Research article

# Semiotic Analysis of the Metaphor of Salvation in Safavid Painting

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

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).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد دوازدهم، شماره سی ام، پاییز و زمستان ۱۴۰۴
شماره صفحه: ۱۷۵-۱۶۱

**مقاله پژوهشی**

# تحلیل نشانه‌شناختی استعارۀ نجات در نگارگری صفوی

**ندا شفیقی[۱]، ابوالقاسم دادور[۲]**

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

۲- استاد گروه پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، 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 نگارۀ «کشتی نوح» از قصص‌الانبیای نیشابوری و «کشتی تشیع» از شاهنامۀ شاه‌طهماسب 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 دورۀ 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 ـ تحلیلی مبتنی‌بر نظریۀ نشانه‌شناسی اجتماعی بصری کرس و ون لیوون استفاده شده است و داده‌ها ازطریق تحلیل اسنادی و مشاهدۀ مستقیم گردآوری و تفسیر شده‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این نگاره‌ها فراتر از بازتاب صرف، به‌مثابۀ ابزارهایی راهبردی عمل کرده‌اند. آن‌ها با به‌کارگیری هوشمندانۀ منابع نشانه‌ای، مفاهیمی چون رستگاری ازطریق 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 پروژۀ 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

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).

**مقدمه**

دودمان صفوی، با اقدام به برقراری تشیع اثنی‌عشری به‌عنوان مذهب رسمی، نه‌تنها تاریخ ایران، بلکه تاریخ جهان اسلام را تحت تاثیر قرار داد. این تصمیم نه‌تنها 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، به‌ویژه در زمان شاه‌طهماسب اول، حامیان اصلی هنر بودند و نگارگری ایرانی را به اوج شکوفایی رساندند. این نگاره‌ها، که اغلب موضوعات دینی و تاریخی را نشان می‌دادند، با معانی نمادین غنی، نقش مهمی در تقویت آموزه‌های شیعی و مشروعیت سیاسی حاکمان داشتند (Thompson, 2003,10).

به‌عنوان مثال، نگارگری‌های مذهبی و تصاویر مربوط به پیامبران و اهل‌بیت، به‌عنوان ابزاری برای تبلیغ ایدئولوژی شیعی و تقویت هویت ملی عمل کردند (Canby, 2002: 25). در این پژوهش دو نگارهٔ «کشتی نوح» از قصص‌الانبیای نیشابوری و «کشتی تشیع» از شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، به‌دلیل اهمیت موضوعی و نمادین آن‌ها انتخاب شده‌اند. «کشتی نوح، داستان طوفان و نجات را روایت می‌کند؛ روایتی جهانی که در فرهنگ اسلامی و مسیحی مشترک است (Blair, 2006: 150). این نگاره، با تمرکز بر نماد کشتی به‌عنوان نجات، می‌تواند بینشی دربارهٔ درک دینی و نمادین عصر صفوی ارائه دهد؛ ازسوی دیگر، کشتی تشیع به‌طور خاص از استعارهٔ کشتی برای نشان‌دادن جامعهٔ شیعی، خاندان پیامبر اسلام و اهل‌بیت او به‌عنوان هدایت‌کنندگان استفاده می‌کند. نکتهٔ جالب توجه این است که این نگاره در شاهنامه که به داستان‌های پیش از اسلام اختصاص دارد، ظاهر می‌شود؛ اما با نمادهایی غنی شده است که نشان‌دهندهٔ نفوذ ایدئولوژی صفوی در هنر سنتی است (Canby, 2002: 30). انتخاب این نگاره‌ها به‌دلیل قابلیت بازتاب زمینه‌های فرهنگی و مذهبی عصر صفوی است. برای تحلیل نمونه‌ها، از چهارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی کرس[1] و ون لیوون[2] استفاده می‌شود. این روش‌شناسی کیفی، با تمرکز بر تحلیل نشانه‌شناختی، امکان کشف معانی نهفته در نگاره‌ها را می‌دهد و آن‌ها را به زمینه‌های تاریخی و فرهنگی زمانه‌شان مرتبط می‌کند. سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه نگاره‌های «کشتی نوح» و«کشتی تشیع»، ارزش‌های اجتماعی عصر خود را بازتاب می‌دهند؟ هدف تحقیق، استفاده از چهارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل این نگاره‌ها و درک نقش آن‌ها در بازتاب ایدئولوژی شیعی و زمینه‌های سیاسی و فرهنگی عصر است. ضرورت انجام پژوهش حاضر در پرکردن شکاف موجود در تحلیل علمی این آثار و ارائهٔ بینش‌های جدید دربارهٔ نقش هنر در شکل‌دهی به هویت ملی و مذهبی دورهٔ صفوی است. با توجه به اهمیت نگارگری در این دوره و تأثیر آن بر فرهنگ و سیاست، این جستار می‌تواند به درک عمیق‌تر ارتباط میان هنر و ایدئولوژی کمک کند.

