e-ISSN 3092-7498
ISC | MSRT | ICI

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

www.hgj.imamreza.ac.ir

Received: 24 Feb 2026 - Revised: 21 April 2026 - Published: 15 June 2026

Vol. 4, No. 13, Spring 2026

Research article

Comparative Analysis of the Visual and Semantic Elements of the Narrative of "Prophet Solomon (AS) and Bilqis" in Two Paintings from the Mashhad School and by Mahmoud Farshchian Based on Feldman's Model

Mohammad Khorasanizadeh * [a], **Sahar Farid** [b]

a) Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, University of Shahed, Tehran, Iran. (Khorasanizadeh@Shahed.ac.ir)

b) M.A. student in Persian painting, Faculty of Art, University of Shahed, Tehran, Iran. (saharfarid@Shahed.ac.ir)

Keywords

Prophet Solomon (AS), Balqis, Mashhad School, Mahmoud Farshchian, Persian Painting, Feldman Model.

Citation

Khorasanizadeh, M ., Farid, S., (2026). Comparative Analysis of the Visual and Semantic Elements of the Narrative of "Prophet Solomon (AS) and Bilqis" in Two Paintings from the Mashhad School and by Mahmoud Farshchian Based on Feldman's Model. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*, 4(13), 50-64.

* **Corresponding Authors**

Abstract

Iranian miniature painting has employed diverse approaches to organizing visual and semantic elements in the representation of religious and literary narratives, shaped by the historical and visual context of each period. This study examines the differences in the visual and semantic organization of the narrative of Solomon and Bilqis in a Safavid miniature from the Mashhad school and a contemporary work by Mahmoud Farshchian. It aims to identify and compare their visual characteristics, formal relationships, and semantic significations based on Feldman's four-stage model of description, analysis, interpretation, and evaluation. The research adopts a qualitative approach and a descriptive-analytical and comparative method. The selected works were purposefully chosen and analyzed according to shared visual and narrative criteria. The findings show that the Mashhad-school miniature has a multilayered organization characterized by a fragmented frame, multiple figures, architectural and decorative elements, and the juxtaposition of several narrative scenes. In contrast, Farshchian's work presents a more fluid organization through a vertical frame, greater emphasis on the principal figures, curved lines, and animal and vegetal elements. The results indicate that, despite their thematic connection to Solomon and Bilqis, the two works reconstruct the narrative within distinct visual systems, revealing a shift in contemporary Iranian miniature painting toward a more individual, fluid, and flexible mode of expression while retaining its conceptual foundations.

DOI: https://10.22034/hgj.2026.577749.1061

OPEN ACCESS

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

Iranian miniature painting, as one of Iran's most prominent visual arts throughout history, has always been a comprehensive mirror of Iranian and Islamic beliefs, values, and worldview. Among the subjects that have attracted attention in Iranian miniature painting from the past to the contemporary era is the use of religious and Quranic teachings and the depiction of the stories of the prophets. The Quranic story of Prophet Solomon (AS) and his meeting with the Queen of Sheba (Bilqis), narrated in Surah An-Naml, verses 20 to 44, with emphasis on divine power, divine knowledge ('ilm al-ladunni), and prophetic sovereignty, has been the source of valuable artworks across different historical periods. The present study, employing Edmund Feldman's four-stage model, conducts a comparative analysis of two paintings of this story: first, a miniature belonging to the Haft Awrang manuscript of Ibrahim Mirza from the Mashhad School of the Safavid era, and second, a contemporary work by Master Mahmoud Farshchian. When a narrative is represented in two different historical contexts and two distinct visual systems, its visual elements, compositional organization, formal relationships, and semantic significations will inevitably differ. The primary objective of this research is to analyze the differences and similarities of these two works at the levels of description (visual elements), analysis (principles of design), interpretation (signs and mystical concepts), and judgment (qualitative evaluation). Accordingly, the research questions can be formulated as follows: What are the characteristics of visual elements and formal relationships in the two studied paintings based on the description and analysis stages of Feldman's model? How has the difference in the visual organization of the two works influenced the manner of narrative representation and the formation of their semantic significations? Based on the evidence derived from the description, analysis, and interpretation stages, what differences and similarities can be identified in the representation of the narrative of Solomon and Bilqis in the two studied works? The significance of this research lies in its focus on Iranian miniature painting, as one of the most important manifestations of Iranian and Islamic art, examining the representation of the narrative of Solomon and Bilqis within two distinct visual systems and revealing the differences in the organization of visual elements, formal relationships, and semantic significations of the two works. In this context, the Quranic narrative of Solomon and the Queen of Sheba is considered as the religious background of the subject.

Materials and Methods

The present study is qualitative in approach and descriptive-analytical and comparative in method. Data was collected through library and documentary sources. In this research, two paintings of "The Meeting of Prophet Solomon and Bilqis" were selected based on their shared subject matter across two specific historical periods and were qualitatively analyzed to facilitate a more precise examination of their visual and semantic elements. The research samples were purposefully selected. The process of analysis and comparison was conducted in four stages based on Feldman's model. In the first stage, observable elements—including figures, animals, plants, architecture, inscriptions, color, line, and frame—are identified and described. In the second stage, the relationships among these elements are examined based on composition, balance, rhythm, movement, contrast, unity, proportion, and visual hierarchy. In the third stage, the semantic significations of the elements are interpreted based on evidence from literary texts, religious sources, previous research, and their connection to the visual structure of the work, maintaining a distinction between observation and inference. In the fourth stage, rather than making a value judgment about the superiority of one work over the other, the degree of coherence between form and content, the compositional organization, the clarity and manner of narrative organization, the correspondence of visual elements with the narrative context, and the continuity or transformation of certain miniature painting characteristics are examined. Subsequently, the findings from the four stages are compared across the two works.

Discussion and Findings

The findings across Feldman's four stages reveal that: In the Description stage, the Mashhad-school miniature features a fragmented frame, multiple figures, architectural and decorative elements, and poetic inscriptions; while Farshchian's work has a vertical and open frame, focuses on the two main characters, and includes fluid lines

Journal Of Greater Khorasan HandiCraft
Vol. 4, No. 13 ,Spring 2026

and diverse animals (lion, panther, gazelle, monkey, rabbit, hoopoe, peacock). In the Analysis stage, the Mashhad miniature employs a circular composition, visual pathways between main figures and architectural elements, and eye movement across different parts of the painting. Conversely, Farshchian's work, with a vertical organization, asymmetrical distribution of visual masses, curved relationships between figures, and visual movement derived from body orientation and gaze, creates a more fluid organization. In the Interpretation stage, the Mashhad miniature adopts a narrative-oriented approach by incorporating four distinct narratives (transfer of the throne, meeting, judgment, and petition) within a single frame. In this painting, the green color of Solomon's garment is associated with concepts such as prophethood, wisdom, and mystical wayfaring, and Bilqis's posture can evoke a reading of the journey from earthly power to divine truth. In Farshchian's work, the focus on a central situation (the moment of meeting) and the removal of sub-narratives provide the basis for an emotional and mystical reading. The hoopoe in this work is associated with the concept of messengership in the Quranic narrative, and the presence of the angel and demon emphasizes Solomon's dominion over supernatural forces. In the Evaluation stage, the main feature of the Mashhad miniature is the link between its multilayered narrative structure and the dense organization of visual elements, consistent with the narrative-oriented approach of the Safavid period. In contrast, the distinguishing feature of Farshchian's work is the transformation of narrative organization and the conversion of part of the narrative capacity into formal and kinetic relationships. This work, utilizing multi-layered coloring, localized lighting, and multidimensional perspective, offers an innovative and personal reading of an ancient narrative.

Conclusions

The comparative analysis of the two paintings based on Feldman's model demonstrated that both works are thematically connected to the narrative of Prophet Solomon (AS) and Bilqis, yet they differ in terms of narrative source, visual organization, and the formation of semantic significations. The Mashhad-school miniature, with its direct connection to Jami's text, organizes a multilayered narrative through the juxtaposition of multiple figures, architecture, inscriptions, and natural elements. In contrast, Farshchian's work, by focusing on the main characters and a central situation, employs curved lines and a vertical organization to create visual continuity and movement. The findings indicate that a single narrative theme can manifest in distinct forms within two different visual systems through the selection and organization of visual elements. This research demonstrates that Iranian miniature painting, while preserving its conceptual and symbolic roots, has been able to create a new language tailored to the visual taste of different periods. Furthermore, Feldman's four-stage model, as a systematic framework, enables precise and scholarly comparison of artworks from different periods.

شاپا الکترونیکی
۳۰۹۲-۷۴۹۸
ISC | MSRT | ICI

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ٤، شماره ۱۳، بهار ۱٤۰۵

مقاله پژوهشی

تحلیل تطبیقی عناصر بصری و معنایی روایت «حضرت سلیمان(ع) و بلقیس» در دو نگاره از مکتب مشهد و محمود فرشچیان بر اساس الگوی فلدمن

محمد خراسانی‌زاده*(الف)، سحر فرید(ب)

الف) استادیار گروه هنراسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (Khorasanizadeh@Shahed.ac.ir)

ب) دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (saharfarid@Shahed.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۰۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۲۵
شماره صفحات: ۶۴-۵۰

واژگان کلیدی:
حضرت سلیمان(ع)، بلقیس، مکتب مشهد، محمود فرشچیان، نگارگری ایرانی، الگوی فلدمن.

استناد به مقاله:
خراسانی‌زاده ، م ؛ فرید، س.(۱۴۰۵). تحلیل تطبیقی عناصر بصری و معنایی روایت «حضرت سلیمان(ع) و بلقیس» در دو نگاره از مکتب مشهد و محمود فرشچیان بر اساس الگوی فلدمن. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۴(۱۳)، ۶۴-۵۰.

***نویسنده مسئول مکاتبات**

چکیده

نگارگری ایرانی در بازنمایی روایت‌های دینی و ادبی، متناسب با بستر تاریخی و نظام تصویری هر دوره، شیوه‌های متفاوتی از سازمان‌دهی عناصر بصری و معنایی‌را به کار گرفته است. مسئله پژوهش حاضر، چگونگی تفاوت در سازمان بصری و معنایی روایت سلیمان و بلقیس در یک نگاره صفوی مکتب مشهد و یک اثر معاصر محمود فرشچیان است. هدف پژوهش، شناسایی و مقایسه ویژگی‌های بصری، روابط فرمی و دلالت‌های معنایی دو اثر در چهار سطح توصیف، تحلیل، تفسیر و ارزیابی بر اساس الگوی فلدمن است. پژوهش از نظر رویکرد کیفی و از نظر روش، توصیفی .تحلیلی و تطبیقی است و نمونه‌ها به‌صورت هدفمند انتخاب و بر اساس معیارهای مشترک بصری و روایی تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهد که نگاره مکتب مشهد با کادر شکسته، تعدد پیکره‌ها، حضور عناصر معماری و تزیینی و هم‌نشینی چند صحنه روایی، سازمانی چندلایه دارد؛ در مقابل، اثر فرشچیان با کادر عمودی، تمرکز بیشتر بر پیکره‌های اصلی و استفاده گسترده از خطوط منحنی و عناصر حیوانی و گیاهی، سازمانی سیال‌تر ایجاد می‌کند. در سطح تفسیر نیز، تفاوت میان دو اثر بیش از آنکه به تفاوت در اصل موضوع محدود باشد، در نحوه گزینش، سازمان‌دهی و کارکرد عناصر تصویری آشکار می‌شود. نتایج نشان می‌دهد که دو اثر، باوجود ارتباط موضوعی با روایت سلیمان و بلقیس، این مضمون‌را در دو نظام تصویری متفاوت بازسازی کرده‌اند.

