Research article

The Throne as a Symbol of Sovereignty: The Discourse of Power in Timurid and Safavid Painting

Amirhossein Abbasi shokat Abad[1], Seyed Reza Hosseini[2]

1- PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran.

2- Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10847.2034

Received: 04 Jan 2026, **Revised:** 24 May 2026, **Accepted:** 09 Jun 2026

Abstract

Iranian miniature painting during the Timurid and Safavid periods, in addition to its aesthetic functions, provided a visual ground for the representation and reproduction of concepts of power, legitimacy, and royal order. In this context, the royal throne, as one of the pivotal elements of pictorial composition, plays a meaning-generating role in the organization of the discourse of power. The central problem of this research is to examine the manner in which the royal throne functions as a discursive mechanism in the miniature paintings of these two periods and to analyze the transformations it undergoes. The present study is fundamental in terms of its objectives and qualitative in nature, and it is conducted through a discourse-analytical approach. The research corpus consists of miniature paintings from the Timurid and Safavid periods in which the symbol of the royal throne is visually represented. From among these works, twenty miniatures have been purposively selected. The findings demonstrate that during the Timurid period, the throne—through visual centrality, symmetry, and its association with cosmic elements—represents a static, sacred, and hierarchical form of power. By contrast, in the Safavid period, the representation of the throne is situated within a ritualistic, Shiʿi, and multi-centered structure, wherein power is distributed in a fluid and indirect manner. This transformation signifies a shift in the discourse of power from a cosmic–vertical model to a Shiʿi–ritualistic one.

Key words: Iranian miniature painting; royal throne; discourse of power; Timurid period; Safavid period.

1- Email: amir.abbasi2698@gmail.com

2- Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد سیزدهم، شماره سی و یک، بهار و تابستان ۱۴۰۵
شماره صفحه: ۱۱۰-۸۹

مقاله پژوهشی

تخت به‌مثابهٔ نماد سلطنت: گفتمان قدرت در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی

امیرحسین عباسی شوکت‌آباد[۱]، سیدرضا حسینی[۲]

۱- کاندیدای دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنراسلامی، گروه هنراسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

۲- دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

https://doi.org/10.22077/nia.2026.10847.2034

دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۱۴، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۳/۰۳، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۹

چکیده

در نگارگری ایرانی دوره‌های تیموری و صفوی، تخت سلطنتی به‌عنوان عنصری محوری، نقش معناساز در سازمان‌دهی گفتمان قدرت داشته است. با وجود اهمیت آن، پژوهش‌های پیشین عمدتاً توصیفی و شمایل‌نگارانه‌اند و به کارکرد گفتمانی تخت در بازتولید ساختارهای قدرت برپایهٔ نظریهٔ فوکو نپرداخته‌اند؛ از این‌رو، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، نحوهٔ بازنمایی تخت به‌مثابهٔ یک مکانیسم گفتمانی با اتکا بر گفتمان قدرت فوکو در این دو دوره است. این پژوهش با هدف تحلیل و مقایسهٔ کارکرد گفتمانی تخت شاهی در نگارگری تیموری و صفوی برپایهٔ گفتمان قدرت فوکو انجام شده تا نشان دهد چگونه بازنمایی تخت به‌مثابهٔ مکانیسمی گفتمانی، مفاهیمی چون مشروعیت سلطنت و سلسله‌مراتب اجتماعی را تولید و تثبیت می‌کند و تحولات زیرمتن‌های قدرت و دانش را در این دو دوره روشن می‌سازد. پرسش‌های پژوهش چنین است: ۱. تخت شاهی به‌مثابهٔ یک مکانیسم گفتمانی در چهارچوب نظریهٔ قدرت فوکو، چگونه در نگارگری تیموری و صفوی به تولید و بازتولید ساختارهای قدرت و مشروعیت سلطنت می‌پردازد؟ ۲. بر اساس رویکرد گفتمان قدرت فوکو، با توجه به تحولات تاریخی تخت، چه تغییراتی در بازنمایی گفتمان قدرت در نگارگری صفوی نسبت به تیموری مشاهده می‌شود؟ پژوهش حاضر ازنظر هدف بنیادی و ازنظر ماهیت کیفی است و با روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد تطبیقی و بهره‌گیری از گفتمان‌کاوی مبتنی بر نظریهٔ قدرت فوکو انجام شده است. گردآوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای صورت گرفته و تحلیل در چهار مرحله توصیف، کدگذاری مفاهیم گفتمانی، تحلیل تطبیقی و نتیجه‌گیری انجام شده است. جامعهٔ پژوهش شامل نگاره‌های تیموری و صفوی است که در آن‌ها تخت شاهی بازنمایی شده یا قدرت سلطنتی در غیاب فیزیکی تخت بازتولید می‌شود. از میان آن‌ها، براساس اصل اشباع نظری، ۲۰ نگاره (۱۰ اثر از هر دوره) به‌صورت هدفمند براساس ویژگی‌های بصری، تاریخی و محتوایی گزینش شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که تخت شاهی در نگارگری تیموری با بهره‌گیری از مرکزیت بصری، تقارن هندسی، فاصله‌گذاری و سکون فیگورها، قدرتی ایستا و متمرکز را بازنمایی می‌کند. درمقابل، در نگارگری صفوی، تخت در ساختاری متکثر و آیینی قرار می‌گیرد و قدرت از راه تعاملات درباری، حضور جمعی و عناصر نمادین پیرامونی توزیع می‌شود. این تحول بیانگر گذار از سکون و مرکزیت مطلق به کنش پویا و رفتار فعال درباری است.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، تخت سلطنتی، گفتمان قدرت، دورهٔ تیموری، دورهٔ صفوی.

1- Email: amir.abbasi2698@gmail.com

2- Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir

Copyright © 2026 by the Authors
Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

مقدمه

نگارگری ایرانی را می‌توان بستر تجلی اندیشه، اسطوره و اقتدار در قالب تصویر دانست. این هنر، نه‌فقط محصول خلاقیت بصری و ذوق هنرمند، بلکه بازتابنده نظم‌های گفتمانی حاکم بر فرهنگ، سیاست و اجتماع هر دوره است. در این میان، نشانه‌های بصری (تخت، تاج، لباس، معماری و چیدمان فضایی) نقش حاملان معنا را ایفا می‌کنند و کلیدی برای فهم لایه‌های پنهان و آشکار مفاهیم قدرت و مشروعیت به شمار می‌روند؛ ازجمله مهم‌ترین این نشانه‌ها، نماد «تخت سلطنتی» است که در نگارگری ایرانی، به‌ویژه در دو دورهٔ تیموری و صفوی، حضوری مکرر، چندلایه و پرمعنا دارد.

برای تحلیل اینکه تخت سلطنتی به‌مثابهٔ یک نشانهٔ بصری چگونه در بازتولید روابط قدرت و مشروعیت سلطنت نقش دارد، می‌توان از نظریهٔ گفتمان قدرت میشل فوکو بهره گرفت که بر نقش گفتمان‌ها در تولید سوژه، حقیقت و سازوکارهای سلطه تأکید دارد. از دیدگاه فوکو، قدرت، نه یک مالکیت یا ابزار سرکوبگر، بلکه رابطه‌ای اجتماعی و مولد است که ازطریق گفتمان‌ها تولید، توزیع و تثبیت می‌شود. به باور فوکو، گفتمان‌ها سازوکارهایی هستند که تعیین می‌کنند چه چیزهایی قابل گفتن، دیدن و اندیشیدن باشند و از این طریق، سوژه‌ها و ساختارهای سلطه را شکل می‌دهند. در این چهارچوب، نشانه‌های بصری (مانند تخت سلطنتی) نیز بخشی از گفتمان‌های قدرت به شمار می‌روند و می‌توانند در بازتولید مشروعیت سلطه و سلسله‌مراتب اجتماعی نقش ایفا کنند؛ از این‌رو، تحلیل تخت سلطنتی در نگارگری ازمنظر گفتمان قدرت فوکو، امکان خوانش نوی را از نسبت میان تصویر و ساختارهای سیاسی-اجتماعی هر دوره فراهم می‌آورد.

تخت سلطنتی در این نگاره‌ها تنها یک عنصر تزئینی یا شئ فیزیکی نیست؛ بلکه تجسمی بصری از جایگاه حاکم، مراتب قدرت و ساختار سلسله‌مراتبی دربار محسوب می‌شود. ازمنظر فوکو، چنین عنصر بصری‌ای را می‌توان به‌مثابهٔ مکانیسمی گفتمانی در نظر گرفت که ازطریق ویژگی‌هایی، چون مرکزیت بصری، تقارن هندسی، فاصله‌گذاری و سکون فیگورها، قدرتی متمرکز و ایستا را بازنمایی و بازتولید می‌کند. در بسیاری از نگاره‌ها، پادشاهان در مرکز ترکیب‌بندی، بر تختی می‌نشینند که از نظر ارتفاع، تزئینات و جایگاه فضایی، به‌وضوح از سایر عناصر و شخصیت‌ها متمایز است. این تمایز بصری، از دیدگاه فوکو، نه‌فقط بازتاب‌دهندهٔ جایگاه واقعی شاه در نظام سیاسی و اجتماعی، بلکه سازوکاری برای تثبیت مشروعیت سلطنت در ذهن مخاطب ازطریق نظم‌دهی به میدان دید و بدن‌های حاضر در صحنه است.

ازسوی دیگر، در برخی نگاره‌ها، حتی در غیاب فیزیکی تخت، هنرمند با بهره‌گیری از تمهیدات بصری، همچون قراردادن شاه در ارتفاعی بالاتر از دیگران، مرکزیت‌بخشیدن به جایگاه او در ترکیب‌بندی، یا به‌کارگیری ایستارهای شاهانه (مانند نشستن بر سکو یا تکیه‌گاه و نگاه مستقیم به بیرون)، دلالتی معنایی از قدرت و جایگاه سلطنتی ایجاد می‌کند. این موارد نشان می‌دهد که بازنمایی قدرت در نگارگری ایرانی، محدود به نمایش فیزیکی تخت نیست؛ بلکه از مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری برای القای مفهوم سلطنت و مشروعیت بهره می‌برد. در چهارچوب نظریهٔ فوکو، این تمهیدات بصری را می‌توان نمونه‌ای از «قدرت مویرگی» دانست که ازطریق جزئیات و نظم‌های روزمره، بدون نیاز به اجبار آشکار، سوژه‌ها را مطیع ساختار قدرت می‌کند.

با وجود اهمیت تخت، پژوهش‌های پیشین عمدتاً توصیفی و شمایل‌نگارانه بوده و به کارکرد گفتمانی آن در بازتولید ساختارهای قدرت برپایهٔ نظریهٔ فوکو نپرداخته‌اند؛ از این‌رو، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، کمبود مطالعه‌ای نظام‌مند و گفتمان‌کاوانه دربارهٔ نحوه بازنمایی تخت به‌مثابهٔ یک مکانیسم گفتمانی در این دو دوره است.

هدف پژوهش

تحلیل و مقایسهٔ کارکرد گفتمانی تخت شاهی در نگارگری تیموری و صفوی برپایهٔ گفتمان قدرت فوکو به‌منظور نشان‌دادن چگونگی تولید و تثبیت مفاهیمی چون مشروعیت سلطنت و سلسله‌مراتب اجتماعی از طریق بازنمایی تخت هدف این پژوهش است.

سؤالات پژوهش

۱. تخت شاهی به‌مثابهٔ یک مکانیسم گفتمانی در چهارچوب نظریهٔ قدرت فوکو، چگونه در نگارگری تیموری و صفوی به تولید و بازتولید ساختارهای قدرت و مشروعیت سلطنت می‌پردازد؟

۲. براساس رویکرد گفتمان قدرت فوکو، با توجه به تحولات تاریخی تخت، چه تغییراتی در بازنمایی گفتمان قدرت در نگارگری صفوی نسبت به تیموری مشاهده می‌شود؟

ضرورت و اهمیت پژوهش

با وجود پژوهش‌های پیشین در حوزهٔ شمایل‌نگاری و توصیف فرمی تخت سلطنتی در نگارگری ایرانی، تاکنون مطالعه‌ای نظام‌مند که برپایهٔ نظریهٔ گفتمان قدرت فوکو به کارکرد گفتمانی تخت در بازتولید ساختارهای قدرت در دوره‌های تیموری و صفوی پرداخته باشد، انجام نشده است؛ از این‌رو، ضرورت این پژوهش در پرکردن این خلأ نظری و روش‌شناختی است.

