روز داوری، مأخذ:
Farhad2010: 190.

فصلنامهٔ علمی نگره

نشانه‌شناسی اجتماعی واقعهٔ معاد در نگارگری عصر صفوی

ندا شفیقی *

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۱۷
صفحه ۲۹ تا ۴۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

در توصیف نگارگری ایرانی به‌ویژه با موضوعات دینی و فرا مادی همواره تأکید بر درون‌گرایی، دنیای پررمزوراز و ساحت قدسی این آثار است، اما علیرغم بن‌مایهٔ متعالی این نگاره‌ها نباید از وجه انسانی و بسترهای اجتماعی شکل‌گیری این آثار غافل ماند، چراکه نگاره‌های مذکور علاوه بر رسالت بیان حقایق ملکوتی،چنان اطلسی فرهنگی منعکس‌کنندهٔ فضای عقیدتی، بافت تاریخی، اندیشه‌های سیاسی و زمینه‌های اجتماعی عصر خویش نیز هستند و دو ساحت را به یکدیگر پیوند می‌دهند. بر این اساس مسئله اصلی در پژوهش حاضر مطالعهٔ نگاره‌هایی با مضمون معاد در عصر صفوی و تحلیل فنی و محتوایی آن‌ها از زاویه‌ای متفاوت و مهجور است. بدین معنی که وجه مادی و اجتماعی تولید این نگاره‌ها که همواره تحت تأثیر معانی ارزشی و اعتقادی قرارگرفته و کمتر به آن پرداخته‌شده، موردتوجه قرار می‌گیرد. **هدف** آن است که از مجرای نگاره‌های مضمون معاد، به هویت‌یابی سلسله صفوی و شناخت الگوهای زیبایی‌شناسی و پارادایم‌های مسلط آن پرداخته شود. **سوال** مطرح‌شده این است که گذر از ساختار بصری به معنا در نگاره‌های واقعهٔ معاد عصر صفوی چگونه صورت پذیرفته است؟ **روش تحقیق** توصیفی و تحلیل محتوا با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر است و گردآوری اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته است. **نتایج** مطالعه نشان داد، حضور ثابت فرانقش‌های ترکیبی و بازنمودی روایی و منابع نشانه‌ای مشترکی چون بردار، ارزش اطلاعاتی، قاب‌بندی و برجسته‌سازی در نحو بصری نگاره‌ها، منتج از فضای گفتمانی حاکم و الگوی یکسان اجتماعی در این عصر است؛ گفتمان تشیع که مهم‌ترین رکن آن مهدویت و موعودگرایی بود، با هوشمندی متولیان آن جهت مشروعیت بخشی ساختار سیاسی به نظام‌های نشانه‌ای چون نقاشی نیز نفوذ کرد تا از آن به‌عنوان ابزاری تبلیغی برای پیشبرد مقاصد دیپلماسی زمامداران صفوی استفاده شود.

کلیدواژه‌ها

معاد، نگارگری، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، عصر صفوی.

* دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران
Email: neda.shafighy@gmail.com

مقدمه

اهمیت سلسله صفویه در احیای مرزهای سنتی، تشکیل نخستین دولت مستقل در ایران پس از چند سده، تثبیت آیین شیعه و نیز پیوند تصوف، تشیع و سیاست در ایران است. صفویان حکومت خود را یادآور تاریخ پادشاهی بزرگ ساسانی و مشروعیت حق تشیع برای جانشینی پیامبر(ص) می‌دانستند و در این مسیر تمامی امکانات و لوازم دفاع از مقبولیت خویش در جامعه را بسیج و از آن بهره گرفتند که عامل اعتقاد انسانی، مهم‌ترین ابزار بود. چراکه به گواهی تاریخ سیاسی ایران، در مقاطعی که بیشتر مردم دارای دین و عقیده‌ای واحد بودند، دین نقشی وحدت‌بخش را ایفا کرده و با توجه به قدرت و نفوذ معنوی خود، دیگر مؤلفه‌های هویتی را تحت‌الشعاع قرار داده است.

تجربه دوره صفویه نیز نشان می‌دهد که مذهب از عناصر اساسی بوده که جوامع انسانی به آن احساس تعلق و وفاداری داشتند و صفویان نیز به‌عنوان یک دولت قدرتمند و مستقل خود را مدافع مذهب تشیع می‌دانستند. به همین منظور این استراتژی را در اشکال و شاخه‌های متعدد هنر نیز بسط دادند که نتیجهٔ آن آفرینش گری هنری در سیطرهٔ گفتمان مسلط و قدرت رسمی شد. از سوی دیگر، نشانه‌های تحولات اجتماعی و عقیدتی عصر صفوی به‌ویژه تغییر مذهب، در هنر نگارگری این دوره شاید بیش از سایر شاخه‌های هنری قابل‌مشاهده باشد.

هنگامی‌که این تحولات در نگارگری دینی و نقاشی‌های متأثر از مفاهیم و روایات قرآنی مطالعه شود، هدف پژوهش که هویت‌یابی سلسله صفوی و شناخت الگوهای زیبایی‌شناسی هنر آن است حاصل و چگونگی امتزاج آن با رویکردهای غالب عصر نمایان می‌گردد؛ چراکه مطالعه بینامتنی و فرامتنی نگارگری متأثر از قرآن صفویان، جهت دستیابی به دلالت‌های ضمنی، وجوه گفتمانی و کارکردهای اجتماعی نگاره‌ها است و موجب تبیین عناصر و سازه‌های مشترک میان دین، هنر و سیاست این دوره می‌گردد. همچنین وجهی از ساختار بصری و محتوایی این آثار را می‌نمایاند که همواره تحت تأثیر معانی ارزشی قرارگرفته و کمتر به آن پرداخته‌شده است. بدین معنی که وجه انسانی و بسترهای اجتماعی شکل‌گیری این نگاره‌ها که در پژوهش‌های مسبوق عموماً زیر لوای نگاه اعتقادی قرارگرفته، موردتوجه است.

نگارگری صفوی به‌مثابه متنی چندلایه همواره از حمایت شاهان و مقام‌های عالی‌رتبه دربار برخوردار بوده و بیشترین بازتاب را از مسائل زیبایی‌شناختی، معنوی، تاریخی و نمایش مشروعیت سیاسی در خود گنجانده است، ازاین‌رو تحلیل تصاویری که نشانه‌ها را در نقشی اعتقادی- اما برای مقاصدی ورای آن- به کار می‌برند، مستلزم نقب به مطالعات نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر است که در این جستار به‌عنوان رویکرد مورداستفاده قرار خواهد گرفت؛ نظریه‌ای که با گردآوری منابع نشانه‌ای در تصویر، وجوه متعدد آن را شناسایی کرده، تأثیرات و فرآیندهای اجتماعی را در پیدایش آن‌ها مورد مداقه قرار می‌دهد. **هدف** آن است که از مجرای نگاره‌های مضمون معاد، به هویت‌یابی سلسله صفوی و شناخت الگوهای زیبایی‌شناسی و پارادایم‌های مسلط آن پرداخته شود. از این رهگذر درصدد پاسخگویی به این **سوال** کلی پژوهش است که؛ گذر از ساختار بصری به معنا در نگاره‌های واقعهٔ معاد عصر صفوی چگونه صورت پذیرفته است؟

ضرورت و اهمیت انجام تحقیق، آزمون نظریه نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر در هنر نگارگری و بسط رویکردهای علمی در تحلیل و معرفی این حوزه است که ضمن ایجاد تأثیر و تحول در مطالعات هنر ایران می‌تواند ایده‌ها و نتایج قبل را نیز به چالش بکشد.

روش تحقیق

روش پژوهش تاریخی است. توصیف و تحلیل محتوای تحقیق با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر (مدل پیشنهادی تئودور ون لیوون[1] و گونتر کرس[2]) انجام‌شده که یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی اجتماعی محسوب می‌گردد. گردآوری اطلاعات نیز از طریق منابع اسنادی، اینترنتی و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته است. جامعهٔ آماری، شامل ۴ نگاره است که در مقطع تاریخی نیمه اول صفوی؛ سده دهم ه.ق و در جغرافیای ایران تولیدشده‌اند. نمونه‌های پیکره مطالعاتی با توجه به پرسش و هدف تحقیق، غیر تصادفی و هدفمند انتخاب‌شده‌اند و از روش کیفی جهت تجزیه‌وتحلیل اطلاعات استفاده‌شده است.

پیشینه تحقیق

مقالهٔ آذین حقایق و فرزان سجودی در شماره ۲۰ نشریه هنرهای زیبا با عنوان «تحلیل معناشناختی دونگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر» (۱۳۹۴) از پژوهش‌های مرتبط فارسی و در حیطهٔ نگارگری است که با روش نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر تحلیل معنایی شده است.

از دیگر پیشینه‌های قابل استناد فارسی، رساله دکتری مریم خیری در رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(۱۳۹۵) است؛ «خوانش نشانه شناختی نگاه در هنر نقاشی با تأکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار» که از طریق نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، نگاه ردوبدل شده در پیکره‌های نگارگری ایرانی را طی دوره‌های مذکور مطالعه کرده و به ابعاد معنایی این منبع نشانه‌ای پرداخته است.

اما اصلی‌ترین سابقه در حیطهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، کتاب مشترک ون لیوون و کرس با نام خوانش تصاویر[3] است (۱۹۹۶) که در آن وجوه و سازوکار اجتماعی نشانه‌ها واکاوی شده و محتوای گفتمان‌های غیر گفتاری

1.Teo Van Leeuwen
Gunther Kress
2.Reading images:
3.The grammar of visual design
4.Carey Jewitt

مطرح می‌گردد. همچنین کتابی با عنوان handbook of visual analysis (۲۰۰۱)، نوشته ون لیوون و کری جویت[۴] مجموعه مقالاتی را شامل می‌شود که به روش‌های تحلیل تصویر پرداخته است. از آن میان یکی از مقالات[۱] در ارتباط با نشانه‌شناسی اجتماعی ارائه‌شده است. علاوه بر موارد فوق، ون لیوون کتاب introducing social semiotic را در سال ۲۰۰۵ به نگارش درآورده که درآمدی بر معرفی نشانه‌شناسی اجتماعی است.

با ارزیابی سوابق موجود آشکار می‌شود که پژوهش مستقلی پیرامون موضوع جستار حاضر صورت نپذیرفته و پیشینه‌های مذکور نهایتاً در بررسی یکی از جنبه‌ها با این مقاله هم‌پوشانی دارند، ازاین‌رو این نوشتار قصد دارد با استفاده از شکاف‌های موجود، خوانشی چندبعدی و روشمند از نگاره‌هایی با مضمون معاد در عصر صفوی داشته و با تحلیل‌های بافت بنیاد، بررسی تعاملات اجتماعی و اوضاع سیاسی و همچنین آگاهی از منابع نشانه‌ای که نگارگر به آن تکیه کرده از طریق استناد به الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، گامی جهت تبیین اهداف و پاسخگویی به سؤال تحقیق بردارد.

الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر[۲]، شاخه‌ای از علم نشانه‌شناسی اجتماعی است که به شکل مدون منابع نشانه‌ای در متون تصویری را گردآوری می‌کند و بر چند فرض بنانهاده شده است؛ نشانه‌ها همیشه به‌گونه‌ای بدیع در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند و پس از تولید، بخشی از فرهنگ محیطی می‌شوند که در آن تولیدشده‌اند، همچنین ارتباط میان نشانه‌ها ارتباطی آزاد و بی‌قید میان معنی و صورت نیست بلکه از علایق سازندگان آن‌ها برگرفته‌شده است(کرس،۱۳۹۲:٦٦) ساختار نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر از دو اصطلاح شکل‌گرفته است؛ «منبع[۳]» که به‌جای رمزگان به کار می‌رود و «مشارکت‌کنندگان[۴]». به‌کارگیری واژه منبع نشان‌دهنده این است که یک منبع نشانه‌ای می‌تواند از قوانین اجتماعی، فرهنگی یا فکری برآمده باشد؛ بنابراین منابع نشانه‌ای در وهله اول تولیداتی فرهنگی- اجتماعی و منابعی شناختی‌اند که در خلق معانی، چه در تولید و چه در تفسیر پیام‌های بصری می‌توان از آن‌ها بهره برد.(خیری، ١٣٩٤: ٦١) واژه مشارکت‌کنندگان به‌جای واژه اشیا یا عناصر تصویری است. این واژه دربردارنده این معنا است که مشارکت‌کنندگان کنشگران اجتماعی‌اند که می‌توانند فاعل یا مفعول قلمداد شوند؛ یعنی روی آن‌ها کنشی انجام گیرد یا خود کنشگر باشند.

کرس و ون لیوون به شکل جدی از پایگاه تحلیل انتقادی گفتمان وارد قلمرو نشانه‌شناسی اجتماعی شده و از طریق الگویی که ارائه کردند به شناسایی ابعاد چندگانه منابع نشانه‌ای و تأثیرات گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی بر تصاویر ثابت پرداختند. آن‌ها در مسیر شناخت وسعت معنایی رمزهای نشانه‌شناسی بصری و باهدف پیوند صورت و معنا، مدلی جهت تجزیه‌وتحلیل تصاویر ارائه دادند که ماهیتی نقش گرایانه دارد و متون را به‌مثابه مقوله‌ای اجتماعی واکاوی می‌کند. دستور نحو بصری کرس و ون لیوون که قابل‌تعمیم در حوزه‌هایی چون نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی و... است شامل فرانقش بازنمودی (اندیشگانی)[۵]، فرانقش تعاملی (بین فردی)[۶] و فرانقش ترکیبی (متنی)[۷] است.(خیری، ۱۳۹۵: ۶۰)جدول ۱.

