اشکال برجسته و باقی آن‌ها به‌عنوان پس‌زمینه ترسیم می‌شوند. ما در درک مفاهیم شکل و زمینه مدیون روانشناسان گشتالت هستیم. در مواجهه با یک تصویر به نظر می‌رسد همه میل دارند یک شکل برجسته را از پس‌زمینه جدا کنند (شکلی که محیط کاملاً مشخص و مجزایی دارد)» (چندلر،۱۳۸۶، ۱۴۲) در اینجا نیز این برجستگی توسط هیاکل فاقد رنگ قابل‌شناسایی است؛ در فضای تیره و سیاه زمینی (پس‌زمینه) آن‌چه نقش واسطه میان این بخش و فضای رنگین و آرامش‌بخش بالا را ایفا می‌کند، همین پیکره‌های طراحانه‌اند(شکل) که به‌واسطه‌ی ساختار نحوی‌شان برجسته شده‌اند و شاخص‌ترینشان کماکان پیامبر خداست که بر تخت زرین تکیه زده است. علاوه بر آن باید به ساده‌سازی و تقلیل فرم‌هایی اشاره کرد که در هماهنگی با ویژگی‌های سبک‌شناسانه‌ی زمان خود و هم‌چنین پیروی از الگوی قراردادی نقاشی ایرانی مدالیته ی کم‌تری نسبت به واقعیت دارند.

قاب نگاره نیز به شکل مستطیل عمودی تمامی اجزا را در خود جای‌داده و مشارکت‌کنندگان تصویر در ترکیبی مارپیچ چیدمان شده‌اند. تقسیم‌بندی

تصویر ۲-۳. مدالیته ی پایین در پیکره‌های طراحانه نگاره صفوی.

تصویر ۲-۴. افعال یدی پیکره‌های فرودست در نگاره صفوی.

جدول۴- فرانقش ترکیبی در نحو بصری نگاره‌ها.

نگاره / فرانقش ترکیبی	نگاره تیموری	نگاره صفوی
ارزش اطلاعاتی	- سلیمان(ع) راست و بالا - مشارکت‌کنندگان پایین و حاشیه	- مرکز و حاشیه - استقرار شخصیت سلیمان بالاتر از سایرین
برجسته‌سازی	تأکید بر شخصیت سلیمان (ع) با هاله‌ی دور سر، تخت پادشاهی و پس‌زمینه‌ی سفید	- پیکره‌های طراحانه و ایجاد تمایز از طریق اصل شکل و زمینه
قاب‌بندی	- قاب اصلی مستطیل شکل - تقسیم سه سطحی، تمرکز بر قاب میانی و اختصاص قابی کوچک‌تر به شخصیت سلیمان (ع)	- قاب اصلیِ مستطیل شکل - تقسیم‌بندی سه سطحی و تمرکز بر قاب میانی

فضای تصویر به سه سطح زمین با رنگی سیاه، آسمان با لاجورد و فضای میان آن دو (تصویر ۲-۲) با رنگی آمیخته و هم‌چنین حضور تپه‌ای منحنی برای جداسازی عوالم بالا و پایین، قاب‌بندی‌های هوشمندانه‌ای است که توسط هنرمند نگارگر در اثر لحاظ شده است.