اهمیت پژوهش حاضر از دو جنبه قابل تبیین است: نخست، از نظر **نظری** که با بهره‌گیری از چهارچوب فوکو، امکان خوانشی نو از نگارگری ایرانی را فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد چگونه یک عنصر بصری (تخت) می‌تواند به مکانیسمی گفتمانی برای تولید و تثبیت قدرت تبدیل شود؛ دوم، ازنظر **روش‌شناختی** که با ارائهٔ الگویی برای تحلیل گفتمان‌کاوانهٔ تصاویر، می‌تواند در پژوهش‌های مشابه در حوزهٔ هنرهای تجسمی اسلامی کاربرد داشته باشد. علاوه بر این، نتایج این پژوهش می‌تواند برای تاریخ‌پژوهان، هنرشناسان و جامعه‌شناسان هنر در درک بهتر تحولات گفتمان قدرت در دو دورهٔ مهم تاریخی ایران (تیموری و صفوی) مفید واقع شود.

روش تحقیق

پژوهش حاضر ازنظر هدف، بنیادی و ازنظر ماهیت، کیفی است و به‌روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی با بهره‌گیری از رویکرد گفتمان‌کاوی با تأکید بر گفتمان قدرت فوکو انجام شده است. این رویکرد با هدف فراتررفتن از توصیف صرف و تمرکز بر تحلیل روابط پنهان قدرت، دانش و ایدئولوژی در نگاره‌های بصری به کار گرفته شده است. جامعهٔ پژوهش شامل تمامی نگاره‌های دوره‌های تیموری و صفوی است که در آن‌ها به‌نحوی تخت شاهی به‌صورت مستقیم بازنمایی می‌شود؛ یا قدرت سلطنتی در غیاب فیزیکی تخت ازطریق سایر مکانیسم‌های گفتمانی بازتولید می‌شود. از میان این آثار، براساس اصل اشباع نظری در پژوهش‌های کیفی و پوشش تنوع مؤلفه‌های تحلیلی، ۲۰ نگاره به‌شیوهٔ نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شد. ۱۰ اثر از دورهٔ تیموری و ۱۰ اثر از دوره‌ی صفوی. این نمونه‌ها براساس ویژگی‌های بصری، تاریخی و محتوایی گزینش شده‌اند تا بازتاب‌دهندهٔ تحولات گفتمانی در طول این دو دوره باشند. تمام نمونه‌ها به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که بتوانند پاسخگوی تمام مؤلفه‌های تحلیلی باشند و در عین‌حال تحولات گفتمانی میان دو دوره را به تصویر بکشند. همچنین فرآیند تحلیل شامل چهار مرحلهٔ توصیف، کدگذاری مفاهیم گفتمانی، تحلیل تطبیقی و درنهایت نتیجه‌گیری است. گردآوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای و با استفاده از فیش‌برداری و ابزارهای نوین پویشگری صورت گرفته است. تحلیل آثار نیز به‌شیوهٔ کیفی و با اتکا به اصول نظریه‌ی گفتمان قدرت فوکو انجام شده است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ پژوهش‌های مرتبط با تخت شاهی، مطالعات متعددی در حوزه‌های تاریخ هنر، باستان‌شناسی و نگارگری انجام شده است. با این‌حال، اغلب این آثار بر رویکردهای تاریخی، زیبایی‌شناختی، سبک‌شناسی و شمایل‌نگاری صوری تمرکز دارند و تحلیل گفتمانی و انتقادی در آن‌ها مغفول مانده است. در ادامه، مهم‌ترین تحقیقات پیشین مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند تا جایگاه و نوآوری پژوهش حاضر روشن شود.

رحمانی و احمدپناه (۱۴۰۲)، در مقالهٔ «گونه‌شناسی آرایهٔ تخت و عناصر جلوس در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی»، به شناسایی انواع تخت و سایر عناصر جلوس تصویرشده در شاهنامهٔ تهماسبی عهد صفویه پرداخته‌اند. فرخ‌فر و میرشاهی (۱۴۰۲)، در مقالهٔ «تحلیل بصری نقش سریر پادشاهی در نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی»، با تحلیل بصری نقش تخت در نگاره‌های شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی، آن را ابزاری برای نمایش اقتدار شاهانه معرفی کرده‌اند؛ اما فاقد چهارچوب نظری منسجم برای تحلیل گفتمان قدرت در نسبت با ابژهٔ تخت هستند. لطیف‌کار و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «سیر تحول بازنمایی تصویر تخت در دست‌نویس‌های مصور ایلخانی تا ۷۳۶ هجری»، به شناسایی و بررسی عوامل مختلفی پرداخته‌اند که در شیوهٔ بازنمایی تخت در مراحل مختلف شکل‌گیری، گسترش و شکوفایی نقاشی دورهٔ ایلخانی مؤثر بوده‌اند. تمرکز

این تحلیل‌ها بر تحول فرم است؛ نه بر سازوکارهای تولید قدرت در تصویر. موسوی و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مبلمان ایرانی در دورهٔ اسلامی: از سلجوقیان تا زندیان»، با رویکردی تاریخی- فرهنگی، به بررسی تغییر نقش و فرم مبلمان در اثر تحولات فرهنگی و مذهبی پرداخته‌اند. بسیاری از پژوهش‌ها بر ابعاد تاریخی و باستان‌شناختی تخت تمرکز کرده‌اند. پایان‌نامهٔ لطیف‌کار (۱۴۰۰) با عنوان «شمایل‌نگاری جلوس شاهانه در دست‌نویس‌های مصور دورهٔ ایلخانی»، تخت را فراتر از یک ابزار صرف دانسته و نقش معنایی آن را در ساختار قدرت بررسی کرده است. این آثار با رویکرد نشانه‌شناختی، تخت را نماد ثبات و مشروعیت سیاسی معرفی می‌کنند؛ اما تحلیل آن‌ها در سطح شمایل‌نگاری و نشانه‌شناسی باقی مانده و وارد لایه‌های عمیق‌تر گفتمان قدرت نمی‌شود.

اگرچه پژوهش‌های پیشین حول محور توصیف، طبقه‌بندی، تحلیل فرمی و شمایل‌نگارانهٔ تخت سلطنتی در نگارگری ایرانی دوره‌های ایلخانی متمرکز بوده‌اند؛ اما هیچ‌یک به‌طور مستقیم و با اتکا بر نظریهٔ گفتمان قدرتِ میشل فوکو، ساختار قدرت نهفته در نگاره‌های تخت شاهی، به‌ویژه ادوار تیموری و صفوی را تحلیل نکرده‌اند. پژوهش حاضر با پرکردن این خلأ، رویکردی نوآورانه را در پیش می‌گیرد؛ یعنی تحلیل تخت شاهی به‌عنوان مکانیسمی درون‌گفتمانی؛ نه صرفاً نمادی صوری. از این منظر، روابط قدرت و دانش نهادینه‌شده در تصویر واکاوی می‌شود و تحولات این گفتمان در نگارگری دوره‌های تیموری و صفوی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

مفهوم گفتمان و قدرت از دیدگاه میشل فوکو[1]

۱. گفتمان به‌مثابهٔ سازوکار تولید معنا و قدرت

از نظر فوکو، گفتمان مجموعه‌ای از بیان‌هاست که امکان سخن‌گفتن معنادار دربارهٔ موضوعی خاص در مقطع تاریخی معینی را فراهم می‌کند؛ تعیین می‌کند موضوع چگونه تعریف شود و چگونه دربارهٔ آن اندیشید و سخن گفت؛ به‌گونه‌ای‌که هیچ معنایی بیرون از گفتمان شکل نمی‌گیرد. گفتمان‌ها نه‌تنها سازوکارهای تولید دانش، کنش‌های اجتماعی، اشکال سوبژکتیویته و روابط قدرت را سامان می‌دهند؛ بلکه در شکل‌دهی به بدن، ناخودآگاه و زندگی احساسی انسان‌ها نیز نقش بنیادین دارند. گفتمان به‌صورت نمادین، قدرتی در گردش در میدان اجتماعی است که می‌تواند به راهبردهای سلطه یا مقاومت پیوند بخورد. گفتمان فراتر از زبان، نظامی از دانش، قدرت و سوژه‌سازی است که تعیین می‌کند چه چیزهایی قابل گفتن، دیدن و اندیشیدن باشند (خالقی، ۱۳۸۲: ۲۶۶). بر این اساس، گفتمان شکلی از قدرتِ در گردش در میدان اجتماعی است که هم در خدمت سلطه و هم در پیوند با مقاومت عمل می‌کند (محمودی تازه‌کند، ۱۳۹۱: ۱۷۷). فوکو قدرت را رابطه‌ای اجتماعی می‌داند که ازطریق گفتمان و کنش‌های اجتماعی، فرد را به سوژه تبدیل می‌کند (۱۹۷۸: ۸۴).

با رویکرد فوکو، تمام اعمال انسانی درهم‌تنیده و بازتاب گفتمان‌های متعددند و در تحلیل متن باید مورد توجه باشند. گفتمان هم ابزار و نتیجهٔ قدرت است؛ هم مانع آن یا نقطهٔ آغاز راهبردی مخالف. در عین تقویت قدرت، گفتمان آن را شکننده می‌کند و امکان اختلال در عملکردش را فراهم می‌آورد (فوکو به‌نقل از محمودی تازه‌کند، ۱۳۹۱: ۱۷۷). فوکو معتقد است نظام صورت‌بندی گفتمانی در سطح ماقبل گفتمانی شکل می‌گیرد و شرایط پیدایش یک گفتمان را فراهم می‌کند. او با تبارشناسی، قواعد فراگفتمانیِ بنیادهای هر گفتمان علمی را تحلیل می‌کند (فوکو به‌نقل از بشیریه، ۱۴۰۳: ۲۰). واژهٔ «سوژه» دو معنا دارد: تبعیت از دیگری و وابستگی به کنترل و پایبندی به هویت خود ازطریق آگاهی یا خودشناسی. هر دو معنا نشان‌دهندهٔ نوعی قدرتِ تابع و اثرگذارند. قدرت، تنها در عمل تحقق می‌یابد؛ حتی اگر با حوزه‌ای متفاوت از امکانات ترکیب شود و بر ساختارهای پایدار تأثیر گذارد (همان: ۳۲۸).

۲. قدرت به‌مثابهٔ رابطه‌ای اجتماعی و مولد

گفتمان نقش محوری در نظام‌های معنایی هر عصر دارد (رهبری، ۱۳۸۵: ۱۱۷ و ۱۴۳). فوکو قدرت را نه نیروی سرکوبگر، بلکه عاملی فعال و خلاق در شکل‌دهی ساختارهای اجتماعی و فردی می‌داند. قدرت ازطریق ارتقای سوبژکتیویته عمل می‌کند؛ سوژه به‌عنوان «خودسامان‌بخش» ساختار قدرت را بازتولید می‌کند (میلر، ۱۳۸۲: ۲۳). قدرت نه در نهادهای رسمی، بلکه در لایه‌های پنهان جامعه و در رفتارها، نهادها و بدن‌ها جاری است (فوکو به‌نقل از بودریار، ۱۴۰۱: ۵۹). فوکو

قدرت را «عمل بر اعمال» می‌داند؛ یعنی بر کنش‌های افراد تأثیر می‌گذارد، نه خود افراد (فوکو به‌نقل از دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۰۹).

نقطه عزیمت تبارشناسی فوکو «نظم گفتمان» است که با دیرینه‌شناسی تحلیل می‌شود؛ در آن، قدرت به‌عنوان مولد دانش و کنش‌های اجتماعی فهمیده می‌شود (خالقی، ۱۳۸۲: ۳۱۵ و ۳۲۵). قدرت نوعی «قدرت مشرف بر حیات» است که سوژه‌ها را نه صرفاً محدود، بلکه سامان‌دهی و بازتولید می‌کند. در روابط پیچیدهٔ قدرت، ادعای تاریخ منظم نادرست است؛ برای فهم باید اشکال مقاومت و تلاش‌ها برای گسستن بررسی شوند (فوکو به‌نقل از دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۶). انسان هم در روابط تولید و مبادلهٔ معنا و هم در روابط قدرت پیچیده قرار دارد قدرت پدیده‌ای درونی است که ازطریق خود فرد عمل می‌کند، شناخت دقیق‌تری از فرد دارد و شیوهٔ دخالت در مناسبات اجتماعی است؛ تولید دانش دربارهٔ سوژه و کنش بر او برای آن اساسی است. روابط قدرت در اعماق جامعه جریان دارند و محدود به دولت، طبقات یا رفتارهای فردی نیستند؛ با وجود تداوم، مشابهت ندارند و با ویژگی‌های خاص مکانیزم و جریان قدرت مشخص می‌شوند. این روابط هم‌سو نیستند و نقاط اختلاف و بی‌ثباتی ایجاد می‌کنند که خطر کشمکش و تغییر را به‌همراه دارند.(همان: ۳۴۴).