DOI: https://10.22034/hgj.2026.577749.1061

OPEN ACCESS
©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

نگارگری ایرانی به عنوان یکی از برجسته‌ترین هنرهای تصویری ایران در طول تاریخ، همواره آیینه تمام‌نمای باورها، ارزش‌ها و جهان‌بینی ایرانی و اسلامی بوده است. این هنر پیوندی ناگسستنی با مفاهیم دینی، ادبی و عرفانی دارد و نگارگران ایرانی توانسته اند با توجه به موضوع نگاره‌ها و تفسیر فردی خود از هر یک این داستان‌ها، ذوق هنرمندانه خود را در آثارشان منعکس سازند. در این میان یکی از مواردی که در نگارگری ایرانی از زمان گذشته تا معاصر به آن توجه شده‌است، استفاده از آموزه‌های دینی و قرآنی و به تصویر کشیدن داستان انبیاء است. داستان قرآنی حضرت سلیمان(ع) و ملاقات او با ملکه سبا(بلقیس) که در سوره نمل، آیات ۲۰ تا ۴۴ با تأکید بر قدرت الهی، علم لدنّی و حاکمیت پیامبرانه روایت شده(Qur'an, p.p 378-380)، در دوره‌های مختلف تاریخی دستمایه خلق آثار ارزشمندی گردیده است.

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از الگوی چهارمرحله‌ای ادموند فلدمن[1] به بررسی تطبیقی دو نگاره از این داستان می‌پردازد؛ نخست، نگاره‌ای متعلق به نسخه هفت اورنگ ابراهیم میرزا متعلق به مکتب مشهد دوره صفوی و دوم، اثر معاصر استاد محمود فرشچیان. البته میان روایت قرآنی حضرت سلیمان و ملکه سبا و روایت ادبی و هنری باید تمایز نهاد و عناصر روایی آن را نمی‌توان بدون واسطه به روایت قرآن کریم نسبت داد. ازاین‌رو، در تحلیل حاضر، روایت قرآنی به‌عنوان زمینه دینی .روایی موضوع و متن ادبی یا برداشت هنری به‌عنوان منبع نگارگری در نظر گرفته می‌شود.

وقتی یک روایت در دو بستر تاریخی و دو نظام تصویری متفاوت بازنمایی می‌شود، عناصر بصری، سازمان ترکیب‌بندی، روابط فرمی و دلالت‌های معنایی آن دچار تفاوت‌هایی خواهد بود که هدف اصلی پژوهش، تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو اثر در سطوح توصیف(عناصر بصری)، تحلیل(اصول طراحی)، تفسیر(نشانه‌ها و مفاهیم عرفانی) و داوری(ارزیابی کیفی) است.

در همین راستا می‌توان پرسش‌های پژوهش را به این صورت مطرح نمود:

۱. عناصر بصری و روابط فرمی در دو نگاره مورد مطالعه، بر اساس مراحل توصیف و تحلیل الگوی فلدمن، چه ویژگی‌هایی دارند؟

۲. تفاوت در سازمان بصری دو اثر چگونه بر شیوه بازنمایی روایت و شکل‌گیری دلالت‌های معنایی آن‌ها تأثیر گذاشته است؟

۳. با توجه به شواهد حاصل از مراحل توصیف، تحلیل و تفسیر، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در نحوه بازنمایی روایت سلیمان و بلقیس در دو اثر مورد مطالعه قابل شناسایی است؟

اهمیت این پژوهش در آن است که با تمرکز بر نگارگری ایرانی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های هنر ایرانی و اسلامی، نحوه بازنمایی روایت سلیمان و بلقیس را در دو نظام تصویری متفاوت بررسی می‌کند و تفاوت میان سازمان‌دهی عناصر بصری، روابط فرمی و دلالت‌های معنایی دو اثر را آشکار می‌سازد. در این میان، روایت قرآنی سلیمان و ملکه سبا به‌عنوان زمینه دینی موضوع مورد توجه است. ضرورت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که در مطالعات بررسی‌شده، پژوهشی که دو نمونه منتخب را با تمرکز همزمان بر عناصر بصری و معنایی و بر اساس مجموعه‌ای واحد از شاخص‌های چهارمرحله‌ای الگوی فلدمن بررسی کرده باشد، شناسایی نشد. بنابراین، پژوهش حاضر در پی آن است که با محدود کردن مقایسه به دو نمونه مورد مطالعه، نحوه تداوم و تغییر سازمان بصری و معنایی این روایت را در دو بستر تاریخی متفاوت نشان دهد.

پیشینه تحقیق

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد مطالعاتی در ارتباط با نگارگری داستان‌های حضرت سلیمان، همچنین ویژگی‌های مکتب مشهد، ساختارهای بصری نگارگری صفوی و تحلیل آثار محمود فرشچیان انجام شده که نمونه‌هایی از آن‌ها در این بخش معرفی می‌شوند.

«سیر تطور بازنمایی حضرت سلیمان در نگارگری ایران(سده‌های هفتم تا دهم هجری)» موضوع مقاله‌ای است که طی آن، محمدرضا غیاثیان با رویکردی تاریخی به بررسی سیر تحول تصویر حضرت سلیمان در نگارگری ایران می‌پردازد و تغییرات نمادین و سبکی این شخصیت در مکاتب گوناگون نگارگری را ارائه می‌دهد(Ghiasian, 2023).

مقاله «مکتب کتاب‌آرایی مشهد و نقش آن در توسعه نگارگری عصر صفوی» توسط شکیبا احمدی و فرزانه فرخ فر نگاشته شده است که بیان می‌دارد مکتب کتاب‌آرایی مشهد، علی‌رغم عمر کوتاهش، به سرعت رشد یافته و نقش مهمی بر توسعه مضامین نو و الگوهای ساختاری جدید در مکاتب درباری و تجاری ایران در نیمه دوم قرن دهم هجری‌قمری داشته است(Ahmadi, & Farokhfar, 2020). «تحلیل ساختاری نگاره‌های هفت اورنگ جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا» به قلم مریم عظیمی‌نژاد و همکاران، ساختار کلی و داستان‌های نگاره‌ها را شرح داده و در رابطه با نگاره ملاقات حضرت سلیمان و بلقیس در مکتب مشهد نیز به بررسی نقوش انسانی و

[1] Edmund Burke Feldman

طبیعی پرداخته که دارای وجه مشترک با موضوع این پژوهش است(Aziminezhad, Khajeh Ahmad Attari, Najarpoor Jabbari, & Taghavi Nejad, 2018).

امیر رضایی نبرد در مقاله «بررسی سبک و آثار محمود فرشچیان: مبانی نظری و عملی» با معرفی سبک و اسلوب هنری محمود فرشچیان، به طبقه‌بندی و بیان ویژگی‌های آثار او از نظر عناصر بصری و ترکیب‌بندی پرداخته است(Rezaei Nabard, 2016).

پژوهش‌های یادشده هر یک بخشی از زمینه نظری و تاریخی موضوع حاضر را فراهم می‌کنند، اما از نظر زاویه مطالعه با پژوهش حاضر تفاوت دارند. غیاثیان بر تحول تاریخی بازنمایی حضرت سلیمان تمرکز دارد؛ احمدی و فرخ‌فر ویژگی‌های کلی مکتب کتاب‌آرایی مشهد را بررسی کرده‌اند؛ عظیمی‌نژاد و همکاران ساختار و نقوش نگاره‌های هفت اورنگ ابراهیم میرزا را مورد توجه قرار داده‌اند و رضایی‌نبرد به ویژگی‌های سبکی و بصری آثار فرشچیان پرداخته است. بنابراین، هر یک از این مطالعات برای شناخت یکی از دو سوی مقایسه مفیدند، اما مسئله مقایسه مستقیم دو اثر منتخب بر اساس مجموعه‌ای واحد از معیارهای تحلیل بصری و معنایی همچنان نیازمند بررسی است.

در پژوهش‌های خارج از ایران، سیمپسون یکی از مهمترین محققانی است که تحقیقات بسیاری در مورد مکتب نگارگری مشهد انجام داده است. او در کتاب «شعر، نقاشی و حمایت فارسی: تصاویر خمسه نظامی در ایران قرن شانزدهم میلادی[1]» نگاره‌های نسخه هفت اورنگ دربار ابراهیم میرزا را توصیف نموده است(Simpson, 1998). مقاله «سلیمان و ملکه سبا: مسائل تاریخی و الهیاتی در کتاب اول پادشاهان و در نقاشی‌های پیه‌رو دلا فرانچسکا[2]» به قلم امانوئل پاستوره و همکاران به بررسی دیدار حضرت سلیمان و ملکه سبا می‌پردازد و نشان می‌دهد که این روایت کوتاه کتاب اول پادشاهان، چه معناهای تاریخی و الهیاتی عمیقی دارد. نویسندگان ابتدا کارکرد این داستان را در ستایش حکمت، عدالت و پادشاهی الهی سلیمان تحلیل می‌کنند و سپس نشان می‌دهند که چگونه این روایت در سنت مسیحی، به‌ویژه در نقاشی‌های پیه‌رو دلا فرانچسکا، بازخوانی شده است. در نهایت، مقاله نشان می‌دهد که این داستان چگونه در دوره‌های مختلف، معانی تازه‌ای یافته و به ابزاری برای تفسیر هویت دینی و تاریخی تبدیل شده است(Pastore, & de Fuccia Lederer, 2025).