فرا نقش بازنمودی

در فرانقش بازنمودی، عناصر بصری قابل رویت، مشارکت‌کنندگان در تصویر هستند، معنای بازنمودی توسط عناصر یا مشارکت‌کنندگان در تصویر، آدم‌ها، مکان‌ها و چیزها انتقال داده می‌شود و روابط فضایی میان آن‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد (سجودی، ۱۳۹۳) در

جدول ۱. الگوی پیشنهادی منابع نشانه‌ای تصویر، مأخذ: خیری،۱۳۹۵: ٦١

بازنمودی (اندیشگانی)		تعاملی (بین فردی)	ترکیبی (متنی)
الگوی روایی	الگوی مفهومی[۸]		
دارای بردار حرکتی: الف. گذرا ب. ناگذرا	بدون بردار حرکتی: الف. تحلیلی ب. طبقه‌بندی ج. نمادین	الف. زاویه دید ب. تماس ج. فاصله	الف. ارزش اطلاعاتی ب. قاب‌بندی ج. برجسته‌سازی

1.Visual meaning: a social semiotic approach
2.Social Semiotics Of Image
3.Source
4.Participants
5.Ideational meta function
6.Inter personal meta function
7.Textual meta function
۸. تصاویر فاقد بردار کنشی الگویی مفهومی دارند و باوجوداینکه ممکن است میان ساختار روایی و مفهومی هم‌پوشانی‌هایی وجود داشته باشد، به دلیل واگرایی آرای پژوهشگران این حیطه و عدم اتفاق‌نظر در ارتباط با حضور هم‌زمان ساختار روایتی و مفهومی در نگارگری ایرانی، از پرداختن به مؤلفهٔ مفهومی در تحلیل تصاویر صرف‌نظر می‌شود.

راستای الگوی روایی این فرانقش، باید به کنکاش مفاهیمی کلیدی چون کنش گر، کنش پذیر و بردار پرداخته شود. تصاویر روایی با حضور بردار تشخیص داده می‌شوند و نقش مهمی در روایت تصویر دارند. بردار اغلب خطی فرضی است که مشارکت‌کنندگان را به یکدیگر پیوند می‌دهد و بیانگر نوعی ارتباط فعال و پویا در تصویر است. (Jewitt& Oyama,2001:140-143) ساختار روایتی می‌تواند گذرا یا ناگذرا باشد؛ چنان چه کنش از شخصی بر شخص دیگر انجام شود و هم کنشگر و هم‌کنش‌پذیر آشکار باشند گذرا است و اگر تنها یکی از طرف‌های کنش در تصویر قابل‌رؤیت باشد، ناگذرا محسوب می‌گردد.

فرا نقش تعاملی

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

در این تعریف مقصود از تولیدکننده نهاد اجتماعی است که متن از دل آن برخاسته و مؤلف هم بخشی از آن محسوب می‌شود. اندیشهٔ مؤلف متن که در اینجا نقاش است محصول قرار گرفتن در شبکه بینامتنی مناسبات اجتماعی است و رها از چالش‌های بینا گفتمانی عمل نمی‌کند.(حقایق و سجودی،۱۳۹۴: ۷) سه عامل نقش کلیدی را در فرانقش تعاملی بازی می‌کنند؛ زاویه دید[1]، فاصله[2] و تماس[3]. این عوامل به همراه یکدیگر رابطه پیچیده و ظریفی را میان اثر و بیننده ایجاد می‌کنند.

زاویه دید منجر به شناسایی و دربرگیری یا جداسازی تماشاگران از شرکت‌کنندگان در تصویر می‌گردد و در معنای تعاملی خود بر سه قسم است؛ زاویه دید عمودی بالا، زاویه دید هم‌سطح چشم و زاویهٔ دید عمودی پایین. زاویه دید عمودی، تداعی‌کننده مفهوم قدرت است و نگاه به سوژه از زاویه افقی و هم‌سطح نشان‌دهنده برابری و ایجاد حداکثر مشارکت با بیننده است. با تغییر زاویه دید حقیقت دچار دگرگونی معنا شده، به تقویت و یا تضعیف مفاهیمی خاص منتهی می‌گردد که می‌تواند ناخودآگاه بیننده را تحت تأثیر قرار دهد.

مطالعه فاصله و انواع آن در متون تصویری با استفاده از اندازهٔ قاب (نما) صورت می‌گیرد. نما می‌تواند نزدیک، متوسط و دور باشد. انتخاب این نماها فاصله اجتماعی متفاوتی را بین شرکت‌کنندگان تصویر و بیننده ترسیم می‌کند و روابط متفاوتی را در تصویر نشان می‌دهد.

تصویر ۱. روز داوری، مأخذ: Farhad2010: 190.

«در فاصلهٔ خودمانی، تنها صورت یا سر را می‌بینیم. در فاصلهٔ شخصی نزدیک، سر و شانه‌ها را درک می‌کنیم. در فاصلهٔ شخصی دور فردی را از کمر به بالا می‌بینیم. در فاصلهٔ اجتماعی نزدیک کل پیکره را می‌بینیم. در فاصله اجتماعی دور کل پیکره شخص را با فضای اطراف آن می‌بینیم و در فاصله عمومی می‌توانیم نیم‌تنهٔ حداقل چهار یا پنج نفر را ببینیم.» (hall, 1964: 41-55)

«تماس نیز، به‌وسیلهٔ حالات مختلف چهره، ژست‌ها و نوع نگاه مشارکت‌کنندگان تصویر با مخاطب ایجاد می‌شود.» (jewitt & oyama,2001:135)

در سطح تعاملی تماس، سه حالت روبرو، نیمرخ و سه رخ وجود دارد. به‌غیراز حالت روبرو که حداکثر مشارکت را میان بیننده و تصویر برقرار می‌کند، دو حالت نیمرخ و سه‌رخ به‌نوعی باعث فاصله‌گذاری بیشتر میان بیننده و تصویر و حتی میان پیکره‌ها می‌گردد.

فرانقش ترکیبی

در معنای ترکیبی چگونگی یکی شدن عناصر تصویر در یک کل معنادار مطرح می‌شود (حقایق و سجودی، ۱۳۹۴: ۷) و منابع نشانه‌ای که کارکردهای ترکیبی یک تصویر را مشخص می‌کنند شامل ارزش اطلاعاتی[4]، قاب‌بندی[5] و برجسته‌سازی[6]

1.Point of view
2. Distance
3. Contact
4.Information value
5.Framing
6.Salience

تصویر ۲. صحرای محشر، مأخذ: www.digital.slub-dresden.de، بازیابی شده در ۹۸/۳/۲۳.

می‌شود. «این سه عامل معناهای بازنمودی و تعاملی را به یکدیگر مرتبط می‌کنند»(همان). ارزش اطلاعاتی در ارتباط با جایگاه استقرار عناصر و نحوه ساماندهی آن‌ها در ترکیب است که سه عامل در آن دخیل‌اند؛ چپ/ راست، بالا/ پایین، مرکز/ حاشیه. «مرکز/ حاشیه بازتولید کنندهٔ رابطهٔ سلسله مراتبی قدرت است. آنچه در مرکز است قدرتمندتر و تعیین‌کننده‌تر است و آنچه در حاشیه است پیرامون آن مرکز قرار دارند. در بالا/ پایین نیز بالا آرمانی است و پایین مادی و دنیوی»(سجودی،۱۳۹۳).

همچنین بنا بر عادات خوانش خط، مخاطب از راست و یا چپ شروع به پردازش تصویر می‌کند و این حرکت برخاسته از ساختارهای زبانی فرهنگ‌ها است، به‌عنوان‌مثال در نوشتن از سمت چپ به راست که در فرهنگ زبانی غرب وجود دارد، ارزش اطلاعاتی آنچه در سمت چپ قرار دارد قدیمی‌تر و کهنه‌تر از سازهٔ سمت راست است.

در قاب‌بندی عناصر و مشارکت‌کنندگان تصویر توسط قاب‌هایی واقعی و یا نامرئی به یکدیگر متصل و یا از هم جدا می‌شوند که این امر مبین تعلق و یا بیگانگی عناصر به مفهومی خاص هستند. (Kress& Van leeuwen,1996:177) قاب، نشان‌دهندهٔ آن است که عناصر یک ترکیب می‌توانند به‌تنهایی و جداگانه هویت داشته باشند و یا به‌عنوان کلی یکپارچه و به‌هم‌پیوسته بازنمایی شوند. برجسته‌سازی که مبحث مدالیته[1] (وجهیت) - سنجش نسبت تصویر با واقعیت- را نیز در خود جای می‌دهد، چرایی و شیوه‌های تأکیدات در تصاویر را بررسی می‌کند و توسط تمهیداتی بصری چون ابعاد، نور، رنگ، موقعیت مکانی و یا حرکات، ژست‌ها و چهره‌های افراد قابل حصول است.(Jewitt& Oyama,2001:144) برجستگی یک ویژگی قابل‌اندازه‌گیری نیست بلکه نتیجهٔ فعل و انفعالی میان عناصر دیداری گوناگون است که درعین‌حال که چشم را بیش از دیگر عناصر جذب می‌کند، اهمیت آن را به بیننده نشان می‌دهد.

مدالیته نیز نسبت تصویر با واقعیت را موردسنجش قرار می‌دهد و با این مسئله مرتبط است که یک نشانه، متن یا ژانر چقدر با واقعیت منطبق است یا ادعای آن را دارد. «در فهم یک متن، مفسران اغلب در مورد وجهیت آن قضاوت می‌کنند. آن‌ها امکان‌پذیر بودن، واقعی بودن، باورپذیری، صحت و درستی متون را در بازنمایی واقعیات ارزیابی می‌کنند. این کار بر پایهٔ دانش آن‌ها نسبت به جهان (رمزگان اجتماعی) و رسانه (رمزگان متنی) استوار است»(چندلر، ۱۳۸۷: ۳۳۲). «در ارتباط بصری، مدالیته می‌تواند طبیعت مدار[2]، انتزاعی[3]، تکنولوژیکی[4] و حسی[5] باشد» (ون لیوون، ۱۳۹۵: ۵۰۷).

معرفی و تحلیل پیکره مطالعاتی

بر اساس اعتقادات شیعه حسابرسی اعمال مسلمانان در قیامت به‌وسیله حضرت محمد(ص) و همراهی علی(ع) و در حضور سایر ائمه انجام می‌گیرد. در تصاویر ۱ و ۲ سنجش اعمال انسان‌های مختلف و حال و روز آن‌ها در روز رستاخیز بر اساس اعتقادات شیعیان نقش شده است. بدین ترتیب جهت سهولت دریافت، نگارهٔ نخست را با عنوان روز حساب و نگارهٔ دوم را صحرای محشر می‌نامیم. تصویر ۱ برگی از نسخهٔ فال‌نامهٔ شاه‌تهماسب صفوی است که در تاریخ ۱۵۵۵ میلادی، در مکتب تبریز یا قزوین تولیدشده، ابعاد آن ۵۸،۵ × ۴۳،۷ سانتی‌متر است و در گالری ساکلر نگه‌داری می‌شود.

تصویر ۲ متعلق به فال‌نامه‌ای است که در کتابخانه دانشگاه ساچینگ در درسدن آلمان قرار دارد. «این نسخه دارای ۵۱ نگاره است که ابعاد اوراق آن از ۳۶،۵ ×۴۸ تا ۴۸ × ۶۶،۵ سانتی‌متر متفاوت است و آن را بزرگ‌ترین فال‌نامهٔ موجود می‌دانند. بسیاری از این‌ها حتی بزرگ‌تر بودند. در اصل بعضی از آن‌ها بریده‌شده‌اند و در برخی دیگر حاشیه اطراف تصاویر حذف‌شده‌اند. به‌علاوه برخی از ورق‌ها با قطعات کاغذ به نظر می‌رسد بازیافت شده‌اند. امروزه تعدادی از برگه‌های آن ازمیان‌رفته و بعضی دیگر گم‌شده‌اند. بسیاری از شواهد سایش و پاره شدن را نشان می‌دهند و حداقل چهار تصویر از ده تصویر با آلودگی

1. Modality
2. Naturalistic modality
3.Abstract modality
4. Technological modality
5. Sensory modality

گسترده به‌طور کامل رنگ‌آمیزی شده‌اند. باوجود وضعیت شکننده فعلی آن، سبک، محتوا و ساختار این نسخه در درک پیدایش فال‌نامه‌های تصویری در قرن شانزدهم ارزشمند است. به‌طورکلی موضوعات نگاره‌ها از دیگر فال‌نامه‌ها اقتباس‌شده است، اما این نسخه تعدادی از موضوعات جدید مذهبی و ادبی را نیز شامل می‌شود»(Farhad،۲۰۱۰:۶۰).