۳. سوژه‌سازی و نسبت قدرت/ دانش

در نظریهٔ فوکو، سوژه موجودی مستقل نیست؛ بلکه محصول روابط قدرت و دانش است. افراد درون گفتمان‌ها و کردارهای اجتماعی، «خود» را شکل می‌دهند و به سوژه تبدیل می‌شوند (خالقی، ۱۳۸۲: ۲۷۹). این فرآیند را می‌توان در سه بُعدِ متمایز دنبال کرد: نخست، دانش‌های مرتبط با سوژهٔ انسانی؛ دوم، کردارهای تقسیم‌کنندهٔ سوژه‌ها؛ و سوم، تکنیک‌هایی که فرد را به سوژه بدل می‌سازند.(میلر، ۱۳۸۲: ۲۳). فوکو در سوژه و قدرت می‌گوید: انسان هم در روابط تولید و مبادلهٔ معنا و هم در روابط پیچیدهٔ قدرت قرار دارد (فوکو به‌نقل از دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۴). آنچه برای فوکو مهم است، نشان‌دادن سوژه به‌عنوان مخلوق قدرت است (هیندس، ۱۳۸۰: ۱۳۵). برخلاف دیدگاه سنتی، فوکو قدرت را سرکوبگر نمی‌داند؛ بلکه فعال و خلاق می‌داند که ازطریق ارتقای سوژه و کنش‌های فرد عمل می‌کند و بر دانش و خود فرد اثر می‌گذارد (میلر، ۱۳۸۲: ۲۳، ۲۶ و ۳۲۸). از این دیدگاه، قدرت و دانش رابطه‌ای هم‌افزا دارند و هیچ رابطهٔ قدرتی بدون حوزه‌ای از دانش قابل تصور نیست (فوکو به‌نقل از دریفوس، ۱۳۷۹: ۲۴). سوژه مخلوق قدرت است؛ نه نقطهٔ مقاومت در برابر آن (هیندس، ۱۳۸۰: ۱۳۵).

۴. تبارشناسی و دیرینه‌شناسی قدرت

فوکو برای تحلیل قدرت از تبارشناسی استفاده می‌کند؛ روشی که شکل‌گیری تاریخی دانش‌ها، نهادها و سوژه‌ها را بدون ارجاع به سوژه‌ای فراتاریخی یا استعلایی بررسی می‌کند (خالقی، ۱۳۸۲: ۲۶۲). در این چهارچوب، قدرت به‌مثابهٔ مولد دانش و کردارهای اجتماعی فهم می‌شود (همان: ۳۱۵ و ۳۲۵). فوکو در تاریخ جنسیت، مفهوم «قدرت مشرف بر حیات» را معرفی می‌کند؛ قدرتی نه محدودکننده؛ بلکه سامان‌دهنده و ارتقادهندهٔ حیات اجتماعی. قدرت مدرن از تمرکز بر مرگ به تمرکز بر زندگی تغییر می‌کند و دیگر فقط با سوژه‌های حقوقی مرتبط نیست؛ بلکه بر موجودات زنده و زندگی آن‌ها اعمال می‌شود (۱۹۷۸: ۱۴۲). این تحول نقطهٔ عطفی در فهم قدرت است. قدرت مدرن نه‌تنها سرکوبگر، بلکه تولیدکننده و سامان‌دهندهٔ زیست اجتماعی است و ازطریق نهادهای پزشکی، آموزشی، جمعیتی و بهداشتی، بدن را مدیریت، بهینه‌سازی و کنترل می‌کند (میلر، ۱۳۸۲: ۲۵۰).

۵. حکومت، سلطه و نظم گفتمانی

فوکو حکومت را نه صرفاً ساختار سیاسی، بلکه تکنیکی برای هدایت رفتار انسان‌ها ازطریق درونی‌سازی ارزش‌ها و نظم‌ها توسط خود فرد می‌داند (۱۹۷۸: ۸۷). او نشان می‌دهد پادشاهیِ متمرکز از هزاران سازش و ستیز محلی شکل گرفته و نظام حاکمیت با توزیع قدرت، واقعیت سلطه را در قالب مشروعیت حقوقی پنهان می‌کند (کلی، ۱۳۸۵: ۴۶). زبان به‌عنوان ابزار گفتمان مسلط، هم اجبارگر و هم اقناع‌کننده است (نصری، ۱۳۸۵: ۲۷). با تکیه بر چهارچوب فوکو، نگاره‌های تخت شاهی فراتر از زیبایی‌شناسی قابل تحلیل‌اند. تخت شاهی به‌عنوان ابژه‌ای گفتمانی، ازطریق بازنمایی بصری، مفاهیمی

چون مشروعیت، سلطه و نظم اجتماعی را تولید و تثبیت می‌کند. روش تبارشناسی فوکو امکان بررسی تحولات تاریخی گفتمان قدرت در نگارگری تیموری و صفوی و نقش تصویر در بازتولید ساختارهای سلطنتی را فراهم می‌کند.

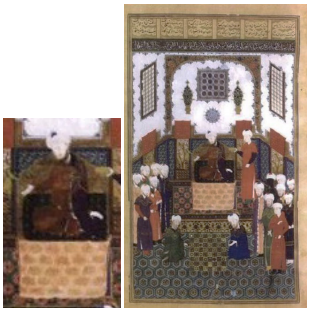
بحث و بررسی

در مؤلفه‌های تحلیلیِ نماد تخت در نگاره‌های تیموری و صفوی، در بحث گفتمان قدرت، مؤلفه‌های تحلیلی همچون مرکزیت بصری تخت، فاصلهٔ فیزیکی شاه با دیگران، نگاه شاه به بیرون صحنه و نیز رفتار درباریان؛ در بحث بازنمایی دانش قدسی و سوژه‌سازی (فوکو)، مؤلفه‌های تحلیلی همچون صور مثالی و نمادهای کیهانی، تکنیک‌های سوژه‌سازی؛ در بحث نشانه‌شناسی بصری، مؤلفه‌های تحلیلی همچون تزئینات تخت، تقارن و ارتفاع و درنهایت در بحث قدرت در سکوت، مؤلفه‌هایی مانند بازنمایی غیرمستقیم سلطه، موردبررسی و تحلیل قرار گرفته اند که در ادامه هر یک را در دو دورهٔ تیموری و صفوی به‌تفصیل در قالب جدول‌های ۳ و ۵ بررسی خواهیم کرد. (جدول۲تا۵)

۱. نگارگری تیموری و جایگاه تخت در آن

نگاره‌های تیموری با معیارهای زیبایی‌شناسی زمانه، انسان آرمانی را با نمادهایی چون قالی‌های نفیس، کلاه‌های جواهرنشان و چهره‌پردازی متعالی بازتاب می‌دهند. مکتب هرات زیر حمایت تیمور، سلطان‌حسین بایقرا و امیرعلی‌شیر به اوج رسید. نقاشی تیموری با آثاری چون شاهنامه‌ها و خمسه‌ها، کتاب‌آرایی و روایت تصویری قدرت را توسعه داد. بهزاد با تلفیق هنر عرفانی و دقت در حالات چهره، نقاشی ایرانی را ارتقا داد و زمینه‌ساز شکوه نگارگری صفوی شد (کنبی، ۱۳۹۱: ۷۶). ویژگی‌های مکتب هرات در اواخر تیموری (نوآوری، نگاه عرفانی و هماهنگی انسان و طبیعت) پایه‌گذار سبک تزئینی و درون‌گرای صفوی بود (جکسون و لاکهارت، ۱۳۷۹: ۳۴۲). در نگارگری تیموری، تخت سلطنتی، نه‌فقط عنصر بصری، بلکه بازتاب گفتمان قدرت، تقدس و مشروعیت بود. حمایت شاهان هنردوست، نگاره‌هایی را شکل داد که فرمانروایی پادشاه را با نمادهای عرفانی بازنمایی می‌کردند (کنبی، ۱۳۹۱: ۵۵) (جدول ۱).

جدول ۱. تخت در نگاره‌های دوره تیموری

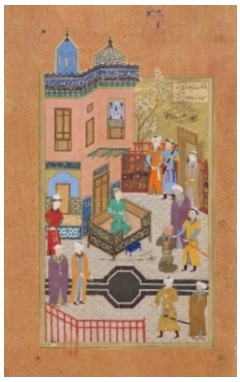
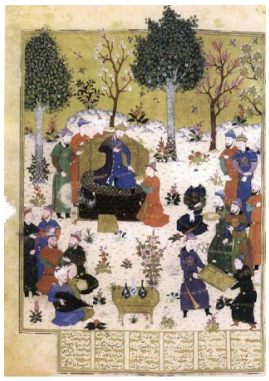
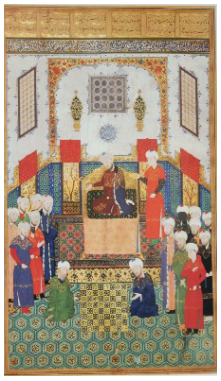
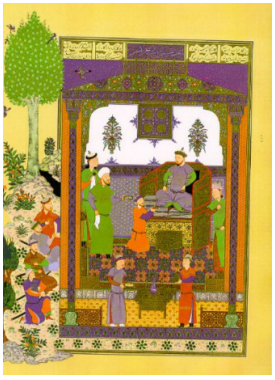
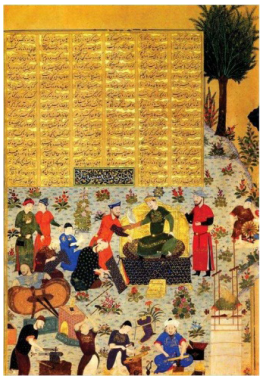
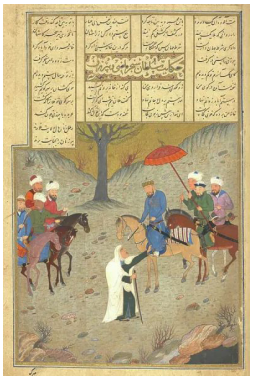
		
تصویر ۱. جلوس زُوتهماسب، شاهنامهٔ بایسنقری، هرات، ۸۳۳هـ.ق.، کاخ‌موزهٔ گلستان (بیدختی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۸)	**تصویر ۲.** خلعت‌بخشیدن یزدگرد به منذر، شاهنامهٔ بایسنقری، هرات، کاخ‌موزهٔ گلستان (محمدیاری، ۱۴۰۱: ۱۵۶)	**تصویر ۳.** آگاهی‌یافتن سهراب از ناپدیدشدن کیخسرو در برف، شاهنامهٔ فردوسی، هرات، ۱۴۳۹م./ ۸۳۳هـ.ق.، کاخ‌موزهٔ گلستان (وطن‌پرست، ۱۴۰۰: ۴۷)

براساس چهارچوب فوکو، تخت شاهی در نگارگری تیموری میدان گفتمانی‌ای است که سلطه، سوژه‌سازی و دانش را بصری تثبیت می‌کند. نگاره‌های نسخه‌های نفیس شاهنامه و متون تاریخی، صحنه‌های جلوس شاهانه را نشان می‌دهند که تخت به‌عنوان نقطهٔ کانونی و جایگاه شاه بر فراز آن، فاصله‌ای بصری و سلسله‌مراتبی میان او و درباریان ایجاد می‌کند. ازمنظر نشانه‌شناسی، تخت در نگارگری تیموری نماد کیهانی و مرکز نظم هستی است. به‌گفتهٔ الیاده، امر قدسی در قالب صور مثالی ظاهر شده و نظم جهان نامقدس به وجود آن وابسته است (۱۳۸۹: ۲۲۸). تقدس‌بخشی تخت، بخشی از دانش حاکم است که ازطریق نگاره‌ها بازتولید شده و اقتدار شاهی را طبیعی و غیرقابل‌چالش می‌کند. در نگاره‌های تیموری، صور

مثالی با عناصر بصری (نور، حلقه، فرهٔ ایزدی) ترکیب می‌شوند تا جایگاه پادشاه را به‌عنوان محور عالم نشان دهند.