**پیشینهٔ تحقیق**

سوابق پژوهش دربارهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و تاریخ نگارگری صفوی، مجموعه‌ای از منابع معتبر و برجسته را دربرمی‌گیرد که هر یک جنبه‌های خاصی از این حوزه‌ها را دربرمی‌گیرند و زمینهٔ نظری و تاریخی لازم را برای پژوهش پیش‌رو فراهم می‌کنند. کتاب خوانش تصاویر: دستور زبان طراحی بصری، از کرس و ون لیوون (۲۰۰۶) اثری بنیادی در نشانه‌شناسی اجتماعی است که چهارچوبی نظام‌مند برای تحلیل تصاویر بصری ارائه می‌دهد. این اثر با الهام از نظریهٔ زبان‌شناسی سیستمی ـ کارکردی مایکل هالیدی[3]، بر نقش زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی در تولید معنا تأکید دارد؛ رویکردی که در تحقیق حاضر برای تحلیل نگاره‌ها به کار گرفته شده است. در حوزهٔ نگارگری صفوی، کتاب هنر و معماری صفوی، از کنبی (۲۰۰۲)، مجموعه‌ای جامع از مقالات را عرضه می‌کند که به بررسی جنبه‌های مختلف هنر و معماری این دوره می‌پردازد و به‌ویژه نگارگری‌های مذهبی و تاریخی، مانند شاهنامهٔ شاه‌طهماسب را ازمنظر ترویج ایدئولوژی شیعی و مشروعیت‌بخشی سیاسی تحلیل می‌کند. کتاب هنر و معماری اسلام ۱۸۰۰-۱۲۵۰، اثر بلر و بلوم (۱۹۹۴)، نگاهی گسترده به هنر اسلامی دارد و در بخش‌های مربوط به دورهٔ صفوی، نگاره‌هایی چون «کشتی نوح» را در بستر فرهنگ‌های اسلامی ازمنظر نمادین بررسی کرده است که به‌عنوان منبعی

مکمل برای درک پیش‌زمینه‌های دینی این آثار عمل می‌کند. اثر هنرهای درباری ایران صفوی ۱۵۷۶ـ۱۵۰۱، اثر تامپسون (۲۰۰۳) به‌طور خاص بر هنر درباری در زمان شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب 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 نسخه‌خطی سلطنتی صفوی در قرن شانزدهم، از ولش (۱۹۷۶)، به مطالعهٔ پنج نسخه‌خطی مهم صفوی، ازجمله شاهنامهٔ شاه‌طهماسب پرداخته و این آثار را ازمنظر سبک‌شناسی و محتوای نمادین با تأکید بر تلفیق عناصر شیعی و پیشااسلامی تحلیل می‌کند. درنهایت، نگارگری پارسی: از مغول‌ها تا قاجارها اثر هیلن‌برند (۱۹۹۹)، سیر تحول نگارگری پارسی را در بستر تاریخی و مذهبی کاوش می‌کند و در بخش‌های مربوط به دورهٔ صفوی، تأثیر ایدئولوژی شیعی بر این هنر و دگرگونی‌های آن را برجسته می‌کند.

با وجود عمق و غنای این سوابق، مقالهٔ حاضر به‌دلیل تمرکز خاص بر دو نگارهٔ «کشتی نوح» و «کشتی تشیع»، استفادهٔ 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 مبتنی‌بر 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 نگارهٔ شاخص از عصر صفوی است که به‌صورت هدفمند و برمبنای اهمیت تاریخی، مضمون دینی و ظرفیت نمایشی گزینش شده‌اند. گردآوری داده‌ها ازطریق منابع کتابخانه‌ای، نسخه‌های خطی موجود در موزه‌ها و مراکز اسناد و نیز بازتولیدهای معتبر است. تحلیل در سه مرحلهٔ توصیف دقیق نگاره‌ها و عناصر بصری، کدگذاری نشانه‌ای بر مبنای مفاهیم نظری کرس و ون لیوون و منابع مکمل، و تفسیر نتایج در پرتو زمینهٔ 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[۴] (۲۰۰۶)، چهارچوبی جامع برای تحلیل تصاویر ارائه می‌دهند که برپایهٔ اصول نشانه‌شناسی اجتماعی استوار است. این چهارچوب به بررسی نحوهٔ 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 تولیدکنندهٔ تصویر، مخاطب و بافت اجتماعی شکل می‌گیرد؛ به‌عبارت دیگر، تصاویر را به‌عنوان «منابع نشانه‌ای[۵]» در نظر می‌گیرد که شامل تمام ابزارها، مواد و شیوه‌های تولید معنا در یک فرهنگ خاص می‌شوند (Kress & van Leeuwen, 2006: 12). اُهالوران[۶] نیز توضیح می‌دهد که این منابع نشانه‌ای نه‌تنها شامل زبان و متن مکتوب، بلکه شامل رنگ، زاویه و ترکیب‌بندی‌اند که در کنار هم ایدئولوژی و معانی اجتماعی را منتقل می‌کنند (۲۰۰۸: ۱۸ـ۱۶). این منابع نشانه‌ای در تعامل با دو گروه از «مشارکت‌کنندگان[۷]» معنا را شکل می‌دهند: «مشارکت‌کنندگان تعاملی که شامل تولیدکنندگان و مخاطبان تصویر هستند و دوم، مشارکت‌کنندگان بازنموده که در

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 ـ کارکردی مایکل هالیدی، نشانه‌های بصری را به‌مثابهٔ 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، هستهٔ الگوی نحو بصری را تشکیل می‌دهند و به محققان اجازه می‌دهند تا تصاویر را به‌صورت نظام‌مند تحلیل کنند.