مطالعات پیشین یا بر سیر تاریخی بازنمایی سلیمان تمرکز داشته‌اند، یا ویژگی‌های مکتب مشهد و نسخه هفت اورنگ را بررسی کرده‌اند، یا به ویژگی‌های سبکی فرشچیان پرداخته‌اند. خلأ مورد نظر پژوهش حاضر، نه فقدان مطلق پژوهش درباره این آثار، بلکه فقدان مطالعه‌ای است که دو نمونه منتخب را بر اساس مجموعه‌ای واحد از شاخص‌های بصری و معنایی و با استفاده از الگوی فلدمن در چهار مرحله توصیف، تحلیل، تفسیر و ارزیابی بررسی کند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر رویکرد، کیفی و از نظر روش، توصیفی . تحلیلی و تطبیقی است. روش گردآوری اطلاعات، بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی بوده‌است. در این تحقیق دو نگاره «ملاقات حضرت سلیمان و بلقیس» براساس موضوع مشترک در دو دوره زمانی مشخص انتخاب شده و به صورت کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرارگرفته‌اند تا امکان بررسی دقیق‌تر عناصر بصری و معنایی فراهم شود. نمونه‌های پژوهش به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. معیارهای انتخاب نگاره صفوی عبارت‌اند از: تعلق اثر به کارگاه ابراهیم میرزا و مکتب مشهد، ارتباط مستقیم تصویر با بخش مشخصی از مثنوی «سلامان و ابسال» جامی، برخورداری اثر از عناصر روایی و بصری قابل شناسایی، و دسترسی به اطلاعات معتبر موزه‌ای درباره اثر. ارتباط این نگاره با متن جامی نه صرفاً بر اساس تشابه موضوعی، بلکه بر پایه کتیبه موجود در خود نگاره و مطابقت آن با بخش ۲۸ «سلامان و ابسال» با عنوان «حکایت سلیمان علیه‌السلام و بلقیس که از مقام انصاف سخن گفته‌اند» احراز شده است. در نتیجه، متن جامی در پژوهش حاضر به‌عنوان یکی از منابع اولیه و مبنای شناسایی موقعیت روایی نگاره مورد استفاده قرار گرفته است. اثر محمود فرشچیان نیز بر اساس ارتباط موضوعی آن با روایت سلیمان و بلقیس و برخورداری از عناصر انسانی، حیوانی، گیاهی و ماورایی قابل مقایسه با نگاره صفوی انتخاب شده است.

فرایند تحلیل و تطبیق در چهار مرحله الگوی فلدمن انجام شده است. در مرحله نخست، عناصر قابل مشاهده شامل پیکره‌ها، حیوانات، گیاهان، معماری، کتیبه‌ها، رنگ، خط و کادر شناسایی و توصیف می‌شوند. در مرحله دوم، روابط میان این عناصر بر اساس ترکیب‌بندی، تعادل، ریتم، حرکت، تضاد، وحدت، تناسب و سلسله‌مراتب بصری بررسی می‌شود. در مرحله سوم، دلالت‌های معنایی عناصر بر اساس شواهد موجود در متن ادبی، منابع دینی، پژوهش‌های پیشین و ارتباط آن‌ها با ساختار بصری اثر تفسیر می‌شود و میان مشاهده و استنباط تفکیک صورت می‌گیرد. در مرحله چهارم، به جای داوری ارزشی درباره برتری یکی از دو اثر، میزان انسجام رابطه فرم

[1] Persian poetry, painting and patronage: Illustrations of the Khamsa of Nizami in sixteenth-century Iran

[2] Solomon and the Queen of Sheba: Historical and theological issues in 1 Kings and in the paintings of Piero della Francesca

و محتوا، سازمان ترکیب‌بندی، وضوح و نحوه سازمان‌دهی روایت، تناسب عناصر تصویری با زمینه روایی و چگونگی تداوم یا تغییر برخی ویژگی‌های نگارگری بررسی می‌شود. سپس یافته‌های حاصل از چهار مرحله در دو اثر با یکدیگر مقایسه می‌شوند.

مبانی نظری

الگوی فلدمن

در این پژوهش از الگوی ادموند بورک فلدمن، نظریه‌پرداز و منتقد هنری آمریکایی برای بررسی آثار استفاده می‌شود. فلدمن نقد هنری را فرایندی مرحله‌ای می‌داند که از توصیف داده‌های بصری آغاز می‌شود و با تحلیل روابط فرمی، تفسیر معنا و در نهایت ارزیابی اثر ادامه می‌یابد(Feldman, 1992). «در روش فلدمن، که اساس بسیاری از روش های آموزش نقد هنر قرار گرفته، بیننده به اطلاعات حاصل از مشاهده نظم منطقی می‌بخشد و چارچوبی را برای نگریستن به آثار هنری تبیین می‌کند. این قبیل پرسش‌ها معمولاً با مواد اولیه، روش ساخت و موضوع شروع می‌شوند، به پرسش‌های استنتاجی‌تر همچون معنای اثر و علت انتخاب‌هایی که هنرمند انجام داده، می‌رسند و با گزاره‌هایی درباره زیبایی‌شناسی اثر، قضاوت ارزشی و پاسخ احساسی ناشی از مشاهده اثر ادامه می‌یابند. مراحل روش کار فلدمن، بدین شرح است: توصیف، تحلیل فرمی، تفسیر، ارزیابی»(Hosseini, & Darabi, 2015: p. 40). این مراحل را متناسب با روند مقاله حاضر، می‌توان بدین ترتیب شرح داد.

مرحله اول: توصیف؛ در گام نخست، توصیف صرف و عینی عناصر دیداری اثر هنری انجام می‌شود. این توصیف شامل شناسایی انواع نقوش(انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و کتیبه‌ها)، رنگ‌ها و خطوط غالب، و نیز شیوه سازماندهی ترکیب‌بندی و کادر اثر است. در این مرحله از هرگونه داوری یا تفسیر پرهیزی می‌شود.

مرحله دوم: تحلیل رو ابط بصری(فرمی)؛ در این مرحله، روابط میان عناصر شناسایی‌شده در توصیف، بررسی می‌گردد. تحلیل بر پایه اصول طراحی شامل تعادل، ریتم، حرکت، تضاد، وحدت، تناسبات و سلسله‌مراتب بصری انجام می‌شود. همچنین نحوه تعامل خطوط و فرم‌ها با یکدیگر و اصول هندسی حاکم بر ترکیب‌بندی اثر مورد مداقه قرار می‌گیرد.

مرحله سوم: تفسیر؛ در گام سوم، به کشف معنا، پیام و محتوای اثر پرداخته می‌شود. نمادهای به‌کاررفته، مفاهیم عرفانی، دینی و فرهنگی بازتاب‌یافته در اثر، و نیز چگونگی تجلی جهان‌بینی هنرمند در ساختار بصری و معنایی اثر، محور اصلی تفسیر هستند.

مرحله چهارم: ارزیابی؛ در این مرحله، یافته‌های حاصل از توصیف، تحلیل و تفسیر مبنای ارزیابی اثر قرار می‌گیرند. در پژوهش حاضر، ارزیابی به معنای رتبه‌بندی یا تعیین برتری یکی از دو اثر نیست، بلکه به بررسی میزان انسجام رابطه فرم و محتوا، سازمان ترکیب‌بندی، نحوه انتقال روایت، تناسب عناصر تصویری با زمینه روایی و میزان تداوم یا تغییر برخی ویژگی‌های بصری نگارگری اختصاص دارد. بنابراین، تلاش می شود که ارزیابی هر اثر بر اساس شواهدی انجام شود که در سه مرحله پیشین استخراج شده و از داوری سلیقه‌ای یا ارزش‌گذاری کلی پرهیز شود.

مکتب نگارگری مشهد

شاه اسماعیل با تأسیس سلسله صفویه در سال ۹۱۶ ق تبریز را به عنوان پایتخت برگزید. پس از وی، شاه تهماسب در سال ۹۵۵ ق پایتخت را به قزوین انتقال داد. در سال ۹۶۳ ق برادرزاده‌اش، ابوالفتح ابراهیم‌میرزا را حاکم خراسان نمود که این مقارن با ازدواج او با گوهر سلطان خانم دختر شاه تهماسب بود. ابراهیم‌میرزا کاتبان و نقاشان مشهور را به سوی مشهد فراخواند و مکتب خراسان را پایه گذاری نمود(Aziminejad et al, 2018, p. 2). در این دوران چند کتاب مصور شد که می توان به آثارالمظفر، بوستان سعدی، عجائب المخلوقات قزوینی، لیلی و مجنون هلالی، خمسه نظامی، قصص الانبیاء نیشابوری، گوی و چوگان عارفی و اسکندرنامه نظامی اشاره کرد(Azhand, 2005 : p. 524).

بر اساس پژوهش احمدی و فرخ‌فر، می‌توان ویژگی‌های ظاهری آثار در مکتب نگارگری مشهد را به این ترتیب بیان نمود(Ahmadi, & Farokhfar, 2020, p. 26)؛

- کادر نگاره‌ها، اغلب شکسته و تصویر به حاشیه کشیده شده است.
- حاشیه‌نگاری‌های مزین و گاه تشعیر وجود دارد.
- چهره‌ها حالت مغولی دارند و فرمت آنها بیضی‌شکل با چشمانی ریز و باریک و ابروانی گرد و هلالی است.
- چهره‌ها به‌صورت نیمرخ و سه‌رخ هستند و احساس و حالت عاطفی خاصی را بیان نمی‌کنند.
- حالت و فیگور شخصیت‌ها به‌درستی متناسب با اعمال آن‌ها طراحی و اجرا شده‌اند و بیانگر زندگی روزمره در میان شخصیت‌های انسانی نگاره‌هاست.

- از مناظر طبیعی و معماری در منظره‌پردازی استفاده شده است. خط افق در یک‌سوم بالایی نگاره قرار دارد و آسمان در اغلب نگاره‌ها به رنگ طلایی است.
- مناظری با انبوه صخره‌ها که محل خیمه‌گاه است، به‌دفعات وجود دارد. مناظر معماری با ظرافت و دقت در جزئیات فضای ساختمانی و تزئینات آن به کار رفته است.
- پالت رنگی نگاره‌ها از تعداد متوسطی رنگ تشکیل‌شده و رنگ‌های سفید، نارنجی و آبی برای تأکید به کار رفته‌اند.

نگارگری معاصر ایران و استاد محمود فرشچیان

نگارگری معاصر ایران تا قبل از انقلاب اسلامی، در مسیر تحول خود از دو جریان اصلی تأثیر پذیرفته است؛ نخست، مدرسه صنایع مستظرفه، به ریاست کمال‌الملک که رویکردی طبیعت‌گرایانه داشت و دوم، مدرسه صنایع قدیمه، با اهتمام حسین طاهرزاده بهزاد که به احیای هنرهای سنتی و ملی گرایش داشت. «در اصفهان نیز هنرستانی برای احیای هنرها و صنایع سنتی برپاشد و اقدامات حمایتی دولت، نگارگران را به فعالیتی تازه ترغیب کرد و شگردهای جدید تحولی در سنت مینیاتور ایرانی ایجادکردند»(Pakbaz, 2006: p. 19). هادی تجویدی استاد برجستهٔ نگارگری صنایع قدیمه، با پایه‌گذاری مکتب تهران، به شیوهٔ مکتب اصفهان و با رویکردی نوآورانه، آثاری چشم‌نواز و ماندگار پدید آورد. شاگردان او نیز ضمن پیروی از شیوهٔ استاد، هر یک سبک و بیان شخصی خود را توسعه دادند و به چهره‌هایی اثرگذار در نگارگری معاصر بدل شدند.