۱ـ۱. تحلیل بصری جایگاه تخت در نگاره‌های منتخب دورهٔ تیموری

جدول۲. نگاره‌های منتخب دورهٔ تیموری

			
تصویر۱. گدایی که عشق خود را به شاهزاده‌ای ابراز کرد، برگ۲۸r، منطق‌الطیر، بهزاد، ۸۹۲هـ.ق.، (URL1)	**تصویر۲.** پاسخ‌دادن اسفندیار به رستم، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـ.ق.، کاخ‌موزهٔ گلستان (بیدختی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۷)	**تصویر۳.** جلوس کیکاووس بر تخت سلطنت، شاهنامهٔ بایسنقری، هرات، ۸۳۳هـ.ق، کاخ گلستان (نبوی، ۱۴۰۰: ۴۶)	**تصویر۴.** جلوس جمشیدشاه، شاهنامهٔ بایسنقری، هرات، ۸۳۳هـ.ق.، کاخ گلستان (نبوی، ۱۴۰۰: ۴۵)
			
تصویر۵. برزویه کلیله و دمنه را نزد انوشیروان می‌برد، کلیله و دمنه، ۸۳۳هـ.ق.، کتابخانهٔ کاخ گلستان (URL2)	**تصویر۶.** منذر، شطرنج را در حضور انوشیروان می‌آموزد، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـ.ق.، (Canby:2009:85)	**تصویر۷.** برتخت‌نشستن کیکاووس، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـ.ق.، کاخ گلستان (بیدختی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۸)	**تصویر۸.** برتخت‌نشستن لهراسب، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـ.ق.، کاخ گلستان (بیدختی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۷)
			
تصویر۹. پادشاهی جمشید هفتصد سال بود، شاهنامهٔ بایسنقری، ۸۳۳هـ.ق. (حسینی‌راد و دیگران، ۱۳۸۴: ۵۲ب)	**تصویر۱۰.** سلطان‌سنجر و پیرزن، خمسهٔ نظامی گنجوری، مکتب هرات، ۱۴۹۴ـ۱۴۹۵، به شمارهٔ Or6810,f16، کتابخانهٔ بریتانیا (URL3)		

جدول۳. مؤلفه‌های تحلیلی نماد تخت در نگارگری تیموری

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگارهٔ منتخب براساس مؤلفه‌ها
گفتمان قدرت (فوکو)	مرکزیت بصری تخت	بررسی جایگاه تخت در ترکیب‌بندی و نقش آن در تثبیت سلسله‌مراتب قدرت	تخت سلطنتی محور و مرکز کادر براساس اصل «مقیاس هیراتیک[1]»، نقطهٔ کانونی بصری، قدرت و ثبات سلطنت و تثبیت‌کنندهٔ سلسله‌مراتب است (Lentz & Lowry,1989:55-80). رنگ‌های غالب قرمز (نماد اقتدار و شکوه سلطنتی) و طلایی (نماد جلال) با کنتراست دربرابر پس‌زمینه‌های زرد و قهوه‌ای، تخت را برجسته و نگاه بیننده را بدان هدایت می‌کند. این رویکرد ریشه در سنت‌های مغولی- ایرانی دارد که در مراکزی چون هرات به اوج رسید؛ جایی که تخت نماد محور جهان می‌شود و اقتدار تیمور را به تصویر می‌کشد (Kadoi,2017-2009:638-646). چیدمان هندسی و تقارن عناصر پیرامونی (حاشیه‌های اسلیمی و ختایی، حوض‌های مرکزی و معماری متقارن) با الهام از سنت‌های مغولی- چینی و باغ‌های ایرانی، تعادل بصری را تقویت کرد و در هرات به اوج رسید که تجلی‌بخش اقتدار تیمور و جانشینانش بود (O'Kane,1992:65-74;Lentz & Lowry,1989:115;Kadoi,2017-2009:638-646). در نگارهٔ ۱۰، هرچند تخت به‌صورت فیزیکی غایب است؛ اما جایگاه شاه بر اسب، با ابعاد بزرگ‌تر و زین‌های تزیینی، مرکزیت ترکیب را دارد. در این نمونه‌ها، خطوط مورب، حرکت، پویایی و تحرک سلطنت را برجسته کرده و با سنت تیموری بازنمایی اقتدار سیّار و نمادین همخوانی دارد. این تکنیک، قدرت را از ایستا به پویا تبدیل می‌کند. در تصاویر ۲، ۵، ۶ و ۸، تخت در مرکز باغ یا حیاط و داخل بنا قرار گرفته و با حضور درباریان، نوازندگان و درختان اطراف، در ترکیبی متقارن و رنگ‌آمیزی زنده، کانون اصلی تصویر است. عناصر مکمل (حوض‌های مرکزی، کوه‌ها، چادرهای پس‌زمینه) با کنتراست رنگی و فضایی، جایگاه شاه و تخت را در محیط طبیعی و سلطنتی تثبیت می‌کنند. این عناصر، نمادهایی از بهشت موعود در فرهنگ ایرانی هستند و قدرت شاه را با طبیعت الهی پیوند می‌زنند (ایمانیان نجف‌آبادی و حسامی کرمانی، ۱۳۹۷: ۱۳۸-۱۳۳). طبق تحلیل‌های تاریخی و نظریهٔ گفتمان قدرت فوکو، در نگارگری تیموری تخت فراتر از عنصر معماری، نقطهٔ تلاقی نمادین قدرت، به‌صورت بصری- هنری است. این سنت، تصویری تلفیقی از زیبایی‌شناسی تیموری، مفاهیم سیاسی- مذهبی و میراث مغولی- ایرانی است و از دیدگاه فوکو، گفتمانی از قدرت تولید می‌کند که سلطنت را طبیعی جلوه می‌دهد. در این نگاره‌ها، تخت با چیدمان مرکزی و تقارن هندسی، طراحی شده تا سلسله‌مراتب قدرت را بصری نمایش دهد. در تصاویر ۲، ۵، ۶، ۷ و ۸، تخت در مرکز کادر با تقارن کامل و الگوهای اسلیمی اطراف، شاه را در بالاترین نقطه تثبیت می‌کند و درباریان در سطوح پایین‌تر قرار می‌گیرند که نشان‌دهندهٔ اقتدار شاه به‌عنوان محور جهان است. در برخی نگاره‌ها، تخت در مرکز حیاط با چیدمان دایره‌وار درباریان، با فاصلهٔ عمودی و افقی از شاه، سلسله‌مراتب را برقرار می‌کند و حوض مرکزی سبب تقویت هماهنگی بصری می‌شود. در فضاهای داخلی (تصاویر ۶ و ۸)، تخت در مرکز چهارچوب معماری، شاه در کانون و درباریان در حاشیه، نظم و قدرت سلسله‌مراتبی را نشان می‌دهند. در دیگر نگاره‌ها فضای باغ، چیدمان متقارن تخت و پراکندگی هماهنگ درباریان، سلسله‌مراتب را تثبیت می‌کند و سبب و تمرکز بصری و اقتدار شاه را می‌شود. ترکیب تخت با حوض مرکزی، سلسله‌مراتب را با چیدمان متمرکز، تقارن و اندازهٔ بزرگ‌تر شاه نشان می‌دهد و حتی در محیط‌های چادری (تصاویر ۳ و ۴) یا صحنه‌های موسیقی (تصاویر ۲، ۳ و ۷) تخت با فاصله از درباریان یا چیدمان دایره‌وار نوازندگان، مرکزیت و سلسله‌مراتب قدرت را حفظ می‌کند. بدین‌ترتیب تخت در نگاره‌های تیموری، نه‌فقط عنصری تزئینی، بلکه نماد مرکزی اقتدار و نظم درباری است.
	فاصلهٔ فیزیکی شاه با دیگران	تحلیل نحوهٔ جداسازی شاه از درباریان به‌عنوان بازنمایی قدرت و سوژه‌سازی	فاصلهٔ فیزیکی و اجتماعی ازطریق پرسپکتیو معکوس[3]، مقیاس هیراتیک[2] و چیدمان فضایی بازنمایی می‌شود. در این نگاره‌ها، شاه همواره مرتفع‌تر، بزرگ‌تر و متمایزتر از سایر شخصیت‌هاست و در موارد دیگر، جایگاه مرتفع شاه با عمق کاذب و مقیاس متفاوت شخصیت‌ها نشان داده شده است؛ تکنیکی که با الهام از معماری تیموری، فاصلهٔ اجتماعی و مراتب قدرت را عینیت می‌بخشد. این تکنیک، قدرت شاه را به سوژه‌ای فراتر از انسان تبدیل می‌کند. در اغلب صحنه‌ها، شاه بر تختی با ارتفاع عمودی قابل‌توجه و اندازه‌ای بزرگ‌تر از درباریان نشسته است که فاصلهٔ بصری و اجتماعی ایجاد می‌کند. این تمهید هم اقتدار سیاسی را برجسته و تقویت می‌کند؛ شیوه‌ای ریشه‌دار در سنت‌های تصویری مغولی که در دربار تیمور نمود یافته است (Moin,2012:103-125;kadoi,2009and2017:638-646). در ترکیب‌بندی‌های درباری، فاصلهٔ شاه از اطرافیان با چهارچوب‌های معماری، تقارن فضایی و تزیینات غنی برجسته می‌شود. در اغلب نگاره‌ها، این فاصله در قالب عناصر طبیعی یا فضایی نیز نمایش داده می‌شود؛ مثلاً پراکندگی درختان در باغ، یا ایجاد فضاهای خالی پیرامون شاه و گاه چادر سلطنتی به‌عنوان جداکننده میان شاه و اطرافیان عمل کرده و مرز فضایی میان اقتدار و دیگران را مشخص می‌کند (Lentz & Lowry, 1989: 55–80). بازنمایی فاصلهٔ فیزیکی و فضایی شاه در نگاره‌های تیموری صرفاً صحنه‌آرایی نیست؛ بلکه بازتاب نظام سلسله‌مراتبی و نمادین قدرت است که ازطریق تقارن، مقیاس، معماری و طبیعت تصویر می‌شود. این شیوهٔ بصری نیز اقتدار شاه را تثبیت می‌کند و بنابر نظر فوکو، سوژه‌سازی را ازطریق کنترل بصری انجام می‌دهد.

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگارهٔ منتخب براساس مؤلفه‌ها
گفتمان قدرت (فوکو)	نگاه شاه به بیرون از صحنه	نماد اقتدار فراتاریخی و فرازمانی شاه	نگاه شاه به بیرون در این نگاره‌ها، جایگاه او را به‌عنوان نماینده‌ی قدرتِ مطلقِ پادشاه متجلّی می‌سازد. این شیوه که با زاویه‌ی دید مستقیم یا غیرمستقیم به بیرون از کادر همراه است، کارکردی دوگانه دارد: نخست، تأکید بر گستردگی قلمرو و اقتدارِ فراگیر؛ و دوم، القای نظارت بر حوزه‌های بیرون از صحنه که در ساختارِ بصریِ اثر سامان یافته‌اند.(Foucaul,1977:195-228؛ رویان، 1399: 72-85). در این نگاره‌ها، جهت‌گیری نگاه شاه بر تخت به سوی بیرون (حیاط، باغ یا افق‌های دور) با خطوط معماری و عناصر بصریِ هدایت‌شده همراه می‌شود تا معانی فراتر از سطح روایت ایجاد کند. گاه این نگاه با زاویهٔ افقی، گستردگی سلطنت و هارمونی با محیط پیرامون را برجسته می‌کند؛ گاه با زاویهٔ پویا و رو به جلو، اقتدار نظامی و رهبری در حرکت را تداعی می‌کند. تکرار این تکنیک در صحنه‌های تیموری، به‌ویژه با تأکید بر حضور شاه در موقعیت‌های متفاوت بر تخت، نشان‌دهندهٔ رمزگذاری نمادین در بازنمایی قدرت است؛ قدرتی که هم جنبهٔ نظارت و کنترل دارد و هم با عناصر طبیعی و معماری پیوند می‌خورد. از این منظر، نگاه شاه به بیرون، نه‌فقط یک عنصر ترکیب‌بندی، بلکه زبان بصری سلطنت و اقتدار سیاسی است. در دورهٔ تیموری، نمادهای اقتدار (تاج، تخت، جایگاه مرتفع و عناصر طبیعی) شاه را فراتر از زمان و مکان قرار داده است. تاج به‌طور ویژه اقتدار شاه را فراتاریخی نشان می‌دهد و جایگاه مرتفع نیز این حس فرازمانی را تقویت می‌کند (Moin,2012:175-205; Lentz & Lowry, 1989:55-80). حضور تخت در باغ (تصاویر ۲ تا ۵، ۷ و ۹) همراه با حوض و عناصر طبیعی (درختان، ابرها و کوه‌ها) اقتدار شاه را در ارتباط با طبیعت و چرخه‌های طبیعی قرار می‌دهد و پایداری و تداوم قدرت را تداعی می‌کند.
	رفتار درباریان	تحلیل حالات انقیاد، خمیدگی و احترام به‌عنوان نشانه‌های سلطه	رفتار درباریان در این نگاره‌ها عمدتاً براساس اصل سلسله‌مراتب ژست و حرکت، سازمان یافته است؛ بدین‌معنا که هر حرکت بدنی، از تعظیم و خدمت گرفته تا ایستادن و گفت‌وگو، در خدمت بازنمایی اطاعت، وفاداری و نظم درباری قرار می‌گیرد. این سنت رفتاری که ریشه در مناسک دربار مغولی دارد، در نگاره‌های تیموری با ظرافت بیشتری تکامل می‌یابد و به‌مثابهٔ زبان بصری قدرت عمل می‌کند. (Mitchell,2009:61-95). به‌گفته فوکو (۱۹۷۷) در نظریهٔ مراقبه و تنبیه، قدرت از طریق ژست‌ها، حرکات و تشریفات روزمره در نهادینه‌سازی خود مؤثر است و به‌صورت مویرگی در بدن‌های مطیع جاری می‌شود. بر این اساس، در نگاره‌های مورد بررسی، ژست‌ها قدرت را به‌عنوان ساختاری اجتماعی و غیرقابل‌چالش بازنمایی می‌کنند. ژست‌های درباریان (تعظیم رسمی و خدمت مستقیم، یا ایستادن محترمانه و حفظ فاصله) همگی نشان‌دهندهٔ سلسله‌مراتب دربار و اطاعت بی‌چون‌وچرا از شاه و خاندان تیموری است. هنگامی که همراهان با حرکاتی هماهنگ، دنباله‌روی و خدمت را نمایش می‌دهند، این هماهنگی نه‌تنها رد برابری، بلکه برجسته‌سازی انضباط نظامی و سیاسی را تداعی می‌کند. این ژست‌ها در قالب حرکات ساکن و متین (ایستادن با احترام یا تعظیم جزئی) نیز ظاهر می‌شوند که رسمی‌بودن و انسجام ساختار قدرت را بصری می‌کنند. در موارد دیگر، حالت‌های ملایم‌تر و غیررسمی‌تر (مانند نشستن در حال خدمت) بر اطاعت آرام و روزمره دلالت دارند. افزون بر این، خدمت در قالب هنر و موسیقی با ژست‌های خلاقانه و ریتمیک همراه است که ترکیب خلاقیت هنری با وفاداری اجتماعی را نمایش می‌دهد. بازنمایی حرکات درباریان، نه صرفاً توصیف مناسک دربار، بلکه ابزاری نمادین برای تثبیت نظم سیاسی- اجتماعی تیموریان است؛ نظمی که ازطریق بدن و رفتار درباریان تجسم می‌یابد و در قالب تصویر به مخاطب منتقل می‌شود. در نگاره‌های تیموری، حالات انقیاد و اطاعت با ژست‌های مختلف (تعظیم، خمیدگی، ایستادن و نشستن با احترام در اطراف تخت) بازنمایی می‌شوند و سلطهٔ شاه را به‌عنوان نمایندهٔ الهی تثبیت می‌کنند. تعظیم با خمیدگی، سلطه را ازطریق حرکات بدنی نشان می‌دهد؛ ایستادن با احترام و مشاهده با حرکات متین، اقتدار را آرام و رسمی بازتاب می‌کند؛ دنباله‌روی با خمیدگی، سلطه را در حرکت نشان می‌دهد و تعظیم جزئی یا متعادل با ژست‌های ساکن و تقارن، آن را تثبیت و تقویت می‌کند. حتی حضور نوازندگان در صحنه، سلطهٔ شاه را ازطریق هنر بازنمایی می‌کند و نشان می‌دهد که اقتدار او هم در نظم و سلسله‌مراتب درباری و هم در حوزهٔ فرهنگی و هنری به تصویر کشیده شده است که این با تأثیرات صوفیانه در هنر تیموری همخوانی دارد (Lentz & Lowry,1989:55-80;Moin,2012:103-125;Kia, 2015:120-160).