#### ۱. مؤلفهٔ بازنمایی

در این چهارچوب، تصاویر به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شود: روایی و مفهومی.

**۱ـ۱. بازنمایی روایی:** تصاویری که رویدادها، اقدامات یا فرایندها را نمایش می‌دهند و ازطریق 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 علّی 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 به‌عنوان کنشگر و توپ به‌عنوان 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 نشان‌دهندهٔ باد در یک نقاشی هستند (Kress & van Leeuwen, 2006,59-63).

**۱ـ۲. بازنمایی مفهومی:** این نوع بازنمایی شامل تصاویر طبقه‌بندی، نمادین و تحلیلی است و مفاهیم انتزاعی را نمایش می‌دهد (jewitt&oyama,2001,141).

**۱ـ۲ـ۱. طبقه‌بندی:** تصاویری که روابط سلسله‌مراتبی یا گروه‌بندی‌ها را نشان می‌دهند؛ مانند نمودار درختی یک سازمان یا طبقه‌بندی گیاهان (Kress & van Leeuwen, 2006, 79).

**۱ـ۲ـ۲. 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).

**۱ـ۲ـ۳. 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، نه‌تنها مطلق نیست؛ بلکه انعطاف‌پذیر است. یک تصویر می‌تواند همزمان از بردارها (عناصر روایی) و نمادها (عناصر مفهومی) استفاده کند؛ برای مثال، نقاشی «گرنیکا[۸]»ی پیکاسو هم بردارهای نمایش‌دهندهٔ خشونت (روایت) و هم نمادهای مفهومی، مانند چراغ به‌عنوان امید (مفهوم) را در خود جای داده است؛ بنابراین، تصاویر پیچیده اغلب ترکیبی از هر دو نوع بازنمایی هستند (ibid, 89).

#### ۲. مؤلفهٔ تعامل

به‌بررسی رابطهٔ بین تصویر و بیننده می‌پردازد. تصاویر می‌توانند با بیننده تعامل برقرار کنند و احساسات، نگرش‌ها و واکنش‌های خاصی را برانگیزند. این تعامل ازطریق عناصری مانند زاویهٔ دید، فاصلهٔ اجتماعی و تماس یا نگاه تنظیم می‌شود.

**۲ـ۱. زاویهٔ دید:** رابطهٔ بین بیننده و سوژهٔ تصویر را تنظیم می‌کند. زاویهٔ عمودی موضع قدرت نمادین را تعیین می‌کند؛ مثلاً زاویهٔ دید از پایین به بالا، سوژه را مسلط و قدرتمند جلوه می‌دهد؛ درحالی‌که زاویهٔ دید از بالا به پایین، می‌تواند بر آسیب‌پذیری یا انقیاد سوژه دلالت کند. به‌طور همزمان، زاویهٔ افقی، میزان مشارکت یا فاصلهٔ 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.

**۲ـ۲. فاصلهٔ اجتماعی:** اندازهٔ قاب‌بندی تصویر (نزدیک/ متوسط/ دور) رابطهٔ عاطفی بین مخاطب و سوژه را تنظیم می‌کند؛ مثلاً نمای نزدیک برای ایجاد صمیمیت، و نمای دور برای ایجاد فاصلهٔ عمومی استفاده می‌شود.

**۲ـ۳. تماس یا نگاه:** تماس یا نگاه میان عناصر بصری و مخاطب یکی از مهم‌ترین ابزارهای ایجاد رابطهٔ تعاملی است. نگاه مستقیم، احساس خطاب و درگیرشدن مخاطب را القا می کند؛ درحالی‌که نگاه غیر مستقیم بیشتر حالت مشاهدهٔ بی‌طرف را به وجود می آورد (jewitt,2014,145-147).

## ۳. کارکرد ترکیبی

به بررسی نحوهٔ 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:

**۱ـ۳. 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.

**۲ـ۳. برجسته‌سازی یا تأکید:** برخی عناصر ازطریق رنگ، اندازه یا کنتراست برجسته می‌شوند تا توجه مخاطب را جلب کنند.

**۳ـ۳. قاب‌بندی:** استفاده از خطوط، فضاهای خالی یا رنگ‌ها برای جداکردن یا پیونددادن عناصر تصویر است. قاب‌بندی قوی نشان‌دهندهٔ جدایی مفهومی و قاب‌بندی ضعیف نشان‌دهندهٔ 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.