داستان اصحاب کهف نیز دلالت بر معاد دارد. بنا بر نقل قرآن کریم اصحاب کهف گروهي جوانمرد با ایمان بودند که در جامعه‌ای مشرک و بت‌پرست زندگي می‌کردند. بنابراین، قیام کردند و به غار پناه بردند. خداوند متعال خواب را بر آن‌ها مسلط کرد و سیصد و نه سال در غار ماندند. در طول مدتي که در غار بودند خداوند قوم مشرک و حاکمان آن‌ها را منقرض کرده بود و خداپرستان غلبه یافته و حکومت می‌کردند. آن‌ان که از خواب طولانی خویش بی‌خبر بودند پس از بیداری شخصي را به شهر فرستادند؛ اما وقتي فرستاده وارد شهر شد، متوجه تغییرات شده، در حیرت فرورفت. وقتي خواست غذا بخرد، سکه‌ای داد (سکهٔ مربوط به سیصد سال قبل)، مردم دربارهٔ آن سکه مشاجره کردند و خبر به‌سرعت در شهر پیچید و مردم زیادي جمع شدند و همراه او به‌سوی غار حرکت کردند و آنچه را شنیده بودند، مشاهده کردند و امر معاد برایشان روشن شد. اصحاب کهف پس از مدتي کوتاهي به ارادهٔ خداوند از دنیا رفتند.

داستان اصحاب کهف درزمانی به وقوع پیوست که تنازعی شدید در امر معاد و بعثت مردگان بین موحدین و مشرکین درگرفته بود.«آیات ۸ تا ۲۶ سوره کهف در قرآن به این ماجرا می‌پردازد. این آیات حاوی هدایت این اصحاب از سوی خداوند، ایمان و کشمکش آنان با کافران، پناه بردن به غار، معجزه زنده‌ماندن‌شان به یاری خدا، بیداری مجددشان و برخورد با مردم، روشن شدن حقیقت و بیان جدالی که کافران با پیامبر(ص) در این مسئله داشتند، اشاره دارد»(معموری، ۱۳۹۲: ۱۶۰).

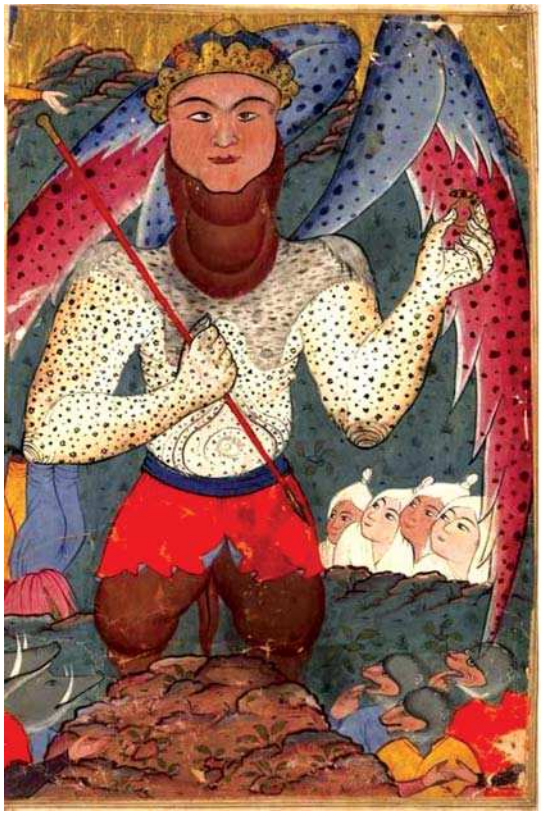
تصویر ۳ برگی دیگر از فال‌نامهٔ درسدن است که روایتی تصویری از داستان اصحاب کهف را به نمایش می‌گذارد. صحنه مربوط به آن بخش از داستان است که مردم پی به خواب سیصدوچندسالهٔ اصحاب کهف می‌برند و برای تماشای آنچه اتفاق افتاده دور آن‌ها جمع می‌شوند. این نگاره، صحنه مرگ اصحاب را در آخر داستان نشان می‌دهد.

دابه‌الارض به معنای جنبنده زمینی از نشانه‌های آخرالزمان یا قیامت است(شیخ صدوق، ۱۴۰۵ ق، ۵۲۷). قرآن در آیه ۸۲ سوره نمل به ماجرای دابه الارض اشاره‌کرده است؛ بنابراین آیه، دابه الارض هنگام قیامت از زمین خارج می‌شود و با مردم سخن می‌گوید(نمل، ۸۲). مطابق با گزارش برخی از روایات و مفسران، دابه الارض انگشتر سلیمان و عصای حضرت موسی(ع) را به همراه خود دارد(مجلسی،۱۴۰۳ ق: ج ۳۹، ۳۴۵). وی کافر و مؤمن را از هم جدا می‌کند و بر آن‌ها علامت می‌گذارد (مجلسی، ۱۴۱۶ ق: ج ۶، ۳۰۰).

تصویر ۳. اصحاب کهف، مأخذ: همان، بازیابی شده در ۹۸/٤/٤.

برخی از علمای شیعه دابه الارض را بر امام علی(ع) یا امام مهدی(عج) تطبیق کرده‌اند و گروهی دیگر نیز آن را با رجعت مرتبط دانسته‌اند. در مقابل، برخی از اهل سنت آن را موجودی غیرعادی، بسیار بزرگ، داری دم و پَر معرفی کرده‌اند. علامه طباطبایی دابه الارض را موجودی جاندار (انسان یا غیر انسان) می‌داند ولی معتقد است ماجرای دابه الارض از اسرار قرآن است(طباطبایی،۱۳۷۱: ج ۱۵، ۵۵٤). تصویر ٤ با همین عنوان و متعلق به فال‌نامه درسدن است.

در هر چهار نگاره، کنشی در حال انجام است و غالب مشارکت‌کنندگان در این کنش دخیل‌اند، اگرچه اولویت‌بندی نقش‌های آنان در این کنشگری با توجه به رویداد و یا حتی صلاحدید و خلاقیت نگارگر، با یکدیگر تفاوت دارد. همچنین بهرهٔ مشارکت‌کننده‌های ثانویه از کنش پذیری یکسان بوده و برتری قابل‌ملاحظه‌ای نسبت به یکدیگر ندارند علاوه بر این، بااینکه نگاره‌ها بیشتر در راستای برجستگی روایتی مشخص تولیدشده‌اند، اما در ساختار بصری، منحصر به آن روایت نشده و از فرآیندهای ثانویه نیز برخوردار



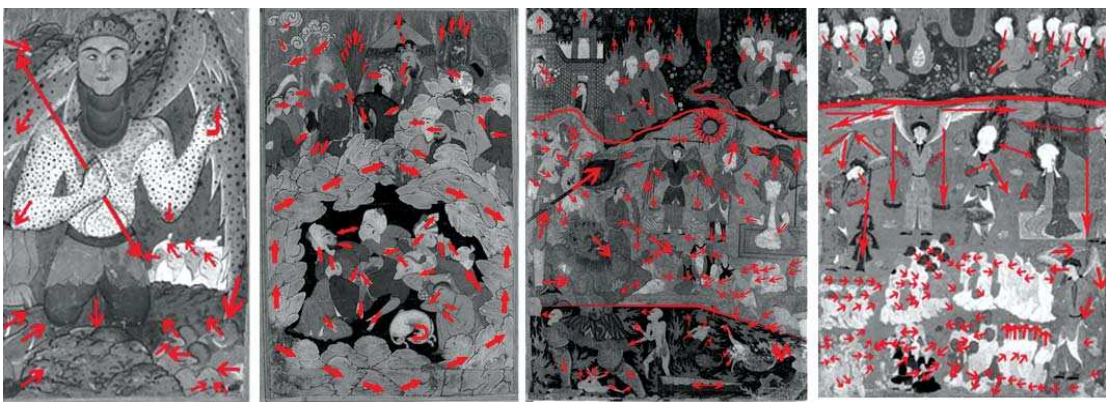
تصویر ٤. دابه الارض، مأخذ: همان، بازیابی شده در ۹۸/٤/٥.

هستند

از مجموع این موارد برداشت می‌شود که فرا نقش بازنمودی در این آثار از اهمیت قابل‌ملاحظه‌ای برخوردار است و در این میان سهم مؤلفهٔ روایی بارز است؛ گواه این امر، علاوه بر شواهد مذکور، وجود بردارهای متعدد حرکتی است که موجب ارتباط میان مشارکت‌کنندگان، گردش چشم و البته انسجام ترکیب‌بندی شده است(تصویر ۵). این بردارها با اشاره و تأکید بر پیکره‌ای خاص، مرتبه و جایگاه او را نیز بازگو می‌کنند. صرف‌نظر از اینکه به‌طورکلی هستی نگارگری ایرانی بر پایهٔ روایتگری است و همچنین مؤلفهٔ مفهومی نیز در برخی از این تصاویر قابل دریافت است، اما وجود بیش متن[1] روایی قرآن که اصلی‌ترین محرک در مصورسازی این آثار است و متعاقب آن محمل و نسخی که این نگاره‌ها در آن جای گرفته‌اند، تصدیق دیگری بر اهمیت و غلبهٔ ساختار روایتگری در این نگاره‌ها است. چراکه تمامی این نگاره‌ها در درجهٔ نخست، در جهت تکمیل مفاهیم و معانی بیش متن خود شکل‌گرفته‌اند.

علاوه بر گزینه‌های بازنمودی، عوامل فرا نقش تعاملی نیز در این نگاره‌ها، بر جنبهٔ روایتگری تأکیددارند؛ ازجمله اینکه ساخت و پرداخت شرکت‌کنندگان تصویر، حتماً باعرضه و پیشنهادی برای دیدن به بیننده همراه است. عدم ترسیم چهرهٔ از روبه روی شخصیت‌های مقدس، حاکی از ماهیت قدرتمند و اسطوره‌ای آن‌ها است که بیننده را لایق تعامل متقابل نمی‌داند و تنها وی را به دیدن آنچه به نمایش گذاشته، دعوت می‌کند.(تصویر ۶)

در معنای فاصله نیز، نمونه‌ها، نمایی دور و فاصله‌ای غیرشخصی را ارائه می‌کنند که ارتباطی عمومی را با ناظر برقرار کرده و گرایشی به تماس بیشتر و نزدیک‌تر ندارند. کلیهٔ این عوامل بر بیگانگی ناظر اصرار دارد، گویی که تصویر و مشارکت‌کنندگان آن نباید او را در تجربهٔ موجود شرکت دهند و این مسئله گفتمان خودی و دیگری را پیش می‌کشد. احتمالاً به این دلیل که مضامین آثار روحانی و هویت بیننده مادی است و مشارکت‌کنندگان آن‌که در تناظر باشخصیت‌های خاندان صفوی هستند، افراد خودی و مقدس سزاوار حضور در این ساحت‌اند و بیننده که از تبار آن‌ها نیست، شایستگی نزدیکی به این عوالم را ندارد. این فاصله‌گذاری و جداسازی هنگامی‌که در کارکرد اجتماعی اثر بررسی شود، حاکی از ادعای برتری‌جویی فرا مادی درباری و فرودستی زمینی مخاطب عامی است و بدین طریق بر تفاوت جایگاه و تقدس ساختگی شاه و حکومت



تصویر ۵. فرانقش بازنمودی؛ بردارهای حرکتی روایی در نمونه نگاره‌ها، مأخذ: نگارنده

۱. بیش متنی رابطه برگرفتهٔ متن دوم از متن اول است به‌گونه‌ای که اگر متن اول نباشد متن دوم شکل نمی‌گیرد.

تصویر ٦. فرانقش تعاملی؛ نمونه‌هایی از عرضه تصویر توسط نمای غیر روبروی شخصیت‌های مقدس، مأخذ: همان

اصرار می‌ورزد.

همچنین زوایای دید مخاطب با نگاره‌ها، افقی و هم‌سطح چشم است، بدین معنی که ادعای برتری و استیلا میان مشارکت‌کنندگان و ناظر وجود ندارد و مطابق با سنت قراردادی نگارگری ایرانی، بهترین و کامل‌ترین زاویهٔ دید برای دریافت اطلاعات و همین‌طور روایتگری است؛ اما همین زاویهٔ دید هنگامی‌که میان مشارکت‌کنندگان تصویر، مطالعه شود، گواه حضور زاویه‌ای عمودی است که البته به دلیل وجود شرکت‌کنندهٔ برتر مذهبی در تصویر لحاظ شده است و گویای گفتمان سلسله مراتبی قدرت و احترام است. به‌طورکلی بیشتر گفتمان‌های قدرت و یا مذهب، سبب ایجاد منبع نشانه‌ای نگاه عمودی و مرکزی می‌شوند.

در سطح ترکیبی نتایج حاصله بیانگر این است که هستهٔ اطلاعات و مهم‌ترین بخش از رویداد در موقعیت مرکزی استقراریافته و باقی مشارکت‌کنندگان همانند تبعه و زیرمجموعهٔ آن، در حاشیه ساماندهی شده‌اند.(تصویر ۷) مرکزگرایی این دادهٔ اصلی که غالباً شامل پیکرهٔ شخصیت برتر مذهبی است، واجد معنایی فرهنگی و قدرت‌گرا است.

پس از مرکز، جهات راست و بالا از اهمیت ویژه‌ای برای استقرار شرکت‌کننده‌های شاخص برخوردارند. با توجه به فرهنگ نوشتاری راست به چپ فارسی، توجه به راست و حرکت عناصر ازاین‌جهت، بر مؤانست و بدیهی بودن دلالت دارد، بر همین اساس آنجا که نگارگر بر صراحت، قطعیت و حرکت از درون به بیرون شرکت‌کنندهٔ والا تأکید دارد، وی را در راست مستقر می‌سازد تا اشارهٔ دیگری بر شان و منزلتش باشد. نگرش به جهت بالا و جایگیری عناصر مهم در این قسمت نیز همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، بر مقام آرمانی و معنوی شرکت‌کنندگان صحه می‌گذارد و بدین ترتیب با ساختار اطلاعات بر ارزش و تمایز تأکید می‌ورزد.