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگارهٔ منتخب براساس مؤلفه‌ها
بازنمایی و سوژه‌سازی	صور مثالی و نمادهای کیهانی	بررسی نمادهای قدسی مانند نور، حلقه و فرهٔ ایزدی که بخشی از دانشی هستند که اقتدار شاهی را طبیعی و غیرقابل‌چالش می‌کنند.	درختان و گل‌ها عمدتاً نمادهای بهشتی و طبیعی و نشان‌دهندهٔ هارمونی و تعادل فرهنگی هستند و حوض، علاوه بر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه، به‌عنوان چرخهٔ زندگی عمل می‌کند و تداوم و بازگشت طبیعت را یادآوری می‌سازد. (Kiu,2017:120-160). همچنین ازمنظر فوکو، قدرت/ دانش به‌معنای پیوند قدرت با دانش پذیرفته‌شده است که رژیم‌های حقیقت را تولید می‌کند. سوژه‌سازی، فرآیند شکل‌گیری سوژه‌ها در دوگانگی قدرت و مقاومت است و رژیم‌های حقیقت مکانیسم‌های تاریخی تولید گفتمان‌های «حقیقی» هستند (Foucault,1977,1980) در اغلب نگاره‌ها، عناصر طبیعی حضور دارند که نماد پایداری سلطنت و ترکیبی از قدرت زمینی و آسمانی‌اند. طبیعت و هندسه، نه‌تنها جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارند؛ بلکه زبان بصری سلطنت و پیوندی میان حاکم، طبیعت و جهان برقرار می‌کنند. حلقه‌های تزئینی پیرامون تخت و کنگره‌ها شاه را در مرکز تقدس قرار می‌دهند و قداست جایگاه او را تقویت می‌کنند. ابر و کوه‌ها با پایداری خود، جلوه‌ای از ثبات و ماندگاری را بازتاب می‌دهند. به این ترتیب، این عناصر در نگاره‌ها، نه‌تنها تزئینی، بلکه ابزاری نمادین برای مشروعیت‌بخشی به اقتدار شاه هستند.
	تکنیک‌های سوژه‌سازی	تحلیل نحوهٔ تبدیل شاه به سوژهٔ مرکزی ازطریق همین نمادهای عرفانی و بصری	تکنیک‌های سوژه‌سازی در هدایت نگاه مخاطب و تأکید بر نمادگرایی سلطنت نقش مهمی دارند؛ ازجمله پرسپکتیو معکوس، لایه‌بندی فضایی، بزرگ‌نمایی شاه و خطوط مورب که همگی برای ایجاد عمق کاذب و تمرکز بصری بر شاه و تختش به کار رفته‌اند. لایه‌بندی فضا و چیدمان معماری، شاه را به مرکز صحنه و نقطهٔ کانونی بدل می‌کند؛ در حالی که دیگر عناصر و درباریان در سطوح عمیق جای می‌گیرند و هارمونی و ریتم بصری برقرار می‌گردد. خطوط مورب و حرکتِ پویا، حسِ اقتدار و پویایی را تقویت می‌کنند و چارچوب‌های معماری با بهره‌گیری از پرسپکتیو معکوس، تمرکز بر تخت و شخصِ شاه را برجسته می‌سازند. همچنین، رنگ‌آمیزی و تعادل رنگی با کنتراست بالا و رنگ‌های مکمل، شاه و تخت را از سایر عناصر متمایز و فوکوس بصری را تقویت می‌کند. چیدمان دایره‌وار گروه‌ها و عناصر فضایی نیز ریتم بصری و هماهنگی گروهی ایجاد می‌کند. بدین‌ترتیب، تکنیک‌های سوژه‌سازی در نگاره‌های تیموری، نه بر واقع‌گرایی، بلکه بر تقویت نمادگرایی، اقتدار و مرکزیت شاه متکی‌اند و نقش اصلی خود را در بیان قدرت و نظم بصری ایفا می‌کنند. در این نگاره‌ها، شاه همواره سوژهٔ مرکزی است؛ امری که با بزرگی اندازه، تقارن هندسی و جایگاه مرکزی محقق می‌شود. چهارچوب‌های معماری نیز با سازمان‌دهی ترکیب‌بندی، شاه را در کانون توجه قرار می‌دهند و او را به‌عنوان سوژهٔ معماری مرکزی تثبیت می‌کنند. همچنین، عناصر طبیعی همچون کوه‌ها با تأکید بر پایداری و استواری عرفانی، تصویری از ثبات و اقتدار جاودانهٔ شاه را ارائه می‌دهند.
نشانه‌شناسی بصری	تزئینات تخت	بررسی نقوش اسلیمی، گیاهی، حیوانی و رنگ‌ها به‌عنوان نماد شکوه و مشروعیت سلطنت	تزئینات تخت در دورهٔ تیموری همزمان نماد ثروت و اقتدار است و با الگوهای اسلیمی-ختایی، طلاکاری و فرم‌های چندضلعی تصویر می‌شود. در بسیاری از نگاره‌ها، پارچه‌های پرنقش با تزئینات ختایی و اسلیمی، ترکیبی از رنگ‌های زنده و الگوهای هندسی پیچیده ارائه می‌دهند که شکوه سلطنتی و نیز غنای بصری و مهارت هنری تیموری را بازتاب می‌دهد. جایگاه شاه با زیراندازها و پشتی‌های تزئین‌شده، علاوه بر تأکید بر راحتی، تمرکز بصری و اهمیت تخت را تقویت می‌کند. بدین‌ترتیب تزئینات تخت به‌عنوان زبان بصری سلطنت، ارتباط میان اقتدار، ثروت و هارمونی هنری را منتقل می‌کند. در نگاره‌های تیموری، نقوش اسلیمی و گیاهی با حضور گسترده در تخت و پیرامون، نماد شکوه، ثروت و مشروعیت سلطنتی‌اند. رنگ‌های غنی و درخشان (طلایی و قرمز) این معنا را تقویت می‌کنند و شکوهی بصری می‌آفرینند که اقتدار شاه را طبیعی جلوه می‌دهد. نقوش اسلیمی و ختایی با تکرار ریتمیک و تنوع رنگی، افزون بر غنای تزئینی، همچون زبان بصری قدرت، مشروعیت سیاسی سلطنت تیموری را بازنمایی می‌کنند که این «با تأثیرات چینی در هنر مغولی ترکیب شده است» (Kadoi,2009,2017:638-650).
	تقارن و ارتفاع	تحلیل ساختار بصری تخت در نگاره‌ها به‌عنوان نماد ثبات و اقتدار	تقارن و ارتفاع عناصر اصلی در بازنمایی اقتدار و نظم کیهانی هستند و براساس اصول هندسهٔ مقدس طراحی شده‌اند. تقارن در چیدمان افراد، عناصر معماری و طبیعت، نه‌تنها هارمونی بصری ایجاد می‌کند؛ بلکه تمرکز نگاه بر شاه و تخت او را تقویت می‌کند. ارتفاع تخت و جایگاه شاه با بهره‌گیری از پرسپکتیو معکوس و چهارچوب‌های معماری برجسته می‌شود و مفهوم سلطهٔ عمودی و اقتدار مطلق پادشاه را منتقل می‌کند. در فضاهای باز و باغ‌ها، تقارن با عناصر طبیعی مانند حوض و چیدمان گیاهان همراه می‌شود و نوعی هارمونیک محیطی را تداعی می‌کند و در محیط‌های گروهی، تقارن نسبی با چیدمان دایره‌وار یا ریتمیک، هماهنگی و سلسله‌مراتب نظامی را نمایش می‌دهد. همچنین در فضاهای بسته مانند چادرها، ارتفاع نسبی تخت با محیط پیرامون تقویت‌کنندهٔ حضور شاه و مرکزیت بصری است. بدین‌ترتیب، در نگاره‌های تیموری، تقارن و ارتفاع، نه‌تنها عناصر زیبایی‌شناسانه هستند؛ بلکه ابزاری نمادین برای بازنمایی اقتدار، نظم و تعادل کیهانی به شمار می‌روند و این اصول از معماری تیموری الهام گرفته شده است.

