

## Semiotic Analysis of the Metaphor of Salvation in Safavid Painting

Neda Shafighi<sup>1</sup> , Abolghasem Dadvar<sup>2</sup>

1- Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.  
(Corresponding Author)

2- professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

<https://doi.org/10.22077/nia.2026.9304.1945>

**Received:** 23 Nov 2025, **Revised:** 25 May 2026, **Accepted:** 25 Apr 2026

### Abstract

This study examines the role of Safavid miniature painting (1501–1736) as a strategic instrument for reconstructing Iranian identity and legitimizing dynastic authority. Focusing on two emblematic works—The Ark of Noah and The Ship of Shiism, both produced under royal patronage—it explores how visual elements were employed to reflect and shape the cultural–political values of Safavid ideology. To elucidate this process, the research adopts the framework of social semiotics proposed by Gunther Kress and Theo van Leeuwen. Derived from Michael Halliday’s systemic–functional linguistics, this model provides a rigorous structure for analyzing visual communication by emphasizing how social and cultural contexts produce meaning. It enables analysis across three dimensions: the representational (how subjects and events are depicted), the interactional (how the image engages viewers), and the compositional (how visual elements are arranged to create overall meaning). This approach facilitates an understanding of how specific visual codes within Safavid art conveyed ideological messages that served the dynasty’s political and religious agenda. The analysis of The Ark of Noah reveals a deliberate contrast between the ordered, secure interior of the ark—where Noah, haloed and centrally positioned, guides his followers—and the chaotic, storm-swept floods beyond. The dichotomy functions as a metaphor for Safavid rule: the state appears as a divinely ordained vessel of salvation amid external disorder. The use of halos, hierarchical composition, and spatial centrality underscores the sanctified nature of leadership, while the turbulent waters surrounding the ark symbolize external threats to Shiite unity. Noah’s imagery parallels the Imam-like authority ascribed to Safavid shahs, thus visually naturalizing the concept of divine kingship through theological analogy. Similarly, The Ship of Shiism depicts the Prophet Muhammad and Imam Ali steering a ship that carries a diverse Shiite community. Their enlarged scale and radiant golden halos mark supreme authority and spiritual command. The passengers gathered under a unified banner represent communal cohesion, while the dark and restless waters may be read allegorically as rival powers—such as the Ottomans—whose instability contrasts with the serenity and harmony of Shiite leadership. Rich applications of gold and lapis lazuli sanctify the narrative and fuse the political sphere with spiritual legitimacy, reinforcing the Safavid state’s portrayal as the guardian of Shiite faith. These findings demonstrate that Safavid painting extended far beyond aesthetic expression; it actively shaped cultural perception and collective memory. Semiotic choices—halos, chromatic contrasts, spatial hierarchies, and emblematic symbolism—worked to naturalize the dynasty’s claim to divine right and gradually cement Shiism as the core of Iranian identity. The paintings served as dynamic ideological constructs rather than passive reflections. They visually engineered cohesion and loyalty, linking salvation with obedience to Shiite authority and the Safavid throne. Through such imagery, Safavid rulers transformed art into a political language—one capable of legitimizing power, fostering unity, and embedding theological narratives within the national consciousness. Ultimately, these visual texts attest to art’s powerful role in Safavid statecraft, illustrating how aesthetics and ideology intertwined to shape the sociopolitical fabric of early modern Iran for generations.

**Key words:** Social semiotics, salvation, Noah’s Ark, Shiite Ark, Safavid painting.

1- Email: n.shafighi@umz.ac.ir

2- Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir



Copyright © 2026 by the Authors

Published by [University of Birjand](#). Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

## تحلیل نشانه‌شناختی استعاره نجات در نگارگری صفوی

ندا شفیقی<sup>۱</sup> ID، ابوالقاسم دادور<sup>۲</sup>

۱- استادیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. (نویسنده مسئول)

۲- استاد گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

<https://doi.org/10.22077/nia.2026.9304.1945>

دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۹، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۳/۰۴، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۵

## چکیده

صفویان با ایجاد حکومتی یکپارچه و تعریف مذهبی متمایز برای ایران، نقشی محوری در بازسازی هویت فرهنگی و سیاسی ایران ایفا کردند و با فاصله‌گیری از قدرت‌های همجوار، مسیر جدیدی را در تاریخ منطقه گشودند. در این دوره، هنر نگارگری تحت حمایت شاهان، به ابزاری اثرگذار برای بیان ارزش‌های زمانه تبدیل شد. پژوهش حاضر، با تمرکز بر دو نگاره «کشتی نوح» از قصص الانبیای نیشابوری و «کشتی تشیع» از شاهنامه شاه طهماسب بررسی می‌کند که چگونه آثار هنری این عصر می‌توانند به‌عنوان شاهدی بر باورها و ساختارهای اجتماعی آن زمان عمل کنند. هدف از مطالعه، کاوش در لایه‌های معنایی این آثار و تبیین کارکرد آن‌ها در انعکاس زمینه‌های فرهنگی و سیاسی دوره صفوی است. پرسش محوری تحقیق بر آن است تا دریابد نگاره‌های مورد مطالعه چگونه می‌توانند دریچه‌ای به فهم اولویت‌های اجتماعی آن دوران باز کنند؟ برای پاسخ، از روش توصیفی - تحلیلی مبتنی بر نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی بصری کرس و ون لیوون استفاده شده است و داده‌ها از طریق تحلیل اسنادی و مشاهده مستقیم گردآوری و تفسیر شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این نگاره‌ها فراتر از بازتاب صرف، به‌مثابه ابزارهایی راهبردی عمل کرده‌اند. آن‌ها با به‌کارگیری هوشمندانه منابع نشانه‌ای، مفاهیمی چون رستگاری از طریق اطاعت، رهبری مقدس و انسجام جمعی را طبیعی‌سازی، مشروعیت حکومت صفوی را به‌عنوان تنها مسیر نجات، تثبیت و هویت شیعی یکپارچه‌ای را در تقابل با دیگری سنی، بازتعریف کرده‌اند. این مطالعه گواه پیوندی ناگسستنی میان تولید هنری و پروژه کلان دولت‌سازی در سپهر سیاسی ایران عصر صفوی است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی اجتماعی، نجات، کشتی نوح، کشتی تشیع، نگارگری صفوی.

1- Email: n.shafighi@umz.ac.ir

2- Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir



## مقدمه

دودمان صفوی، با اقدام به برقراری تشیع اثنی عشری به عنوان مذهب رسمی، نه تنها تاریخ ایران، بلکه تاریخ جهان اسلام را تحت تاثیر قرار داد. این تصمیم نه تنها ایران را از همسایگان سنی خود، مانند عثمانی، متمایز کرد؛ بلکه هویت ملی و مذهبی ایران را شکل داد و تأثیرات عمیقی بر فرهنگ و سیاست کشور گذاشت:

صفویان، به ویژه در زمان شاه طهماسب اول، حامیان اصلی هنر بودند و نگارگری ایرانی را به اوج شکوفایی رساندند. این نگاره ها، که اغلب موضوعات دینی و تاریخی را نشان می دادند، با معانی نمادین غنی، نقش مهمی در تقویت آموزه های شیعی و مشروعیت سیاسی حاکمان داشتند (Thompson, 2003, 10).

به عنوان مثال، نگارگری های مذهبی و تصاویر مربوط به پیامبران و اهل بیت، به عنوان ابزاری برای تبلیغ ایدئولوژی شیعی و تقویت هویت ملی عمل کردند (Canby, 2002: 25). در این پژوهش دو نگاره «کشتی نوح» از قصص الانبیای نیشابوری و «کشتی تشیع» از شاهنامه شاه طهماسب، به دلیل اهمیت موضوعی و نمادین آن ها انتخاب شده اند. «کشتی نوح، داستان طوفان و نجات را روایت می کند؛ روایتی جهانی که در فرهنگ اسلامی و مسیحی مشترک است (Blair, 2006: 150). این نگاره، با تمرکز بر نماد کشتی به عنوان نجات، می تواند بینشی درباره درک دینی و نمادین عصر صفوی ارائه دهد؛ از سوی دیگر، کشتی تشیع به طور خاص از استعاره کشتی برای نشان دادن جامعه شیعی، خاندان پیامبر اسلام و اهل بیت او به عنوان هدایت کنندگان استفاده می کند. نکته جالب توجه این است که این نگاره در شاهنامه که به داستان های پیش از اسلام اختصاص دارد، ظاهر می شود؛ اما با نمادهایی غنی شده است که نشان دهنده نفوذ ایدئولوژی صفوی در هنر سنتی است (Canby, 2002: 30). انتخاب این نگاره ها به دلیل قابلیت بازتاب زمینه های فرهنگی و مذهبی عصر صفوی است. برای تحلیل نمونه ها، از چهارچوب نشانه شناسی اجتماعی کرس<sup>۱</sup> و ون لیوون<sup>۲</sup> استفاده می شود. این روش شناسی کیفی، با تمرکز بر تحلیل نشانه شناختی، امکان کشف معانی نهفته در نگاره ها را می دهد و آن ها را به

زمینه های تاریخی و فرهنگی زمانه شان مرتبط می کند. سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه نگاره های «کشتی نوح» و «کشتی تشیع»، ارزش های اجتماعی عصر خود را بازتاب می دهند؟ هدف تحقیق، استفاده از چهارچوب نشانه شناسی اجتماعی برای تحلیل این نگاره ها و درک نقش آن ها در بازتاب ایدئولوژی شیعی و زمینه های سیاسی و فرهنگی عصر است. ضرورت انجام پژوهش حاضر در پرکردن شکاف موجود در تحلیل علمی این آثار و ارائه بینش های جدید درباره نقش هنر در شکل دهی به هویت ملی و مذهبی دوره صفوی است. با توجه به اهمیت نگارگری در این دوره و تأثیر آن بر فرهنگ و سیاست، این جستار می تواند به درک عمیق تر ارتباط میان هنر و ایدئولوژی کمک کند.