چگونگی مطرح‌شدن عناصر در کل معنادار نگاره‌ها، با منبع نشانه‌ای قاب‌بندی، بیش از هر چیز قائل به تفکیک فضاها و ساحت‌هاست. ازآنجاکه این نگاره‌ها ترجمان تصویری اموری ذهنی و فرا مادی هستند، این جداسازی بار دیگر تفاوت سامان‌های فراتر و فروتر را نشان‌دار می‌کند. این مرزبندی با هویت‌بخشی به هر یک از مشارکت‌کنندگان

تصویر، در پی ارزش‌گذاری، اعتبارسنجی و طبقه‌بندی چیزها، آدم‌ها و اماکن است؛ بنابراین نگارگر حتی‌المقدور شخصیت برترش را در قابی مجزا و برجسته ساکن می‌کند که در عین وابستگی‌اش به عرصهٔ معنوی، با فضای مادی این جهانی و شرکت‌کنندگان آن نیز هم‌پوشی دارد و به‌عنوان میانجی این دو ساحت امور اعتقادی و انسانی را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

مؤثرترین منبع نشانه‌ای نگاره‌های مطالعه شده که در معنا سازی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد، «برجسته‌سازی» است. این مهم همواره در نگارگری مذهبی ایران وجود داشت. متداول‌ترین شیوه‌ای که با آن می‌توان شرکت‌کننده‌ای را از دیگری تمایز داد و در این نمونه‌ها نیز قابل دریافت است، برجسته‌سازی با استفاده از نمادهای قراردادی است، هر جا که قرار به رجحان شخصیتی بر دیگری به لحاظ شان و مقام معنوی بود، از نمادهایی از پیش تعیین‌شده چون هالهٔ تقدس آتشین بر سر، حجاب یا روبندهٔ سپید، نمادهای رنگی چون سبز و یا حتی نپرداختن به جزییات چهره به‌واسطهٔ حرمت، بهره برده شده است.(تصویر ۸)

تغییر ابعاد که در نقاشی ایرانی از آن به پرسپکتیو مقامی یاد می‌کنند نیز دیگر تمهید نگارگر در راستای برجسته‌سازی بوده است؛ اما واکاوی این منبع با الگوی نشانه شناسانهٔ اجتماعی تصویر، جلوهٔ بارز پارامترهایی مانند بردار، ارزش اطلاعاتی و قاب‌بندی را نیز در مسیر برجسته‌سازی اثبات می‌کند. به‌عبارتی‌دیگر، نقاش با سود جستن از ارزش اطلاعاتی و موقعیت استقرار شرکت‌کننده‌ها، اهمیت جایگاه اجتماعی آنان را تعیین کرده است و یا با به‌کارگیری چارچوبی مشخص، به طبقه‌بندی مشارکت‌کنندگان مبادرت ورزیده و از این طریق هویت اجتماعی آنان را به نمایش می‌گذارد. همچنین تمرکز بردارهای حرکتی به سمت‌وسوی شرکت‌کننده‌ای خاص، تنها باهدف انسجام ترکیب و یا نقل روان ماجرا نبوده، بلکه بر ارج، تأثیر و اهمیت مرتبهٔ فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی آن شرکت‌کننده اشاره دارد. به همین دلیل تقریباً در تمامی نگاره‌ها حضور بارز منبع برجسته‌سازی را به‌ویژه در ارتباط باشخصیت برتر مذهبی نگاره می‌توان مشاهده کرد.

در ارتباط با مبحث مدالیتهٔ نگاره‌ها، نتیجه‌ای که به‌دست‌آمده، ارزش صدق تصاویر را مطابق با روایات قرآنی اثبات می‌کند، به این معنی که اگر مدالیته را بازنمایی درست آنچه باید باشد در نظر بگیریم، می‌توانیم نگاره‌های مضامین اخروی را تا حدود زیادی منطبق بر متن روایت بدانیم، اگرچه که از آن خودسازی‌هایی شیعی نیز در آن‌ها به چشم می‌خورد؛ اما چنانچه مدالیته را صرفاً تطابق تصاویر با واقعیات محسوس تفسیر کنیم، ارزش صدق نگاره‌ها غالباً انتزاعی است و آنچه تصویر شده است، در عالم واقع و زمینی مصداق ندارد و یا به تعبیری دیگر، ارزش صدق آن با توجه به بازنمایی‌های بصری مشارکت‌کنندگانی غیرزمینی مثل فرشتگان، دیوان، موجودات اساطیری، بهشت و جهنم و ... پایین است. جدای از این، به علت نحوهٔ به‌کارگیری منابع نشانه‌ای مرسوم در نگارگری ایرانی، مدالیته در این آثار پایین است، به‌عنوان نمونه همین‌که نگاه مستقیم و تعامل گر میان شرکت‌کنندگان و بیننده حداقل است و یا ترسیم فضاها و نماها از قوانین منطقی و ادراکی این جهانی پیروی نمی‌کند و یا عواملی چون عدم تماس، فواصل غیرشخصی و برجسته‌سازی با نمادهای قراردادی وجود دارد، همگی گویای مدالیته پایین نگاره‌ها است.

با توجه به موارد مطرح‌شده، کلیدواژه‌های اصلی مستخرج از فرآیند بازنمایی شامل، روایتگری، عدم تعامل، ارزش اطلاعاتی، برجسته‌سازی و قاب‌بندی است. همان‌طور که مشاهده می‌شود سهم منابع نشانه‌ای فرا نقش ترکیبی در این عرصه بیش از دیگر فرا نقش‌ها است و سپس معنای بازنمودی روایی بیشترین جایگاه را به خود اختصاص داده است.(جدول ۲)

تفسیر زمینه‌های اجتماعی

انگیزهٔ صفویان در رسمی کردن تشیع را نمی‌توان راستین در نظر گرفت. چراکه اعلان رسمیت مذهب تشیع به دلایل سیاسی و مصلحت‌اندیشی انجام‌شده بود (وان درکرویس، ۱۳۸٤: ۵۰ ـ ۵۱) حکومت مدعی نوعی رهبری مذهبی با خاستگاه صوفیانه‌اش بود، اما هرگز نتوانست آن را تعمیم بخشد؛ بنابراین به‌سرعت درصدد کسب مشروعیت از راه‌های دیگر برآمد. ترویج ادعای انتساب به خاندان پیامبر(ص) و تلاش برای ترویج دین حقه، مضامین مناسبی برای جلب حمایت اعضای ساختار دینی بود(صفت گل،۱۳۸۱: ۵۹). بنابراین با جدا شدن از خاستگاه و اندیشهٔ صوفیانه خود و ادامه زیست‌فرهنگی در گفتمان فقهی، دست به تغییر در هویت فرهنگی اجتماعی خود زدند، همچنین وجود دشمن قدرتمندی چون دولت عثمانی ضرورت وجود حکومت شیعی بود(شورمیج، ۱۳۹۲: ٦۵–٤۷). در این دوران تدابیر زیربنایی شاهان صفوی، زمینهٔ نفوذ علمای شیعه و تحکیم و تثبیت تشیع به‌عنوان مذهب رسمی در ایران را فراهم آورد(نجفی نژاد؛ جدیدی، ۱۳۹٦: ۱٤۵–۱۲۱).

در زمان تهماسب اول با فراخوانی گسترده از علمای جبل عامل خواسته شد تا تشیع غالیانه را پیرایش و تشیع فقیهانه را جایگزین آن کنند(فرهانی منفرد، خلیلی، ۱۳۸۹: ۹۱–۹۰). شیعه فقاهتی رقیب جدی مشی صوفیانه شد و بعد به گفتمان غالب عصر صفوی تبدیل گردید. در این میان «گسترش نمادها و مظاهر شیعی یکی از راه‌های ترویج تشیع امامیه بود چراکه در جامعهٔ نوپای شیعی آن دوره منطقی بود که مظاهر مادی و فیزیکی مذهب تشیع اثنی عشری در جامعه به نمایش درآید تا موجب فرهنگ‌سازی شود»(نجفی نژاد؛ جدیدی، ۱۳۹٦: ۱٤۵–۱۲۱). بدین ترتیب

هنرها نیز همگام با اصلی‌ترین جریان موجود قرار گرفتند؛ به‌ویژه نگارگری این دوره ابزاری مهم در پیشبرد اهداف و جهان‌بینی تشیع شد و در جهت خدمت‌رسانی به مبانی آن حرکت کرد، این هم سویی در عصر شاه‌تهماسب که مقارن بارونق هنر عامیانه پیروان تشیع و تلاش وی در بیان و تبلیغ حقانیت شیعه بود، نمودی بارز داشت که در تصاویر فال‌نامه‌های مصور آن بیش از دیگر رسانه‌ها قابل دریافت است.

توجه به مضامین اخروی و آنچه در نگاره‌های این مضمون بارز است؛ پرداخت مؤکد و شیعی به موضوع است؛ چه در نگاره‌های روز حساب که صحنه‌های بهشت، جهنم و صحرای محشر به نمایش درآمده و چه در داستان اصحاب کهف و نگارهٔ دابه الارض که از مفاهیم مرتبط با معاد است. مسئلهٔ معاد به‌عنوان یکی از اصول دین در هر دو تفکر شیعه و سنی پذیرفته‌شده است، اما اعتقاد به رجعت که با تفکر مهدویت و جریانات بعد از ظهور ارتباط دارد و همچنین اعتقاداتی که به نحوی به ولایت اهل‌بیت مرتبط باشد، مورد انکار اهل سنت است.«ازنظر ایدئولوژیک یکی از تفاوت‌های اساسی میان این دو مذهب در این است که شیعیان امام را دارای قدرت و اختیارات روحانی و به‌عنوان میانجی میان خدا و مؤمنان در نظر می‌گیرند؛ نزد شیعیان امام تنها جانشین سیاسی ساده پیامبر نیست، بلکه هم‌زمان جانشین معنوی او نیز بر روی زمین است. همچنین شیعه از راه آیات و روایات موردقبول طرفین استدلال می‌کند که خدا و پیامبرش، علی ابن ابی‌طالب (ع) را به‌عنوان مصداق امام و خلیفه تعیین نموده‌اند»(فیرحی،۱۳۸۲: ۱۵۱-۱٤۳).

عرفان شیعی نیز حول مفهوم ولایت شکل می‌گیرد که درجه و مرتبه‌ای از مسئلهٔ امامت یا ولایت معنوی انسان کامل است. «عرفان شیعی عرفان فرد و جامعه، قرآن و سنت، اجتهاد و جهاد، حماسه و حرکت و تربیت و عدالت است، نه عرفان انزوا و عزلت و درون‌گرایی و رخوت که در تصوف اهل سنت مشاهده می‌شود. مسئله ولایت معنوی انسان کامل به تعبیری مسئله حجت زمان است»(الشیبی،۱۳۷٤: ۲۲ ـ ۲۵). در گفتمان مهدویت غالیانه مورردادعای صوفیه یا شیعیان غالی، سلطان به‌عنوان ظل ا...، مرشد کل و نایب امام زمان ایفای نقش می‌کرد؛ اما در متون شیعه و زیارت‌ها آمده است که امام دارای چنین روح کلی است. اهل عرفان برآنند که در هر دوره‌ای باید یک‌قطب، یا انسان کامل وجود داشته باشد و شیعه بر آن است که در هر دوره‌ای یک امام و حجت وجود دارد که انسان کامل است(طباطبایی؛ حسن‌زاده، ۱۳۸۵: ٦٤).

با توجه به مطالب مذکور آنچه در تصویر روز حساب می‌بینیم، در راستای پارادایم مسلط است، بر این اساس ترسیم بهشتی که جایگاه قدسی انبیا الهی است، روز حسابی که محشور شدگان آن بر اساس روایات شیعی تقسیم‌بندی شده و گرد هم آمده‌اند، حضور پیامبر اکرم(ص) و حضرت

تصویر ۷. فرانقش ترکیبی؛ نمونه‌ای از تأکید بر مرکزگرایی مشارکت‌کننده اصلی، مأخذ: همان

علی(ع) که علاوه بر تأکید بر مسئله شفاعتشان، به عدل علی و مهم‌تر از آن امامت ایشان به‌عنوان جانشین پیامبر اشاره دارد، همگی توصیف، پرداخت و تأکید تصویری شیعی این واقعه را می‌نمایاند که بر این اساس نقبی نیز به غیریت سازی با تسنن عثمانی و حتی رویکرد غالیانه تصوف زده است.

نکتهٔ دیگر مسئلهٔ قضاوت و عدالت است که در نگارهٔ روز حساب با آن مواجه می‌شویم. هر دو مذهب شیعه و سنی عادل بودن خدا را قبول دارند ولی تفسیرشان متفاوت است. شیعیان عدل را در کنار توحید، معاد و نبوت، جزء اصول مذهب خود قرار داده‌اند تا تمایز خود را در این مسئله از برخی فرق اهل سنت نمایان سازند. شاید به همین منظور است که نماد ترازو را به‌عنوان مظهری قراردادی از مفهوم عدالت در قاب‌بندی مربوط به نگاره‌های روز حساب در دست فرشته می‌بینیم تا در کنار یکی از سه اصل اساسی دین اسلام – مسئله معاد- اشاره‌ای مؤکد به این مفهوم نیز از طریق تصویر فراهم آید.