**جدول۱.** منابع نشانه‌ای تصویر در الگوی کرس و ون لیوون (نگارندگان، ۱۴۰۴)

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

## 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 همهٔ کافرین زمین از بین بروند (قمر/ ۱۴؛ نوح/ ۲۵ـ۱؛ هود/ ۴۹ـ۲۵). به همین منظور پیامبر خدا مأمور ساختن کشتی بزرگی می‌شود 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 ـ از هرکدام یک نر و ماده ـ 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 آیهٔ ۷۳ سورهٔ مبارکهٔ یونس اشاره‌ای به داستان طوفان نوح و بازماندگان پرهیزگار کشتی نجات شده است: «پس او را دروغگو شمردند که او یارانش را در کشتی رهانیدیم و آن‌ها را جانشینان 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: «إنَّ مَثَلَ اهل بیتی فیکُم مَثَلُ سَفینَةِ نوحٍ مِن قَومِهِ؛ مَن رَکِبَها نَجا، ومَن تَخَلَّفَ عَنها غَرِق»؛ «همانا مثل اهل‌بیت 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؛ به‌گونه‌ای‌که می‌توان تواتر معنوی این روایت را استنتاج کرد. حدیث مذکور، از گذر تمثیل، بیان می‌کند که پیروی از اهل‌بیت(ع) واجب است و رهاکردن آن‌ها موجب گمراهی و تباهی می‌شود. مراد از «سفینهٔ 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 سفینهٔ نجات بر فراز امواج پریشان دریا نشان می‌دهند (حمیدی‌منش و جعفری دهکردی، ۱۳۹۷: ۴۸۸).

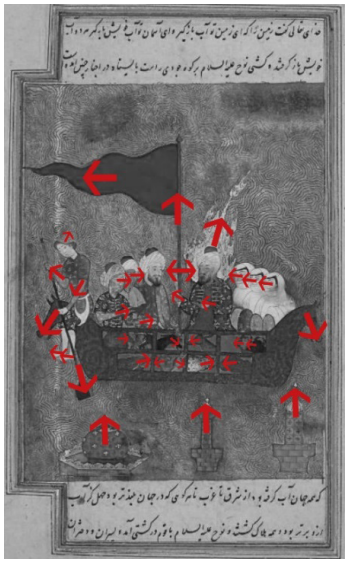
با توجه به آنچه گفته شد، دو تصویر با این مضمون مطالعه می‌شود؛ نخست نگاره‌ای مرتبط با داستان کشتی نوح در قصص‌الانبیای نیشابوری محفوظ در کتابخانهٔ برلین و دیگری نقاشی موسوم به «کشتی تشیع» که مربوط به شاهنامهٔ شاه‌تهماسب صفوی است و در موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شود.

## تحلیل نگاره‌ها

### نگارهٔ کشتی نوح

نخست به کندوکاو در منابع نشانه‌ای نگاره براساس مؤلفه‌های پیشنهادی کرس ون لیوون پرداخته می‌شود. در گام اول، روایی‌بودن تصویر به‌دلیل توصیف رویدادی مشخص قابل تأیید است؛ سپس کشف پارامترهای مربوط به کارکرد روایی صورت می‌گیرد. در نگارهٔ 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؛ بدین‌ترتیب ساختاری گذرا در تصویر داریم؛ اما مفهوم بردار به‌واسطهٔ همین حالات دست‌ها و جهت نگاه‌ها قابل تدقیق است؛ ضمن آنکه مشارکت‌کنندگان بازنمودی تصویر، همچون جهت به‌اهتزازدرآمدن پرچم، میلهٔ عمودی آن، پاروی کشتیران، سمت‌وسوی شعله‌ورشدن هالهٔ تقدس نوح(ع) و جهت ابنیهٔ بیرون مانده از آب، هر یک جداگانه خطوط حرکتی فرضی را برای هدایت چشم مخاطب ایجاد می‌کنند (تصویر ۱).

**تصویر ۱.** کشتی نوح، برگی از قصص‌الانبیای اسحاق بن ابراهیم نیشابوری، دورهٔ صفوی، به تاریخ ۹۸۴ ه.ق./ ۱۵۷۷م.، محفوظ در کتابخانهٔ ملی دیجیتال برلین (www.digital.staatsbibliothek-berlin.de)



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

در معنای بازنمایی مفهومی،کشتی نوح به‌عنوان نمادی از نجات، امان الهی و پاکی در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی قابل تفسیر است. کشتی نوح تنها یک وسیلهٔ نجات فیزیکی نیست؛

بلکه استعاره‌ای از هدایت الهی و پیروی از آموزه‌های دینی است. همچنین عناصری مانند هالهٔ نور دور سر نوح(ع) که نماد تقدس و ارتباط با امر الهی است یا جهت نگاه‌ها و حرکات دست مشارکت‌کنندگان که هم‌سویی 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؛ به‌عبارت دیگر، ترکیبی از بازنمایی روایی و مفهومی وجود دارد؛ اما غلبه با جنبهٔ نمادین است.

دربارهٔ مبحث تماس نیز تمامی مشارکت‌کنندگان با چهره‌ها و اندامی سه‌رخ و نیمرخ تصویر شده‌اند؛ بنابراین ارتباط صریح و مستقیمی با بیننده ندارند. نکتهٔ قابل‌توجه در این بخش آن است که حیوانات چون مشارکت‌کنندگانی ثانویه محسوب می‌شوند؛ به‌صورت نیمرخ و بیگانه‌تر از شرکت‌کنندگان انسانی در نظر گرفته شده‌اند. درمجموع تصویر عرضه‌کننده است.