## پیشینه تحقیق

سوابق پژوهش درباره نشانه شناسی اجتماعی تصویر و تاریخ نگارگری صفوی، مجموعه ای از منابع معتبر و برجسته را دربرمی گیرد که هر یک جنبه های خاصی از این حوزه ها را دربرمی گیرند و زمینه نظری و تاریخی لازم را برای پژوهش پیش رو فراهم می کنند. کتاب خوانش تصاویر: دستور زبان طراحی بصری، از کرس و ون لیوون (۲۰۰۶) اثری بنیادی در نشانه شناسی اجتماعی است که چهارچوبی نظام مند برای تحلیل تصاویر بصری ارائه می دهد. این اثر با الهام از نظریه زبان شناسی سیستمی - کارکردی مایکل هالییدی<sup>۳</sup>، بر نقش زمینه های اجتماعی و فرهنگی در تولید معنا تأکید دارد؛ رویکردی که در تحقیق حاضر برای تحلیل نگاره ها به کار گرفته شده است. در حوزه نگارگری صفوی، کتاب هنر و معماری صفوی، از کنبی (۲۰۰۲)، مجموعه ای جامع از مقالات را عرضه می کند که به بررسی جنبه های مختلف هنر و معماری این دوره می پردازد و به ویژه نگارگری های مذهبی و تاریخی، مانند شاهنامه شاه طهماسب را از منظر ترویج ایدئولوژی شیعی و مشروعیت بخشی سیاسی تحلیل می کند. کتاب هنر و معماری اسلام ۱۸۰۰-۱۲۵۰، اثر بلر و بلوم (۱۹۹۴)، نگاهی گسترده به هنر اسلامی دارد و در بخش های مربوط به دوره صفوی، نگاره هایی چون «کشتی نوح» را در بستر فرهنگ های اسلامی از منظر نمادین بررسی کرده است که به عنوان منبعی

موجود در موزه‌ها و مراکز اسناد و نیز بازتولیدهای معتبر است. تحلیل در سه مرحله توصیف دقیق نگاره‌ها و عناصر بصری، کدگذاری نشانه‌ای بر مبنای مفاهیم نظری کرس و ون لیوون و منابع مکمل، و تفسیر نتایج در پرتو زمینه اجتماعی و سیاسی صفویان انجام شده و برای افزایش دقت و اعتبار، یافته‌ها با منابع نظری و تاریخی مختلف تطبیق داده شده‌اند. این روش به پژوهشگر امکان می‌دهد تا فراتر از توصیف ظاهری تصاویر، به درکی عمیق‌تر از نقش مشروعیت‌بخشی نگارگری صفوی در ساختار ایدئولوژیک آن عصر دست یابد.

### نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که به تحلیل تصاویر به‌عنوان ابزارهای ارتباطی در بافت اجتماعی و فرهنگی و سیاسی می‌پردازد و بر این ایده استوار است که تصاویر، نه صرفاً بازنمایی‌های خنثی، بلکه ابزارهایی برای ساخت، انتقال و چالش معنا در جوامع هستند. این رویکرد توسط نظریه‌پردازانی چون گونتر کرس و تئو ون لیوون توسعه یافته است. کرس و ون لیوون در کتاب خوانش تصاویر: دستور زبان طراحی بصری<sup>۴</sup> (۲۰۰۶)، چهارچوبی جامع برای تحلیل تصاویر ارائه می‌دهند که برپایه اصول نشانه‌شناسی اجتماعی استوار است. این چهارچوب به بررسی نحوه تولید و تفسیر معنا در تصاویر، با توجه به زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی می‌پردازد و تأکید دارد که معنا در تصاویر ثابت و جهانی نیست؛ بلکه در تعامل بین تولیدکننده تصویر، مخاطب و بافت اجتماعی شکل می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، تصاویر را به‌عنوان «منابع نشانه‌ای»<sup>۵</sup> در نظر می‌گیرد که شامل تمام ابزارها، مواد و شیوه‌های تولید معنا در یک فرهنگ خاص می‌شوند (Kress & van Leeuwen, 2006: 12). اُهل‌الوران<sup>۶</sup> نیز توضیح می‌دهد که این منابع نشانه‌ای نه تنها شامل زبان و متن مکتوب، بلکه شامل رنگ، زاویه و ترکیب‌بندی‌اند که در کنار هم ایدئولوژی و معانی اجتماعی را منتقل می‌کنند (۲۰۰۸: ۱۶-۱۸). این منابع نشانه‌ای در تعامل با دو گروه از «مشارکت‌کنندگان»<sup>۷</sup> معنا را شکل می‌دهند: «مشارکت‌کنندگان تعاملی که شامل تولیدکنندگان و مخاطبان تصویر هستند و دوم، مشارکت‌کنندگان بازنموده که در

مکمل برای درک پیش‌زمینه‌های دینی این آثار عمل می‌کند. اثر هنرهای درباری ایران صفوی ۱۵۷۶-۱۵۰۱، اثر تامپسون (۲۰۰۳) به‌طور خاص بر هنر درباری در زمان شاه اسماعیل و شاه طهماسب تمرکز دارد و حمایت این پادشاهان از نگارگری را به‌عنوان ابزاری برای تقویت قدرت سیاسی و مذهبی مورد کاوش قرار می‌دهد که با ارجاعات مقاله هم‌سو است. علاوه بر این، کتاب نگارگری پارسی: پنج نسخه خطی سلطنتی صفوی در قرن شانزدهم، از ولش (۱۹۷۶)، به مطالعه پنج نسخه خطی مهم صفوی، از جمله شاهنامه شاه طهماسب پرداخته و این آثار را از منظر سبک‌شناسی و محتوای نمادین با تأکید بر تلفیق عناصر شیعی و پیشااسلامی تحلیل می‌کند. درنهایت، نگارگری پارسی: از مغول‌ها تا قاجارها اثر هیلن برند (۱۹۹۹)، سیر تحول نگارگری پارسی را در بستر تاریخی و مذهبی کاوش می‌کند و در بخش‌های مربوط به دوره صفوی، تأثیر ایدئولوژی شیعی بر این هنر و دگرگونی‌های آن را برجسته می‌کند.

با وجود عمق و غنای این سوابق، مقاله حاضر به دلیل تمرکز خاص بر دو نگاره «کشتی نوح» و «کشتی تشیع»، استفاده نظام‌مند از چهارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیوون و تلفیق رویکرد میان‌رشته‌ای نشانه‌شناسی و تاریخ‌نگاری، از منابع پیشین متمایز است و امکان تحلیل ژرف‌تر پیوند این نگاره‌ها با گفتمان قدرت، هویت ملی و ارزش‌های اجتماعی عصر صفوی را فراهم می‌کند؛ درحالی‌که سوابق موجود اغلب به تحلیل‌های تاریخی، سبک‌شناختی یا کلی‌گرایانه اکتفا کرده و کمتر به جزئی‌نگری و ترکیب روش‌شناختی توجه نشان داده‌اند.

### روش تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی با رویکرد تفسیری است. روش تحقیق مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی بصری براساس چهارچوب نظری کرس و ون لیوون طراحی شده و امکان تحلیل تصاویر در سه سطح بازنمودی، تعاملی و ترکیبی را فراهم می‌آورد. واحد تحلیل در این جستار دو نگاره شاخص از عصر صفوی است که به‌صورت هدفمند و بر مبنای اهمیت تاریخی، مضمون دینی و ظرفیت نمایشی گزینش شده‌اند. گردآوری داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای، نسخه‌های خطی

**۲-۲-۱. نمادین:** نشانه‌های بصری می‌توانند معانی نمادین داشته باشند که خاص فرهنگ‌های معین و دارای بار ایدئولوژیک هستند و به آن‌ها امکان می‌دهند مفاهیم انتزاعی، مانند عدالت، قدرت یا هویت را بازنمایی کنند (machin, 2007, 110-113).

**۳-۲-۱. تحلیلی:** تصاویری که اجزای یک کل و روابط بین آن‌ها را تجزیه می‌کنند؛ مانند نمودارهای قطعات یک ماشین یا نقشه‌های معماری (Kress & van Leeuwen, 2006, 87).  
براساس مدل کرس و ون لیوون، مرز بین روایت و مفهوم، نه تنها مطلق نیست؛ بلکه انعطاف‌پذیر است. یک تصویر می‌تواند همزمان از بردارها (عناصر روایی) و نمادها (عناصر مفهومی) استفاده کند؛ برای مثال، نقاشی «گرنیکا»<sup>۱</sup>ی پیکاسو هم بردارهای نمایش‌دهنده خشونت (روایت) و هم نمادهای مفهومی، مانند چراغ به عنوان امید (مفهوم) را در خود جای داده است؛ بنابراین، تصاویر پیچیده اغلب ترکیبی از هر دو نوع بازنمایی هستند (ibid, 89).