میرزا آقا امامی از نگارگران مکتب اصفهان و از نخستین هنرمندانی بود که شیوه رضا عباسی را از نو رایج کرد. میرزا آقا به دلیل روی‌آوردن به نگارگری صفویه در دوره‌ای که هنرمندان بسیاری پیرو سبک‌های غربی بودند، به زنده‌شدن نگارگری و این که هنرمندان بسیاری به نگارگران تمایل کنند، بر هنر معاصر و نگارگری تاثیر گذار بوده است(Shafiei, 2015: p. 39). حسین اسلامیان، محمود فرشچیان و حسین ختایی از شاگردان میرزا آقابوده‌اند(Eftekhari, 2002: p. 81).

محمود فرشچیان(۱۴۰۴-۱۳۰۸ ش) در طی تحصیلات مقدماتی در محضر میرزا آقامامی اصفهانی، هنرمند چیره‌دست و پرآوازه دیار اصفهان، به آموختن نقاشی دلبستگی تمام پیدا کرد و دل در گرو نقش‌های زیبا بست. او در ادامه راه در کلاس هفتم دبیرستان قدم به هنرستان هنرهای زیبای اصفهان گذاشت و چهار سال در آن جایگاه عاشقی، زیر نظر استاد عیسی بهادری، استاد نابغه و توانمند نقش قالی، مینیاتور، نقاشی رنگ روغن به فراگیری اصول و مبانی طراحی نقوش سنتی پرداخت. او با دلبستگی، به مطالعه ادبیات و شعر عرفانی همت گماشت تا بدان‌جا که خود نیز گاه شعر می‌سرود. بازتاب آشنایی با ادبیات عرفانی در آثار استاد فرشچیان بعدها موجد یکی از ویژگی‌های تحسین‌برانگیز نقاشی او گردید. استاد در بیان احساس و تجسم شعرگونه عواطف، به شیوه‌ای کاملا جدید، موفق به هماهنگی و همگامی میان مضمون و محتوا و فرم و شکل نقاشی‌هایش گردید و این مشخصه اصلی کار او در نقاشی شد(Eftekhari, 2002: p. 94). فرشچیان در سال ۱۳۳۲ به اروپا سفر کرد و به مطالعهٔ سبک‌ها و مکاتب مختلف نقاشی پرداخت و نگارگری را با سبک‌های مختلف نقاشی دنیا درآمیخت و ضمنا آن را در کشورهای اروپایی تبلیغ و ترویج کرد(Rezaei Nabard, 2018, p. 97). به‌طورکلی، طراحی در نزد فرشچیان دارای سیری استعلایی بوده است؛ یعنی هنرمند طراحي عمومي و سنتی را نزد نخستین استادانش حاج میرزا آقا امامی و عیسی بهادری، در اصفهان آغاز و در ادامه به تلمذ و طراحي تخصصي در اروپا پرداخت و سرانجام به شیوهٔ طراحي خیالی و ذهني خویش نائل گردید. (Rezaei Nabard, 2016, p. 31). کتاب‌های متعددی از نگاره‌های او منتشر شده‌است. نمونه آثار وی: قفس آرزوهای طلایی(۱۳۴۶)، چوگان(۱۳۵۱)، عصرعاشورا(۱۳۵۴)، ضامن آهو(۱۳۵۸)، ستاره صبح(۱۳۶۷)، حافظ(۱۳۷۴)، در ستایش پروردگار(۱۳۹۰) (Pakbaz, 2006: p. 1002).

بر اساس پژوهش رضایی نبرد(Rezaei Nabard, 2016, p. 37) مهم‌ترین ویژگی‌های عملی آثار فرشچیان به شرح زیر قابل ذکر است؛

- مشق بی‌وقفه در طراحی مدادی و سیاه‌قلم‌های قدرتمند و سیال، از ویژگی‌های مقدماتی به شمار می‌رود.
- رنگ‌گذاری هوشمندانه و چندلایه و استفاده از اکریلیک برای نخستین‌بار در نقاشی ایرانی، در زمره نوآوری‌های فنی قرار دارد.
- ترکیب‌بندی مدور، پویایی سیال و تفکیک فضای اثر به دو ساحت مادی و معنوی، از شاخصه‌های فضاسازی به حساب می‌آید.
- بهره‌مندی از طرح اندام‌وار (ارگانیک) به جای هندسه خشک، و نورپردازی موضعی در برابر نور منتشر سنتی، از ویژگی‌های فرمی محسوب می‌شود.
- کاربردهای گوناگون نقاشی در حوزه‌هایی همچون فرش، ضریح، نقاشی دیواری و جلد کتاب، از وجوه کاربردی بهره هنری فرشچیان است.
- تعمق در داستان‌های معنوی و نیز مظاهر آفرینش مانند نقش زن، اسب و آهو، درون‌مایه‌های اصلی را تشکیل می‌دهد.

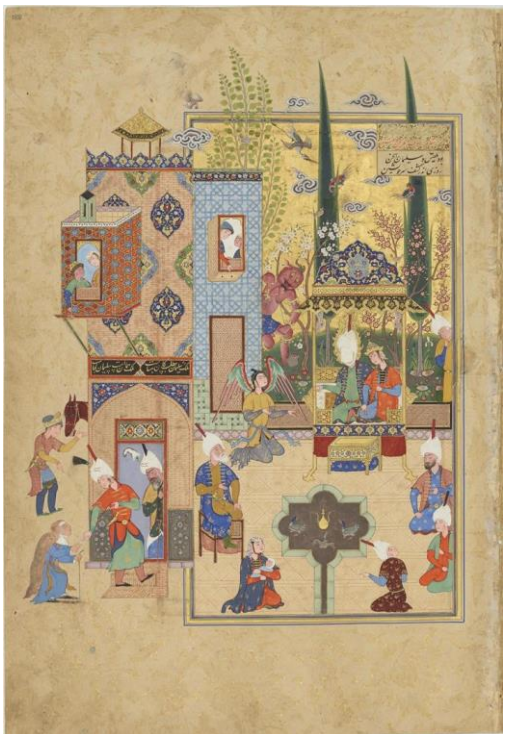
- پرسپکتیو چندبُعدی(خطی نسبی، جوی و سلسله‌مراتب وجود)، از نوآوری‌های پرسپکتیوی او به شمار می‌رود.
- بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های متنوع قرآنی، عرفانی، حماسی، ادبی و تجلی هنرمند در اثر، جامع‌ترین ویژگی محتوایی دانسته شده است.

بررسی و تحلیل نگاره مکتب مشهد بر اساس الگوی فلدمن

معرفی نگاره

نسخه خطی هفت اورنگ به سفارش سلطان ابراهیم میرزا، نفیس‌ترین اثر از مکتب مشهد به شمار می‌رود(Aziminejad et al, 2018, p. 2). این کتاب مهم‌ترین اثر کتابخانه کارگاه ابراهیم میرزا است که در مشهد از سال ۹۶۳ تا ۹۷۲ ق به مدت ۹ سال کتابت و مصور شده است. این اثر مشتمل بر بیش از سیصد صفحه با حاشیه‌های تشعیرشده و به خط نستعلیق است که توسط شش تن از برجسته‌ترین خوشنویسان آن عصر به نام‌های رستم‌علی‌شاه، محمود نیشابوری، محب‌علی مالک دیلمی، عیشی بن عشرتی و سلطان محمد خندان کتابت شده است و دارای بیست و هشت نگاره از آثار هنرمندانی چون شیخ محمد، سلطان محمد خندان ، میرزا علی فرزند سلطان محمد تبریزی، مظفرعلی و آقامیرک است و همچنین نه سرلوح تذهیب‌شده و نه انجامه دارد. محب‌علی در مقام کتابدار یا سرپرست کتابخانه، مسئول تدارک تمامی مواد لازم بوده است(Safarian, 2020: p. 66). این نسخه، هم اکنون در گالری فریر واشنگتن نگهداری می‌شود و به نسخه جامی فریر مشهور است.

نگاره مورد پژوهش(تصویر۱) برگرفته از بخش ۲۸ مثنوی «سلامان و ابسال» جامی(Jami, 1997)، با عنوان «حکایت سلیمان علیه‌السلام و بلقیس که از مقام انصاف سخن گفته‌اند»، است. در این بخش، گفت‌وگوی سلیمان و بلقیس درباره وضعیت درونی و خویشتنِ خویش روایت می‌شود. پیوند میان متن و تصویر، افزون بر موضوع روایت، از طریق کتیبه موجود در نگاره نیز قابل تشخیص است؛ در کتیبه، عنوان حکایت و ابیاتی از متن جامی آمده است. ازاین‌رو، در این پژوهش، نگاره نه صرفاً به‌عنوان تصویری از داستان قرآنی سلیمان و بلقیس، بلکه به‌عنوان بازنمایی تصویری یک روایت ادبی مشخص از جامی مطالعه می‌شود. متن قرآن کریم در اینجا زمینه دینی و روایی کلی شخصیت‌های سلیمان و ملکه سبا را فراهم می‌کند، در حالی که متن جامی منبع مستقیم موقعیت روایی بازنمایی‌شده در نگاره است. نگارگر آن نامعلوم و ابعاد محدوده تصویر این نگاره ۲۸ در ۱۸/۷ سانتی‌متر است.



تصویر۱. نگاره مکتب مشهد؛ مجلس بلقیس با سلیمان(ع)، برگرفته از «سلامان و ابسال» جامی، نسخه خطی هفت اورنگ ابراهیم میرزا، مورخ ۹۷۲ ق، هنرمند ناشناس، محفوظ در گالری فریر واشنگتن، شماره ثبت .F1946.12.188 (National Museum of Asian Art, URL1)

مرحله اول: توصیف

در این مرحله، به توصیف عینی و بی‌واسطه عناصر دیداری اثر پرداخته می‌شود و از هرگونه داوری یا تفسیر پرهیز می‌گردد.

کادربندی: نگاره دارای کادری شکسته و عمودی است. همان‌گونه که در تصویر ۱ مشاهده می‌شود، گسترش بنا از سمت چپ، فضا را به دو بخش بیرونی(چپ) و اندرونی(راست) تقسیم کرده است. حاشیه‌های نگاره با تشعیر آراسته شده است.

شخصیت‌ها و پیکره‌ها: در بخش میانی تا پایین‌راست، حضرت سلیمان (ع) بر تخت نشسته و بلقیس در کنار وی با حالتی متواضعانه نشسته است. در سمت چپ داخل کادر و پایین‌تر، وزیر آصف بن برخیا در کنار تخت بلقیس دیده می‌شود. در بخش پایین‌تر، صحنه زن و کودکی به تصویر درآمده و در گوشه سمت چپ بیرون کادر، پیرزنی در حال تقدیم عریضه به مأموران حضرت سلیمان است. در کنار این شخصیت‌ها، تعدادی از مأموران و شاهدان در تمام تصویر پراکنده هستند. چهره‌ها به‌صورت نیمرخ و سه‌رخ با فرم بیضی، چشمانی ریز و باریک و ابروانی هلالی ترسیم شده‌اند. بر سر تمامی مردان، کلاهی سفید با چوبک قرمز دیده می‌شود، اما پسران جوان فاقد این نوع سرپوش هستند.