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگارهٔ منتخب براساس مؤلفه‌ها
قدرت در سکوت	بازنمایی غیرمستقیم سلطه	بررسی صحنه‌هایی مانند «پیرزن و سلطان‌سنجر» که قدرت بدون نمایش مستقیم تخت بازنمایی می‌شود.	این نگاره، برخلاف بسیاری از نگاره‌های درباری، فاقد تخت شاهی، سایه‌بان سلطنتی (نشان فره‌مند قدرت) و چیدمان فضایی سلسله‌مراتبیِ مبتنی بر معماری کاخ است. صحنه در فضای باز و طبیعتی بکر (دشت، تپه‌های سنگی و آسمان ابری) رخ می‌دهد. سلطان سوار بر اسب است و این موقعیت «در حال حرکت» اساساً با وضعیت «بر تخت نشسته» (وضعیت بارگاه) تفاوت ماهوی دارد. در مقابل سلطان سوار، پیرزنی نحیف و خمیده ایستاده و با دستانی باز و چهره‌ای سراسر اعتراض، گلایهٔ خود را از ستمی که دیده است، بیان می‌کند. در اینجا، روبه‌رویی مستقیم پیرزن زمین‌گیر با پادشاه سوار بدون هیچ مانع فیزیکی یا تشریفاتی، تضاد بصری پویای ضعف و قدرت، فریاد و سکوت را آغاز می‌کند. تحلیل این صحنه ازمنظر «بازنمایی قدرت در غیاب تخت» در سه محور زیر است. نخست، حکایت به‌مثابهٔ «آینهٔ شاهان» و بازتعریف نسبت قدرت با رعیت؛ این پیام، که خطاب به پادشاه وقت است، ازطریق انتقال به قلمرو تصویر، در قالبی بصری و بدون واسطهٔ کلام، تأثیر خود را دوچندان می‌کند. در این چهارچوب، نبود تخت شاهی از سر اتفاق نیست؛ بلکه هنرمند با حذف عمدی نمادهای متعارف قدرت، صحنه را به کارگاهی برای بازتعریف مکررِ وظایف پادشاه در قبال مردم تبدیل می‌کند. دوم، سکوت و نظم نوین بصری در غیاب تشریفات؛ با غیاب تخت، هنرمند برای القای اقتدار سلطان‌سنجر، به ابزارهای بدیل متوسل می‌شود. مهم‌ترین تمهید، جایگاه مرتفع در ترکیب‌بندی است؛ سلطان سوار بر اسب از پیرزن (ایستاده بر زمین) بلندتر است. این «ارتفاع بصری» جانشین نمادین «ارتفاع فیزیکی تخت» می‌شود و مراتب قدرت را بازنمایی می‌کند (Kadoi.2009:112). سوم، حضور محافظان؛ پشت سر سلطان دو یا چند درباری و سوار مسلح‌اند. «دیوار زنده» و «سکوت تهدیدآمیز» آنان، اقتدار نظامی را در بافت طبیعی صحنه برجسته می‌کند. چهارم، سکوت چهره و ژست سلطان؛ برخلاف پیرزن که پیکر و دستانش التماس و فریاد را بیان می‌کند، سلطان چهره‌ای بی‌احساس و آرام دارد، افسار اسب را به علامت کنترل کامل در دست گرفته و هیچ واکنش فیزیکی یا کلامی نشان نمی‌دهد. این سکوت و بی‌حرکتی با نظریهٔ فوکو (۱۹۷۷) قابل تحلیل است: قدرت حقیقی چنان استوار است که نیاز به اثبات با زور یا حتی کلام ندارد. ترک فعل (خویشتن‌داری در برابر اعتراض) خود والاترین شکل اعمال قدرت است. (Moin,2012:78). پنجم، جایگزینی بر دید و فضا؛ تکنیک‌های بصری جایگزین قدرت. هنرمند با به‌کارگیری دقیق پرسپکتیو معکوس و نامنسجم، نگاه بیننده را از جایگاه پیرزن (حاشیه و پایین) به سمت سلطان سنجر (مرکز و بالا) هدایت می‌کند؛ این چیدمان نه تخت پادشاه، بلکه موقعیت فراتر زمانی-مکانی او را تداعی می‌کند (Kadoi, 2017, p. 15). علاوه بر این، عناصر طبیعی (صخره‌های ناموزون و درختان پراکنده) نه به‌عنوان قاب‌های جداکننده، بلکه به‌عنوان لایه‌های بصری عمل می‌کنند که پیرامون سلطان را سازمان می‌دهند و سکوت و فرادستی فضایی او را تقویت می‌کنند. سکوت حاکم بر نگاره، صدای اعتراض پیرزن را در روایت ادبی محصور می‌کند؛ درحالی‌که سکوت سلطان نشانهٔ مجال تفکر و صدور قضاوت عادلانه است. این شبکه از روابط بصری، مانند نگاره‌های رسمی دربار، نظامی قدرتمند از سلسله‌مراتب را بازتولید می‌کند؛ اما این‌بار با زبانی فروتنانه و حکیمانه؛ نه زبانی نمایشی و فاصله‌گذار. تحلیل نگاره نشان می‌دهد که حتی در فضای باز بدون نشانه‌های معمول قدرت (تخت، سایه‌بان، حوض و تزیینات)، هنرمندان با ارتفاع بصری نسبی، سازمان‌دهی فضایی عناصر طبیعی، گروه‌بندی همراهان و محافظان، و غلبهٔ سکوت و بی‌حرکتی چهرهٔ شاه، اقتدار مقتدرانه و فراتاریخی او را به بیننده منتقل می‌کنند. در غیاب تخت، شخص پادشاه و بدنهٔ اقتداری نظامی پیرامون او، خود به نماد سیار اقتدار بدل می‌شوند. در این آثار، قدرت، نه در جمود تشریفاتی، بلکه در پویایی و کنترل هوشمندانه بر موقعیت، بازنمایی می‌شود. حتی در غیاب تخت و تاج نیز قدرت قابل بازنمایی است: هم در قالب «فاصله و تخت» (صحنه‌های بارگاهی) و هم در قالب «سکوت و مقابله» (صحنه‌های تعلیمی)؛ این دوگانگی غنای زبان بصری قدرت در هنر ایران را نشان می‌دهد. این رویکرد بنابر فوکو، قدرت را در سکوت و ازطریق دانش بصری تولید می‌کند. سکوت در تصویر، رژیم حقیقت شاه را می‌سازد؛ یعنی اقتدار را طبیعی و بدون توجه مستقیم جلوه و نیز سوژه‌ها را در اطاعت بی‌چون‌وچرا قرار می‌دهد.

۳. نگارگری صفوی و جایگاه تخت در آن

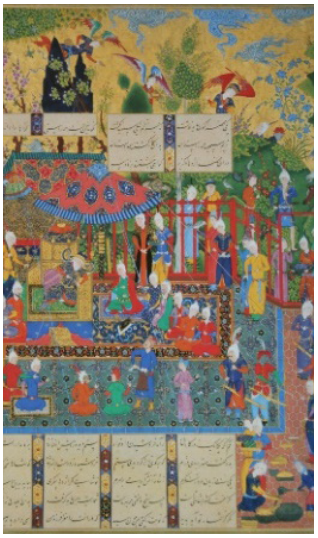
با آغاز صفویه، هنر ایرانی شکوفا شد و نگارگری در دربار جایگاه والایی یافت. آثار این دوره با رنگ‌های ملایم و دقیق، زندگی درباری، آیین‌ها و مجالس شاهانه را بازتاب می‌دهند. مکتب صفوی، تلفیقی از سنت‌های تبریز و هرات، زمینه‌ساز تولید نگاره‌هایی مانند شاهنامه‌ها شد که ابزار انتقال اندیشه‌های سیاسی- اجتماعی حکومت بودند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۵۴). نگاره‌های سدهٔ شانزدهم با جزئیات دقیق، چهره‌پردازی فردی و صحنه‌های الحاقی، محیط و ساختار دربار را مستندانه بازتاب می‌دهند. این تصاویر با عناصر سمبلیک، استعاری و کنایی،

آیین‌هایی چون تاج‌گذاری، شکار و ضیافت را نمایش می‌دهند. صوفی‌گری در لایه‌های معنایی حضور دارد و شاه‌اسماعیل با لقب «صوفی کبیر» به‌سان شخصیتی قدسی تصویر می‌شود. نگارگران روح ملوکانهٔ شخصیت‌ها را با ارجاع به قهرمانان اسطوره‌ای (اسکندر، خسرو انوشیروان و بهرام گور) بازتاب می‌دهند؛ بازتابی از باور به الگوهای نجومی و عرفانی حاکمان (نظرلی، ۱۳۹۰: ۳۳ـ۳۱). در شاهنامهٔ تهماسبی، شاه غالباً نه بر تخت، بلکه در حال چوگان یا نشسته بر فرش با تکیه‌گاه تصویر شده است. هنرمندانی چون آقامیرک، سلطان‌محمد، مظفرعلی و دوست‌محمد در این سنت مشارکت داشتند. در سده‌های یازدهم و دوازدهم، تأثیر هنر اروپایی و فرنگی‌سازی در طراحی لاکی قلمدان‌ها و نگاره‌های روی جلد با چهره‌پردازی اروپایی توسط نقاشانی چون شیخ‌عباس و معین مصور مشهود شد (اوری و دیگران، ۱۳۸۹: ۲۶۶)

۴. تحلیل بصری جایگاه تخت در نگاره‌های منتخب دورهٔ صفوی

جدول۴. نگاره‌های منتخب دورهٔ صفوی

تصویر۱۱. تاجگذاری خسروپرویز، آقامیرک، نسخهٔ خمسهٔ نظامی، تبریز، صفویه، ۹۴۹ـ۹۴۶هـ.ق.، موزهٔ بریتانیا (Welch,1979,92)	**تصویر۱۲.** دربار کیومرث، سلطان‌محمد، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، صفویه، ۹۴۴هـ.ق. (URL4)	**تصویر۱۳.** جشن عید، سلطان‌محمد، نسخهٔ دیوان حافظ، تبریز، صفویه، ۹۳۰هـ.ق. موزهٔ متروپلیتن (Welch,1979,95)
تصویر۱۴. کیکاووس به آسمان می‌رود، شاهنامهٔ شاه‌طهماسب، صفویه، ۱۵۳۰ـ۱۵۲۵ م. (canby,2014:85)	**تصویر۱۵.** برتخت‌نشستن سلیمان، شاهنامهٔ قوام، ۱۰۰۰هـ.ق.، موزهٔ رضا عباسی (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۳۲۷الف)	**تصویر۱۶.** رستم با شکیبایی دربارهٔ سرنوشت و مرگ سخن می‌گوید، منسوب به عبدالعزیز، شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی (رجبی و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۶۹)

		
تصویر۱۷. کاوه طومار ضحاک را پاره می‌کند، منسوب به قدیمی، شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی (canby,2014:80)	**تصویر۱۸.** فرشتگان بر حضرت آدم، حبیب‌السیر، غیاث‌الدین خواندمیر، سدهٔ ۱۱هـ.ق. (URL5)	**تصویر۱۹.** جمشید و خورشید، مثنوی جمشید و خورشید، ۹۵۴هـ.ق.، گالری آرتور ام. سکلر (URL6)

جدول۵. مؤلفه‌های تحلیلی نماد تخت در نگارگری صفوی

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگاره منتخب بر اساس مؤلفه‌ها
گفتمان قدرت (فوکو)	مرکزیت بصری تخت	بررسی جایگاه تخت در ترکیب‌بندی و نقش آن در تثبیت سلسله‌مراتب قدرت	تخت پادشاهی به‌عنوان تمرکز ترکیبی عمل می‌کند که با استفاده از تکنیک‌های کنتراست رنگی و چیدمان متقارن برجسته شده است. در این نگاره‌ها، تخت با جزئیات تزئینی غنی و قرارگیری مرکزی، توجه بصری مخاطب را به خود جلب می‌کند. با این حال، عناصر خیالی مانند فرشتگان و طبیعت مرکزیت بصری تخت را تحت‌الشعاع قرار داده‌اند (رحمانی و احمدپناه، ۱۴۰۲-۶۱-۶۶). حضور ستون‌ها، گل‌ها، درختان، پرندگان یا موجودات فرازمینی در کنار تخت، لایه‌های تازه‌ای از معنا به آن می‌افزاید. این تنوع کارکردی نشان می‌دهد که تخت شاهی از یک شئ صرف فراتر می‌رود و به سازوکاری پویا برای بازتولید سلطه و تولید دانش و ایدئولوژی سلطنتی بدل می‌شود. همچنین تخت به‌عنوان کانون ترکیب‌بندی عمل کرده و با قرارگیری در ارتفاع و مرکز کادر، سلسله‌مراتب قدرت را ازطریق تکنیک‌های بصری مانند پرسپکتیو نمادین تثبیت می‌کند. این تحول، نشان‌دهندهٔ تأثیر شیعی‌گری صفوی است که قدرت را با عناصر الهی ادغام می‌کند (Kia, 2015:112). این جایگاه، شاه را به‌عنوان نقطهٔ محوری قدرت نشان می‌دهد و درباریان را در لایه‌های پایین‌تر قرار می‌دهد، که بازتاب‌دهندهٔ ایدئولوژی سلطنتی پارسی است و ریشه در سنت‌های پیشااسلامی دارد (Lentz & Lowry, 1989:35-80). با وجود عناصر عناصر فرازمینی و الهی چون فرشتگان در تصاویر ۱۵ و ۱۹-۱۷، تخت کمتر در مرکز توجه است؛ اما همچنان نماد ثبات قدرت باقی است که نشان‌دهندهٔ انعطاف‌پذیری ترکیب‌بندی در بازنمایی قدرت است. مرکزیت بصری تخت شاهی، یکی از ارکان اصلی بازنمایی قدرت در نگاره‌ها، با تنوعی چشمگیر همراه است.