همچنین حضور کاراکتر حضرت علی(ع) در نگاره، اشاره‌ای

تصویر ۸. فرانقش ترکیبی؛ نمونه‌ای از برجسته‌سازی با نمادهای قراردادی، مأخذ: همان

به مسئلهٔ امامت، عدالت و قضاوت ایشان در باور شیعه است؛ چراکه «حضرت علی گذشته از این‌که امام معصوم شیعیان است، در تاریخ بشر به‌عنوان متفکر و سیاستمداری مطرح بوده که همواره نامش قرین عدالت است و در حکومت ایشان همه در مقابل قانون برابر بودند.»(علیخانی، ۱۳۸۰: ۸۴-۵۷) همچنین طبق روایات شیعه، منصب قضاوت متعلق به پیامبر(ص) و امامان معصوم(ع) بوده و فردی که بدون اجازه آنان در این جایگاه قرار گیرد، ظالم شمرده‌شده و قضاوتش باطل است. «در زمان حکومت شیعی صفوی نیز متناسب با وضع حکومت اصلاحاتی در نحوه دادرسی صورت گرفت و مراجع قضایی به شرعی و عرفی تقسیم شدند. در این دوره مردم دعاوی خود را پیش علمای دین می‌بردند و اسناد و معاملات خود را نزد آن‌ها تنظیم می‌کردند»(فور، ۱۳۸۰: ۱۷). بنابراین نگارگر با در نظر گرفتن آموزه‌ها و باورهای مقبول تفکر شیعی، دلالت‌هایی غیرصریح را در ترکیب‌بندی نقاشی‌اش لحاظ کرده و پیوند صوری و محتوایی میان جایگاه ائمه به‌ویژه حضرت علی(ع) و مفاهیم عدالت و قضاوت، متناسب باروح دوران خویش برقرار کرده است.

قصهٔ اصحاب کهف اثبات عملی رستاخیز انسان‌ها و تقابل دنیا و آخرت است که در نگاره سوم به تصویر درآمده است. کشف دلایل گزینش و ترسیم چنین موضوعی، شناسایی دلالت‌های مفهومی مستتر در داستان و ارتباط آن با ساختار اجتماعی و سیاسی عصر صفوی بدین ترتیب قابل‌بررسی است:

مطابق با نخستین پیام داستان که همان جدا شدن از هم‌رنگی با محیط فاسد است، جوانمردان اصحاب کهف با هجرت از محیط آلوده، برای حفظ ایمان خویش تن دادند تا در دستگاه ظلم و شرک زندگی نکنند. مقولهٔ هجرت از شرک به توحید در عصر صفوی، با سخت‌گیری حکومت عثمانی به شیعیان تحت سیطره خود، در تناظر است که این احوال باعث شد، غالب این افراد برای کسب آسایش بیشتر به ایران که در آن زمان کانون شیعیان جهان بود، مهاجرت کنند. «حکومت صفوی نیز سعی کرد با جذب عالمان شیعی مهاجر، مشروعیتی برای خود ایجاد نماید. از بین این مهاجران، اندیشه علمای جبل عامل برخلاف علمای ایران، منافاتی برای همکاری با حکومت صفوی نداشت و به همین دلیل با رغبت دعوت پادشاهان صفوی را پذیرا می‌شدند و غالباً مناصب بزرگ حکومتی مانند شیخ‌الاسلامی و قاضی‌القضاتی را بر عهده گرفتند. علاوه بر این از دید بسیاری از علما شیعهٔ امامیه، مصلحت شیعیان اقتضا می‌کرد که حکومت شیعی صفوی را یاری کنند، چراکه در صورت عدم‌حمایت و همکاری علما و چیرگی صفویان بر همسایه سنی خود، جریان افراطی و غالیانه صوفیان قزلباش در ایران نهادینه و قدرتمندتر می‌شد»(نوروزی؛ رمضانی، ۱۳۹٤: ۱۲٦).

بدین ترتیب یکی از اشکال مبارزه شیعی به نام تقیه در این مقطع نمایان می‌شود که بر اساس آن برخی از علما و متولیان شیعی نفوذ و دانش فقهی خود را در اختیار دعاوی سیاسی و مذهبی حکومت صفوی قراردادند و به بازنگری و ارائهٔ تفاسیر جدید از منابع و متون دینی و شیعی و دیدگاه‌های سیاسی شیعه امامی پرداختند و به تعبیری اصل را بر حفظ مذهب قراردادند نه عمل به جزییات دینی(صفت گل، ۱۳۸۱: ۱۵۳). تا جایی که به عقیدهٔ برخی صاحب‌نظران «علمای مهاجر همچنان که نتوانستند تسنن را ریشه‌کن کنند، نتوانستند صحنه سیاسی را هم به انحصار خود درآورند؛ زیرا تا زمانی که صفویه بر سر کار بودند

فضای مذهبی و سیاسی ایران همچون تصویر پیچیده‌ای آکنده از تناقض و ابهام باقی ماند» (متی، ۱۳۹۳: ۱۸٤).
مبحث تقیه در داستان اصحاب کهف به شکلی دیگر نیز در جریان است؛ تأمل در روایات و تعابیری که در گفتمان شیعه پیرامون قصهٔ اصحاب کهف وجود دارد به دلایل مصورسازی این قصه در فال‌نامه کمک می‌نماید. در روایات و تفاسیر شیعه این قصه به شکلی انعکاس یافته که از طریق آن شیعیان به بیان دیدگاه و اثبات حقانیت خود مبادرت می‌ورزیدند. به‌طوری‌که از امام صادق(ع) نقل‌شده: «تقیه نمودن کسی به تقیه نمودن اصحاب کهف نمی‌رسد» (کلینی،۱۳۹۰: ٤٦١). همچنین در روایتی برای بیان حقانیت جانشینی و امامت حضرت علی، گفتگوی حضرت با اصحاب کهف نقل گشته است؛ «اصحاب پیامبر از آن حضرت خواستند که به باد دستور دهد تا آن‌ها را حمل کند و به‌سوی غار اصحاب کهف ببرد، حضرت نیز قبول کرد. وقتی‌که به آنجا رسیده و فرود آمدند، ابوبکر، عمر و عثمان سلام کردند ولی جواب نشنیدند. عده‌ای دیگر سلام کردند بازهم جواب شنیده نشد. علی برخاست و فرمود: «سلام‌علیکم یا اصحاب کهف و الرقیم کانو من ایاتنا عجبا»، آن‌ها جواب دادند: «علیک‌السلام و رحمه ا... و برکاته یا ابالحسن»، ابوبکر گفت از آن‌ها بپرس چرا جواب سلام ما را ندادند؟ علی علت را از آن‌ها پرسید، گفتند ما فقط با پیامبر و وصی پیامبر سخن می‌گوییم، تو وصی و خاتم پیامبران هستی»(راوندی، ۱۳۷۸: ۱۷۱). با این روایت حقانیت حضرت علی در قضیه جانشینی پیامبر اسلام از زبان اصحاب کهف نیز یادآوری شده است بنابراین این داستان و تصویرسازی‌اش معنایی نمادین برای شیعیان داشته است. تا آنجا که امام صادق(ع) فرمودند: «مثل ما در میان شما، همچون غار (پناهگاه) است برای اصحاب کهف»(ابن ابی زینب،۱۳۸۷: ٦٦). به این معنا که امامان شیعه پناهگاهی امن برای شیعیان هستند تا از گزند دشمنان و گناهان در امان بمانند(مهدی زاده، ۱۳۹۵: ۱۱۵). کهن‌الگوی غار با موضوع تولد دوباره و برانگیخته شدن آدمی در قیامت ارتباط دارد. غار نماد ناخودآگاه، یا به عبارتی ذهن و قلب بشر است(یاوری،۱۳۸۷: ۱۳۵). تصویر غار علاوه بر اینکه ترجمان تصویری داستان است اشاره‌ای است تلویحی به نقش حکومت عصر که به‌عنوان مدافع و مروج تشیع، پیروان آن را همچون پناهگاه و ملجائی امن در برمی‌گیرد و از آسیب و بلا مصون می‌دارد.
مددهای شگفت‌آور الهي، به هنگام بروز بحران‌ها نتیجه دیگري است که داستان اصحاب کهف به آن اشاره می‌کند؛ چراکه خداوند اصحاب کهف را براي نجات از آن شرایط نامطلوب اجتماعي، سال‌ها در خواب عمیق فروبرد و در زمان مساعدي از خواب بیدار کرد، زماني که از آن‌ها به‌عنوان جمعي از قهرمانان راه توحید قدرداني کردند. همچنین دیدیم در این مدت، چگونه بدن‌هاي آن‌ها را از گزند حوادث حفظ کرد و رعب وحشت را سپري براي محافظت آن‌ها در مقابل مهاجمین قرارداد. در همین راستا «شاهان صفوی نیز خود را موردنظر امامان شیعه می‌دانستند و همهٔ پیروزی‌ها و خوش‌شانسی‌هایشان را به امدادهای غیبی آنان نسبت می‌دادند. این گفتار اگرچه در آغاز جلوه‌ای از معنویت رایج در شیعهٔ دوازده‌امامی دارد، اما گرایشی را می‌نمایاند که مؤید اتصال به کرامات و ارتباط نهانی با قوای فرازمینی برای نجات از بن‌بست‌های حیات زمینی است»(فرهانی منفرد، خلیلی، ۱۳۸۹: ۸). به نظر می‌رسد چنین کوشش‌هایی از نیاز درونی شده‌ای برخاسته است که شاهان این سلسله برای ماندگاری اقتدار معنوی خود به امدادهای نجات‌بخش‌اند آسمانی داشتند(حسینی استرآبادی، ۱۳٦٤: ٥٤). این گرایش می‌تواند تمثیل و نمادی رسا از نیاز جامعهٔ روزگار تهماسب به امدادهای نجات‌بخش باشد. شکل دیگر این امر در مناسبات اجتماعی مردم این روزگار نشان‌دهندهٔ نیازمندی‌های معنوی و عطش جستجوی روزنه‌های نجات‌بخشی در این دوران بود، چنین کنش‌هایی را در توانایی‌های مردم برای ائمه و به‌ویژه امیرالمؤمنین قائل بودند که درنتیجهٔ آن خوارق عادت را حتی به آن امام نسبت می‌دادند. ائمه نقش مؤثری در اندیشه‌های معطوف به نجات‌بخشی مردم ایفا می‌کردند(خنجی اصفهانی، ۱۳۸۲:۲۶۴).

خداوند اصحاب کهف را باصفت «الفِتیه» یاد می‌کند. این واژه به معنی جوان یا جوانمرد است و بار معنایی مثبت آن پیش از ورود به داستان، خواننده را برای آشنایی با مردانی نیک آماده می‌کند. در احادیث چنین آمده که اصحاب کهف همه سالمند بودند و خداوند به خاطر ایمان ایشان آن‌ها را الفتیه نامید و آنگاه بیان‌شده است که هر که به خدا ایمان آورد و تقوا ورزد «فتی» نام دارد(کلینی،۱۳۹۰: ۳۹۸؛ عیاشی، ۱۳۷۹: ۲۳۲). فتوت در لغت به معنای جوانمردی و سخاوت است (الرائد، ۱۳۸۱: ۱۱۰۳). اما در اصطلاح، جریانی اجتماعی است که دارای شرایط، مراسم و آداب مخصوص بوده و اهداف خیرخواهانه انسانی را توأم با خدمتگزاری صادقانه به فرد و جامعه دنبال می‌کرده است.

در دنیای اسلام، فتوت یا جوانمردی، به‌صورت یک اصطلاح دینی و صوفیانه و اجتماعی، عنوان مسلکی خاص است که «پس از تصوف بیش از هر طریقه‌ای در کشورهای اسلامی رواج داشته است»(نفیسی، ۱۳۹٤: ۱۳٤). این مسلک جنبه اخلاقی دین مبین اسلام را نمایان‌تر کرد و تصوف اسلامی را فعال‌تر و غنی‌تر ساخت و از جنبه اجتماعی نیز وسیله‌ای برای کمک به درماندگان گشت. اهل فتوت منشأ اخلاق خود را در صفات کمالیه خداوند متعال جستجو می‌کنند. نمونه‌هایی از فتوت پیامبر اسلام(ص) در لابه‌لای کتاب‌های تاریخ و سیره و حدیث و تفسیر آمده است و بر

مبنای آن فتیان هم مکتب خود را به آن حضرت استناد می‌دهند. در میان پیروان حضرت رسول(ص) در فتوت بهترین مثال یک فتای حقیقی و کامل، امیر مؤمنان علی(ع) است که همه سلسله‌های فتوت اسلامی به او می‌پیوندد و شخص آن رادمرد «منبع عین فتوت و معدن جود و مروت»(میرسیدعلی همدانی، ۱۳۸۲: مقدمه)و «قطب مدار فتوت» شمرده می‌شود. فتوت، دوشادوش تصوف مورد استقبال و توجه بوده و اساساً می‌توان گفت روش تربیتی و اخلاقی تصوف را طریق فتوت رونق بسیار بخشیده است؛ بنابراین نهاد فتوت در دوران صفویه گسترشی فزاینده یافت. این مهم، از یکسو از مدعیات جوانمردانه فرمانروایان صفوی و توجهشان به جوانمردان برمی‌خیزد و از سوی دیگر به زمینه مهیای اجتماعی آن بازمی‌گردد.