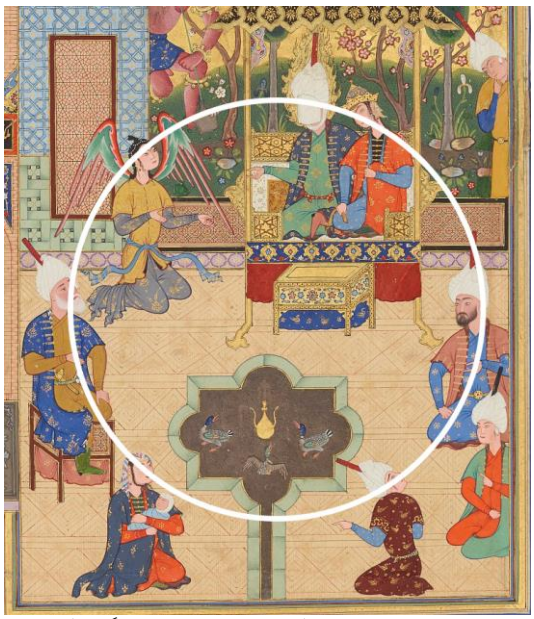
عناصر ماورایی: در سمت چپ و بالای نگاره، دیوی با هیبتی درشت‌تر از سایر شخصیت‌ها، به رنگ قرمز ارغوانی و با شاخ‌هایی بر سر تصویر شده که به پایین می‌نگرد و ابزاری شبیه به یک بیل در دست دارد. در کنار تخت شاهی، فرشته‌ای بالدار با قامتی کوچک‌تر ترسیم شده است.

حیوانات و گیاهان: در پشت تخت سلیمان، یک باغ با زمینه طلایی‌رنگ شامل دو درخت سرو که از بالای بنا خارج شده‌اند وجود دارد. همچنین دو درخت دیگر در پشت تخت با شکوفه‌های صورتی و سفید و یک درخت در پشت بنای سمت چپ قرار گرفته است. هفت پرنده شامل یک درنا و سه جفت از پرندگان دیگر در این باغ ترسیم شده که یکی از آن‌ها فراتر از کادر در سمت چپ است. در قسمت پایین نگاره، حوضچه‌ای با سه مرغابی مشاهده می‌شود.

عناصر معماری و تزیینی: بناها با آجرچینی و کاشی‌کاری تزیین شده‌اند. نقوش اسلیمی، تذهیب و گره‌چینی در بالای سردرها و اطراف کتیبه‌ها و حتی بر روی دیواره‌ها به کار رفته است.

کتیبه‌ها و اشعار: در بالای سمت راست، کتیبه‌ای به خط نستعلیق وجود دارد حاوی عبارت «حکایت بلقیس با سلیمان علیه السلام که از مقام انصاف با هم سخن گفتند» و یک بیت: «بود بلقیس و سلیمان را سخن / روزی اندر کشف سرّ خویشتن» که بخشی از مثنوی سلامان و ابسال سروده جامی در دفتر سوم از مجموعه هفت اورنگ، به صورت مثنوی آمده است. در بالای سردر بنای سمت چپ، بیتی از نظامی: «مُلک سلیمان مطلب کان هباست / ملک همان است سلیمان کجاست؟» نگاشته شده است. این شعر نیز از منظومه مخزن‌الاسرار، مقاله سوم نظامی گنجوی است.

رنگ‌ها: پالت رنگی از تعداد متوسطی رنگ تشکیل شده و رنگ‌های سفید، نارنجی و آبی برای تأکید به کار رفته‌اند. آسمان به رنگ طلایی و لباس حضرت سلیمان به رنگ سبز است. لباس بلقیس ترکیبی از آبی(زیرین) و نارنجی(رویین) می‌باشد.



تصویر ۲، برشی از تصویر ۱؛ ترکیب‌بندی صحنه اصلی نگاره مکتب مشهد

مرحله دوم: تحلیل رو ابط بصری

در این مرحله، روابط میان عناصر شناسایی‌شده در توصیف، بر اساس اصول طراحی(تعادل، ریتم، حرکت، تضاد، وحدت، تناسبات و سلسله‌مراتب بصری) مورد مداقه قرار می‌گیرد.

ترکیب‌بندی و ساختار فضایی: مسیرهای اصلی هدایت نگاه که در تصویر ۲ مشخص شده‌اند، عمدتاً از روابط میان پیکره‌های مرکزی و خطوط معماری شکل می‌گیرند. ساختار کلی نگاره بر پایه ترکیب‌بندی دایره‌وار شکل گرفته است که شخصیت‌های اصلی در کانون آن جای دارند. حضرت سلیمان(ع)، ملکه بلقیس، وزیر حضرت سلیمان، مادر و فرزند همگی حول محور دایره در سمت راست پایین قرار گرفته و سایر اجزا و عناصر در اطراف شخصیت‌های اصلی به صورت جانبی در نظر گرفته شده‌اند.

خطوط و حرکت: خطوط عمودی پنهان در نمای معماری بناها و ستون‌ها، حس استواری و رسمیت را القا می‌کنند. خطوط منحنی دایره‌وار، شخصیت‌ها را در یک کل واحد گرد آورده و حرکت چشمی مدور را در نگاره ایجاد می‌کنند. کادر شکسته و گسترش بنا از سمت چپ، بر پویایی و عمق فضا افزوده است.

تعادل و سلسله‌مر اتب بصری: تعادل در نگاره از طریق توزیع نسبی پیکره‌ها، عناصر معماری و رنگ‌های اصلی در بخشهای مختلف تصویر برقرار شده است؛ چهار سطح رنگی مشخص شامل زمینه طلایی آسمان، کاشی‌های لاجوردی، آجرهای اخرایی و پوشش گیاهی سبز، با تمایز رنگی در کنار هم به تعادل رسیده‌اند. سلسله‌مراتب بصری به وضوح رعایت شده: حضرت سلیمان و بلقیس در مرکز توجه، دیو و فرشته در رتبه‌ی بعد و روایت‌های فرعی(قضاوت و دادخواهی) در حاشیه قرار گرفته‌اند. ابعاد بزرگ‌تر دیو نسبت به سایر شخصیت‌ها، نوعی اغراق عمدی برای نشان دادن قدرت ماورایی اوست.

رنگ و نور: استفاده از رنگ‌های مکمل(سبز/قرمز، آبی/نارنجی) بر تعادل طرح افزوده است. رنگ طلایی آسمان، فضایی قدسی و فرازمانی به اثر بخشیده و نور یکنواخت و منتشر، مشخصه نگارگری سنتی است. در مجموع، پالت رنگی نگاره از هم‌نشینی رنگ‌های طلایی، سبز، آبی، نارنجی و اخرایی شکل گرفته است. تفاوت دمایی میان این رنگ‌ها و توزیع آنها در سطوح معماری، پوشش پیکره‌ها و عناصر طبیعی، به ایجاد تنوع و تعادل در ساختار بصری کمک کرده است.

ریتم: ریتم در نگاره از طریق تکرار عناصر معماری (طاق‌ها، ستون‌ها)، تکرار کلاه‌های سفید سربازان، و حرکت دورانی نگاه میان شخصیت‌های اصلی ایجاد شده است.

مرحله سوم: تفسیر

در این مرحله، به کشف معنا، پیام و محتوای اثر پرداخته می‌شود. نمادهای به‌کاررفته، مفاهیم عرفانی و دینی، و چگونگی تجلی جهان‌بینی هنرمند در ساختار بصری و معنایی اثر، محور اصلی تفسیر هستند. البته گزاره‌های تفسیری تا زمانی که از متن، منبع تاریخی یا پژوهش پیشین پشتیبانی مستقیم نداشته باشند، به‌صورت احتمالی و مشروط بیان می‌شوند.

رو ایت‌های چندگانه در یک قاب: مهم‌ترین ویژگی این نگاره، گنجاندن چهار روایت مجزا در یک تصویر است: (۱) انتقال تخت بلقیس توسط آصف بن برخیا، (۲) دیدار و گفت‌وگوی بلقیس با حضرت سلیمان، (۳) قضاوت میان دو زن بر سر کودک و (۴) دادخواهی پیرزن. این تلفیقِ همزمانِ زمان‌ها و مکان‌های مختلف، بیانگر رویکرد روایت‌محور و کلاسیک نگارگری صفوی است که در آن، وحدت مضمون بر وحدت مکان و زمان اولویت دارد. هم‌نشینی این موقعیت‌های روایی، در خوانش حاضر، می‌تواند تصویری گسترده از جایگاه سلیمان به‌عنوان داور و فرمانروا ایجاد کند؛ زیرا شخصیت او هم‌زمان در ارتباط با بلقیس، افراد عادی و موقعیت‌های دادخواهی نمایش داده شده است.

شخصیت‌پردازی نمادین

- حضرت سلیمان (ع): حضرت سلیمان با جامه‌ای سبزرنگ در مرکز یکی از کانون‌های روایی نگاره قرار گرفته است. در مطالعات پیشین درباره همین نگاره، رنگ سبز جامهٔ سلیمان در پیوند با مفاهیمی چون پیامبری، دانایی و سلوک عرفانی بررسی شده است؛ «در قرآن در مورد مقام قضاوت حضرت سلیمان(ع) چنین آمده است: "ما به هر یک از داود و سلیمان مقام داوری و علم عطا کردیم"(انبیا، ۷۹). در داستانی از کتاب مقدس دو زن به نزد سلیمان می‌آیند و ادعا می‌کنند که مادر کودکی هستند و از سلیمان درخواست می‌کنند که بین آنها قضاوت کند. در داستان دیگری پیرزنی که براثر وزش باد از بام افتاده و دستش شکسته بود نزد سلیمان آمده و از باد شکایت می‌کند. هر دو داستان مربوط به قضاوت حضرت سلیمان، در نگاره‌ای از هفت‌اورنگ جامی در یک تصویر ارائه شده است. در این نگاره حضرت سلیمان در مقام داور و قاضی، لباسی سبزرنگ بر تن دارد»(Danesh, & Khazaei, 2020: p. 22). «این رنگ در اندیشه اسلامی نیز نماد بهشت و بهشتیان، پیامبران و ائمه و در عرفان و تصوف به‌عنوان مرحله‌ای از سلوک عارفانه است. ایمان و عقیده راسخ، خرد و دانایی، جوانی و نشاط و... دیگر نمادهای رنگ سبز هستند»(Danesh, & Khazaei, 2020: p. 28). بر این اساس، می‌توان استفاده از رنگ سبز

را در کنار جایگاه شخصیت، تخت شاهی و عناصر پیرامون او، در شکل‌گیری تصویری متمایز و عرفانی از سلیمان مؤثر دانست. بااین‌حال، در پژوهش حاضر این معنا به‌عنوان قصد قطعی نگارگر تلقی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان خوانشی تفسیری از هم‌نشینی رنگ، شخصیت و موقعیت روایی اثر مطرح است.