فاصلهٔ اجتماعی منظورشده به‌لحاظ نوع نما، باز، عمومی و غیرشخصی است؛ چراکه ناظر با چشم‌انداز وسیعی از دریا، کشتی و تعدادی ساختمان مواجه می‌شود.

آخرین پارامتر از فرانقش تعاملی، زاویهٔ دید است که براساس آن، تصویر، دیدی هم‌طراز با بیننده دارد؛ همچنین شرکت‌کنندگان نیز نسبت به یکدیگر از برابری زاویهٔ دید برخوردارند. علاوه‌بر این شرکت‌کنندهٔ هادیِ کشتی، پشتش را به دیگران کرده و این زاویهٔ دید، حذف مشارکت وی را با جمع حاضر به دنبال دارد.

مفهوم ارزش اطلاعاتی در نمایش پیکرهٔ نوح، از ویژگی استقرار در جهت راست و بالا تبعیت می‌کند؛ حتی می‌توان ازمنظری دیگر وی را در مرکز نگاره قلمداد کرد. ایشان به‌دلیل اینکه محوری‌ترین و مأنوس‌ترین شخصیت داستان است، در بخشی که حاوی اطلاعات قدیم و کلی‌تر است ترسیم شده‌اند. این تقسیم‌بندی راست/ چپ، به‌واسطهٔ میلهٔ 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. هالهٔ 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، مشارکت کنندگان مرد، با رنگ پوست و پوشش‌هایی متنوع و در زیر پرچم بزرگ آبی، به‌عنوان اطلاعاتی ناشناخته و جدید قرارگرفته‌اند؛ این‌ها جمعیت مؤمنان به دعوت نوح را تشکیل می‌دهند. شخص پاروزنِ منتهی‌الیه چپ نیز به‌دلیل عملی که در حال انجام آن است و حداقل مشارکتی که ازجهت تماس و تعامل با دیگران دارد، در طبقه‌بندی ارزش اطلاعاتی، جدیدترین و از همین‌رو کم‌اهمیت‌ترین شرکت‌کنندهٔ 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. مسئلهٔ دیگر در این سطح از معنا، بالا و پایین‌بودن است که مشارکت‌کنندگان انسانی، شامل پیامبر و خاندانش و مؤمنان، به‌دلیل جایگاه ارزشمند و آرمانی‌شان در بالای کشتی ـ حتی ترکیب‌بندی ـ مستقر شده‌اند و حیوانات به‌سبب شأن مادی و پایین‌ترشان در طبقهٔ زیرین نقاشی شده‌اند. ازمنظری 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 باوجود پیکرهٔ نوح و هالهٔ تقدسش بارزتر از هرچیز دیگر در تصویر است؛ ضمن آنکه ابعاد پیکرهٔ 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 و تصویر را توأمان در خود جای داده و بدین‌ترتیب، تصویر در مرکز و نوشتار در حاشیه و به‌عنوان تبعهٔ 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 میلهٔ 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.

## نگارهٔ کشتی تشیع

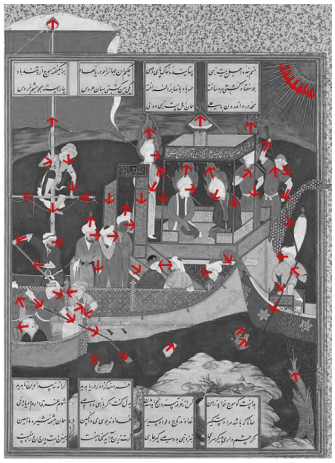
در آغاز شاهنامه، فردوسی عقاید و باورهای مذهبی خود را در قالب اشعار بیان می‌کند. او در این اشعار، خود را بندهٔ اهل‌بیت پیامبر و ایشان را کشتی‌های نجات‌دهندهٔ بشریت در این جهان که آن را به دریای طوفانی تشبیه کرده، معرفی می‌کند. این اشعار توسط نگارگران شاهنامهٔ تهماسبی دست‌مایه‌ای مناسب برای نشان‌دادن تشیع 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 دورهٔ صفوی برای اولین‌بار برای نشان‌دادن اعتقادات شیعی جامعه به تصویر کشیده شده است. اگرچه کری ولش[۹] اعتقاد دارد که سپاهیان آفریقایی، چینی‌ها و اروپاییان بر کشتی پیامبر، امام‌علی، امام‌حسن و حسین سوار شده و نجات یافته‌اند (۱۹۷۴: ۸۴)؛ اما احتمال اینکه شخص سیاه‌پوست بلال حبشی و بقیهٔ 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 کارهای میرزاعلی پسر سلطان‌محمد و معاصر شاه‌تهماسب قرار می‌گیرد که دورهٔ شکوفایی وی را میان سال‌های ۹۲۶ تا ۹۷۶ می‌دانند (سودآور، ۱۳۸۰: ۱۵۵-۱۵۳).