نتیجه

پس از جمع‌بندی شاخصه‌های نحو بصری و فهرست‌بندی منابع نشانه‌ای دونگاره‌ی مذکور براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کرس و ون لوون، در پاسخ به نخستین پرسش تحقیق باید گفت؛ تطابق فرانقش بازنمودی نگاره‌ها با معنا، قائل به تفکیک عوالم مادی و معنوی و هم‌چنین تقابل بالادست و زیردست است؛ آنجا که حضرت سلیمان (ع) به‌عنوان برجسته‌ترین شخصیت براساس الگوی روایی، تمامی نگاه‌ها را به خود معطوف ساخته، خبر از اهمیت و تفاوت وی در تصویر می‌دهد که دسته‌بندی عناصر و اجزا به گروه‌های بشری و غیر بشری برتر و فروتر و استفاده‌ی نمادین از رنگ‌ها نیز حاکمیت الگوی مفهومی را تبیین می‌نمایند؛ الگویی که بیش از معنای روایی در تصاویر بارز است. در فرانقش تعاملی نیز واکاوی مشارکت‌کنندگان تصویر نمایانگر موقعیت ویژه‌ی شخصیت اصلی است که با فاصله‌ای غیرشخصی، زاویه دید برتر و چهره‌ای دور از دسترس، تعامل چندانی با بیننده ندارد و بار دیگر اشاره‌ای به منزلت شخصیت سلیمان دارد، شخصیتی که بر اساس نوع پرداخت در ترکیب‌بندی تصاویر (فرانقش ترکیبی) -مطابق با آن‌چه در روایت قابل‌درک است- به‌واسطه‌ی اختصاص مناطق دارای ارزش اطلاعاتی به وی و برجسته‌سازی و قاب‌بندی منحصربه‌فردش، نقش دال مرکزی را ایفا می‌کند و نشان‌دهنده‌ی سلسله‌مراتب قدرت، هویت آرمانی و تعلقش به عالم مجرد است. آن‌چه که در مجموع این بررسی‌ها می‌توان از آن به‌عنوان تأکید بر گفتمان سلطه و قدرت یاد کرد. اما در پاسخ به دیگر پرسش پژوهش باید به بافتی رجوع کرد که این تصاویر در آن پدید آمده‌اند. هر دوی این نگاره‌ها در گزینش نشانه‌های اصلی همانند یکدیگر هستند چراکه وقتی مضمون مشترک باشد همواره ساختار یکسانی بر نگاره‌ها غالب می‌شود، به‌ویژه نقاشی‌هایی با مضامین دینی و اعتقادی که عموماً حاوی نگاه اصیل تصویرگر و تصور او نیستند، بلکه در بسیاری موارد از یک سنت تصویری و تصوری ثابت تبعیت می‌کنند و یا حتی در مواردی از یک بیش متن دیگر گرته‌برداری می‌نمایند. در همین راستا باوجود حضور مستمر نشانه‌های مشترک در دونگاره، نمی‌توان از افتراقاتی که برخاسته از بافت فرهنگی و اجتماعی تولید آثار بوده و در جزئیات و ظرایف به ظهور رسیده است غافل ماند. بر این اساس واکاوی نشانه‌ها در نگاره‌ی متعلق به عصر تیموری بیانگر آن است که همانند دیگر آثار هنری تولیدشده در این عصر نمایش شکوه و ابهت حکومت نقش پراهمیتی داشته و این امر در توجه به جزییات، زیبایی و کاربرد رنگ‌های درخشان و غنی، به‌ویژه استفاده‌ی فراگیر از طلایی در سرتاسر نگاره قابل‌مشاهده است چراکه علاوه بر نمایش جلال درباری، اوضاع مناسب اقتصادی این ادوار را نیز منعکس می‌کند. تأکید بر مجزاکردن طبقات هویتی و اجتماعی مشارکت‌کنندگان، انسجام و یکدستی سبکی که تأثیرات بیگانه در آن قابل‌مشاهده نیست و نظم و آرامش حاکم بر صحنه نیز اشاره‌ای است به ثبات شرایط اجتماعی این دوره که به دلیل مدارای اعتقادی حاکمان آن اتفاق افتاده بود. به‌خصوص آن‌که جانشینان تیمور پایبندی زیادی به رعایت سنن اسلامی داشتند، تا اندازه‌ای که آن را بر قوانین مغولی ارجح می‌دانستند و این نکته خود می‌تواند یکی از دلایل خلق نگاره با چنین موضوعی باشد. هم‌چنین حمایتگری شاهزادگان تیموری از هنرمندان، دوران اوج و اعتلای هنر و فرهنگی را رقم زد که از آن به‌عنوان رستاخیز هنر ایران نام می‌برند و در ادوار بعد مقدمه‌ی نهضت بزرگی در عهد صفوی شد. بنابراین با توجه به قرابت زمانی تولید دو نگاره، تأثیرات سبکی و هم‌چنین اشتراک دیدگاه‌ها و نشانه‌ها نیز بار دیگر توجیه می‌شوند. این برگرفتگی از تیموریان در عهد صفوی تنها محدود به حیطه‌ی هنر نمی‌شد چراکه رشد زمینه‌های رواج تشیع و تصوف و به‌خصوص توجه به مجالس عارفانه و صوفیانه از اواخر دوره تیموری باب شد و بعدها در حکومت صفوی قوام یافت. از این روی می‌توان نمودهای بصری نفوذ تفکرات اشراقی را در نگاره‌ی دوم و توجه به ابعاد ناسوتی و ماهیت عرفانی تصویر توسط کاربست نمادین رنگ‌های لاجوردی به‌عنوان رمزی از شهود و بالاروندگی و تیرگی زمین، نمودی از مظاهر این جهانی، دنبال کرد. هم‌چنین اتصال ساحت دنیایی و جهان مینویی از طریق خلق شخصیت‌هایی عاری از رنگ در عین حال که مطابق با الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از مدالیته ی پایین‌تری برخوردارند، کیفیتی فراواقعی را مطابق با اندیشه‌های عصر به بیننده عرضه می‌کنند. نکته‌ی قابل‌تأمل دیگر درکشف دلالت‌های پنهان اجتماعی نگاره‌ها، مشروعیت بخشی به حکومت از طریق مصورسازی نگاره‌ای با مضمونی قرآنی است. اشارات و کنایات سیاسی در نگاره‌ی تیموری با وام‌گیری از عناصر بلاغی در شاخص‌ترین