سه سده تلاش نیاکان فرمانروایان صفوی برای نفوذ در میان عامه، همواره با نمود چهره جوانمردانه آنان گره‌خورده است؛ آن‌چنان‌که روی کار آمدن صفویان چونان آرمانی دیرین بود. مردمانی که سال‌ها پس از یورش مغولان، در پی قهرمانی اسطوره‌ای و نجات‌بخشی جوانمرد می‌گشتند، اینک آرمان‌هایشان را در وجود شاه اسماعیل صفوی، بنیان‌گذار حکومت صفوی متجلی می‌دیدند و خود را پیروز و کامروا می‌دانستند. پس از شاه اسماعیل، دیگر شاهان صفوی تا زمان شاه‌عباس دوم، می‌کوشیدند تصویری جوانمردانه از خود نشان دهند (ابراهیمی،۱۳۹٤، مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی). بنابراین تشابه غیرمستقیم داستان اصحاب کهف با شرایط اجتماعی تولید نگاره‌ای با این مضمون و ارجاعات ضمنی آن قابل‌تشخیص می‌گردد.

نگاره دابه الارض و ارتباط آن با بافت صفویه در مضمون آن است. همان‌طور که گفته شد دابه الارض از نشانه‌های روز قیامت است که در آستانه رستاخیز ظاهر می‌شود وقوع آن در عصر ظهور است. بنا بر برخی منابع روایی متقدم شیعه، دابه الارض ماهیتی انسانی دارد و مصداق آن علی بن ابی‌طالب (ع) (کلینی، ۱۳۹۰: ۱۹۸). یا امام زمان (ابوالفتح رازی،۱۴۰۸ ق، ج ۱۵، ۷۵؛ لاهیجی، ۱۳۷۳: ج ۳، ۴۴۲) است. ازاین‌روی، اساساً ماهیت نگاره شیعی است. موعودگرایی یا به تعبیر اسلام مهدویت باوری مشترک میان تمام ادیان بشری است که حتی در تمدن‌های کهن نیز به چشم می‌خورد و مفاهیمی چون آرامش، نجات، ظلم‌ستیزی و غلبهٔ حق را در برمی‌گیرد. مهدویت ریشه‌ای قرآنی دارد و فروعات و تعیین مصداق و معرفی شخص رهبر موعود را پیامبر بیان فرموده است، لذا موضوع ظهور حضرت مهدی در آخرالزمان و قیام جهانی وی برای برپایی حکومت عدل، در نزد همه فرق اسلامی به‌عنوان یک اصل موردپذیرش است. «تفاوت دیدگاه شیعه امامیه و سنی، اعتقاد شیعه به مهدی به‌عنوان فردی متولدشده و معین است درحالی‌که اکثریت اهل سنت به مهدی به‌نوعی غیر موجود که بعدها متولد خواهد شد معتقد می‌باشند. همچنین جوهر اصلی دیدگاه شیعه در موضوع مهدویت تبلور و نماد کامل مسئله امامت و خلافت به شمار می‌آید. نگاه شیعه به این مسئله نگاهی ایدئولوژیک و عقیدتی است و این همان تفاوت اساسی میان دیدگاه شیعه و سنی در مورد شرایط و شئون رهبری دینی بعد از پیامبر است چراکه شیعه ویژگی عصمت را شرط جانشینی پیامبر می‌داند به‌عبارتی‌دیگر اصالت مبانی فکری و نگرش کلامی شیعی به مقوله امام شناسی و مسئله خلافت عامل اصلی اتکای شیعه به مسئله مهدویت است»(صمدی،۱۳۸۴: ۱۵۱ تا ۱۸۲).

عصر صفویه عصر بازتولید رکن اصلی مذهب تشیع یعنی گفتمان مهدویت است. «در جامعه صفوی موعودگرایی واسطه‌ای برای کسب قدرت بود و حکومت به ریسمان‌های فرا مادی و اندیشه‌های نجات‌بخشی افراطی به‌ویژه بعد از شکست چالدران چنگ می‌زد. صوفیان شاه را مرشد کامل خود می‌دانستند و گاه مقام نجات‌بخشانهٔ آنان را تا سر حد خدایی می‌رساندند»(فرهانی منفرد و خلیلی، ۱۳۸۹: ۹۱-۱۰۰). «اندیشه مهدویت در زمان اسماعیل اول در نوسانی از اندیشه‌های متناقض به سر می‌برد، اسماعیل گاه ادعای بابیت مهدی را داشت و گاه از سوی پیروانش مرتبه‌ای فراتر از این را نیز می‌پذیرفت و ادعا می‌شد که مهدی موعود (عج) تاج سلطنت بر سر اسماعیل نهاده است تا جایی که بعدها اسماعیل مدعی شد معصوم است و میان او مهدی فاصله و جدایی نیست»(الشیبی،۱۳۷۴: ۳۷۹ و ۳۸۰). در زمان شاه‌تهماسب اندیشه نجات‌بخشانهٔ چشم‌اندازی فقهی یافت و از قدرت تقدس‌مآبانه شاهان کاسته شد و به مجتهدان اعطا شد؛ بنابراین پیوند مریدی و مرادی میان شاه صفوی و پیروان او دست‌مایه‌ای برای اجرایی کردن اندیشه‌ای شد که نجات‌بخشی را نه در قالب کرامت زدگی سران نهضت بلکه در ماهیت دین اسلام، مذهب اثنی عشری وظیفهٔ علما جستجو می‌کرد و از این روزگار به بعد، شاهان صفوی کوشیدند از طرق مختلف سیادت خود را اثبات کرده و از این روزن خود را وارث ائمه معرفی کنند. به بیانی دیگر هنوز هم در این عصر، شاه بالاترین مقام را در هرم قدرت معنوی جامعه داشت، اما دیگر مرشد کامل به شمار نمی‌رفت بلکه بیشتر نائب امام زمان تلقی می‌شد؛ مقامی که به شکل سلسله‌مراتبی از سوی خاتم المجتهدین به او تفویض شده بود.

شاه‌تهماسب کوشیده است با گرایشی عمیق به احیای تشیعی پیراسته از تصوف از خود چهره‌ای بیشتر دینی و معتقد بر جا نهد تا مرشد طریقتی صوفیانه، از همین رهگذر است که تلاش تهماسب در وجهه شیعیانه بخشیدن به مهدی گرایی صوفیانه پیشین را می‌توان تصمیم تاریخی وی در عقلانی کردن و عرفی سازی این اندیشه دانست(فرهانی منفرد و خلیلی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

جدول ۲. ساختار نحوی و منابع نشانه‌ای نگاره‌های معاد، مأخذ: همان

نگاره‌ها / مؤلفه‌ها			روز حساب	روز محشر	اصحاب کهف	دابه الارض
الگوی تصویری	بازنمودی، روایی	ساختار بردار	گذرا	گذرا	گذرا	گذرا
		کنش گر(ان)	تمامی مشارکت‌کنندگان	تمامی مشارکت‌کنندگان	مردم	تمامی مشارکت‌کنندگان
		کنش گر برتر	ندارد	ندارد	ندارد	دابه الارض
		کنش پذیر اصلی	جمعیت محشور شدگان	ندارد	اصحاب غار	دابه الارض
		فرایند انتقالی ثانویه	دارد	دارد	ندارد	دارد
	تعاملی	سطح تماس	حضور چهره‌های تمام‌رخ، سه‌رخ و نیم‌رخ، عرضه و تقاضا توأمان	حضور چهره‌های تمام‌رخ، سه‌رخ و نیم‌رخ، عرضه و تقاضا توأمان	چهره‌ها سه‌رخ و نیم‌رخ، حذف منبع نگاه، تصویر عرضه‌کننده	حضور چهره سه‌رخ، نیم‌رخ، حذف منبع نگاه، عرضه و تقاضا توأمان
		فاصله	نمای دور و فاصله عمومی	نمای دور و فاصله عمومی	نمای دور و فاصله عمومی	نمای نسبتاً دور و فاصله عمومی
		زاویه دید	عمودی و هم‌سطح توأمان	عمودی و هم‌سطح توأمان	عمودی و هم‌سطح توأمان	عمودی و هم‌سطح توأمان
	ترکیبی	ارزش اطلاعاتی	غلبهٔ مرکز، اهمیت بالا	غلبهٔ مرکز، اهمیت راست، توجه به بالا و پایین	غلبهٔ مرکز، توجه به بالا و پایین	غلبهٔ مرکز، اهمیت بالا
		شیوه قاب‌بندی	تفکیک و تشابه	تفکیک، هم‌پوشانی و تفریق	تفکیک، تشابه، تفریق	توازن، تشابه، تفریق
		برجسته‌ترین مشارکت‌کننده	پیامبر و امام علی	پیامبر و امام علی	اصحاب کهف	دابه الارض
		شیوه برجسته‌سازی	موقعیت استقرار، ابعاد، نمادهای قراردادی، جذب بردارها، رنگ، قاب‌بندی	موقعیت استقرار، ابعاد، نمادهای قراردادی، جذب بردارها، رنگ، قاب‌بندی—	موقعیت استقرار، ابعاد، جذب بردارها، رنگ، قاب‌بندی	موقعیت استقرار، ابعاد، جذب بردارها، شاخصه بصری
		ارزش صدق تصویر	برقرار است	برقرار است	برقرار است	برقرار است
		نوع مدالیته تصویر	انتزاعی	انتزاعی	طبیعت مدار	انتزاعی

تطبیق ساختار و بافتار

پس از بررسی شرایط محیطی عصر و چگونگی ساختار نگاره‌ها، چرایی کاربرد منابع نشانه‌ای در تصاویر مطرح می‌شود: مداومت هنرمند در اصل روایتگری که در کارکرد بیشتر منابع نشانه‌ای حضور مستمر دارد، از متن قرآنی برخاسته است که اصلی‌ترین انگیزه و حتی در نگاه نخست، اولین دلیل برای مصورسازی مفاهیم اخروی بوده است. به همین سبب، وفاداری به نص قرآن و برگردان صریح بصری گفته‌های آن باهدف تعلیمی که همواره برای مفاهیم قرآنی در تاریخ هنر اسلامی وجود داشته، چنین رویکردی را ایجاب می‌کرده است و این مؤلفه یکی از اصلی‌ترین سطوح برای شرح و دریافت معانی مبرهن قرآنی بود، اما برای دریافت تعابیر پنهان و مفاهیم نهفتهٔ آن کافی نبود، به همین دلیل دیگر منابع نشانه‌ای نگاره، وظیفهٔ رمزگشایی از دلالت‌های ضمنی را بر عهده گرفتند؛ به‌عنوان نمونه، آنجا که عدم تعامل گری مشارکت‌کنندگان نشان از فاصلهٔ میان جهان روحانی تصویر و ماهیت مادی مخاطب می‌دهد و یا برجسته‌سازی، قاب‌بندی و ارزش اطلاعاتی برای شخصیت‌ها ساحتی مقدس و دور از دسترس می‌سازد تا بیننده را در فضای خودی و آرمانی‌اش شراکت ندهد و تنها به نظارهٔ آنچه هست لایق بداند.

تصویر الگوی خود را از نظام نشانه‌ای دیگر که متن نوشتاری – و در اینجا قرآن- است به عاریت گرفته، اما این موضوع قطعی نیست، چون در ذات هنر همیشه خلاقیت وجود دارد و تصویر به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای مستقل معانی ضمنی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که فراتر از نظام نشانه‌ای متن است. شناسایی این معانی ضمنی و همچنین کشف انگیزهٔ تولیدکنندگان در خلق این نگاره‌ها با نقب به روش‌شناسی پژوهش آشکار می‌گردد، چراکه بخش مهمی از متن و معنای آن حاصل ایدئولوژی‌های پنهان‌شده در پشت نهادهای اجتماعی حاکم است و نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر پیام‌ها و دلالت‌های فراتر از متن و کارکردهای غیرمستقیم آن‌ها را واکاوی می‌کند.

ازآنجاکه ارزش‌ها و اعتقادات مسلط بر جامعه بر هنر دوران مؤثر است، تدقیق در تاریخ و درونهٔ پنهان آثار با این روش، سطح دیگری از دلالت‌های معنایی را آشکار می‌کند که به محورهای اصلی فکری پدیدآورنده و شرایط، اوضاع‌واحوال محیطی مرتبط با تولید، توجه می‌نماید و به چگونگی همراهی تصویر با الگوهای فراگیر دوره‌ای که نگاره‌ها در آن ایجادشده‌اند (صفویه) می‌پردازد. بر این اساس بدیهی بود که در این عصر به جنبه‌های تبلیغی، تشریعی و تبیینی آموزه‌ها و بنیان‌های قرآن به مدد تصویر، توجه شود چراکه فضای اجتماعی دوره صفوی به‌شدت وابسته به مسائل اعتقادی و باورهای مذهبی بود و با رسمیت یافتن تشیع در این برهه، مذهب در خدمت دولت و سلطنت قرا گرفت. صرف‌نظر از رهیافت عیان آموزشی و ترویجی این تصاویر، باید اذعان داشت که در ایران هنر همواره در خدمت دربار بوده است، بدان معنا که «خاندان سلطنت و اعضای طبقات بالا بودند که تقاضا برای آثار هنری ایجاد می‌کردند و بدین‌سان هنرمندان و صنعتگران را به فعالیت برمی‌انگیختند و نیز این حامیان اشرافی اغلب نوع هنر و گونهٔ اشیای تولیدشده را تعیین می‌کردند»(سیور ی،۱۱۲:۱۳۶۶). بنابراین با نگاره‌هایی روبه‌رو می‌شویم که به‌طور مثال مضمونی ثابت را در ادوار تاریخی گوناگون بازتولید کرده‌اند، اما تفاوت در ساختار بصری، گزینش نشانه‌ها و منابع نشانه‌ای آن، گفتمانی را پیش می‌کشد که مطابق با اهداف تولیدکنندگانش بوده است.