در بررسی ساختار نحوی نگارهٔ کشتی تشیع در گام نخست، بردارهای فرضی موجود از نظر گذرانده می‌شود که شامل انوار خورشید، فرم منحنی دریا، بادبان کشتی، پاروهای کشتی‌رانان، تیرِ دکل و بردارهای حاصل از نگاه و ژست‌هاست (تصویر ۱-۲)؛ همچنین نحوهٔ 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 چهرهٔ 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 میانهٔ تصویر، پشت به بیننده و با حالتی غیررسمی ایستاده‌اند؛ اما صورتشان از پهلو تصویر شده است؛ همچنین بخشی از چهرهٔ 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 بدین‌ترتیب تصویر صرفاً عرضه‌کننده است.

**تصویر۲.** کشتی تشیع، برگی از شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، دورهٔ صفوی، محفوظ در موزهٔ متروپولیتن (www.metmuseum.org).



**تصویر ۱ـ۲.** بردارهای حرکتی در نگارهٔ کشتی تشیع (نگارندگان، ۱۴۰۴)

فاصلهٔ عمومی و نمای نگاره، دور است. زاویهٔ دید بیننده هم‌طراز با افق تصویر در نظر گرفته شده؛ به‌طوری‌که شرکت‌کنندهٔ بالای دکل کشتی با اشخاص نشسته بر روی عرشه و حتی جانوران درون آب از یک جانب دیده می‌شوند. اغلب مشارکت‌کنندگان نیز از زوایایی یکسان، با یکدیگر مواجه شده‌اند.

قاب تصویر قابل تفکیک به فضای درون کشتی‌ها و کرانهٔ دریاست؛ اگرچه هر یک به‌صورت جداگانه نیز مرزبندی‌هایی را در خود دارند. نیمهٔ پایینی شامل خشکی، بخشی از دریا و قاب تخصیص‌داده‌شده به کشتی‌هاست و سپس دوباره دریا و در انتهای بالایی کادر آسمان را داریم. لازم به ذکر است که قبل از همهٔ این موارد قاب کلی اثر، خود شامل کتیبه‌های مستطیل‌شکلی است که اشعار و نوشتار را در خود جای داده و بقیهٔ فضا را متن تصویری اشغال کرده است. قاب تصویر مملو از جزئیات و مشارکت‌کننده 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 قراردادیِ ویژهٔ مقدسین و معصومین، یعنی هاله‌های دور سر و روبندهٔ سفید است که از میان این چهار معصوم، دو شخصیت کلیدی‌تر- پیامبر و امام‌علی - به‌واسطهٔ ارزش اطلاعاتی مرکزیشان تشخص بیشتری یافته‌اند. در راستای عامل ارزش اطلاعاتی، این افراد در بالای خط افق مستقر شده‌اند که اشاره به آرمانی‌بودن منزلتشان است. چنان‌چه خطی عمود در نیمهٔ تصویر، تصور شود، مشارکت‌کنندگان مذکور در جهت راست قرار می‌گیرند که بار دیگر تأکیدی بر راستی، مؤانست و ازلی‌بودن آن‌هاست.

این تصویر نیز مانند نگارهٔ کشتی نوح، عمدتاً در دستهٔ نمادین از بازنمایی مفهومی جای می‌گیرد. کشتی تشیع در این نگاره، استعاره‌ای بصری از نجات بشریت ازطریق پیروی از اهل‌بیت پیامبر(ص) است. این مفهوم در اشعار فردوسی و حدیث سفینه ریشه دارد و در دورهٔ صفوی به‌عنوان 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 ازطریق پیروی از اهل‌بیت ممکن است. همچنین بزرگ‌نمایی پیامبر و امام‌علی(ع) نسبت به سایر شخصیت‌ها، نماد جایگاه رهبری و مرجعیت آنان است و روبندهٔ سفید و چهره‌های بدون جزئیات، نمایندهٔ 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 امام‌علی(ع) در بالای خط افق، نماد آرمانی‌بودن و جایگاه متعالی آنان است و انوار خورشید در پس‌زمینه می‌تواند نماد روشنایی هدایت الهی باشد.

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

| نگاره | | | کشتی نوح | کشتی تشیع |
|---|---|---|---|---|
| الگوی تصویری | بازنمایی | روایی | ساختار بردار | گذرا | گذرا |
| | | | کنشگر(ان) | تمامی مشارکت کنندگان | تمامی مشارکت‌کنندگان |
| | | | کنشگر برتر | نوح(ع) | پیامبر(ص) و امام‌علی(ع) |
| | | | کنش‌پذیر اصلی | نوح(ع) | ندارد |
| | | | فرایند انتقالی ثانویه | دارد | دارد |
| | | مفهومی | نمادین | | نمادین |

| نگاره | | | کشتی نوح | کشتی تشیع |
|---|---|---|---|---|
| الگوی تصویری | تعاملی | سطح تماس | چهره‌ها سه‌رخ و نیمرخ، تصویر عرضه‌کننده | چهره‌ها سه‌رخ، تصویر عرضه‌کننده |
| | | فاصله | نمای دور و فاصلهٔ عمومی | نمای دور و فاصلهٔ عمومی |
| | | زاویهٔ دید | افقی | عمودی و هم‌سطح توأمان |
| | ترکیبی | ارزش اطلاعاتی | اهمیت راست و بالا | مرکز، اهمیت راست |
| | | شیوهٔ قاب‌بندی | تفکیک، توازن، تشابه، هم‌پوشی | تفکیک، تشابه هم‌پوشی |
| | | برجسته‌ترین مشارکت‌کننده | نوح(ع) | پیامبر(ص) و امام‌علی(ع) |
| | | شیوهٔ برجسته‌سازی | موقعیت استقرار، نمادهای قراردادی، ابعاد، قاب‌بندی | موقعیت استقرار، نمادهای قراردادی، ابعاد |