- **بلقیس:** با جامه آبی(یادآور وارستگی و آغاز سیر و سلوک عرفانی) و رویه نارنجی(تداعی‌گر عشق پنهان و اشتیاق درونی) و حالتی تواضع‌آمیز با چهره‌ای رو به پایین، می‌تواند اشاره داشته باشد به نفس سالک یا عقل زمینی است که در برابر نور نبوت سر تسلیم فرود می‌آورد و از قدرت زمینی به سوی حقیقت الهی سیر می‌کند. گفت‌وگوی او با سلیمان، گفت‌وگوی عقل و نفس، یا سالک و مراد را به یاد می‌آورد که به سلوک روحی از کثرت به وحدت مرتبط است. «از قرن ششم تا یازدهم به دلیل جایگاه نمادین رنگ آبی(چه لاجوردی و چه فیروزه‌ای) در بدایت مراحل سیر و سلوک در تفکر عرفانی، این رنگ همواره نقشی غالب بین تمامی رنگ‌ها در کاشی‌کاری معماری مساجد داشته است»(Moradi Nasab, Bemanian, & Etesam, 2017: p. 43). در تحلیل حاضر، ترکیب آبی و نارنجی بیش از آنکه به‌عنوان رمزگان قطعی شخصیت بلقیس تفسیر شود، از منظر جایگاه آن در نظام رنگی نگاره و نسبت آن با رنگ جامهٔ سلیمان بررسی می‌شود. حالت خمیده و جهت نگاه بلقیس نیز می‌تواند در کنار این روابط بصری، زمینه‌ای برای خوانشی از گفت‌وگوی دو شخصیت فراهم آورد؛ بااین‌حال، تعبیر بلقیس به‌عنوان «نفس سالک» صرفاً یک خوانش عرفانی محتمل است و نه معنایی قطعی یا مستقیماً تصریح‌شده در متن جامی.

عناصر ماورایی

دیو و فرشته: حضور همزمان دیو(با شاخ و هیبتی درشت، تداعی‌گر ظلمت، غرور و نیروهای اهریمنی) و فرشته(بالدار و نورانی، نشانه‌ای از خیر، روشنایی و عالم قدس) در کنار تخت شاهی، از نظر بصری تقابل دو پیکره با ویژگیهای متفاوت را در مجاورت شخصیت اصلی شکل میدهد. در یک خوانش نمادین، میتوان این همجواری را با جایگاه فراگیر حضرت سلیمان در روایتهای دینی و ادبی مرتبط دانست.

نقوش حیوانی و گیاهی:

- **مرغابی:** حضور سه مرغابی در حوض پایین نگاره، علاوه بر نقش آن در تکمیل فضای طبیعی تصویر، میتواند در یک خوانش عرفانی با دوگانگی حضور انسان میان جهان مادی و معنوی مرتبط دانسته شود.

- **درخت سرو و شکوفه‌ها:** دو درخت سرو که از بالای بنا سر برآورده‌اند، از نظر بصری بر امتداد عمودی ترکیب تأکید می‌کنند. حضور شکوفه‌های صورتی و سفید نیز به تنوع رنگی و ایجاد لطافت در فضای نگاره کمک می‌کند. در یک خوانش تفسیری می‌توان این عناصر را با مفاهیمی چون تداوم، طراوت و حیات مرتبط دانست.

- **اسلیمی‌ها:** نقوش اسلیمی در بخش‌های معماری و تزئینی، با حرکت پیوسته و منحنی خود، در ایجاد پیوستگی بصری میان اجزای نگاره نقش دارند. در خوانش نمادین، میتوان این ویژگی را با مفاهیمی چون تداوم و نظم مرتبط دانست، اما این معنا در پژوهش حاضر به‌عنوان تفسیر احتمالی مطرح میشود.

تفسیر اشعار: بیت نظامی («ملک سلیمان مطلب کان هباست؟ / ملک همان است سلیمان کجاست؟») در بالای سردر سمت چپ، پیامی عرفانی و اخلاق دارد: پادشاهی و شکوه دنیوی همیشه در دنیا هست، اما صاحبانش یکی پس از دیگری می‌روند. حتی سلیمان پیامبر با آن عظمت رفت و ملکش باقی ماند. این شعر، یادآور فناپذیری دنیا و دعوت به دلبستن به حقیقت پایدار است. در مقابل، کتیبه سمت راست با ابیات جامی، بر گفت‌وگوی عرفانی و کشف سرّ خویشتن میان بلقیس و سلیمان تأکید دارد که همان سیر و سلوک روحانی از نفس به کمال است.

مرحله چهارم: ارزیابی

بر اساس شواهد حاصل از مراحل توصیف، تحلیل و تفسیر، ارزیابی نگاره مکتب مشهد بر اساس چهار معیار انسجام رابطه فرم و محتوا، سازمان ترکیب‌بندی، نحوه بازنمایی روایت و کارکرد عناصر بصری انجام می‌شود.

از نظر رابطه فرم و محتوا، حضور عناصر معماری، کتیبه‌ها، پیکره‌های متعدد و عناصر طبیعی با ساختار چندلایه روایت ارتباط یافته است. از نظر ترکیب‌بندی، تقسیم فضای تصویری و استقرار پیکره‌ها و عناصر معماری، امکان هم‌نشینی چند بخش روایی را فراهم کرده است. از نظر روایت، اثر نسبت به نمونه فرشچیان ظرفیت بیشتری برای نمایش همزمان چند موقعیت دارد و همزمان چهار روایت، بدون ایجاد آشفتگی بصری و با حفظ سلسله‌مراتب معنایی در یک کادر گنجانده شده است. ازاین‌رو، روایت در آن از طریق تعدد صحنه‌ها و پیکره‌ها سازمان می‌یابد. همچنین عناصر تزیینی و طبیعی علاوه بر نقش محیطی، در ایجاد پیوستگی بصری میان بخش‌های مختلف نگاره مشارکت دارند.

بنابراین، ویژگی اصلی این نمونه را می‌توان در پیوند میان ساختار چندلایه روایت و سازمان متراکم عناصر بصری مشاهده کرد. در عین حال، ایستایی نسبی فیگورها و عدم نمایش احساسات عاطفی چهره‌ها، از ویژگی‌های مکتب نگارگری آن است که با رویکرد روایت‌محور دوره صفوی هماهنگی کامل دارد.

بررسی و تحلیل نگاره معاصر (محمود فرشچیان) بر اساس الگوی فلدمن

معرفی نگاره

این اثر(تصویر۳) محمود فرشچیان که تاریخ آن ۱۳۸۷ ذکر شده است، با موضوع دیدار حضرت سلیمان(ع) و ملکه سبا (بلقیس) شناخته می‌شود. در مقایسه با نگارهٔ مکتب مشهد، اثر فرشچیان روایت را در قالب ترکیبی متمرکزتر و با تأکید بیشتر بر دو شخصیت اصلی بازنمایی می‌کند. حضور پیکره‌های انسانی، حیوانات، عناصر گیاهی و موجودات ماورایی، در کنار خطوط سیال و رنگ‌های متنوع، ساختاری خیال‌پردازانه و چندلایه ایجاد کرده است. با توجه به شواهد تصویری موجود، می‌توان میان حالت مواجههٔ دو شخصیت، آرایش عناصر پیرامونی و فضای کلی اثر، نوعی خوانش عاطفی و عرفانی را مطرح کرد.



تصویر۳. حضرت سلیمان(ع) و ملکه سبا، محمود فرشچیان، ۱۳۸۷(URL2).

مرحله اول: توصیف

کادربندی: نگاره دارای کادری عمودی و باز است. بسیاری از پیکره‌های انسانی و حیوانی از کادر فراتر رفته اند. قاب فعلی، بخشی از بدن آن‌ها را پوشش داده است. ترکیب‌بندی بر اساس یک محور عمودی مرکزی شکل گرفته که از بالاترین نقطه(فرشتگان و پرندگان) آغاز شده و تا پایین‌ترین بخش(حیوانات زمینی) امتداد می‌یابد. پیکره‌های حضرت سلیمان و بلقیس دقیقاً در مرکز این محور و روبروی هم قرار گرفته‌اند.

شخصیت‌ها و پیکره‌ها: حضرت سلیمان در سمت چپ، با تاجی بر سر، عصایی در دست و جامه‌ای فاخر به رنگ سبز و روپوشی زرین، با هیبتی ایستاده و قدسی ترسیم شده است. او ریش بلند و چهره‌ای آرام دارد. بلقیس در سمت راست، با حالتی نرم و متمایل به جلو، و با بدنی خمیده(نشانه احترام) تصویر شده است. چهره‌ی او آرام، متفکر و فاقد اغراق است. حرکت‌های روان و رنگ‌های سیال بر روی لباس بلقیس دیده می‌شود.

عناصر ماورایی: در بالای سر حضرت سلیمان، فرشته‌ای بال‌های خود را گسترانیده است. در سمت چپ و بالای نگاره، چهره‌ای با هیبتی دیووار به تصویر کشیده شده که به سمت مرکز صحنه می‌نگرد. دیوها در برخی بخش‌های دیگر نگاره مانند قسمت پایین هم دیده می‌شوند. همچنین پریان(فرشتگان) با چهره‌های ظریف و بال‌دار در فضا پراکنده‌اند.

نقوش حیوانی: یک شیر در کنار پای حضرت سلیمان و یک پلنگ، یک میمون و یک خرگوش در پایین پای او به تصویر کشیده شده‌اند. در پایین پای بلقیس، آهویی دیده می‌شود. در قسمت بالای سمت چپ، دو طاووس و در بالای سر حضرت سلیمان، هدهدی نقش بسته است. چند حیوان دیگر ازجمله گرگ و گوزن در سمت چپ تصویر و در لبه کادر ترسیم شده اند.

سایر نقوش: پله‌هایی در میان دو شخصیت اصلی قرار دارد و ستونی در قسمت بالای آن دیده می‌شود که به کاخ حضرت سلیمان نسبت داده می‌شود. ریسه‌های گل، ابزارآلات موسیقی، و اقوام با رنگ‌پوست‌های متفاوت در اطراف شخصیت‌های اصلی پراکنده شده‌اند.

رنگ‌ها: رنگ‌های درخشان، سیال و پرتحرک بر نگاره غالب است. رنگ سبز جامه‌ی سلیمان، با رنگ‌های گرم و سرد دیگر در تضاد و هماهنگی است.