صفویه از سه منبع اساسی مشروعیت بهره می‌بردند: نظریهٔ حق الهی پادشاهان، نمایندگی امام غایب و مقام پادشاهان صفوی به‌عنوان مرشد کامل پیروان طریقت صوفیه. همچنین بستر شکل‌گیری این نگاره‌ها که فال‌نامه است هم در ایجاد عامل تقدیرگرایی نقش داشت که متعاقباً برخاسته از باوری ریشه‌دار در افکار ایرانیان و شاهان این دوره بود؛ بنابراین مشاهده می‌شود که ارائهٔ هنرمند صفوی در این بافت فرهنگی، متأثر از انگاره‌های خاص جامعه است که گاه به شکل خودآگاه و در مواردی هم ناخودآگاه در اثرش مورداستفاده قرار می‌گیرد.

در مضامین مرتبط با آخرت نیز آنچه در درجهٔ اول مطرح می‌شود، اعتقاد به مسئلهٔ رستاخیز و اصل معاد به‌عنوان یکی از اصول دین اسلام است، اما چیزی که در تحلیل‌های بافت بنیاد، رجوع به زمینه‌های اجتماعی این نگاره‌ها و حتی انتخاب صحنه هویدا می‌شود، گزینشی جهت‌دار در راستای انتقال پیام ایدئولوژیکی تولیدکنندگان متن است به همین منظور با تقدم بینش ولایت مدار شیعی بر روایت اصلی و فضای استعاری موعودگرایانه به معاد مواجه می‌شویم که متأثر از شرایط اجتماعی و منازعات گفتمانی نیمهٔ اول دورهٔ صفوی است و در لایه‌های زیرین خود، با غرض تثبیت قدرت شاه، مشروعیت بخشی به حکومت و با قصد برقراری وحدت سیاسی در ایران صورت پذیرفته است.

حضور ثابت و مستمر فرا نقش‌های ترکیبی و بازنمودی روایی در قالب دیداری تمامی این آثار و منابع نشانه‌ای مشترکی چون بردار، ارزش اطلاعاتی، قاب‌بندی و برجسته‌سازی در نحو بصری نگاره‌ها، منتج از فضای گفتمانی حاکم و الگوی یکسان اجتماعی در این عصر است؛ در اولویت نخست گفتمان تشیع که مهم‌ترین رکن آن مهدویت و موعودگرایی بود و با هوشمندی متولیان آن جهت مشروعیت بخشی ساختار سیاسی به نظام‌های نشانه‌ای چون نقاشی نیز نفوذ کرد تا از آن به‌عنوان ابزاری تبلیغی بهره ببرد و در مرتبهٔ بعدی گفتمان ملی‌گرایی قرار داشت که آن‌هم تحت لوای مذهب و هنر برای پیشبرد مقاصد دیپلماسی زمامداران صفوی اشاعه یافت.

جدول ۳. مروری بر ساختار نحوی و بافتاری نگاره‌های مضامین اخروی، مأخذ: همان

مؤلفه	تصاویر			
	نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ۴
اصلی‌ترین منابع نشانه‌ای در نگاره	قاب‌بندی، ارزش اطلاعاتی، بردار، برجسته‌سازی	قاب‌بندی، ارزش اطلاعاتی، بردار، برجسته‌سازی	قاب‌بندی، ارزش اطلاعاتی، بردار	برجسته‌سازی، تماس، ارزش اطلاعاتی، بردار
کلیدی‌ترین فرانقش در نگاره	ترکیبی و روایی	ترکیبی و روایی	ترکیبی و روایی	ترکیبی و روایی
مهم‌ترین عوامل برون‌متنی در شکل‌گیری نگاره	پرداخت شیعی به مسئله معاد و عدالت، گسترش تشیع فقهی و تأکید بر ولایت اهل‌بیت، غیریت سازی در برابر تسنن عثمانی و تشیع غالیانه ی اهل تصوف		اعتقاد به رستاخیز، تقیه و باور به جانشینی امام علی، حکومت به‌مثابه پناهگاه و ملجأ، اندیشه نجات‌بخشی غیبی، اشاره به آیین فتوت	ماهیت اساساً شیعی، موعودگرایی فقهی

نتیجه

با توجه به مطالعات انجام‌گرفته در پاسخ به پرسش پژوهش مبنی بر اینکه گذر از ساختار بصری به معنا در نگاره‌های واقعهٔ معاد عصر صفوی چگونه صورت پذیرفته است؟ باید اذعان کرد که دلالت‌های معنایی نگاره‌های قرآنی عصر صفوی مبتنی بر مدل نشانه‌شناسی کرس و ون لیوون در دو سطح قابل دریافتند؛ نخست به‌عنوان ترجمانی از متن و مفاهیم قرآنی در لایه‌های صریح و ضمنی و سپس از طریق کنکاش در بافت تولید آثار، جهت درک معانی مستتر و غیرمستقیم اجتماعی. همان‌گونه که اشاره شد، اثر هنری همواره بازتابی از شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ خود است و صورت و

محتوای آن محصول ملحقات نظام اعتقادی هنرمند و تعلق اثر به تفکری خاص و یا انعکاسی از وابستگی‌های فرهنگی و قومی تاریخ و سرزمینی است که در آن تولیدشده است. کاربست چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و مدل پیشنهادی کرس ون لیوون، نشان داد که این روش، ابزاری کارآمد در خوانش و تحلیل چندوجهی نگارگری ایرانی است و می‌تواند به موارد مذکور بپردازد. این شیوه بامطالعهٔ فرمالیستی و ساختار نحوی تصاویر، مدل‌سازی از منابع نشانه‌ای آن‌ها و سپس فهرست بندی و تحلیل معناهای صریح و ضمنی موجود، لایه‌های متنی و ارجاعات اجتماعی نگاره‌ها را آشکار کرده و در بطن خود به الگویی نسبتاً ثابت در نگاره‌های معاد عصر صفوی دست‌یافت که ناشی از تأثیرات گفتمانی غالب در این دوره است. به بیانی دیگر حضور ثابت و مستمر فرا نقش‌های ترکیبی و بازنمودی روایی در قالب دیداری تمامی این آثار و منابع نشانه‌ای مشترکی چون بردار، ارزش اطلاعاتی، قاب‌بندی و برجسته‌سازی در نحو بصری نگاره‌ها، منتج از فضای گفتمانی حاکم و الگوی یکسان اجتماعی در این عصر است؛ گفتمان تشیع که مهم‌ترین رکن آن مهدویت و موعودگرایی بود و با هوشمندی متولیان آن جهت مشروعیت بخشی ساختار سیاسی به نظام‌های نشانه‌ای چون نقاشی نیز نفوذ کرد تا از آن به‌عنوان ابزاری تبلیغی برای پیشبرد مقاصد دیپلماسی زمامداران صفوی بهره ببرد؛ بنابراین با کاربست ابزارهای تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و گذر از ساختار بصری می‌توان منابع نشانه‌ای مشترکی در نگاره‌های متأثر از قرآن عصر صفوی یافت که استقرار الگویی یکسان را در این نگاره‌ها اثبات می‌کند و بر این اساس اثرپذیری آن‌ها از گفتمانی مسلط قابل‌شناسایی و تفسیر می‌گردد. همچنین انگیزهٔ اصلی خلق نگاره‌های مذکور را بیش از آنکه با اهداف اعتقادی هم سو بداند، وابسته به روح سیاسی دوران تبیین می‌کند و به عبارتی از آن خودسازی آن‌ها را آشکار می‌نماید؛ بدین معنی که در نگاه نخست، نگاره‌ها به‌مثابه ابزاری در خدمت مذهب به نظر می‌رسد، اما درواقع دستمایه‌ای جهت بهره‌برداری سیاسی- تبلیغی و مشروعیت بخشی به نهاد قدرت است. نکتهٔ قابل اشاره در انتهای بحث این است که اگرچه مدل نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر کرس ون لیوون نشان داد که منابع نشانه‌شناسی، ساختار نحوی و در کل چگونگی ارائهٔ بصری در این نگاره‌ها در جهت برجستگی اهداف مذهبی و گفتمان‌های سیاسی نقش داشته، اما موضوع و محتوای مفاهیم، سهم شاخص‌تری در انگیزهٔ خلق و مصورسازی نگاره‌ها در همراهی با گفتمان مسلط جامعه ایفا کرده است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

ابن ابی زینب، محمد بن ابراهیم، (۱۳۸۷)، الغیبه، ترجمه محمدجواد غفاری، تهران، دارالکتاب الاسلامیه.

ابراهیمی، آمنه، (۱۳۹۴)، گذری بر پدیده جوانمردی در جامعه و فرهنگ ایران عصر صفوی، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، قابل‌دسترسی در: www.cgie.org.ir، بازیابی شده در تاریخ ۶/۶/۱۴۰۰.

ابوالفتوح رازی، حسین بن علی، (۱۴۰۸) ق، روض الجنان و روح الجنان، ج ۱۵ و ۱۳، مشهد، آستان قدس رضوی.

الرائد، جبران مسعود، (۱۳۸۱)، فرهنگ الفبایی عربی–فارسی، ترجمه رضا انزابی نژاد، مشهد، آستان قدس.

الشیبی، کامل مصطفی، (۱۳۷۴)، تشیع و تصوف، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: امیرکبیر.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، مترجم مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

حسینی استرآبادی، سید حسین بن مرتضی، (۱۳۶۴)، تاریخ سلطانی از شیخ صفی تا شاه صفی، به کوشش احسان اشراقی، تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

حقایق، آذین، سجودی، فرزان، (۱۳۹۴)، تحلیل معناشناختی دونگاره از شاهنامه فردوسی بر اساس

الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی ۲۰(۲): ۵ تا ۱۲.
خنجی اصفهانی، فضل ا... روزبهان، (۱۳۸۲)، تاریخ عالم‌آرای امینی، تصحیح محمداکبر عشیق، تهران، میراث مکتوب.
خیری، مریم؛ موسوی لر، اشرف و دیگران، (۱۳۹۴)، نگاه به‌مثابه یک منبع نشانه‌ای در نگارگری ایران(تا اواسط دوران صفوی)، دو فصلنامهٔ نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی(۱۶): ۵۹-۶۹.
خیری، مریم، (۱۳۹۵)، خوانش نشانه شناختی نگاه در هنر نقاشی با تأکید بر نقاشی اواسط دوران صفوی و قاجار، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.
در کرویس، دیرک، (۱۳۸۴)، شاردن و ایران: تحلیلی از اوضاع ایران در قرن هفدهم میلادی، ترجمه حمزه اخوان تقوی، تهران: فرزان.
راوندی، قطب‌الدین، (۱۳۷۸)، جلوه‌های اعجاز معصومین (ع)، ترجمه غلامحسین محرمی، قم، دفتر انتشارات اسلامی.
سجودی، فرزان، (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی گفتمانی، سخنرانی در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران، ۱۰ خرداد.
سیوری، راجر، (۱۳۶۶)، ایران عصر صفوی، تهران: مرکز.
شورمیج،محمد،(۱۳۹۴)،شیخ‌بهایی‌وحکومت‌صفویه،فصلنامه‌مطالعات‌تاریخ‌ایران‌اسلامی،(۱):۴۷-۶۵.
شیخ صدوق، محمد بن علی، (۱۴۰۵) ق، کمال‌الدین و تمامه النعمه، تصحیح علی‌اکبر غفاری، قم: جامعه مدرسین.
صفت گل، منصور، (۱۳۸۱)، ساخت نهاد و اندیشه دینی در ایران عصر صفوی، تهران، رسا.
صمدی، قنبرعلی، (۱۳۸۴)، دکترین مهدویت؛ چیستی، خاستگاه، ضرورت‌ها و راهکارها، فصلنامه انتظار موعود ۱۶: ۱۵۱-۱۸۲.
طباطبایی، محمدحسین، (۱۳۷۱)، تفسیر المیزان، ج ۱۵، قم، جامعه مدرسین.
طباطبایی، محمدحسین؛ حسن‌زاده، حسن، (۱۳۸۵)، معنویت تشیع، تهران: تشیع.
علیخانی، علی‌اکبر، (۱۳۸۰)، عدالت در اندیشه سیاسی امام علی (ع)، اندیشه حوزه، (۲۷): ۵۷-۸۴.
عیاشی، ابونصر محمدبن مسعود، (۱۳۷۹)، تفسیر عیاشی، ج ۲، به کوشش سید هاشم رسولی محلاتی، قم، بنیاد بعثت.
فرهانی منفرد، مهدی؛ خلیلی، نسیم، (۱۳۸۹)، اندیشه موعودگرایی در دوره صفویه، فصلنامه تاریخ اسلام و ایران. دانشگاه الزهرا ۲۰(۸): ۸۷-۱۱۳.
فور، دیلم، (۱۳۸۰)، نظام قضایی عصر صفوی، ترجمه حسین زندیه، قم: پژوهشکده حوزه و دانشگاه.
فیرحی، داود، (۱۳۸۲)، مختصات عمومی امامت شیعه، فصلنامه شیعه شناسی، (۳ و ۴): ۱۳۳-۱۶۷.
کرس، گونتر، (۱۳۹۲)، نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد، ترجمه سجاد کبگانی و دیگران، تهران، نشر مارلیک.
کلینی، محمد بن یعقوب، (۱۳۹۰)، اصول کافی، ترجمه عباس حاجیانی، قم، نشر موعد اسلام.
لاهیجی، بهاءالدین، (۱۳۷۳)، تفسیر لاهیجی، ج ۳، تصحیح مسعود معلم پور، تهران، ولایت.
متی، رودی، (۱۳۹۳)، ایران در بحران؛ زوال صفویه و سقوط اصفهان، ترجمه حسن افشار، تهران، مرکز.
مجلسی، محمدباقر، (۱۴۰۳) ق، بحارالانوار، ج ۳۹، به تصحیح محمدباقر محمودی و عبدالزهرا علوی، بیروت، دارالاحیا تراث العربی.
مجلسی، محمدباقر، (۱۴۱۶) ق، بحارالانوار، ج ۶، به تصحیح محمدباقر محمودی و عبدالزهرا علوی، بیروت، دارالاحیا تراث العربی.