## ۲. مؤلفه تعامل

به بررسی رابطه بین تصویر و بیننده می‌پردازد. تصاویر می‌توانند با بیننده تعامل برقرار کنند و احساسات، نگرش‌ها و واکنش‌های خاصی را برانگیزند. این تعامل از طریق عناصری مانند زاویه دید، فاصله اجتماعی و تماس یا نگاه تنظیم می‌شود.

**۱-۲. زاویه دید:** رابطه بین بیننده و سوژه تصویر را تنظیم می‌کند. زاویه عمودی موضع قدرت نمادین را تعیین می‌کند؛ مثلاً زاویه دید از پایین به بالا، سوژه را مسلط و قدرتمند جلوه می‌دهد؛ درحالی‌که زاویه دید از بالا به پایین، می‌تواند بر آسیب‌پذیری یا انقیاد سوژه دلالت کند. به طور همزمان، زاویه افقی، میزان مشارکت یا فاصله بیننده با صحنه را مشخص می‌کند (O'Toole, 2011, 16). این انتخاب‌ها در ترکیب‌بندی، بیننده را در یک موقعیت اجتماعی، عاطفی و ایدئولوژیک خاص نسبت به تصویر قرار می‌دهد.

**۲-۲. فاصله اجتماعی:** اندازه قاب‌بندی تصویر (نزدیک/متوسط/دور) رابطه عاطفی بین مخاطب و سوژه را تنظیم می‌کند؛ مثلاً نمای نزدیک برای ایجاد صمیمیت، و نمای دور برای ایجاد فاصله عمومی استفاده می‌شود.

قالب افراد، اشیا یا موجودات درون تصویر حضور می‌یابند» (Jewitt, 2014: 145-147).

## الگوی نحو بصری کرس و ون لیوون

کرس و ون لیوون با الهام از نظریه‌های زبان‌شناسی سیستمی - کارکردی مایکل هالییدی، نشانه‌های بصری را به مثابه منابع معناسازی در نظر می‌گیرند که سه کارکرد اصلی بازنمایی (بازنمایی واقعیت)، تعاملی (ایجاد رابطه با مخاطب) و ترکیبی (سازمان‌دهی عناصر درون تصویر) را برآورده می‌کنند. این سه کارکرد، هسته الگوی نحو بصری را تشکیل می‌دهند و به محققان اجازه می‌دهند تا تصاویر را به صورت نظام‌مند تحلیل کنند.

## ۱. مؤلفه بازنمایی

در این چهار چوب، تصاویر به دو دسته اصلی تقسیم می‌شود: روایی و مفهومی.

**۱-۱. بازنمایی روایی:** تصاویری که رویدادها، اقدامات یا فرایندها را نمایش می‌دهند و از طریق بردارها شناخته می‌شوند. بردارها خطوط یا جهت‌هایی هستند که حرکت، کنش یا تغییر را نشان می‌دهند (مثلاً دستی که به شیئی اشاره می‌کند یا مسیر حرکت یک خودرو). این تصاویر معمولاً پویایی و سلسله‌مراتب علی دارند؛ همچنین بردارها می‌توانند گذرا یا ناگذرا باشند. بردارهای گذرا شامل یک کنشگر و یک هدف هستند؛ مثلاً در تصویری از یک فوتبالیست که توپ را شوت می‌کند، پا به عنوان کنشگر و توپ به عنوان هدف، یک بردار گذرا تشکیل می‌دهند و بردارهای ناگذرا فاقد هدف مشخص هستند و تنها حرکت یا جهت را نشان می‌دهند؛ مثل خطوط موربی که نشان‌دهنده باد در یک نقاشی هستند (Kress & van Leeuwen, 2006, 59-63).

**۲-۱. بازنمایی مفهومی:** این نوع بازنمایی شامل تصاویر طبقه‌بندی، نمادین و تحلیلی است و مفاهیم انتزاعی را نمایش می‌دهد (Jewitt & Oyama, 2001, 141).

**۱-۲-۱. طبقه‌بندی:** تصاویری که روابط سلسله‌مراتبی یا گروه‌بندی‌ها را نشان می‌دهند؛ مانند نمودار درختی یک سازمان یا طبقه‌بندی گیاهان (Kress & van Leeuwen, 2006, 79).

**۳-۲. تماس یا نگاه:** تماس یا نگاه میان عناصر بصری و مخاطب یکی از مهم‌ترین ابزارهای ایجاد رابطه تعاملی است. نگاه مستقیم، احساس خطاب و درگیرشدن مخاطب را القا می‌کند؛ درحالی‌که نگاه غیر مستقیم بیشتر حالت مشاهده بی‌طرف را به وجود می‌آورد (jewitt, 2014, 145-147).

### ۳. کارکرد ترکیبی

به بررسی نحوه سازمان‌دهی عناصر بصری در تصویر می‌پردازد. کرس و ون لیوون بر این باورند که ترکیب‌بندی تصویر، نقش مهمی در هدایت توجه بیننده و انتقال معنا دارد. ترکیب‌بندی شامل سه اصل کلیدی است:

**۱-۳. ارزش اطلاعاتی:** موقعیت عناصر در تصویر (چپ/راست، بالا/پایین، مرکز/حاشیه)، معنای خاصی را القا می‌کند؛ مثلاً در فرهنگ‌های غربی، سمت چپ تصویر

اغلب به‌عنوان دانسته‌شده و اطلاعات قدیمی و سمت راست به‌عنوان اطلاعات جدید تفسیر می‌شود.

**۲-۳. برجسته‌سازی یا تأکید:** برخی عناصر از طریق رنگ، اندازه یا کنتراست برجسته می‌شوند تا توجه مخاطب را جلب کنند.

**۳-۳. قاب‌بندی:** استفاده از خطوط، فضاهای خالی یا رنگ‌ها برای جداکردن یا پیوند دادن عناصر تصویر است. قاب‌بندی قوی نشان‌دهنده جدایی مفهومی و قاب‌بندی ضعیف نشان‌دهنده اتصال است. در همین راستا باتمن تأکید می‌کند که سازمان‌دهی عناصر بصری و چینش آن‌ها در صفحه، سلسله‌مراتب اطلاعاتی را شکل می‌دهد و نگاه مخاطب را هدایت می‌کند (bateman, 2014, 80-83).

این چهارچوب به تحلیل‌گران امکان می‌دهد تا تصاویر را از جنبه‌های مختلف، بررسی و معانی پنهان در آن‌ها را کشف کنند.

جدول ۱. منابع نشانه‌ای تصویر در الگوی کرس و ون لیوون (نگارندگان، ۱۴۰۴)

| ترکیبی                                              | تعاملی                                                | بازنمایی                                                      |                                              |
|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
|                                                     |                                                       | الگوی مفهومی                                                  | الگوی روایی                                  |
| الف. ارزش اطلاعاتی<br>ب. قاب‌بندی<br>ج. برجسته‌سازی | الف. تماس یا نگاه<br>ب. فاصله اجتماعی<br>ج. زاویه دید | بدون بردار حرکتی:<br>الف. طبقه‌بندی<br>ب. نمادین<br>ج. تحلیلی | دارای بردار حرکتی:<br>الف. گذرا<br>ب. ناگذرا |

که گونه‌های جانوری را بتوان در آن جای داد. پس از مدتی روز موعود فرامی‌رسد و طوفان آغاز می‌شود. نوح خاندان خود و مؤمنان و گونه‌های جانوری را - از هرکدام یک نر و ماده - سوار بر کشتی می‌کند؛ اما یکی از فرزندان وی از اطاعت پدر سر باز می‌زند و به‌همراه سایر سرکشان گرفتار طوفان می‌شود.

در جهان تشیع از الگوی کشتی نوح برای موضوعات درون‌مذهبی استفاده شده است. در آیه ۷۳ سوره مبارکه یونس اشاره‌ای به داستان طوفان نوح و بازماندگان پرهیزگار کشتی نجات شده است: «پس او را دروغگو شمردند که او یارانش را در کشتی رها کردیم و آن‌ها را جان‌نشینان کردیم و کسانی را که آیات ما را دروغ شمرده بودند، غرق کردیم. بنگر سرانجام کار بیم‌یافتگان چه سان بود». در ذیل تفسیر این آیه و اساساً ماجرای طوفان نوح، حدیثی از پیامبر اسلام (ص) وجود دارد که به حدیث سفینه مشهور است: «إِنَّ مَثَلَ أَهْلِ