عنصر نگاره سلیمان- قابل‌تشخیص است که استعاره‌ای از حاکم وقت و موقعیت برتر او نسبت به دیگر اقشار جامعه قابل تفسیر است. این دلالت در نگاره‌ی صفوی نیز قابل‌پیگیری است، با این تفاوت که صفویان بر اساس اصول عقیدتی حکومتشان، این مشروعیت‌بخشی را با نسبت‌دادن دودمانشان به خاندان نبوت تضمین می‌کردند. به همین علت در انتخاب داستان جهت تصویرسازی، نگارگر روایتی را برگزیده که اصلی‌ترین کاراکتر آن واجد مقام زمینی پادشاهی و منزلت آسمانی نبوت توأمان بوده است و از این مسیر محتمل است که استعاره‌ای به مقام پادشاه وقت داشته باشد. به‌عبارتی‌دیگر انتخاب این مضمون برای نگارگری با اهدافی سیاسی همراه بوده که در عصر تیموری جهت تأکید بر جلال و عظمت شاه و در عصر صفوی به‌عنوان ابزاری برای تبلیغ سیاسی این مقام قابل دریافت است.

پی‌نوشت‌ها

1. Teo Van Leeuwen.
2. Gunther Kress.
3. Carey Jewitt.
4. Reading Images; the Grammar of Visual Design.
5. Halliday.
6. Sotheby.
7. Harvard Art Museum.
8. Modality.

فهرست منابع

قرآن کریم.

آژند، یعقوب (۱۳۸۱)، *سیاست هنری تیمور، شناخت*، سال دوازدهم (۳۴)، صص ۳۹-۵۶.

ایتن، یوهانس (۱۳۸۴)، *هنر رنگ*، ترجمه عربعلی شروه، یساولی، تهران.

ایگلتون، تری (۱۳۹۵)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، مترجم عباس مخبر، چاپ نهم، نشر مرکز، تهران.

بهنام، عیسی (۱۳۴۸)، *مکتب دوم هنر نقاشی ایران در تبریز، هنر و مردم*، دوره ۸ (۸۸)، صص ۱۰-۱۳.

جزایری، سید نعمت ا... (۱۴۰۴ق)، *القصص الانبیا، مکتبه آیت ا... المرعشی النجفی*، قم.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی*، مترجم مهدی پارسا، انتشارات سوره مهر، تهران.

حقایق، آذین؛ سجودی، فرزان (۱۳۹۴)، تحلیل معناشناختی دو نگاره از شاهنامه فردوسی براساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۰(۲)، صص ۵-۱۲.

خاتمی، محمود (۱۳۹۰)، *پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، متین، تهران.

خیری، مریم (۱۳۹۵)، خوانش نشانه‌شناختی نگاه در هنر نقاشی با تأکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار، *رساله دکتری پژوهش هنر*، دانشگاه الزهرا، تهران.

ستاری، محمد (۱۳۷۲)، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، چ. دوم، مرکز، تهران.

سجودی، فرزان (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی گفتمانی، *سخنرانی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، تهران.

سیوری، راجر (۱۳۷۸)، *ایران عصر صفوی*، مترجم کامبیز عزیزی، چاپ هفتم، مرکز، تهران.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها، اساطیر، رویاها و...*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، جیحون، تهران.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۶)، نماد پرندگان در مثنوی، *پژوهش‌های ادبی*، دوره پنجم (۱۸)، صص ۵۳-۷۶.

عفیفی، رحیم (۱۳۷۴)، *اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌ها پهلوی*، طوس، تهران.

کاووسی، ولی ا... (۱۳۸۹)، *تیغ و تنبور*، متن، تهران.

کرس، گونتر (۱۳۹۲)، *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد، بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر*، مترجم سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد، مارلیک، تهران.

کویاجی، جهانگیر کوورجی (۱۳۵۳)، *آیین‌ها و افسانه‌های چین باستان*، مترجم جلیل دوستخواه، فرانکلین، تهران.