**دلالت‌های فرامتنی**

معناها پدیده‌هایی انتزاعی و مجرد نیستند؛ بلکه زادهٔ فرایندهای اجتماعی و تاریخی‌اند که در کورهٔ فرهنگ شکل می‌گیرند؛ از این‌رو ماهیتی سیال و تاریخ‌مند دارند. هنر نگارگری ایرانی نیز به‌مثابهٔ 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 اشاعهٔ نگاره‌ها، نه‌تنها پنجره‌ای به سوی درک پیوندهای پنهانِ 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 ـ اجتماعیِ زایش و بازپرداخت این معناهاست. بر این اساس، پس از تشریح ساختار صوری نگاره‌ها، کانون توجه به سمت تحلیل شبکهٔ 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، به‌نحوی‌که تنها دعوتش در حدود یک هزاره به درازا کشید. استفاده‌ای که علمای شیعه از این موضوع داشتند، در پاسخ به شبههٔ عمر طولانی امام‌زمان(ع) بوده است. آن‌ها در مقابل هجمهٔ مخالفان و دشمنان توانستند با استفادهٔ 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» (شیخ‌صدوق، ۱۳۶۳: ۲۰۴).

مسئلهٔ 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، به‌نحوی‌که مورد سوءاستفاده دشمنان قرار نگیرد، هیچ راهی جز صبر سازنده در برابر مؤمنان آخرالزمان قرار نمی‌دهد.

نکتهٔ دیگر آنکه به‌تصریح 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 به‌تعبیر مرحوم علامه‌طباطبایی می‌تواند این باشد که ۷۲ نفر از مؤمنان، از اهل‌بیت 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 اهل‌بیت(ع) و ماجرای آخرالزمان در طول تاریخ به‌تدریج شکل گرفته و بسط یافته باشند.

همان‌طورکه گفته شد روایت مشهوری از پیامبر اکرم(ص) به نام روایت سفینه نقل شده است که در آن اهل‌بیت(ع) برای مسلمانان، به کشتی نوح تشبیه شده‌اند. این حدیث یکی از ادلهٔ روایی شیعیان برای اثبات جایگاه ویژهٔ اهل‌بیت 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 نقطهٔ امید و رهایی از چنگال خطراتی که دین و ایمان و روح و جان مردم را تهدید می‌کند کشتی نجات اهل‌بیت(ع) است که تخلف و جدایی از آن به‌یقین مایهٔ هلاکت است؛ همان‌طورکه 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 مایهٔ نجات است، تنها محبت و دوستی آن‌ها نیست؛ بلکه پیروی از آن‌هاست؛ همان‌گونه که در زمان حضرت نوح، کسی با دوست‌داشتن ایشان هدایت نمی‌شد؛ بلکه باید به ایشان اقتدا می‌کرد و سوار بر کشتی می‌شد.

حدیث سفینه که هدف مصورسازی نگارهٔ کشتی تشیع است نیز مانند دیگر احادیث و آیات می‌تواند شاهد خوبی بر وجود امامی معصوم در هر زمان و در میان اهل‌بیت(ع) باشد؛ زیرا در آن، به تمسک بی‌قیدوشرط به اهل‌بیت(ع) امر شده است؛ بنابراین حدیث سفینهٔ نوح مانند دیگر احادیثی که در این زمینه وارد شده است، گواه بر تعیین آنان به رهبری جامعهٔ اسلامی است و اینکه جز آنان شخصی برای این مقام لیاقت ندارد؛ به‌عبارتی 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 اهل‌بیت(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. بدین‌ترتیب با دستگیری پیری چون نوح نبی و درآمدن در کشتی او، تمسک به انبیا و اولیا که بالاترین مرتبهٔ 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 می‌نشاند.

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 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:

> شاه‌اسماعیل 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 ازحیث 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، ج۴: ۲۹).

با همهٔ این احوال یکپارچه نگاه‌داشتن ایران در چنین وضعیت پرتلاطمی کار دشواری بود، پس باید از تمام توان و همهٔ 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 جامعهٔ صفوی جمعیتی بزرگ و معتقد به تشیع و علایق میهن‌دوستانه در نظر گرفته شود، نه‌تنها

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؛ به‌نحوی‌که گویی جدایی از کشتی اصلی که در شعر فردوسی ـ و البته حدیث سفینه ـ 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 برمبنای تحلیل نشانه‌شناختی نظام‌مند دو نگاره و براساس چهارچوب نظری کرس و ون لیوون استوار است، موارد زیر را در زمینهٔ پیوند ساختار بصری با بافت ایدئولوژیک عصر صفوی آشکار می‌کند.