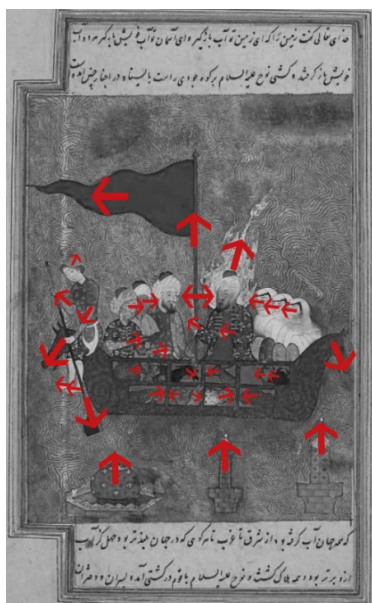
### روایت اسطوره‌ای و تاریخی کشتی نجات

نوح (ع) نخستین پیامبر صاحب‌شریعت است و قصه‌اش در ۶ سوره و نامش ۴۰ بار در قرآن آمده است. مهم‌ترین اتفاقی که در زمان ایشان نقل شده، داستان طوفان بزرگ است. به این واقعه در سوره‌های نوح و هود اشاره شده است. ایشان مأمور هدایت قومی شده بود که از سرسخت‌ترین و لجوج‌ترین اقوام تاریخ بودند و بت‌پرستی در میان آنان رواج داشت. با وجود تمام سختی‌هایی که نوح برای هدایت آن‌ها متحمل شد، قومش هم‌چنان در عناد و سرکشی خود اصرار داشتند. سرانجام نوح بعد از سال‌ها دعوت و عدم ایمان قومش، به خدا شکایت و آنان را نفرین کرد (نوح/ ۶ و ۷). خداوند نیز عذابی سخت به‌صورت طوفان برای آن‌ها مقرر کرد تا همه کافرین زمین از بین بروند (قمر/ ۱۴؛ نوح/ ۱-۲۵؛ هود/ ۴۹-۲۵). به همین منظور پیامبر خدا مأمور ساختن کشتی بزرگی می‌شود

ساختاری گذرا در تصویر داریم؛ اما مفهوم بردار به واسطه همین حالات دست‌ها و جهت نگاه‌ها قابل تدقیق است؛ ضمن آنکه مشارکت‌کنندگان بازنمودی تصویر، همچون جهت به‌اهتزازدرآمدن پرچم، میله عمودی آن، پاروی کشتیران، سمت‌وسوی شعله‌ورشدن هاله تقدس نوح(ع) و جهت ابنیه بیرون مانده از آب، هر یک جداگانه خطوط حرکتی فرضی را برای هدایت چشم مخاطب ایجاد می‌کنند (تصویر ۱).



تصویر ۱. کشتی نوح، برگه از قصص الانبیای اسحاق بن ابراهیم نیشابوری، دوره صفوی، به تاریخ ۹۸۴ ق. ۱۵۷۷ م.، محفوظ در کتابخانه ملی دیجیتال برلین ([www.digital.staatsbibliothek-berlin.de](http://www.digital.staatsbibliothek-berlin.de))



تصویر ۱-۱. بردارهای حرکتی در نگاره کشتی نوح (نگارندگان، ۱۴۰۴)

بیتی فی‌کُم مَثَلُ سَفِينَةِ نُوحٍ مِّن قَوْمٍ مَّن رَّكِبَهَا نَجَا، وَمَن تَخَلَّفَ عَنْهَا غَرِقَ»؛ «همانا مثل اهل بیت من در بین شما مثل کشتی نوح است، هرکس سوار بر آن شود، نجات یابد و آن که سرباززند، هلاک شود». حدیث سفینه از حدود پنجاه طریق روایی، در کتب روایی مختلف با اختلاف اندکی در متن، ذکر شده است؛ به گونه‌ای که می‌توان تواتر معنوی این روایت را استنتاج کرد. حدیث مذکور، از گذر تمثیل، بیان می‌کند که پیروی از اهل بیت(ع) واجب است و رهاکردن آن‌ها موجب گمراهی و تباهی می‌شود. مراد از «سفینه نوح» همان کشتی مشهور حضرت نوح(ع) است. «به موجب این حدیث شریف، هنرمندان شیعی، نگاره‌ها و نقاشی‌هایی براساس الگوی کشتی نوح آفریدند که در آن‌ها خاندان اهل نبوت را سوار بر سفینه نجات بر فراز امواج پریشان دریا نشان می‌دهند (حمیدی‌منش و جعفری دهکردی، ۱۳۹۷: ۴۸۸).

با توجه به آنچه گفته شد، دو تصویر با این مضمون مطالعه می‌شود؛ نخست نگاره‌ای مرتبط با داستان کشتی نوح در قصص الانبیای نیشابوری محفوظ در کتابخانه برلین و دیگری نقاشی موسوم به «کشتی تشیع» که مربوط به شاهنامه شاه‌تیماسب صفوی است و در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود.

## تحلیل نگاره‌ها

### نگاره کشتی نوح

نخست به کندوکاو در منابع نشانه‌ای نگاره براساس مؤلفه‌های پیشنهادی کرس ون لیوون پرداخته می‌شود. در گام اول، روایی بودن تصویر به دلیل توصیف رویدادی مشخص قابل تأیید است؛ سپس کشف پارامترهای مربوط به کارکرد روایی صورت می‌گیرد. در نگاره کشتی نوح، کنش‌های در حال انجام، نگاه، گفت‌وگو کشتی‌رانی توسط مشارکت‌کنندگان تعاملی تصویر است و کنشگران و کنش‌پذیران همین بازیگران هستند. برجسته‌ترین شخصیت داستان و نگاره، حضرت نوح(ع) است که با دست‌هایی در حال حرکت و تعامل، به گفت‌وگو با سواران کشتی مشغول است. دیگران نیز به وی می‌نگرند و حتی یکی از شرکت‌کننده‌ها با حالات دست‌هایش، واکنش‌دهنده به حرکت نوح(ع) محسوب می‌شود؛ بدین ترتیب

در معنای بازنمایی مفهومی، کشتی نوح به عنوان نمادی از نجات، امان الهی و پاکی در فرهنگ اسلامی - ایرانی قابل تفسیر است. کشتی نوح تنها یک وسیله نجات فیزیکی نیست؛ بلکه استعاره‌ای از هدایت الهی و پیروی از آموزه‌های دینی است. همچنین عناصری مانند هاله نور دور سر نوح (ع) که نماد تقدس و ارتباط با امر الهی است یا جهت نگاه‌ها و حرکات دست مشارکت‌کنندگان که هم‌سوایی با رهبری نوح را نشان می‌دهند، همگی از نشانه‌های نمادین برای انتقال مفاهیم انتزاعی، مانند اطاعت، ایمان و وحدت جمعی استفاده شده‌اند. اگرچه این نگاره از عناصر روایی نیز بهره می‌برد؛ اما هدف اصلی آن، روایت یک داستان نیست؛ بلکه انتقال مفاهیم نمادین مرتبط با ایدئولوژی صفوی است؛ به عبارت دیگر، ترکیبی از بازنمایی روایی و مفهومی وجود دارد؛ اما غلبه با جنبه نمادین است.

درباره بحث تماس نیز تمامی مشارکت‌کنندگان با چهره‌ها و اندامی سه‌رخ و نیم‌رخ تصویر شده‌اند؛ بنابراین ارتباط صریح و مستقیمی با بیننده ندارند. نکته قابل توجه در این بخش آن است که حیوانات چون مشارکت‌کنندگانی ثانویه محسوب می‌شوند؛ به صورت نیم‌رخ و بیگانه‌تر از شرکت‌کنندگان انسانی در نظر گرفته شده‌اند. در مجموع تصویر عرضه‌کننده است.

فاصله اجتماعی منظور شده به لحاظ نوع نما، باز، عمومی و غیرشخصی است؛ چراکه ناظر با چشم‌انداز وسیعی از دریا، کشتی و تعدادی ساختمان مواجه می‌شود.

آخرین پارامتر از فرانش تعاملی، زاویه دید است که براساس آن، تصویر، دیدی هم‌طراز با بیننده دارد؛ همچنین شرکت‌کنندگان نیز نسبت به یکدیگر از برابری زاویه دید برخوردارند. علاوه بر این شرکت‌کننده هادی کشتی، پشتش را به دیگران کرده و این زاویه دید، حذف مشارکت وی را با جمع حاضر به دنبال دارد.

مفهوم ارزش اطلاعاتی در نمایش پیکره نوح، از ویژگی استقرار در جهت راست و بالا تبعیت می‌کند؛ حتی می‌توان از منظر دیگری وی را در مرکز نگاره قلمداد کرد. ایشان به دلیل اینکه محوری‌ترین و مأنوس‌ترین شخصیت داستان است، در بخشی که حاوی اطلاعات قدیم و کلی‌تر است ترسیم شده‌اند. این تقسیم‌بندی راست/چپ، به واسطه میله پرچم

در وسط کشتی ایجاد شده است که شرکت‌کنندگان درون کشتی را به دو گروه تقسیم‌بندی می‌کند؛ همچنین سه زن در پشت سر حضرت نوح، قرار گرفته‌اند که به نظر می‌رسد از اعضای خاندان وی باشند؛ به همین خاطر نگارگر آن‌ها را در جهتی که نوح حضور دارد، سامان‌دهی کرده است تا آشنا و خودی را از غیر آن متمایز کند. هاله دور سر ایشان نیز در حال حرکت به بالا و سمت راست است؛ گویی جمع خاندانش را در زیر لوای تقدس پیامبرانه دربرمی‌گیرد. در سمت چپ، مشارکت‌کنندگان مرد، با رنگ پوست و پوشش‌هایی متنوع و در زیر پرچم بزرگ آبی، به عنوان اطلاعاتی ناشناخته و جدید قرار گرفته‌اند؛ این‌ها جمعیت مؤمنان به دعوت نوح را تشکیل می‌دهند. شخص پاروژن منتهی‌الیه چپ نیز به دلیل عملی که در حال انجام آن است و حداقل مشارکتی که از جهت تماس و تعامل با دیگران دارد، در طبقه‌بندی ارزش اطلاعاتی، جدیدترین و از همین‌رو کم‌اهمیت‌ترین شرکت‌کننده انسانی تلقی می‌شود. در یک جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت، اساساً قرارگیری کشتی در مرکز ترکیب و چیدمان دیگر عناصر حول محور آن، مدل مرکز/حاشیه و اهمیت این قسمت را پررنگ‌تر می‌کند. مسئله دیگر در این سطح از معنا، بالا و پایین بودن است که مشارکت‌کنندگان انسانی، شامل پیامبر و خاندانش و مؤمنان، به دلیل جایگاه ارزشمند و آرمانی‌شان در بالای کشتی - حتی ترکیب‌بندی - مستقر شده‌اند و حیوانات به سبب شأن مادی و پایین‌ترشان در طبقه زیرین نقاشی شده‌اند. از منظر دیگر ساختمان‌های فرورفته در آب نیز نسبت به نجات‌یافتگان کشتی، در مرتبه‌ای دون جای گرفته‌اند تا بار دیگر بر ارزش سواران کشتی تأکید و توجه شود.