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگاره منتخب بر اساس مؤلفه‌ها
گفتمان قدرت (فوکو)	فاصله فیزیکی شاه با دیگران	تحلیل نحوه جداسازی شاه از درباریان به‌عنوان بازنمایی قدرت و سوژه‌سازی	در نگاره‌های درباری صفوی با شاهِ نشسته بر تخت، فاصلهٔ فیزیکی و اجتماعی میان شاه و درباریان با سازوکارهای بصری متعدد بازنمایی می‌شود. ایدئولوژی شاهان صفوی ازطریق نشانه‌ها و نمادهای طبیعی و کهن بازنمایی می‌شد. این فرآیند از سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین، سلطهٔ فرهنگی و قدرت مطلق شاهانه را با زبان تصویر در دسترس مخاطب می‌گذارد .دربارهٔ گفتمان شکل‌گرفته در نگاره‌هایی که شاه در محیط باغی حضور دارد، باغ صفوی مستقیماً به گفتمان قدرت اشاره دارد و نظام حاکم باعث شده هنرمندان صفوی از طیف گسترده‌ای از رویکردها برای ترسیم باغ ایرانی همراه با جداسازی فضاهای اجتماعی طبقات بالای جامعه از طبقات پایین‌تر استفاده کنند (نوری و دیگران، ۱۴۰۱: ۶۷ـ۶۶). در توصیف آثار پادشاه بر تخت، باید گفت که او خود نشسته و درباریان در حال خدمت یا به‌طور کل، «دیده‌شدن توسط او»، وی را احاطه کرده‌اند. این ترکیب‌بندی به‌روشنی بر قدرتی تأکید دارد که حاکم بر تمام آنچه بر قلمروش می‌نگرد، اعمال می‌کند. همچنین موضوع محوری پادشاه بر تخت، جنبهٔ کلیدی چرخهٔ شاهزادگان است و حاکم به‌معنای واقعی کلمه، خورشیدی است که دربارش به دورش می‌چرخد (Canby,2009:p.74-78). ازمنظر نظریهٔ قدرت فوکو (Foucault,1977)، می‌توان گفت بازنمایی فاصلهٔ فیزیکی شاه، نه‌تنها اقتدار او را تثبیت می‌کند؛ بلکه فرآیند «سوژه‌سازی» را ازطریق کنترل بصری و نظم‌دهی فضایی به اجرا درمی‌آورد. درواقع هنر درباری صفوی به‌عنوان یک رسانهٔ چندمنظوره و متمرکز در خدمت نظام سازمان‌یافتهٔ حکومتی عمل می‌کرده وموقعیت برتر شاه وساختار طبقات اجتماعی را در قالب تصاویری پویا و زنده بازنمایی می‌کرده است. همچنین حضور عناصر نمادینِ قدرت، مانند حوض، باغ، درختان و کوهستان‌ها در کنار تخت شاهی، کرسی بلند تخت چوبی و تزئینات اسلیمی، ختایی و هندسی به‌کاررفتهٔ دورتادور تخت، تداعی‌کنندهٔ پایداری و تداوم قدرت است و بر اهمیت قدرت رهبری و سیاسی تأکید می‌کند و همهٔ این‌ها بازنمایی فاصله‌گذاری قدرت در هنر صفوی را بیان می‌کند. درنهایت، فاصله‌گذاری فیزیکی شاه در نگاره‌های دارای تخت شاهی صفوی، نه یک عنصر تزیینی، بلکه بازتابی از نظام سلسله‌مراتبی قدرت و ایدئولوژی حاکم است که ازطریق مقیاس هیراتیک، جایگاه مرتفع، معماری و طبیعت به تصویر کشیده می‌شود.
	نگاه شاه به بیرون از صحنه	نماد اقتدار فراتاریخی و فرازمانی شاه	تخت شاهی دورهٔ صفوی به‌عنوان نماد نظارت الهی و تجسم اقتدار فراتاریخی، کارکردی بنیادین دارد. در نگاره‌های مورد مطالعه، به‌روشنی رتبهٔ پادشاه ازطریق اندازهٔ بزرگ‌تر او نسبت به دیگران، نگاه رو به بیرون و اشارهٔ دستش مشخص می‌شود. این مورد را می‌توان برای ایجاد ترس و هیبت دانست و شاه ابزارهای اقتدار خود را به نمایش گذاشته است. طبق مفهوم «نظارتِ» فوکو (۱۹۷۷) این شیوه کارکردی دوگانه دارد: نخست، تأکید بر گستردگی قلمرو و اقتدار فراگیر و دوم، القای نوعی نظارت بر حوزه‌های بیرون. این ترکیب‌بندی بر قدرتی تأکید دارد که حاکم بر تمام آنچه بر قلمروش می‌نگرد، اعمال می‌کند. جهت‌گیری نگاه شاه در این نگاره‌ها غالباً با زاویه‌ای افقی، رو به جلو، متمایل به پایین و به سمت افراد طراحی می‌شود که گستردگی سلطنت و هارمونی با محیط پیرامون را برجسته می‌کند. در فضاهایی که شاه داخل بنا یا کنار بنا قرار گرفته، این نگاه با خطوط معماری و عناصر بصریِ هدایت‌شده همراه می‌شود تا معناهایی فراتر از سطح روایت خلق کند. پادشاهی نه به‌عنوان یک فرد خاص، بلکه به‌مثابهٔ یک نهاد حکمرانی بازنمایی می‌شده است (نوری و دیگران، ۱۴۰۱: ۷۵ـ۶۸). نمادهای اقتدار مانند تاج، تخت، جایگاه مرتفع و عناصر طبیعی و معماری، شاه را در موقعیتی فراتر از زمان و مکان قرار می‌دهند. تاج به‌طور ویژه، سبب بازنمایی اقتدار شاه به‌شکل فراتاریخی می‌شود و جایگاه مرتفع نیز این حس فرازمانی را تقویت می‌کند (Moin,2012:103-205). همچنین حضور تخت در باغ با حوض و عناصر طبیعی (درختان، ابرها وکوه‌ها)، اقتدار شاه را در ارتباط با طبیعت و چرخه‌های طبیعی قرار می‌دهد و پایداری و تداوم قدرت را تداعی می‌کند. ناگفته نماند که با توجه به دگردیسی‌های سبکی اواخر صفوی (نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۷ میلادی) و تحت تأثیر «فرنگی‌سازی»، نحوهٔ ارتباط بصری شاه با مخاطب تغییر کرد و بر نگاه مستقیم به بیننده بیش‌ازپیش تأکید شد. با این‌حال، ازآنجاکه جامعهٔ آماری پژوهش بر نگاره‌های دارای تخت شاهی متمرکز است (و پرتره‌های مستقل فاقد بافت درباری را شامل نمی‌شود)، می‌توان گفت در این آثار «نگاه به بیرون» همان کارکرد نمادین و فراتاریخی خود را که در دورهٔ تیموری نیز رواج داشت، حفظ کرده است. نگاه شاه همچنان به مخاطب می‌فهماند که قلمرو اقتدار او محدود به قاب تصویر نیست؛ بلکه فراتر از آن امتداد می‌یابد؛ بنابراین «نگاه به بیرون» در کنار فاصله‌گذاری فیزیکی، یکی از ارکان اساسی بازنمایی قدرت در هنر درباری صفوی است.

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگاره منتخب بر اساس مؤلفه‌ها
گفتمان قدرت (فوکو)	رفتار درباریان	تحلیل حالات انقیاد، خمیدگی و احترام به‌عنوان نشانه‌های سلطه	رفتار درباریان بازتاب نقش‌های اجتماعی و آیینی آن‌هاست؛ آن‌ها در حال تعظیم، خدمت‌رسانی یا گفت‌وگو هستند که سلسله‌مراتب سخت را نشان می‌دهد. ترکیب نشستن و ایستادن دیده می‌شود که پویایی بیشتری را نشان می‌دهد. درباریان به‌صورت فرشتگان در حال خدمت‌اند. حالات انقیاد (خمیدگی و تعظیم) به‌عنوان نشانه‌های سلطه برجسته است که سلطهٔ شاه را طبیعی و ایدئولوژیک جلوه می‌دهد. این حالات، سلطه را به‌عنوان یک ساختار اجتماعی غیرقابل‌چالش بازنمایی می‌کنند. در اغلب نگاره‌ها، نشستن آرام یا دایره‌ای و حضور موجوداتی چون فرشتگان یا پرندگان در نقش درباریان روابط جمعی و تعاملی را القا می‌کند و قدرت را به‌صورت مشارکتی بازتاب می‌دهد. همچنین احترام با نشستن گروهی نشان داده شده و فرشتگان خدمتگزار، انقیاد را بازنمایی می‌کنند. رفتار درباریان در نگاره‌ها، به‌عنوان بازتابی از روابط قدرت و اطاعت، الگوهای متنوعی را نمایش می‌دهد. همچنین رفتارهایی چون تعظیم، خدمت یا نشستن فروتنانه، جلوه‌ای آشکار از اطاعت و تثبیت جایگاه سلطنتی هستند؛ رفتاری که هم در محیط‌های درباری و هم در بسترهای طبیعی بازنمایی می‌شود؛ بنابراین رفتار درباریان، نه‌فقط نشانه‌ای از نظم اجتماعی، بلکه ابزاری برای پیوند روابط قدرت با دانش سلطنتی و مشروعیت‌بخشی به آن است (Mitchell,2009:61-125).
بازنمایی و سوژه‌سازی	صور مثالی و نمادهای کیهانی	بررسی نمادهای قدسی، مانند نور، حلقه و فرهٔ ایزدی که بخشی از دانشی هستند که اقتدار شاهی را طبیعی و غیرقابل‌چالش می‌سازند.	تکنیک‌های سوژه‌سازی با تأکید بر تخت و شاه، ازطریق جزئیات لباس، رنگ‌آمیزی و چیدمان متقارن انجام شده. رنگ‌های زنده و ترکیب‌بندی غیرمتعارف، سوژه‌سازی را به فضاهای خیالی سوق داده و شاه با عناصری مانند تاج و شعلهٔ دور سر (تصاویر ۱۴، ۱۵ و ۱۸) به سوژهٔ مرکزی تبدیل می‌شود که ترکیب‌بندی حول او سازمان‌دهی می‌شود. می‌توان گفت این موضوع «ریشه در تأثیرات صوفی بر هنر مینیاتور دارد و عناصری مانند فرشتگان نیز این مرکزیت را تقویت می‌کنند» (Moin,2012:78-125). تکنیک‌های سوژه‌سازی در نگاره‌ها، شاه و تخت را به‌عنوان کانون‌های اصلی قدرت بازنمایی می‌کنند. در برخی نمونه‌ها، حرکت و پویاییِ عناصر صحنه، القاکننده‌ی قدرتِ فعال و پویاست؛ و در مواردی دیگر، کاربستِ رنگ‌های سلطنتی، جایگاهِ بلندِ شاه در قاب، و دقت در کادربندی، او را به‌عنوان سوژه‌ای مرکزی تثبیت می‌کند و تمرکزِ بصری و معنایی را بر او معطوف می‌سازد. گاهی نیز تمرکز بر گروه‌های جمعی یا عناصر طبیعی، سوژه‌سازی جمعی را برجسته می‌کند و افزون بر این، حضور عناصری مانند حیوانات، پرندگان و موجودات فرازمینی، شاه را به سوژه‌ای تبدیل می‌کند که نه‌تنها تمرکز بصری ایجاد می‌کند؛ بلکه ابزاری مؤثر برای تولید دانش سلطنتی و بازنمایی قدرت است. ازمنظر فوکو نیز، قدرت/ دانش به‌معنای پیوند قدرت با دانشِ پذیرفته‌شده است که رژیم‌های حقیقت را تولید می‌کند؛ سوژه‌سازی، فرآیند شکل‌گیری سوژه‌ها در دوگانگی قدرت و مقاومت است که رژیم‌های حقیقت مکانیسم‌های تاریخی تولید گفتمان‌های «حقیقی» هستند (Foucault ,1977:27-28).
	تکنیک‌های سوژه‌سازی	تحلیل نحوهٔ تبدیل شاه به سوژهٔ مرکزی ازطریق همین نمادهای عرفانی و بصری	
نشانه‌شناسی بصری	تزئینات تخت	بررسی نقوش اسلیمی، گیاهی، حیوانی و رنگ‌ها به‌عنوان نماد شکوه و مشروعیت سلطنت	تزئینات تخت با انواع مختلف ساده و کاربردی و تزئینات پرکار با تکنیک‌های مختلف طلاکاری، خاتم‌کاری، نقوش تزئینی اسلیمی و ختایی پرکار و تنوع فرم تخت، نشان‌دهندهٔ شکوه سلطنتی است. نقوش اسلیمی و گیاهی که تخت را زینت داده، نماد شکوه طبیعت هستند که می‌توان آن را به‌عنوان نشانه‌های قدرت تفسیر کرد. رنگ‌های زنده در تمام نگاره‌ها مشروعیت سلطنت را تأکید می‌کنند و ریشه در سنت‌های سلجوقی و تیموری دارند. درواقع تزئینات تخت شاهی، عظمت سلطنت را بازنمایی می‌کنند. می‌توان گفت که تخت به نمادی چندلایه و تزئینی برای تثبیت قدرت تبدیل شده است و این تزئینات نشان می‌دهند که تخت نه‌تنها یک شئ فیزیکی، بلکه سازوکاری گفتمانی برای بازنمایی و مشروعیت‌بخشی به ایدئولوژی سلطنتی است. در دورهٔ صفوی، با تأثیرات مذهبی، تخت نماد محور۴ و تضمین‌کنندهٔ نظم جهانی می‌شود (Kia,2015:116-170).
	تقارن و ارتفاع	تحلیل ساختار بصری تخت در نگاره‌ها به‌عنوان نماد ثبات و اقتدار	تقارن و ارتفاع، ابزار نظم‌بخشی بصری‌اند و تخت را در بالاترین و مرکزی‌ترین نقطه قرار می‌دهند. در برخی صحنه‌ها (تصاویر ۱۴، ۱۵ و ۱۹ـ۱۷) تقارن با عناصر طبیعی شکسته و نیز تخت به حاشیه رفته و به‌دلیل پویایی صحنه، تقارن وجود ندارد. تقارن، ارتفاع و حتی عدم تقارن، عناصر کلیدی در تقویت ساختار بصری و سلسله‌مراتب در نگاره‌ها هستند. در نمونه‌های بررسی‌شده، تقارن کم یا متعادل، ارتفاع متغیر تخت و حتی جایگاه تخت در پایین یا بالای کادر، قدرت را به‌صورت پویا یا جمعی، بازنمایی و تعاملات میان افراد را برجسته می‌کند. در نمونه‌های دیگر (۱۱ و ۱۵ـ۱۳) تقارن قوی، حتی در بسترهای درباری، باغی یا آسمانی، سلسله‌مراتب و برتری سلطنتی را تثبیت می‌کند (Arnheim, 1974:1-70). ساختار بصری تخت با خطوط متقارن و ارتفاع، نماد ثبات است و ازمنظر تاریخی، ادامه‌دهندهٔ نمادهای مغولی- پارسی است. این ترکیب نشان می‌دهد که تقارن و ارتفاع، نه‌تنها جنبه‌های بصری صحنه را سامان می‌دهند؛ بلکه تخت را به ابزاری مؤثر برای بازنمایی دانش سلطنتی و سلطهٔ بصری تبدیل می‌کنند (Kadoi 2017,2009:638-646; Moin, 2012:175-205).