### الف. ساختار روایی: القاکنندهٔ 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 هالهٔ 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 نگارهٔ «کشتی تشیع»، بزرگ‌نمایی پیامبر و امام‌علی(ع) ازطریق اندازهٔ برجسته و جایگاه مرکزی، نه‌تنها جایگاه بی‌همتای رهبری آنان را در جامعهٔ 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 شیوهٔ بصری، او را به تمسک بی‌چون‌وچرا به رهبری الهی دعوت می‌کند. نمای دور و فاصلهٔ 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 پرآشوب بیرون ـ با امواج خروشان و ساختمان‌های فرورفته در آب ـ جدا می‌کند و دوگانگی «نجات یا هلاکت» را به‌شکلی بصری و مفهومی متبلور می‌کند. این تقابل، مخاطب را به انتخابی آگاهانه میان پیروی از رهبری الهی یا سقوط در ورطهٔ گمراهی فرامی‌خواند. شیوهٔ قاب‌بندی مشابه (تفکیک و هم‌پوشی) در هر دو نگاره، وحدت در عین تنوع جامعهٔ 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 اهل‌بیت(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 تیرهٔ بیرون، هرج‌ومرج و مخاطرات دنیای

بی‌رهبری را نشان می‌دهند. برجسته‌سازی شخصیت‌های اصلی با نمادهای قراردادی، چون هاله، اندازه و رنگ، سلسله‌مراتب قدرت در جامعهٔ صفوی را بازنمایی و حکومت صفوی را به‌مثابهٔ تنها مرجع نجات‌بخش در منطقه‌ای پرآشوب معرفی می‌کند.

**ث. ادبیات و هویت ملی ـ مذهبی: تلفیق استراتژیک نمادها**

جای‌گیری اشعار فردوسی و احادیث در حاشیهٔ نگاره‌ها، پیوندی هنرمندانه میان ادبیات و هنری بصری را به‌منظور تبلیغ ایدئولوژی شیعی پدید می‌آورد. این ترکیب، هویت ملی ـ مذهبی، ایران صفوی را به‌عنوان امتی متحد تحت حمایت اهل‌بیت(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، مرزهای فرهنگی ایران را از رقبای سنی متمایز کرده و هویت شیعی را به‌عنوان ستون اصلی اقتدار مرکزی تثبیت کرده است.

در نگاهی کلی، یافته‌ها حاکی از آن است که ساختار بصری نگاره‌ها نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ روایت‌های دینی، بلکه بازوی قدرتمندی برای بازتولید گفتمان سیاسی ـ 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 به‌عنوان رسانه‌ای چندلایه و اثرگذار در تاریخ ایران برجسته می‌کند که همزمان آیینهٔ باورهای جامعه و ابزار شکل‌دهی به آن بوده است.

**نتیجه**

نگارگری صفوی، در اوج شکوفایی خود، آیینه‌ای تمام‌نما از آرمان‌ها و دغدغه‌های جامعهٔ عصر خویش نیست؛ بلکه بیش و پیش از هرچیز، رسانه‌ای هوشمند و اثربخش برای ساختن و القای آن آرمان‌هاست. پژوهش پیش‌رو با واکاوی دو نگارهٔ «کشتی نوح» و «کشتی تشیع» ازمنظر 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 به‌سمت شخصیت‌های مرکزی هدایت می‌کند تا گفتمان «رهبری مطلق و هدایت الهی» را طبیعی‌سازی کند. فاصله‌گذاری تعاملی، قداست رهبران را از جامعهٔ عادی متمایز می‌کند و ترکیب‌بندی هوشمندانه، تقابل بنیادین «امنیت در سایهٔ 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 ازطریق ایجاد پیوندی نمادین و غیرقابل انکار بین مقام شاهی و مرجعیت انبیا و ائمه؛ دوم، یکپارچه‌سازی جامعه‌ای متکثر و ایجاد هویتی جمعی تحت عنوان «امت شیعه» در مقابل دیگریِ 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 سایهٔ پیروی بی‌قیدوشرط از ساختار قدرتِ موجود ممکن است؛ بنابراین، مطالعهٔ این آثار، تنها بررسی سبکی چند نقاشی نیست؛ بلکه کاوشی است ژرف در مکانیزم‌های پیچیدهٔ 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 ماخذ**

- 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، شمارهٔ ۴،صص. ۴۹۶-۴۷۳.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*. مترجم: ناهید محمدشمیرانی، تهران: کارنگ.
- شیخ‌صدوق، محمد بن علی (۱۳۶۳). *الخصال*. مترجم: محمدباقر کمره‌ای، تهران: کتابچی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران*. جلد چهارم، تهران: فردوس.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۹۷). *شیعه در اسلام*. به‌کوشش هادی خسروشاهی، قم: بوستان کتاب.
- نیشابوری، ابراهیم بن منصور (۱۳۹۳). *قصص الانبیا*. به‌کوشش 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.
- 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.