عامل برجستگی در نگاره طبعاً با وجود پیکره نوح و هاله تقدسش بارزتر از هر چیز دیگر در تصویر است؛ ضمن آنکه ابعاد پیکره ایشان کمی بزرگ‌تر هم تصویر شده است. پوشش سفیدرنگ زنان درون کشتی، برجسته‌سازی دیگری از جانب نگارگر است که بر اهمیت جایگاه آنان دلالت می‌کند. پرچم بزرگ آبی‌رنگ هم می‌تواند تشخص دیگری باشد که نگارگر به‌طور ضمنی برای پیروان راه حق ترسیم کرده تا در زیر سایه و پناه آن چشمگیرتر دیده شوند.

قاب‌بندی نگاره شامل یک قاب کلی شکسته است که متن

کارهای میرزا علی پسر سلطان محمد و معاصر شاه تهماسب قرار می‌گیرد که دوره شکوفایی وی را میان سال‌های ۹۲۶ تا ۹۷۶ می‌دانند (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۵۵-۱۵۳).

در بررسی ساختار نحوی نگاره کشتی تشیع در گام نخست، بردارهای فرضی موجود از نظر گذرانده می‌شود که شامل انوار خورشید، فرم منحنی دریا، بادبان کشتی، پاروهای کشتی‌رانان، تیر دکل و بردارهای حاصل از نگاه و ژست‌هاست (تصویر ۱-۲)؛ همچنین نحوه چینش پیکره‌ها در ترکیب‌بندی برداری منحنی را تشکیل می‌دهد.

مهم‌ترین کنشگر تصویر، دو شخصیت مقدس مستقر در کشتی اصلی، یعنی پیامبر (ص) و حضرت علی (ع) هستند که با چهره‌های نورانی و هاله‌های دور سر، بزرگ‌تر از دیگر پیکره‌ها نقش شده‌اند. دیگر مشارکت‌کنندگان نیز در حال تعامل با یکدیگر و کنش نگاه و گفت‌وگو و اعمال یدی جهت هدایت کشتی هستند.

چهره‌ها و اندام‌ها سه‌رخ و در تماسی اندک با بیننده نقاشی شده‌اند. نمایش چهره نورانی و بدون جزئیات ائمه، آن‌ها را از دیگر شرکت‌کنندگان متمایز و همان اندک ارتباط ممکن با ناظر را منتفی می‌کند. این شکل از ارائه در سطح تعاملی بر جایگاه متعالی و دور از دسترس این معصومین دلالت دارد. دو تن از اشخاص درون کشتی در میانه تصویر، پشت به بیننده و با حالتی غیررسمی ایستاده‌اند؛ اما صورتشان از پهلو تصویر شده است؛ همچنین بخشی از چهره یکی از حسنین و فرد رنگین‌پوست (احتمالاً بلال حبشی) کامل دیده نمی‌شود. مجموع این موارد بر عدم اصرار نگارگر در ایجاد ارتباطی خیالی میان شرکت‌کنندگان و بیننده اشاره دارد و بدین ترتیب تصویر صرفاً عرضه‌کننده است.

و تصویر را توأمان در خود جای داده و بدین ترتیب، تصویر در مرکز و نوشتار در حاشیه و به‌عنوان تبعه تصویر ایفای نقش می‌کند. در متن نگاره، قابی که به‌وضوح به چشم می‌آید، فضای درون کشتی و مشارکت‌کنندگان آن است و دیگری قاب دریا و ساختمان‌های فرورفته است. قاب‌بندی دیگر، فضای بالا و پایین کشتی است که شرکت‌کنندگان حیوانی و انسانی را از یکدیگر تفکیک می‌کند؛ ضمن آنکه هر یک از حیوانات، خود درون قاب کوچک‌تر مربع‌شکلی از یکدیگر جدا شده‌اند. تقسیم‌بندی نوح و خاندانش در یک سمت تصویر و دیگر مؤمنان در سمت دیگر نیز با محور عمود میله پرچم ایجاد شده است. تمامی قاب‌های مذکور، در عین تفکیک مشارکت‌کنندگان از یکدیگر، کلیت منسجمی را در ترکیب‌بندی تشکیل داده‌اند و با بخش‌های مختلف هم‌پوشانی ظریفی نیز ایجاد کرده‌اند.

### نگاره کشتی تشیع

در آغاز شاهنامه، فردوسی عقاید و باورهای مذهبی خود را در قالب اشعار بیان می‌کند. او در این اشعار، خود را بنده اهل‌بیت پیامبر و ایشان را کشتی‌های نجات‌دهنده بشریت در این جهان که آن را به دریای طوفانی تشبیه کرده، معرفی می‌کند. این اشعار توسط نگارگران شاهنامه تهماسبی دست‌مایه‌ای مناسب برای نشان‌دادن تشیع حکومت صفوی قلمداد شده و به‌صورت نگاره‌ای به تصویر کشیده شده‌اند که در آن؛ کشتی‌ها در دریای طوفانی در حال حرکت هستند و در میان آن‌ها تنها یک کشتی به ساحل نجات رسیده و آن حامل پیامبر و اهل‌بیت است. مانند این نگاره در شاهنامه‌های مصور قبل وجود نداشته و در دوره صفوی برای اولین بار برای نشان‌دادن اعتقادات شیعی جامعه به تصویر کشیده شده است. اگرچه کری ولش<sup>۹</sup> اعتقاد دارد که سپاهیان آفریقایی، چینی‌ها و اروپاییان بر کشتی پیامبر، امام علی، امام حسن و حسین سوار شده و نجات یافته‌اند (۱۹۷۴: ۸۴)؛ اما احتمال اینکه شخص سپاه‌پوست بلال حبشی و بقیه افراد، صحابه ایشان همچون سلمان و ابوذر بوده‌اند، بیشتر منطقی به نظر می‌رسد. در هر صورت در تفکر شیعی، تمام جهان فارغ از رنگ و نام و ملیت در صورت یاری حضرت رسول و اهل‌بیت مطهرش نجات خواهند یافت. این نقاشی در میان اولین

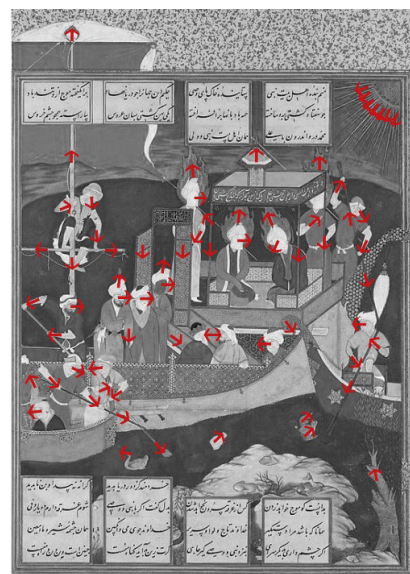
قاب تخصیص داده شده به کشتی هاست و سپس دوباره دریا و در انتهای بالایی کادر آسمان را داریم. لازم به ذکر است که قبل از همه این موارد قاب کلی اثر، خود شامل کتیبه‌های مستطیل شکلی است که اشعار و نوشتار را در خود جای داده و بقیه فضا را متن تصویری اشغال کرده است. قاب تصویر مملو از جزئیات و مشارکت کننده است و طبعاً برجسته‌ترین کادر صفحه محسوب می‌شود. علاوه بر موارد فوق، اصلی‌ترین و پر اهمیت ترین قاب نگاره، فضای سرپوشیده‌ای است که در آن پیامبر (ص) و حضرت علی (ع) نشسته‌اند. تدقیق بیشتر، قاب‌بندی‌های متعددی را در ترکیب نشان خواهد داد.

عامل برجستگی در این نگاره باز هم توسط علائم قراردادی ویژه مقدسین و معصومین، یعنی هاله‌های دور سر و روبنده سفید است که از میان این چهار معصوم، دو شخصیت کلیدی‌تر- پیامبر و امام علی- به واسطه ارزش اطلاعاتی مرکزیشان تشخیص بیشتری یافته‌اند. در راستای عامل ارزش اطلاعاتی، این افراد در بالای خط افق مستقر شده‌اند که اشاره به آرمانی بودن منزلتشان است. چنانچه خطی عمود در نیمه تصویر، تصور شود، مشارکت کنندگان مذکور در جهت راست قرار می‌گیرند که بار دیگر تأکیدی بر راستی، مؤانست و ازلی بودن آن هاست.