تصویر ۴، تحلیل خطوط و ترکیب‌بندی اثر فرشچیان بر اساس تصویر ۳

مرحله دوم: تحلیل رو ابط بصری

ترکیب‌بندی و ساختار فضایی: سازمان فضایی نگاره(تصویر۴) بر پایه هم‌نشینی یک ساختار عمودی معماری و مجموعه‌ای از روابط منحنی میان پیکره‌های انسانی شکل گرفته است. استقرار حضرت سلیمان و بلقیس در بخش اصلی ترکیب، در کنار جای‌گیری سایر شخصیت‌ها و عناصر روایی در پیرامون آنان، موجب ایجاد سلسله‌مراتبی دیداری میان موقعیت مرکزی و روایت‌های فرعی شده است. این روابط را می‌توان در مسیر حرکت نگاه میان گروه اصلی پیکره‌ها و عناصر معماری پیرامون آنها مشاهده کرد.

تعادل و سازمان رنگی: تعادل بصری نگاره نه بر اساس یک تقارن هندسی کامل، بلکه از طریق توزیع نسبی جرم‌های تصویری، رنگ‌های غالب و عناصر معماری و طبیعی شکل گرفته است. رنگ طلایی زمینه، سطوح آبی کاشی‌ها، رنگ‌های اخرایی بناها و پوشش گیاهی سبز، چهار گروه رنگی برجسته در تصویر ایجاد می‌کنند.

حرکت و ریتم: حرکت بصری در نگاره از طریق تکرار عناصر معماری، تکرار سرپوش‌های مشابه پیکره‌ها، جهت بدن و نگاه شخصیت‌ها و پیوستگی خطوط منحنی میان گروه‌های انسانی ایجاد می‌شود. از این منظر، می‌توان از حرکت مدور یا چرخشی نگاه سخن گفت که ناظر به مسیر احتمالی ادراک بصری مخاطب است.

خطوط: خطوط سیال و منحنی، مشخصه اصلی اثر است. این خطوط به جای تأکید بر هندسه خشک معماری - که در نگاره مکتب مشهد وجود داشت - بر پویایی، حرکت و احساس تأکید دارند. خطوط عمودی پنهان محور مرکزی، حس تعالی و صعود را القا می‌کنند.

رنگ و نور: رنگ‌پردازی، سیال‌تر و پرتحرک‌تر از نگاره کلاسیک است. استفاده از طیف گسترده‌ای از رنگ‌های درخشان و مکمل و نیز نورپردازی موضعی(بر خلاف نور منتشر در نگارگری سنتی)، به اثر عمق و پویایی بخشیده است. لایه‌لایه بودن رنگ‌ها(به ویژه در لباس بلقیس) از نوآوری‌های فنی فرشچیان به شمار می‌رود.

مرحله سوم: تفسیر

تمرکز بر لحظه دیدار: مهم‌ترین تفاوت این نگاره با اثر مکتب مشهد، تمرکز بر یک موقعیت واحدِ دیدار حضرت سلیمان و بلقیس و حذف روایت‌های فرعی است. این ویژگی، در خوانش حاضر، می‌تواند بیانگر رویکرد فردی، شاعرانه و احساسی هنرمند معاصر باشد که به جای بازنمایی چند موقعیت روایی، بر رابطه و مواجهه دو شخصیت اصلی و فضای عاطفی پیرامون آنان تأکید دارد.

شخصیت‌پردازی نمادین:

- **حضرت سلیمان(ع):** تاج(نماد پادشاهی الهی)، عصا(نشانه قدرت و رهبری مشروع)، ریش بلند و چهره آرام(نماد حکمت و داوری)، و جامه‌ی سبز(نماد دادگری، پیامبری و دانایی). قامت ایستاده و هیبت قدسی او، می‌تواند بر مقام پیامبری و انسان‌کامل تأکید داشته باشد.
- **بلقیس:** حرکت نرم و خمیدگی بدن(نماد احترام و تواضع در برابر حقیقت)، رنگ‌های سیال و پرتحرک لباس(تداعی‌گر گذار و تحول روحی)، و چهره آرام و متفکر(یادآور تفکر و تعقل). قرارگیری او در مرکز ثانویه و حرکت به سمت سلیمان، می‌تواند نشان‌دهنده سیر و سلوک از قدرت زمینی به حقیقت الهی تلقی شود.

عناصر ماورایی:

- **فرشته:** گستردگی بال‌های فرشته در پیرامون پیکره حضرت سلیمان، می‌تواند در سطح تصویری بر حضور و اهمیت عنصر قدسی در صحنه تأکید کند. قرارگیری آن در نزدیکی شخصیت اصلی، امکان خوانشی نمادین از فضای معنوی و قدسی اثر را فراهم می‌کند.
- **دیو:** حضور دیو با هیبتی خشمگین اما در حاشیه و تحت سلطه، بر تسلط کامل حضرت سلیمان بر نیروهای شرّ و ظلمت تأکید دارد.
- **پریان:** با چهره‌های ظریف و بال‌دار، یادآور عالم مثال، لطافت روح و جلوه‌های الهی هستند که در فضای نگاره پراکنده شده‌اند.

نقوش حیوانی و نمادین:

- **شیر و پلنگ:** در کنار پای سلیمان، ایجاد ارتباط ذهنی با قدرت، صلابت و شجاعت و همچنین حاکمیت بر حیوانات درنده.
- **آهو:** در کنار پای بلقیس، تداعی‌کننده لطافت روح، معصومیت و جانِ رام‌شده در برابر حقیقت قدسی. خطوط منحنیِ بدن آهو با ریتم کلی اثر هماهنگ است و نقش مهمی در ایجاد تعادل بصری دارد.
- **هدهد:** هدهد در روایت قرآنی(نمل: ۲۸۲۰)، پرنده‌ای است که خبر قوم سبأ را به سلیمان می‌رساند. ازاین‌رو، حضور آن در نگاره می‌تواند با مفهوم پیام‌رسانی و انتقال خبر ارتباط یابد. ارتباط دادن آن با مفهوم «مرشد و راهنما» در خوانش عرفانی نیز ممکن است، اما این معنا باید به‌عنوان تفسیری ثانویه و مبتنی بر سنت عرفانی در نظر گرفته شود.
- **طاووس:** حضور دو طاووس در بخش بالایی تصویر، از نظر بصری بر تنوع و غنای عناصر پیرامونی می‌افزاید. در یک خوانش نمادین می‌توان این نقشمایه را با مفاهیمی چون زیبایی و شکوه مرتبط دانست.
- **ریسه‌های گل:** ریسه‌های گل علاوه بر ایجاد پیوستگی و لطافت در ترکیب، می‌توانند در خوانشی نمادین با مفاهیمی چون طراوت و سرزندگی مرتبط دانسته شوند.
- **ابزار موسیقی:** حضور ابزارهای موسیقی به غنای روایی و تنوع بصری اثر کمک میکند و می‌تواند در یک خوانش تفسیری با فضای شادی و نشاط پیرامون صحنه مرتبط دانسته شود.
- **اقوام با رنگ‌پوست‌های متفاوت:** تنوع چهره‌ها و رنگ پوست پیکره‌های پیرامونی، از نظر بصری به گسترش دامنه جمعیت حاضر در صحنه کمک می‌کند و می‌تواند با تصور گستردگی قلمرو و دربار سلیمان مرتبط خوانده شود.

تفاوت درکارکرد نمادها: در نگاره مکتب مشهد، نمادها(حیوانات، گیاهان، اشعار) بیشتر در خدمت روایت عرفانی مبتنی بر متن ادبی و قرآنی هستند و ساختاری ایستا دارند. در اثر فرشچیان، نمادها علاوه بر معنا، نقش فعالی در ایجاد ریتم، حرکت، تعادل و بیان احساسی ایفا می‌کنند و در خدمت فضای شاعرانه و فردی هنرمند قرار گرفته‌اند.

مرحله چهارم: ارزیابی

ارزیابی اثر بر اساس شواهد مستخرج از سه مرحله پیشین و بر چهار معیار انجام می‌شود: انسجام رابطه فرم و محتوا، سازمان ترکیب‌بندی، نحوه بازنمایی روایت و کارکرد عناصر بصری. نگاره فرشچیان را از منظر کیفی می‌توان خوانشی نوآورانه و شخصی از یک روایت کهن دانست که برخی عناصر روایی و شخصیت‌های اصلی آن را در قالب زبانی بصری متفاوت بازآفرینی کرده است.

از نظر رابطه فرم و محتوا، تمرکز ترکیب بر پیکره‌های اصلی و استفاده گسترده از خطوط منحنی، حرکت بصری را با محوریت رابطه میان شخصیت‌ها پیوند می‌دهد. از نظر سازمان ترکیب‌بندی، محور عمودی و خطوط منحنی موجب هدایت نگاه در امتداد ارتفاع اثر شده‌اند و فضایی تعالی‌جو و عرفانی خلق شده است. از نظر بازنمایی روایت، در مقایسه با نگاره مکتب مشهد، تعداد صحنه‌های روایی کاهش یافته و تمرکز بیشتری بر یک موقعیت مرکزی دیده می‌شود که تداعی‌گر مفهوم سیر و سلوک روحانی از کثرت به وحدت است.

تمرکز بر لحظه وصال و حذف روایت‌های فرعی، فضایی سرشار از احساس و عرفان خلق کرده که با ذائقه بصری دوره معاصر هماهنگ است. همچنین عناصر حیوانی، گیاهی و ماورایی علاوه بر نقش روایی، در سازمان‌دهی ریتم و حرکت بصری مشارکت دارند. استفاده از رنگ‌آمیزی چندلایه، نورپردازی موضعی و پرسپکتیو چندبعدی به اثر عمق و پویایی بخشیده است.

بر این اساس، می‌توان گفت ویژگی متمایز اثر در این نمونه، تغییر نحوه سازمان‌دهی روایت و تبدیل بخشی از ظرفیت روایی به روابط فرمی و حرکتی است. این اثر اگرچه از عمق و کثرت روایی نگاره‌های کلاسیک فاصله گرفته، اما از نظر تأثیرگذاری عاطفی، نوآوری بصری و بیان هنری فردی، در زمره آثار شاخص نگارگری معاصر ایران جای می‌گیرد و نمونه‌ای از تحول این هنر از روایت‌محوری به سوی بیان درونی، سیال و عرفانی است.