منتظر القائم، اصغر؛ جعفری، علی‌اکبر، (۱۳۹۰)، دولتی به کام رندان؛ مروری بر اهمیت و نقش دولت صفویه در تاریخ تشیع، سوره اندیشه(۵۶ و ۵۷): ۲۲۹-۲۳۷.
معموری، علی، (۱۳۹۲)، تحلیل ساختار روایت در قرآن، تهران: نگاه.
مهدی زاده، علیرضا، (۱۳۹۵)، بررسی مضمونی نگاره‌های نسخه فال‌نامه تهماسبی؛ شاهکار هنر شیعی عصر صفوی، تاریخ و فرهنگ ۴۸ (۹۷): ۱۰۵-۱۳۰.
نجفی نژاد، سعید؛ جدیدی، ناصر، (۱۳۹۶)، ظهور باورهای شیعی در سیاست مذهبی شاه‌تهماسب اول صفوی، نشریه شیعه پژوهی (۱۳): ۱۲۱-۱۴۵.
نفیسی، سعید، (۱۳۹۴)، سرچشمه تصوف در ایران، تهران، اساطیر.
نوروزی، جمشید؛ رمضانی، شهرام، (۱۳۹۴)، علل تعامل سلاطین صفوی با علمای شیعه و نتایج آن، پژوهشنامه تاریخ اسلام، ۵ (۱۹): ۱۱۹-۱۴۸.
ون لیوون، تئو، (۱۳۹۵)، آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، ترجمه محسن نوبخت، تهران، نشر علمی.
همدانی، میر سید علی، (۱۳۸۲)، رساله فتوتیه، تهران، اساطیر.
یاوری، حورا، (۱۳۸۷)، روانکاوی و ادبیات، تهران، سخن.
Farhad, Masssumeh; Bagci, Serpil, 2010, Falnama the book of omens. USA, Thames & Hudson.
Hall, E, 1964, Silent assumptions in social communication, Disorders of communication (42): 41-55.
Jewitt,carey & Rumiko oyama, 2001, Visual meaning: a social semiotic approach. Edited by Teo Van Leeuwen & Carey jewitt. London: Routledge.
Kress, G; Van Leeuwen, T, 1996, Reading images: the Grammar of Visual Design, London, Routledge.
Perry, Elise, 2010, rise of Shiism in Iran, cross-sections journal (6):136-121.
Vanleeuwen, Teo & C Jewitt, 2001, Handbook of visual analysis, London, Routledge.
Vanleeuwen, Teo, 2005, Introducing social semiotics, London, Routledge.
www.digital.slub-dresden.de

Social semiotics of the resurrection event in Safavid miniatures

Neda shafighi, Phd in art, Art faculty, Al-zahra university, Tehran, Iran.
Received: 2021/06/08 Accepted: 2021/11/08

Inter Personal Meta Function; Examples of Offering an Image through the Non-anterior View of Sacred Characters, Source: Author.

In describing Iranian painting, especially with religious and metamaterial subjects, the emphasis is always on introversion, the mysterious world, the mystery and the sacred realm of these works. But despite the transcendent nature of these paintings, the human aspect and social contexts of the formation of these works should not be neglected. Because these paintings, in addition to the mission of expressing the truths of heaven, such a cultural atlas also reflects the ideological space, historical context, political ideas and social contexts of their time and connects the two areas. Accordingly, the main issue in the present study is the study of resurrection-themed miniatures in the Safavid era and the realm of their rule and also their technical and content analysis from different and abandoned aspects. The aim is to identify the Safavid dynasty and to recognize its aesthetic patterns and dominant paradigms through the thematic miniatures of the resurrection. The **method** of **research** is descriptive and content analysis with the approach of social semiotics of the image and information is collected through documentary sources and direct observation. The **question** is how the transition from visual structure to meaning has taken place in the miniatures of the event of the resurrection of the Safavid era? The results of the study showed, The semantic implications of the Qur'anic miniatures of the Safavid era can be found on two levels; First, as a translator of the Qur'anic text and concepts in explicit and implicit layers, and then through research into the context of the production of works, in order to understand the hidden and indirect social meanings. The work of art is always a reflection of the social and cultural conditions of its time and its form and content are the product of attachments to the artist's belief system and the work belongs to a specific way of thinking or reflects the cultural and ethnic affiliations of the history and land in which it was produced. Applying the theoretical framework of social semiotics of image showed that this **method** is an effective tool in reading and multifaceted analysis of Iranian painting and can address the above issues. This method reveals the formal and textual meanings of the images, the textual layers and the social references of the images through formalistic study and syntactic structure of the images, modeling from the sources of their signs and then cataloging and analyzing the existing explicit and implicit meanings. The finding is due to the dominant discourse influences in this period. In other words, the constant presence of mixed meta-maps and narrative representation in the visual form of all these works and sources of common signs such as vector, information value, framing and visualization of images, resulting from the prevailing discourse space and uniform social pattern in this It is era. Shiite discourse, the most important element of

which was Mahdism and Promise, and with the intelligence of its custodians to legitimize the political structure, also infiltrated symbolic systems such as painting to use it as a propaganda tool to advance the diplomatic goals of Safavid rulers. Therefore, by using the tools of social semiotics analysis of images and passing through visual structure, common sources of signs can be found in paintings influenced by the Safavid Qur'an, which proves the establishment of the same pattern in these paintings, and based on their effectiveness can be identified and interpreted from dominant discourse. He also explains that the main motive for creating these paintings depends more on the political spirit of the time than on the doctrinal goals, and in other words, reveals their self-creation; This means that at first glance, images seem to be a tool in the service of religion, but in fact they are a tool for political-propaganda exploitation and legitimation of the institution of power. In matters related to the Hereafter, what is primarily discussed is the belief in the issue of resurrection and the principle of resurrection as one of the principles of Islam, but what is evident in the analysis of the context, reference to the social context of these images and even the choice of scene Is a directional choice to convey the ideological message of text producers For this reason, we encounter the primacy of the Shiite-oriented vision over the main narrative and the promised metaphorical atmosphere of the resurrection, which is influenced by social conditions and discourse conflicts of the first half of the Safavid period. The government was established with the intention of establishing political unity in Iran. The sources of semiotics, syntactic structure, and overall visual presentation in these paintings played a role in highlighting religious goals and political discourses, but the subject and content of concepts, has played a more significant role in motivating the creation and illustration of images in conjunction with the dominant discourse of society.

KeyWords: Resurrection, miniature, social semiotics of image, Safavid era.

References: Holly Quran

Abolfotuh Razi, Hussein Ibn Ali, 1408 AH, Rawd al-Jannan and Ruh al-Jannan, vols. 15 and 13, Mashhad, Astan Quds Razavi.

Al-Sheibi, Kamel Mustafa, 1374, Shiism and Sufism, translated by Alireza Zakavati Qaraghazloo, Tehran: Amirkabir - Chandler, Daniel, 2008,Semiotics;The basics, translated by Mehdi Parsa, Tehran, Surah Mehr.

Al-Raid, Gibran Massoud, 2002, Arabic-Persian alphabetic dictionary, translated by Reza Anzabi Nejad, Mashhad, Astan Quds.

Assar Kashani, Elham, 2014, The effect of Shiite thought on illustrated fortunes of the first Safavid period, PhD thesis, Al-Zahra University, Tehran.

Ayashi, Abu Nasr Mohammad Ibn Masoud, 1379, Tafsir Ayashi, vol. 2, by Seyyed Hashem Rasooli Mahallati, Qom, Besat Foundation.

Chevalier, Jean; Gerbaran, Allen, 1999, Dictionary of Symbols, translation and research by Soodabeh Fazaili, Tehran, Jeyhun Publications.

Farhad, Masssumeh; Bagci, Serpil, 2010, Falnama the book of omens. USA, Thames & Hudson.

Farhani Monfared, Mehdi; Khalili, Nasim, 2010, The Thought of Promisedness in the Safavid Period, Quarterly Journal of the History of Islam and Iran. Al-Zahra University 20 (8): 113-87.

Haghayegh, Azin, Sojudi, Farzan, 2015, Semantic analysis of two drawings of Ferdowsi Shahnameh based on the pattern of social semiotics of image, fine arts - visual arts 20 (2): 5 to 12.

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

Hamedani, Mir Seyed Ali, 2003, Treatise of Fototiyeh, Tehran, Myths. - Yavari, Hora, 2008,

Psychoanalysis and Literature, Tehran, Sokhan.
Hossein Ibn Morteza, 1985, History of Soltani from Sheikh Safi to Shah Safi, By Ehsan Ishraqi, Tehran: Tehran University Press.
Ibn Abi Zainab, Mohammad Ibn Ibrahim, 1387, Al-Ghaybeh, translated by Mohammad Javad Ghaffari, Tehran, Islamic Library.
Jewitt,carey & Rumiko oyama, 2001, Visual meaning: a social semiotic approach. Edited by Teo Van Leeuwen & Carey jewitt. London: Routledge.
Khanji Esfahani, Fazl A ... Roozbehan, 2003, History of Amini Scholars, edited by Mohammad Akbar Ashiq, Tehran, written heritage.
Kheiri, Maryam; Mousavi Lar, Ashraf et al. 2015, Looking as a Symbolic Source in Iranian Painting (until the middle of the Safavid period), Two Quarterly Journal of Visual and Applied Arts (16): 69-59.
Kheiri, Maryam, 2016, Semiotic reading of the view in the art of painting with emphasis on painting in the mid-Safavid and Qajar eras, PhD thesis in Art Research, Al-Zahra University, Tehran.
Klini, Mohammad Ibn Ya'qub, 1390, Sufficient Principles, translated by Abbas Hajiani, Qom, Moad Islam.
Kress, G; Van Leeuwen, T, 1996, Reading images: the Grammar of Visual Design, London, Routledge.
Kress, Gunter, 2013, Social semiotics from theory to application, translated by Sajjad Kabgani and others, Tehran, Marlik Publishing.
Lahiji, Bahauddin, 1373, Tafsir Lahiji, vol. 3, edited by Massoud Moallempour, Tehran, Velayat.
- Matthew, Rudi, 2014, Iran in Crisis; Safavid decline and the fall of Isfahan, translated by Hassan Afshar, Tehran, center.
Majlisi, Mohammad Baqir, 1403 AH, Baharalanvar, vol. 39, edited by Mohammad Baqir Mahmoudi and Abdul Zahra Alavi, Beirut, Dar Al-Ahya Tarath Al-Arabi.
Majlisi, Mohammad Baqir, 1416 AH, Baharalanvar, vol. 6, edited by Mohammad Baqir Mahmoudi and Abdul Zahra Alavi, Beirut, Dar Al-Ahya Tarath Al-Arabi.
Mehdizadeh, Alireza, 2016, thematic study of the drawings of Tahmasebi's version; Masterpiece of Safavid Shiite Art, History and Culture 48 (97): 130-105.
Montazer Al-Qaim, Asghar; Jafari, Ali Akbar, 1390, government to Kam Rendan; An overview of the importance and role of the Safavid state in the history of Shiism, Surah Andisheh (56 and 57): 237-229.
Nafisi, Saeed, 1394, The Origin of Sufism in Iran, Tehran, Myths.
Perry, Elise, 2010, rise of Shiism in Iran, cross-sections journal (6):136-121.
Ravandi, Qutbuddin, 1999, Manifestations of the Miracles of the Infallibles (AS), translated by Gholam Hossein Moharremi, Qom, Islamic Publications Office.
Samadi, Ghanbar Ali, 2005, Doctrine of Mahdism; What, Origin, Necessities, and Solutions, The Promised Waiting Quarterly 16: 182-151.
SefatGol, Mansour, 2002, Construction of religious institution and thought in Safavid Iran, Tehran, Rasa.
Sojudi, Farzan, 2014, Discourse Semiotics, Lecture at the Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, 10 June.
Tabatabai, Mohammad Hossein, 1371, Tafsir Al-Mizan, vol. 15, Qom, Teachers Association.
Vanleeuwen, Teo & C Jewitt, 2001, Handbook of visual analysis, London, Routledge.
Vanleeuwen, Teo, 2005, Introducing social semiotics, London, Routledge.
Van Leeuwen, Theo, 2016, Introduction to Social Semiotics, translated by Mohsen Nobakht, Tehran, scientific publication.
www.digital.slub-dresden.de