این تصویر نیز مانند نگاره کشتی نوح، عمدتاً در دسته نمادین از بازنمایی مفهومی جای می‌گیرد. کشتی تشیع در این نگاره، استعاره‌ای بصری از نجات بشریت از طریق پیروی از اهل بیت پیامبر (ص) است. این مفهوم در اشعار فردوسی و حدیث سفینه ریشه دارد و در دوره صفوی به عنوان ابزاری برای تبلیغ ایدئولوژی شیعی بازتولید شده است. حضور بلال حبشی نشان‌دهنده جهان‌شمولی پیام شیعی است. این عنصر بصری تأکید می‌کند که نجات فارغ از نژاد یا ملیت، تنها از طریق پیروی از اهل بیت ممکن است. همچنین بزرگ‌نمایی پیامبر و امام علی (ع) نسبت به سایر شخصیت‌ها، نماد جایگاه رهبری و مرجعیت آنان است و روبنده سفید و چهره‌های بدون جزئیات، نماینده تقدس و دوری از دنیای مادی هستند. این منابع نشانه‌ای، تمایز بین رهبران الهی و دیگران را تقویت می‌کنند. در همین راستا همان طور که ذکر شد، موقعیت مرکزی پیامبر و امام علی (ع) در بالای خط افق، نماد آرمانی بودن و جایگاه متعالی آنان است و انوار خورشید در پس زمینه می‌تواند نماد روشنایی هدایت الهی باشد.



تصویر ۲. کشتی تشیع، برگه از شاهنامه شاه تهماسبی، دوره صفوی، محفوظ در موزه متروپولیتن (www.metmuseum.org).



تصویر ۲-۱. بردارهای حرکتی در نگاره کشتی تشیع (نگارندگان، ۱۴۰۴)

فاصله عمومی و نمای نگاره، دور است. زاویه دید بیننده هم‌طراز با افق تصویر در نظر گرفته شده؛ به‌طوری‌که شرکت‌کننده بالای دکل کشتی با اشخاص نشسته بر روی عرشه و حتی جانوران درون آب از یک جانب دیده می‌شوند. اغلب مشارکت کنندگان نیز از زوایایی یکسان، با یکدیگر مواجه شده‌اند. قاب تصویر قابل تفکیک به فضای درون کشتی‌ها و کرانه دریاست؛ اگرچه هر یک به‌صورت جداگانه نیز مرزبندی‌هایی را در خود دارند. نیمه پایینی شامل خشکی، بخشی از دریا و

جدول ۲. منابع نشانه‌ای در نگاره‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۴)

| نگاره    |               | کشتی نوح                              | کشتی تشیع                                         |
|----------|---------------|---------------------------------------|---------------------------------------------------|
| بازنمایی | روایی         | ساختار بردار                          | گذرا                                              |
|          |               | کنشگر(ان)                             | تمامی مشارکت‌کنندگان                              |
|          |               | کنشگر برتر                            | پیامبر(ص) و امام‌علی(ع)                           |
|          |               | کنش‌پذیر اصلی                         | ندارد                                             |
|          |               | فرایند انتقالی ثانویه                 | دارد                                              |
| تعاملی   | مفهومی        | نمادین                                |                                                   |
|          | سطح تماس      | چهره‌ها سرخ و نیمرخ، تصویر عرضه‌کننده | چهره‌ها سرخ، تصویر عرضه‌کننده                     |
|          |               | فاصله                                 | نمای دور و فاصله عمومی                            |
|          |               | زاویه دید                             | عمودی و هم‌سطح توأمان                             |
| ترکیبی   | ارزش اطلاعاتی | اهمیت راست و بالا                     | مرکز، اهمیت راست                                  |
|          |               | تفکیک، توازن، تشابه، هم‌پوشی          | تفکیک، تشابه هم‌پوشی                              |
|          |               | برجسته‌ترین مشارکت‌کننده              | پیامبر(ص) و امام‌علی(ع)                           |
|          |               | شیوه برجسته‌سازی                      | موقعیت استقرار، نمادهای قراردادی، ابعاد، قاب‌بندی |

### دلالت‌های فرامتنی

معناها پدیده‌هایی انتزاعی و مجرد نیستند؛ بلکه زاده فرایندهای اجتماعی و تاریخی‌اند که در کوره فرهنگ شکل می‌گیرند؛ از این‌رو ماهیتی سیال و تاریخ‌مند دارند. هنر نگارگری ایرانی نیز به‌مثابه بخشی جدایی‌ناپذیر از این زیست‌جهان نمادین، در گذر سده‌ها، در بسترهای گوناگون تاریخی، صورت‌های متفاوتی از معنا را بازتاب داده و همواره در تعامل با جریان‌های سیاسی و اجتماعی، خلق و بازتفسیر شده است. یکی از وجوه بارز این هنر، پیوند ناگسستنی آن با نهادهای قدرت است که همچون تارهایی نامرئی، بافت معنایی آثار را در هم تنیده است. از این منظر، واکاوی زمینه‌های تولید و اشاعه نگاره‌ها، نه تنها پنجره‌ای به سوی درک پیوندهای پنهان متن، قدرت و ایدئولوژی می‌گشاید، بلکه لایه‌های پنهان معنا را نیز عیان می‌کند. در این مسیر، هدف تنها کشف معنای صریح آثار هنری نیست، بلکه ژرف‌کاوی در بسترهای سیاسی- اجتماعی زایش و بازپرداخت این معناهاست. بر این اساس، پس

از تشریح ساختار صوری نگاره‌ها، کانون توجه به سمت تحلیل شبکه روابط اجتماعی، گفتمان‌های مسلط و سازوکارهای ایدئولوژیکی معطوف می‌شود که خلق و نمایش این آثار را میسر کرده‌اند. این گذار از تحلیل درون‌مایه‌ای به برون‌مایه‌ای، امکان خوانشی چندسطحی از هنر صفوی را فراهم می‌آورد که در آن، زیبایی‌شناسی و قدرت در هم می‌آمیزند.

نوح(ع) عمری طولانی داشت، به‌نحوی که تنها دعوتش در حدود یک هزاره به درازا کشید. استفاده‌ای که علمای شیعه از این موضوع داشتند، در پاسخ به شبهه عمر طولانی امام‌زمان(ع) بوده است. آن‌ها در مقابل هجمه مخالفان و دشمنان توانستند با استفاده صریح از قرآن نشان دهند که عمر طولانی برای جسم این بشر خاکی موضوعی دارای استبعاد نیست. محمد بن صالح بزاز می‌گوید: از حسن بن علی بن محمد عسکری علیه السلام شنیدم می‌فرمود «به‌راستی قائم بعد از من همان پسر من است و اوست که طول عمر و غیبت او به روش پیغمبران است تا آنکه برای طول مدت،

دل‌ها سخت می‌شود و در عقیده به امامت او ثابت نماند، مگر کسی که خدای عز و جل ایمان را در دلش نقش کرده و او را با روح از طرف خود تابیده کرده» (شیخ صدوق، ۱۳۶۳: ۲۰۴). مسئله بعدی، صبر نوح(ع) در برابر سختی‌ها و آزار مخالفان و پیشبرد امر دعوت است. آزار و اذیت و شکنجه‌هایی که نوح در طول سال‌های طولانی تحمل کرد، اعجاب‌برانگیز است. موضوع صبر، یکی از مهم‌ترین راهبردهای شیعه برای گذراندن دوران تاریک غیبت است. حوادث سنگین نزدیک به ظهور و هجوم بی‌امان آن در عین حساسیت موضوع و لزوم هدایت دقیق جریانات وقایع، به نحوی که مورد سوءاستفاده دشمنان قرار نگیرد، هیچ راهی جز صبر سازنده در برابر مؤمنان آخرالزمان قرار نمی‌دهد.

نکته دیگر آنکه به تصریح قرآن کریم (عنکبوت/ ۱۴) حضرت نوح، ۹۵۰ سال دعوت کرد و در این مدت تنها ۸۰ نفر (نیشابوری، ۱۳۹۳، ۱۲۰) به وی ایمان آوردند. جمع میان این دو قول به تعبیر مرحوم علامه طباطبایی می‌تواند این باشد که ۷۲ نفر از مؤمنان، از اهل بیت و خاندان او بودند و ۸ نفر بقیه از غیر خاندان نوح. در اینجا تناسب این رقم با ۷۲ تن شهدای کربلا که بر کشتی نجات سیدالشهدا سوار شدند، محل تأمل است. در معجزات و حوادث مربوط به انبیا در مقاطع دیگر نیز به این نکته بر می‌خوریم که به نظر می‌رسد این حوادث از روی الگوی اصلی جریانات مربوط به اهل بیت(ع) و ماجرای آخرالزمان در طول تاریخ به تدریج شکل گرفته و بسط یافته باشند.