محمدباقر، مجلسی (بی‌تا)، *بحارالانوار*، ج. ۱۱، اسلامیه، تهران.

منتظرالقائم، اصغر؛ جعفری، علی‌اکبر (۱۳۹۰)، تاریخ؛ تأمل: دولتی به کام رندان؛ مروری بر اهمیت و نقش دولت صفویه در تاریخ تشیع، *ماهنامه سوره*، ش. ۵۲ و ۵۳، صص ۲۲۹-۲۳۷.

میرجعفری، حسین (۱۳۸۰)، *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمانان*، دانشگاه اصفهان (سمت)، اصفهان.

نوایی، عبدالحسین؛ غفاری‌فرد، عباسقلی (۱۳۸۱)، *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوران صفویه*، سمت، تهران.

واعظ کاشفی سبزواری، ملا حسین (۱۳۵۰)، *فتوت‌نامه سلطانی*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

Carey, Jewitt; Oyama, Rumiko, (2001). *Handbook of visual analysis*; Visual meaning: a social semiotic approach, edited by Teo Van leeuwen & Carey Jewitt, British library, London.

Hall, E. (1964), *Silent assumptions in social communication*, disorders of communication, 42: 41-55.

Kress, G; Van Leeuwen, T. (1996), *Reading images*: the Grammar of Visual Design, Routledge, London.

Van leeuwen, Teo. (2005), *Introducing socialsemiotic*, Routledge London.

www.sothebys.com (access date: 2017/09/24).

www.harvardartmuseums.org (access date: 2017/09/24).

The Comparative Aanalysis of Two Miniatures from Solomon's Court Based on the Social Semiotic Model of Image*

Neda Shafighi[1], Abolghasem Dadvar[2]**

[1] Ph.D Candidate of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Art, Al-zahra University, Tehran, Iran.
[2] Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Al-zahra University, Tehran, Iran.

(Received: 21 Oct 2018, Accepted: 13 Jan 2019)

The tendency toward religious matters including Qurans verses, narrations, religious teachings and the story lives of prophets has always been impressive in Iranian miniatures. Transcribing these themes in the field of the image, in addition to expanding the foundations and religious thought, also had other goals. Which is compatible with the social structure and environmental conditions of the production of each of these works can be interpreted and identified. The purpose of this study is to read one of these themes - "Solomon's court" -in two different historical periods by discovering the mechanism of producing meaning in two images belonging to the Timurid and Safavid ages, In addition to examining connotation, answers this question: What has been the cultural and social process in creating miniatures structures? The research method is descriptive-analytical and based on the sociological semiotic model of the image and data collection is done through documentary sources and direct observation. Social semiotics is a topic in which two prominent semiotics such as Teo Van Leeuwen and Gunther Kress have drawn semiotic model about the image according to Halliday's linguist ideas and they offer three; ideational, interpersonal and textual Meta function for the image.The results of the adaptation of these images with this model showed: Both of these images are similar to each other in selecting the main characters, because when the theme is common, the same structure dominates the images especially with religious content that generally do not contain the unfeigned of the illustrator and his imagination, even in some cases they are copied from another hyper textuality. Despite the continued presence of common signs in pictures, it is impossible to ignore the differences arising from the cultural and social context of production, which have appearance in details and subtleties. Also temporal affinity of images production, justified their style effects again. Matching Meta function representation of the images with meaning indicates; separating the material and spiritual realms also a contrast between superiority and subtlety and the symbolic use of colors explains the rule of the conceptual model. In the interactive Meta function analysis of miniatures participants represents the special position of the main character. In the miniatures composition (combined Meta function)- According to what is perceived in the narrative- prophet Solmon has the central role due to the allocation of areas of informational value to him and his unique highlighting and framing, which represents the hierarchy of power, his ideal identity and belongs to the incorporeal world. An overall summary demonstrate the dominance of political discourse in the images that based on the historical context of the production of each of them. An invaluable point in discovering the hidden social implications meaning of images is to legitimize the government through illustration of a Qur'anic theme. The elements and components for the propaganda purposes of the power institution have been used to represent the glory of the rule of the Timurid age and instrumental in serving the legitimacy of the ideological and political structure of the Safavid period.

Keywords
Miniature, Solomon's court, social semiotic of image, Gunther Kress, Teo Van Leeuwen, Teimori era, Safavi era.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Reading the multimodal structure of the miniatures influenced by Quranic concepts in the Safavid era" under the supervision of second author at Al-zahra University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 1056371, Fax:(+98-21) 88067895, E-mail: a.dadvar@alzahra.ac.ir