بحث و یافته‌ها

جدول تطبیقیِ زیر، بر اساس چهارچوب فلدمن، شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر را در هر چهار مرحله به صورت خلاصه نشان می‌دهد:

جدول۱. شباهت‌ها و تفاوت‌های دو نگاره بر اساس چهار مرحله فلدمن(نگارندگان)

مرحله فلدمن	نگاره مکتب مشهد	نگاره فرشچیان
تصویر		
توصیف (چه چیزی دیده می‌شود؟)	کادر شکسته، چندین روایت در یک قاب، شخصیت‌های متعدد با کلاه‌های سفید، دیو و فرشته، نقوش اسلیمی و تذهیب، کتیبه‌های شعری	کادر عمودی و باز، تمرکز بر دو شخصیت اصلی، خطوط سیال، دیو و فرشته، حیوانات متنوع (شیر، پلنگ، آهو، میمون، خرگوش، هدهد، طاووس)، ریسه‌های گل
تحلیل (رابطه عناصر چگونه است؟)	ترکیب‌بندی دایره‌وار، شکل‌گیری مسیرهای بصری میان پیکره‌های اصلی و عناصر معماری، توزیع متعادل جرم‌های تصویری و رنگی، حرکت چشمی میان بخش‌های مختلف نگاره، خطوط عمودی معماری و نور یکنواخت	سازمان عمودی، توزیع نامتقارن جرم‌های تصویری، روابط منحنی میان پیکره‌ها و عناصر پیرامونی، حرکت بصری حاصل از جهت بدن و نگاه شخصیتها، خطوط سیال و نورپردازی موضعی
تفسیر(معنا و نمادها چیست؟)	روایت‌های چندگانه و ارتباط آنها با جایگاه روایی و داوری حضرت سلیمان؛ خوانش احتمالی بلقیس به‌عنوان نفس سالک؛ نقش کتیبه‌ها و اشعار در شکل‌گیری دلالت‌های عرفانی و اخلاق	تمرکز بر موقعیت مرکزی دیدار؛ امکان خوانش عاطفی و عرفانی بر اساس روابط فرمی و حالت پیکره‌ها؛ هدهد به‌عنوان عنصر مرتبط با پیام‌رسانی در روایت قرآنی و امکان خوانش ثانویه آن به‌عنوان راهنما
ارزیابی (ارزش و جایگاه اثر)	پیوند میان ساختار چندلایه روایت، تعدد پیکره‌ها، معماری و عناصر تزیینی؛ سازمان بصری متراکم و روایت‌محور	تمرکز بیشتر بر موقعیت مرکزی، سازمان عمودی، خطوط منحنی و مشارکت عناصر حیوانی و گیاهی در ایجاد ریتم و حرکت بصری

نتیجه‌گیری

بررسی دو نگاره مورد مطالعه بر اساس چهار مرحله الگوی فلدمن نشان داد که هر دو اثر با موضوع داستان حضرت سلیمان(ع) و بلقیس ارتباط دارند، اما از نظر منبع روایی، سازمان بصری و نحوه شکل‌گیری دلالت‌های معنایی یکسان نیستند. نگاره مکتب مشهد، که با بخش مشخصی از «سلامان و ابسال» جامی ارتباط مستقیم دارد، روایتی چندلایه را از طریق هم‌نشینی پیکره‌های متعدد، معماری، عناصر طبیعی، کتیبه‌ها و دیگر اجزای تصویری سازمان می‌دهد. در مقابل، اثر محمود فرشچیان، در نمونه مورد بررسی، تمرکز بیشتری بر شخصیت‌های اصلی و یک موقعیت مرکزی دارد و از خطوط منحنی، سازمان عمودی و عناصر حیوانی و گیاهی برای ایجاد پیوستگی و حرکت بصری بهره می‌گیرد.

در مرحله توصیف، تفاوت اصلی دو اثر در میزان تراکم عناصر، نوع کادر، تعداد پیکره‌ها و حضور عناصر معماری و طبیعی آشکار شد. در مرحله تحلیل فرمی، نگاره مکتب مشهد بر سازمان فضایی متراکم‌تر و هم‌نشینی چند بخش روایی استوار است، در حالی که اثر فرشچیان با محور عمودی و خطوط سیال، روابط حرکتی متفاوتی ایجاد می‌کند. در مرحله تفسیر نیز مشخص شد که نگاره مشهد بیشتر در خدمت روایت و معنای عرفانی مبتنی بر متن قرار دارند، اما در اثر فرشچیان، تمرکز بر مواجههٔ مرکزی دو شخصیت و سازمان‌دهی عناصر پیرامونی، زمینه را برای خوانشی عاطفی و عرفانی از این دیدار فراهم می‌کند؛ خوانشی که بیش از آنکه بر بازنمایی جزئیات روایت ادبی استوار باشد، از روابط فرمی، حرکات پیکره‌ها و سازمان سیال عناصر تصویری حاصل می‌شود.

در مرحله ارزیابی، مقایسه دو نمونه نشان داد که تفاوت اصلی آن‌ها در نحوه سازمان‌دهی رابطه میان روایت و عناصر بصری است. در نگاره مکتب مشهد، تعدد صحنه‌ها و عناصر تصویری امکان بازنمایی چندلایه روایت را فراهم کرده است؛ در اثر فرشچیان، تمرکز بر یک موقعیت مرکزی و استفاده از خطوط و عناصر پیرامونی، روایت را بیشتر در قالب روابط فرمی و حرکتی سازمان می‌دهد. بنابراین، یافته‌های پژوهش در محدوده دو نمونه مورد مطالعه نشان می‌دهد که یک مضمون روایی واحد می‌تواند در دو نظام تصویری متفاوت، از طریق انتخاب و سازمان‌دهی متفاوت عناصر بصری، صورت‌های متمایزی پیدا کند.

این پژوهش نشان می‌دهد که نگارگری ایرانی با حفظ ریشه‌های مفهومی و نمادین خود، توانسته است در گذر زمان زبانی تازه و متناسب با ذائقه بصری دوره‌های مختلف بیافریند. از سویی، روش چهارمرحله‌ای فلدمن به عنوان یک الگوی نظام‌مند تحلیل هنری، امکان مقایسه دقیق و علمی آثار هنری از دوره‌های مختلف را فراهم می‌آورد و می‌تواند به عنوان الگویی برای پژوهش‌های مشابه در زمینه هنر اسلامی و نگارگری ایرانی مورد استفاده قرار گیرد. پژوهش حاضر در محدوده دو نمونه مورد مطالعه، چارچوبی برای مقایسهٔ هم‌زمان سازمان بصری و دلالت‌های معنایی یک روایت مشترک در دو بستر تاریخی متفاوت ارائه می‌کند و زمینه را برای تحقیقات آینده در این حوزه فراهم می‌سازد. بررسی نمونه‌های بیشتر از دوره‌های تاریخی و هنرمندان مختلف می‌تواند در پژوهش‌های آینده به شناخت دقیق‌تر تداوم و تحول شیوه‌های بازنمایی روایت‌های دینی و ادبی در نگارگری ایرانی کمک کند.

Refrences

The Holy Qur'an.

Ahmadi, S., & Farokhfar, F. (2020). Mashhad book designing school and its role in development of painting in Safavid dynasty. *Pazhuheshnameh-ye Khorasan-e Bozorg*, 10(40), 19–38. (in Persian with English abstract). https://doi.org/10.22034/jgk.2020.137971

Asgharirad, Z., Zamani Saadabadi, M., & Houshyar, M. (2026). A Comparative Study of the Ilkhanid Cloud Motif with the Song, Yuan, and Ming Schools of Painting. *Negareh*, 21(77), 6–37. (in Persian with English abstract). https://doi.org/10.22070/negareh.2024.19409.3411

Azhand, Y. (2005). The art of Iranian miniature painting (2nd ed.). Mowla Publications. (in Persian).

Aziminezhad, M., Khajeh Ahmad Attari, A., Najarpoor Jabbari, S., & Taghavi Nejad, B. (2018). The Structural Analysis of Illumination Designs in the Paintings of Ibrahim Mirza's Haft Awrang. *Bagh-e Nazar*, 15(69), 39–50. https://doi.org/10.22034/bagh.2019.82309

Danesh, K., & Khazaei, M. (2020). The symbolism of green color in Iranian-Islamic culture and art. *Peykareh*, 9(19), 18–29. https://doi.org/10.22055/pyk.2020.15725

Eftekhari, S. M. (2002). Iranian miniature painting. Zarrin-o-Simin Publications. (in Persian).

Feldman, E. B. (1992). Varieties of visual experience (4th ed.). H. N. Abrams.

Ghiasian, M. R. (2023). The Evolution of the Images of Solomon in Persian Painting (13th- 16th Centuries). *Nameh-ye Honarhaye Tajassomi va Karbordi*, 16(40), 53–71. (in Persian with English abstract). https://vaa.journal.art.ac.ir/article_1227.html

Hosseini, M., & Darabi, H. (2015). Introducing Models of Teaching for Visual Art Criticism Courses. *Motale'at-e Tatbiqi-ye Honar*, 5(10), 35–50. (in Persian with English abstract). https://mth.aui.ac.ir/article-1-380-fa.html

Jami, A. R. (1997). Salaman and Absal (Z. Mohajeri, Ed., critical edition, research, notes, and commentary). Ney Publishing. (in Persian).

Moradi Nasab, H., Bemanian, M. R., & Etesam, I. (2017). Recognition of Mystical Thoughts Effects on Blue Color in Tile Lining of Iran's Mosques. *Pazhuheshhaye Memari-ye Eslami*, 5(1), 32–47. (in Persian with English abstract). https://jria.iust.ac.ir/browse.php?a_id=693&sid=1&slc_lang=fa

Pakbaz, R. (2006). Iranian painting from ancient times to the present. Zarrin-o-Simin Publications. (in Persian).

Pastore, E., & de Fuccia Lederer, L. (2025). Solomon and the Queen of Sheba: Historical and theological issues in the First Book of Kings and in the paintings of Piero della Francesca. Religions, 16(7), Article 865. https://doi.org/10.3390/rel16070865
Rezaei Nabard, A. (2016). An Introduction to Mahmoud Farshchian's Style and Works (Theoretical and Practical Foundations). *Mabani-ye Nazari-ye Honarhaye Tajassomi*, 1(2), 23–40. (in Persian with English abstract). https://doi.org/10.22051/jtpva.2017.3969
Rezaei Nabard, A. (2018). Negar-e Javidan. Farhangsara-ye Mirdashti Publications. (in Persian).
Safarian, Z. (2020). Analysis the process of book arts in the Haft Awrang Manuscript)Freer Jami) in Freer gallery. *Ferdows-e Honar*, 1(2). (in Persian with English abstract). https://doi.org/10.30508/fhja.2020.128613.1010
Shafiei, A. (2015). Contemporary miniature painting: Challenges and solutions. Soureh Mehr. (in Persian).
Simpson, M. S. (1998). Persian poetry, painting & patronage: Illustrations in a sixteenth-century masterpiece. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, & Yale University Press. https://doi.org/10.5479/sil.890199.39088015778053
URL1: National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution. https://asia-archive.si.edu/object/F1946.12.188, (Accessed June 5, 2026)
URL2: Islam Oriente. https://fotografia.islamoriente.com/fa/content/-2008 (Accessed June 13, 2026)