همان‌طور که گفته شد روایت مشهوری از پیامبر اکرم(ص) به نام روایت سفینه نقل شده است که در آن اهل بیت(ع) برای مسلمانان، به کشتی نوح تشبیه شده‌اند. این حدیث یکی از ادله روایی شیعیان برای اثبات جایگاه ویژه اهل بیت پیامبر اکرم(ص) در هدایت و رهبری مسلمانان است. بر این اساس، بعد از پیامبر اسلام(ص) طوفان‌هایی امت اسلامی را فرامی‌گیرد و بسیاری را با خود می‌برد و در میان امواج خود غرق می‌کند. تنها نقطه امید و رهایی از چنگال خطراتی که دین و ایمان و روح و جان مردم را تهدید می‌کند کشتی نجات اهل بیت(ع) است که تخلف و جدایی از آن به یقین مایه هلاکت است؛ همان‌طور که شرط قرارگرفتن در کشتی نوح، ایمان و

عمل صالح بود؛ بنابراین شرط نجات این امت از طوفان بلاها و انحراف‌ها ایمان و یقین به موفقیت این کشتی است. آنچه مایه نجات است، تنها محبت و دوستی آن‌ها نیست؛ بلکه پیروی از آن‌هاست؛ همان‌گونه که در زمان حضرت نوح، کسی با دوست داشتن ایشان هدایت نمی‌شد؛ بلکه باید به ایشان اقتدا می‌کرد و سوار بر کشتی می‌شد.

حدیث سفینه که هدف مصورسازی نگاره کشتی تشیع است نیز مانند دیگر احادیث و آیات می‌تواند شاهد خوبی بر وجود امامی معصوم در هر زمان و در میان اهل بیت(ع) باشد؛ زیرا در آن، به تمسک بی‌قید و شرط به اهل بیت(ع) امر شده است؛ بنابراین حدیث سفینه نوح مانند دیگر احادیثی که در این زمینه وارد شده است، گواه بر تعیین آنان به رهبری جامعه اسلامی است و اینکه جز آنان شخصی برای این مقام لیاقت ندارد؛ به عبارتی دیگر، «حدیث سفینه، گواهی می‌دهد که پیامبر، جانشینان خود را معرفی و تعیین کرده است» (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۱۷۶). به همین منظور صفویان با تبارسازی و ایجاد پیوندی نسبی با امامان شیعه و اهل بیت(ع) تلاش گسترده‌ای داشتند تا پایه‌های اقتدار و شایستگی حکومت خویش را مستحکم کنند.

بنا بر آموزه‌های تصوف که در عصر صفوی بروزی چشمگیر و انکارناپذیر داشت، سالک راه طریقت همواره در مراحل سلوک باید از راهنمایی و هدایت پیر و استادی کامل که مظهر حق است، کمک بگیرد تا جوهر الهی سالک را به او بنمایاند. این پیران از علم لدنی برخوردار هستند و می‌توانند مریدان را دستگیری کنند و از گمراهی نجات دهند. بدین ترتیب با دستگیری پیری چون نوح نبی و درآمدن در کشتی او، تمسک به انبیا و اولیا که بالاترین مرتبه شیخی و مقتدایی را دارا هستند، نفس سالک رام می‌شود. این نیرویی که خداوند در وجود انبیا و اولیا به ودیعت نهاده، همان نور الهی است که انوار آن، معرفت را در دل سالک می‌نشانند.

زمان خلق نگاره ابتدای عصر صفوی است:

دولت صفوی دارای دو ارزش اساسی و حیاتی است؛ نخست ایجاد ملتی واحد با مسئولیتی واحد در برابر مهاجمان و دشمنان و نیز در مقابل سرکشان و عاصیان بر حکومت مرکزی، دوم ایجاد ملتی دارای مذهبی خاص که بدان

**الف. ساختار روایی: القاکننده حرکت و هدایت الهی**

بررسی نشان می‌دهد که ساختار روایی نگاره‌ها، با بهره‌گیری از بردارهای بصری پویا (متشکل از جهت نگاه‌ها، ژست دست‌ها، راستای پرچم، پاروها و سمت‌وسوی شعله‌ورشدن هاله تقدس)، حسی از حرکت و جنبش را به مخاطب القا می‌کند. این حرکت، تنها در سطح فیزیکی محدود نمی‌ماند؛ جهت‌گیری بردارها به‌سوی شخصیت‌های مذهبی چون نوح (ع)، پیامبر (ص) و امام‌علی (ع) مفهومی عمیق‌تر را آشکار می‌کند: هدایت الهی به‌عنوان تنها مسیر رهایی و نجات. در نگاره «کشتی تشیع»، بزرگ‌نمایی پیامبر و امام‌علی (ع) از طریق اندازه برجسته و جایگاه مرکزی، نه تنها جایگاه بی‌همتای رهبری آنان را در جامعه شیعی تثبیت می‌کند؛ بلکه مشروعیت الهی حکومت صفوی را به‌عنوان جانشینان اهل‌بیت (ع) به نمایش می‌گذارد.

**ب. سطح تعاملی: متعالی‌سازی معصومین و****جهان‌شمولی پیام**

در سطح تعاملی، چهره‌های سه‌رخ و نگاه‌های غیرمستقیم شخصیت‌های مقدس در هر دو نگاره، فاصله‌ای معنادار میان آن‌ها و بیننده پدید می‌آورد. این ویژگی، که از تعامل مستقیم با مخاطب پرهیز می‌کند، جایگاه متعالی و دست‌نیافتنی معصومین را برجسته می‌کند. به جای درگیرکردن بیننده در روایت، این شیوه بصری، او را به تمسک بی‌چون‌وچرا به رهبری الهی دعوت می‌کند. نمای دور و فاصله عمومی در هر دو اثر نیز بر جهان‌شمولی پیام شیعی تأکید دارد و نشان می‌دهد که نجات، فارغ از موقعیت جغرافیایی یا اجتماعی، تنها در گرو پیروی از اهل‌بیت (ع) است.

**پ. سطح ترکیبی: تقدس، دوگانگی نجات یا هلاکت و****وحدت در عین تنوع**

در سطح ترکیبی، قرارگیری شخصیت‌های مقدس در سمت راست و بالای نگاره‌ها، تقدس و آرمانی‌بودن جایگاه آنان را به تصویر می‌کشد. در «کشتی نوح»، حضور نوح (ع) در مرکز و سمت راست، محوریت هدایت الهی را نمایان می‌کند. قاب‌بندی دقیق، فضای آرام درون کشتی را از محیط پراشوب

شناخته شده و به خاطر دفاع از همان مذهب، دشواری‌های بزرگ را در برابر هجوم‌های دو دولت نیرومند شرقی و غربی تحمل نموده است (صفا، ۱۳۷۸، ج. ۴: ۷۰).  
به تعبیری دیگر:

شاه اسماعیل صفوی در ایجاد یک حکومت مرکزی واحد در ایران و پیشگیری از هجوم‌های جدید قبایل زردپوست، یعنی ازبکان و تعیین مذهب واحدی برای ایرانیان، یعنی تشیع در برابر تسنن که مذهب رسمی عثمانیان و ازبکان بود، ایرانیان را از حیث استقلال و تشخص تاریخی، به مقام پیشین خود بازگرداند و دوره‌ای را شبیه به دوران شاهنشاهی ساسانی با همان محاسن و معایب، در تاریخ ما تجدید کرد (همان، ج. ۴: ۲۹).

با همه این احوال یکپارچه نگاه‌داشتن ایران در چنین وضعیت پرتلاطمی کار دشواری بود، پس باید از تمام توان و همه امکانات استفاده می‌شد تا افراد بیشتری با حکومت همدل شوند. استفاده از اعتقادات شیعی، یکی از مؤلفه‌های اصلی بود که از چشم قدرت دور نماند. همچنین شعر و هنر نگارگری هم می‌توانست در این امر سهم بسزایی داشته باشد. در نگاهی کلی وقتی جامعه صفوی جمعیتی بزرگ و معتقد به تشیع و علایق میهن‌دوستانه در نظر گرفته شود، نه تنها جایگاه این نقاشی در اثری ملی میهنی (شاهنامه) روشن خواهد شد؛ بلکه به ظرفیت قابل‌توجه اثر به‌عنوان ابزاری کارآمد در جهت بهره‌گیری قدرت‌مداران زمانه پی خواهیم برد؛ به‌نحوی که گویی جدایی از کشتی اصلی که در شعر فردوسی - و البته حدیث سفینه - نماد مذهب تشیع است، در نگاره، نماد جدایی از حکومت صفوی تلقی خواهد شد؛ چراکه کشتی اصلی استعاره‌ای روشن از حکومت مرکزی صفویان است و کشتی‌های متفرقه حکومت‌های محلی هستند که هر که به آن‌ها درآید، نابود خواهد شد.

**تطبیق ساختار و بافتار**

یافته‌های کلیدی این پژوهش که بر مبنای تحلیل نشانه‌شناختی نظام‌مند دو نگاره و براساس چهارچوب نظری کرس و ون لیوون استوار است، موارد زیر را در زمینه پیوند ساختار بصری با بافت ایدئولوژیک عصر صفوی آشکار می‌کند.

مرزهای فرهنگی ایران را از رقبای سنی متمایز کرده و هویت شیعی را به عنوان ستون اصلی اقتدار مرکزی تثبیت کرده است.

در نگاهی کلی، یافته‌ها حاکی از آن است که ساختار بصری نگاره‌ها نه تنها بازتاب‌دهنده روایت‌های دینی، بلکه بازوی قدرتمندی برای بازتولید گفتمان سیاسی - مذهبی صفویان بوده است. صفویان با بهره‌گیری هوشمندانه از منابع نشانه‌ای هدفمند، مفاهیمی چون وحدت ملی، مشروعیت الهی حکومت و مرزبندی فرهنگی را در اذهان عمومی نهادینه کردند. این یافته‌ها، هنر نگارگری را به عنوان رسانه‌ای چندلایه و اثرگذار در تاریخ ایران برجسته می‌کند که همزمان آیین باورهای جامعه و ابزار شکل‌دهی به آن بوده است.

### نتیجه‌گیری

نگارگری صفوی، در اوج شکوفایی خود، آیین‌های تمام‌نما از آرمان‌ها و دغدغه‌های جامعه عصر خویش نیست؛ بلکه بیش و پیش از هر چیز، رسانه‌ای هوشمند و اثربخش برای ساختن و القای آن آرمان‌هاست. پژوهش پیش‌رو با واکاوی دو نگاره «کشتی نوح» و «کشتی تشیع» از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، بر آن بود تا سازوکار این فرایند پیچیده را آشکار کند. تحلیل این دو اثر برمبنای الگوی کرس و ون لیوون نشان داد که نگارگر صفوی، با چیرگی کامل بر قواعد نشانه‌شناختی تصویر، از کوچک‌ترین عناصر بصری برای مقاصد ایدئولوژیک حکومت بهره برده است. بردارهای پویا و جهت‌دار، بیننده را به سمت شخصیت‌های مرکزی هدایت می‌کند تا گفتمان «رهبری مطلق و هدایت الهی» را طبیعی‌سازی کند. فاصله‌گذاری تعاملی، قداست رهبران را از جامعه عادی متمایز می‌کند و ترکیب‌بندی هوشمندانه، تقابل بنیادین «امنیت در سایه اطاعت» و «هلاکت در پرتو عصیان» را در قالب دیالکتیک درون کشتی و بیرون از آن، به تصویری ملموس و فراموش‌نشدنی بدل می‌کند. تطبیق این یافته‌ها با بافت تاریخی عصر صفوی، سه کارکرد کلیدی این آثار را عیان می‌کند: نخست، مشروعیت‌بخشی به حکومت تازه‌تأسیس صفوی از طریق ایجاد پیوندی نمادین و غیرقابل انکار بین مقام شاهی و مرجعیت انبیا و ائمه؛ دوم، یکپارچه‌سازی

بیرون - با امواج خروشان و ساختمان‌های فرورفته در آب - جدا می‌کند و دوگانگی «نجات یا هلاکت» را به شکلی بصری و مفهومی متبلور می‌کند. این تقابل، مخاطب را به انتخابی آگاهانه میان پیروی از رهبری الهی یا سقوط در ورطه گمراهی فرامی‌خواند. شیوه قاب‌بندی مشابه (تفکیک و هم‌پوشی) در هر دو نگاره، وحدت در عین تنوع جامعه شیعی را به تصویر می‌کشد و همزمان بر انسجام درونی و تمایز از دشمنان خارجی، مانند عثمانی‌ها و ازبک‌ها، تأکید دارد.

### ت. برجسته‌سازی و نمادپردازی: بازتولید سلسله‌مراتب قدرت

هاله‌های نور و روبنده‌های سفید پیرامون سر معصومین، پیوند آنان با امر الهی و تقدس را به نمایش می‌گذارد. در «کشتی تشیع»، حضور افرادی با ملیت‌ها و رنگ‌های پوست گوناگون زیر پرچمی واحد، وحدت جهانی شیعیان تحت رهبری اهل بیت (ع) را بازتاب می‌دهد. رنگ‌های طلایی و آبی در پس‌زمینه و پرچم‌ها، آرامش و امنیتی را که از این پیروی نشأت می‌گیرد، به ذهن متبادر می‌کند؛ درمقابل، موج‌های خروشان و رنگ‌های تیره بیرون، هرج و مرج و مخاطرات دنیای بی‌رهبری را نشان می‌دهند. برجسته‌سازی شخصیت‌های اصلی با نمادهای قراردادی، چون هاله، اندازه و رنگ، سلسله‌مراتب قدرت در جامعه صفوی را بازنمایی و حکومت صفوی را به مثابه تنها مرجع نجات‌بخش در منطقه‌ای پرآشوب معرفی می‌کند.

### ث. ادبیات و هویت ملی - مذهبی: تلفیق استراتژیک نمادها

جای‌گیری اشعار فردوسی و احادیث در حاشیه نگاره‌ها، پیوندی هنرمندانه میان ادبیات و هنری بصری را به منظور تبلیغ ایدئولوژی شیعی پدید می‌آورد. این ترکیب، هویت ملی - مذهبی، ایران صفوی را به عنوان امتی متحد تحت حمایت اهل بیت (ع) تقویت می‌کند. حضور «کشتی تشیع» در شاهنامه، متنی با ریشه‌های پیشااسلامی، نفوذ عمیق ایدئولوژی حاکم را در بازتعریف تاریخ و هویت ملی نشان می‌دهد. این رویکرد، هم‌سو با سیاست‌های مذهبی صفویان،

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران*. جلد چهارم، تهران: فردوس.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۹۷). *شیعه در اسلام*. به کوشش هادی خسروشاهی، قم: بوستان کتاب.
- نیشابوری، ابراهیم بن منصور (۱۳۹۳). *قصص الانبیا*. به کوشش حبیب یغمایی، تهران: علمی و فرهنگی.
- Bateman, J. A. (2014). *Text and image: A critical introduction to the visual/verbal divide*. Routledge.
- Blair, S. (2006). *Islamic art and architecture: 1250–1800*. Yale University Press.
- Blair, S., & Bloom, J. M. (1994). *The art and architecture of Islam, 1250–1800*. Yale University Press.
- Canby, S. R. (2002). *Safavid art and architecture*. British Museum Press.
- Hillenbrand, R. (1999). *Persian painting: From the Mongols to the Qajars*. I.B. Tauris.
- Jewitt, C. (2014). *The Routledge handbook of multimodal analysis* (2nd ed.). Routledge.
- Jewitt, C., & Oyama, R. (2001). *Visual meaning: A social semiotic approach*. In T. van Leeuwen & C. Jewitt (Eds.), *Handbook of visual analysis* (pp. 134-156). Sage.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
- Machin, D. (2007). *Introduction to multimodal analysis*. Bloomsbury Academic.
- O'Halloran, K. L. (2008). *Systemic functional-multimodal discourse analysis: Constructing ideational meaning using language and visual imagery*. *Semiotica*, (177), 1-35.
- O'Toole, M. (2011). *The language of displayed art* (2nd ed.). Routledge.

جامعه‌ای متکثر و ایجاد هویتی جمعی تحت عنوان «امت شیعه» در مقابل دیگری سنی و سوم، بازتعریف هویت ایرانی با تلفیقی استراتژیک از اسطوره‌های ملی پیشااسلامی و مفاهیم کلامی شیعی، تا ملتی نوین با مشترکاتی نوین پدید آید؛ از این‌رو، این پژوهش گواه آن است که هنر درباری صفوی، در خدمت پروژه‌ای بزرگ‌تر به نام «دولت‌سازی» قرار داشت. این نگاره‌ها تنها روایت‌گر داستان‌هایی کهن نبودند؛ بلکه با زبانی ازپیش‌فهمیده‌شده، به مخاطب خود می‌فهماندند که نجات، رستگاری و وحدت، تنها در سایه پیروی بی‌قیدوشرط از ساختار قدرت موجود ممکن است؛ بنابراین، مطالعه این آثار، تنها بررسی سبکی چند نقاشی نیست؛ بلکه کاوشی است ژرف در مکانیزم‌های پیچیده تولید معنایی که هنر را به سلاحی نرم و کارآمد در نبرد گفتمان‌ها بدل می‌کند.

#### پی‌نوشت‌ها:

- 1- Gunther Kress
- 2- Theo van Leeuwen
- 3- Michael Halliday
- 4- Reading Images: The Grammar of Visual Design
- 5- Semiotic Resources
- 6- O'Halloran
- 7- Participants
- 8- Guernica
- 9- Stuart Cary Welch

#### منابع و مآخذ

- الهی قمشه‌ای، محمود (۱۳۷۱). *قرآن کریم*. تهران: انتشارات امید.
- حمیدی‌منش، تقی؛ جعفری دهکردی، ناهید (۱۳۹۷). «تبارشناسی بانوی نشسته بر کشتی نوح در نگاره‌های اسلامی». *زن در فرهنگ و هنر*، سال دهم، شماره ۴، صص. ۴۷۳-۴۹۶.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. مترجم: ناهید محمدشمیرانی، تهران: کارنگ.
- شیخ‌صدوق، محمد بن علی (۱۳۶۳). *الخصال*. مترجم: محمدباقر کمره‌ای، تهران: کتابچی.

- Painter, C., Martin, J. R., & Unsworth, L. (2013). Reading visual narratives: Image analysis of children's picture books. Equinox.
- Staatsbibliothek zu Berlin. (n.d.). Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin. Retrieved March 15, 2025, from <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de>
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). The Metropolitan Museum of Art. Retrieved March 15, 2025, from <https://www.metmuseum.org>
- Thompson, J. (2003). Hunting paradise: Court arts of Safavid Iran 1501–1576. Skira.
- Welch, S. C. (1976). Persian painting: Five royal Safavid manuscripts of the sixteenth century. George Braziller.