دسته‌بندی نظری/ بصری	مؤلفهٔ تحلیلی	توضیح کاربردی در تحلیل نگاره‌ها	تحلیل نگاره منتخب بر اساس مؤلفه‌ها
قدرت در سکوت	بازنمایی غیرمستقیم سلطه	بررسی صحنه‌هایی مانند «دربار کیومرث» که قدرت، بدون نمایش مستقیم تخت بازنمایی می‌شود.	در این نگاره، قدرت ازطریق جداسازی فیزیکی، بازنمایی شده است. پادشاه در کنار انسان و طبیعت، در هماهنگی مطلق است. در مرکزی‌ترین بخش، بر فراز صخرهٔ سنگی در قابی هلالی‌شکل نشسته و چشمانش به بیرون از کادر دوخته شده است. فضای کوهستانی اطراف چون ستون‌های آسمانی، جایگاه پادشاه را به بهشت پیوند می‌زند. نخستین مؤلفهٔ متمایز «دربار کیومرث» نسبت به «پیرزن و سلطان‌سنجر»، جانشینی «تخت سنگی» به جای تخت چوبی/ کاخی و حضور «غار» در پس‌زمینه است. برخلاف نگاره‌هایی که تخت و معماری کاخ گسست فیزیکی از رعیت را نشان می‌دهند، پادشاه بر فراز کوهی می‌نشیند که هم ریشه در زمین دارد و هم گشوده به آسمان است. تخت پادشاه نه سازهٔ بشری، بلکه صخره‌ای طبیعی از دل کوهستان است؛ از این‌رو «فاصلهٔ فیزیکی»، نه ازطریق خالی‌گذاری میان شاه و درباریان، بلکه با «ارتفاع طبیعی» و «تقدس زیست‌بوم» بازنمایی می‌شود. استعارهٔ «سرچشمهٔ جهان» از ترکیب غار (مرکز نمادین زایش) و کوهستان، پادشاه را به شهریاری فراتاریخی بدل می‌کند که نیاز به طبل، علم و دیوارهای بلند بارگاهی ندارد. ترکیب‌بندی هرمی (تصاعد رنگ‌ها به‌سوی قله و تمرکز بر چهرهٔ پادشاه) نگاه را به «مرکز ساکت» می‌کشد. سکوت در این نگاره عامدانه و آموزنده است و با نظریهٔ فوکو (۱۹۷۷) قابل انطباق است: قدرت حقیقی نیازی به خشونت ندارد و با «نگاه» و «حضورِ صرف» هژمونی خود را بازتولید می‌کند. ازمنظری دیگر، رهاسازی تدریجی فرم از متن (پوشیده‌شدن سراسر حاشیه و کوهستان‌ها) به مفهوم «همه‌جا حاضری قدرت» بازمی‌گردد. این رمزگان نشان می‌دهد در ایدئولوژی صفوی، پادشاهی نه‌فقط بر انسان‌ها، بلکه بر کل نظام طبیعت سلطنت دارد و «سکوت» حاکی از «قانون طبیعی» است . علاوه بر این، مقیاس هیراتیک (بزرگ‌نمایی شاه نسبت به دیگران) و چیدمان هرمی‌وار درباریان همراه با تقارن کوهستان‌ها، در غیاب معماری کاخ، کارکرد سلبی خود را حفظ کرده‌اند. این قاعدهٔ «مرکزیت بصری» که با رنگ طلایی پس‌زمینه تأکید می‌شود، دقیقاً معادل فاصله‌گذاری‌های فیزیکی در نگاره‌های تیموری است؛ با این تفاوت که اکنون این فاصله نه با خالی‌گذاری میان شاه و درباریان، بلکه با انباشت عناصر طبیعی در حاشیه و «قداست‌بخشی به خلأ» صورت می‌پذیرد (Kadoi,2017:636-651). نگارهٔ «دربار کیومرث» یادآور تحلیل «پیرزن و سلطان‌سنجر» است: نبود تخت شاهی متعارف و جایگزینی با عناصر طبیعی؛ بهره از مقیاس هیراتیک و چیدمان عمودی برای نمایش برتری پادشاه. این تفاوت نه نافی شباهت، بلکه نشانهٔ پختگی زبان بصری صفوی در خدمت به ایدئولوژی خود است. این تحول نشان‌دهندهٔ سیاست تصویری صفوی است: تخت در این دوره ساختاری سیال، شبکه‌ای و ایدئولوژی‌محور دارد. این تنوع کارکردی نشان می‌دهد که تخت فراتر از نقش فیزیکی، به سازوکاری برای تولید دانش و سلطهٔ غیرمستقیم تبدیل شده و براساس نظر فوکو قدرت را در سکوت و ازطریق تخت شاهی تولید می‌کند (Moin,2012:78-280; Kia,2015:90-180).

۵.تحلیل تطبیقی و دگرگونی گفتمان قدرت در دو دوره

مقایسهٔ دوره‌های تیموری و صفوی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا هر دو دوره نقاط اوج تحولات زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک در نقاشی ایرانی را نمایان می‌کنند. این مقایسه نه‌تنها اشتراکات ریشه‌دار در سنت‌های مشترک ایرانی- مغولی را برجسته می‌کند؛ بلکه افتراقات ناشی از تغییرات سیاسی، مذهبی، فرهنگی و اجتماعی را نیز آشکار می‌سازد. جدول ۶، براساس تحلیل مؤلفه‌های کلیدی (گفتمان قدرت، رفتارشناسی درباری، بازنمایی و سوژه شناسی، نشانه‌شناسی بصری، ساختار بصری، رابطه قدرت/دانش، جایگاه طبیعت و کیهان، قدرت در سکوت) این اشتراکات و افتراقات را به‌صورت ساخت‌یافته ارائه می‌دهد که با تمرکز بر علت‌مندی تفاوت‌ها برای درک عمیق‌تر تحولات تاریخی است.

جدول۶. اشتراکات و افتراقات نگاره‌های دوره‌های تیموری و صفوی در بازنمایی تخت سلطنتی به‌عنوان نماد اقتدار شاهی (نگارندگان،۱۴۰۵)

جنبه	اشتراکات/ اصل/ قاعدهٔ مشترک در مدل ترکیبی	وضعیت در نگاره‌های تیموری/ افتراقات تیموری	وضعیت در نگاره‌های صفوی/ افتراقات صفوی	افتراقات
گفتمان قدرت (فوکو)	تخت، نماد و مرکز اقتدار است و چیدمان فضایی و آیین‌های درباری، سلسله‌مراتب را تثبیت می‌کند. سنت تصویری ایرانی نیز قدرت را امری طبیعی جلوه می‌دهد و در این میان، قدرت اصلی در تقارن و حضور شاه خلاصه می‌شود که قلب سازوکار قدرت به شمار می‌رود.	پس‌ازفتوحات، نیازبه‌ثبات، خود را در قالب «ایستایی و تقارن» نشان می‌دهد. «فاصله‌گذاری» نیزبه‌قدرت‌مشروعیت‌می‌بخشد و «نگاه فراتاریخی» پاسخی است به بحران مشروعیت پس از فتوحات. «انقیاد درباری» نیز از ساختار قدرت مغولی برآمده است و درنهایت، قدرت حاصل جمع «تخت» و «کنش» است.	ایستایی و تقارن، بازتاب ثبات سیاسی پس از فتوحات مغولی است و فاصله‌گذاری نیز به قدرت مشروعیت می‌بخشد. نگاه فراتاریخی درواقع پاسخی به نیاز مشروعیت تاریخی پس از آن فتوحات محسوب شده و ازسوی دیگر، انقیاد درباری محصول ساختار درباری مغولی است. درنهایت، قدرت از دو مؤلفهٔ تخت و کنش تشکیل می‌شود.	در دورهٔ تیموری، ایستایی و تقارن، نماد ثبات سیاسی بود و درمقابل، صفویه بر پویایی تأکید داشت. همچنین، در حوزهٔ فاصله‌گذاری نگاه و رفتار، میان تیموری و صفوی نوعی «نزدیکی تعاملی» برقرار است. درنهایت، قدرت در هر دو دوره بازتابی از تفاوت‌های آن‌ها در نظم سیاسی به شمار می‌رود.
رفتارشناسی درباری	بدن و رفتار، زبان قدرت و ابزار تولید سلطه هستند و ازسوی دیگر، مشروعیت و مرکزیت شاه به اقتدار منجر می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، هرچه مشروعیت شاه بیشتر و مرکزیت او قوی‌تر باشد، اقتدار او افزون‌تر می‌شود.	آداب نشستن، احترام‌گذاشتن و رعایت سلسله‌مراتب، نظم و ادب را ایجاد و درنتیجه قدرت را تثبیت می‌کند.	رفتار از دو مؤلفه تشکیل شده است: خدمت و گفت‌وگو.	-
بازنمایی و سوژه‌سازی	مشروعیت و مرکزیت شاه، دو مؤلفه‌ای هستند که به اقتدار می‌انجامند.	در مورد تمرکز تیموری، این فرآیند از تعادل طبیعی آغاز می‌شود: تعادل طبیعی به ثبات پس از فتوحات می‌انجامد و ثبات زمینه‌ساز سوژه‌سازی مرکزی می‌شود که درنهایت شاه دنیوی حاصل می‌شود که خود شامل مرکزیت، معماری، لباس و تخت است.	پویایی	در دورهٔ تیموری، ثبات سیاسی حاکم بود؛ درحالی‌که صفوی با «ادغام خیالی» (ترکیبِ ذهنی و نمادین عناصر مختلف) شناخته می‌شود. از نظر سوژه‌سازی (ساخت سوژهٔ سیاسی و اجتماعی)، تیموری بر مرکزیت (تمرکز قدرت در شاه) استوار است؛ اما صفوی بر پویایی و تصوف (عرفان و طریقت صوفیانه) تکیه دارد.
نشانه‌شناسی بصری	ترکیب تزئینات اسلیمی و گیاهی با تقارن و ارتفاع، شکوه و ثبات سلطنتی را پدید می‌آورد و این شکوه و ثبات نیز مشروعیت می‌بخشد. تحلیل تخت نشان می‌دهد که تخت از سه مؤلفهٔ زیبایی، هندسه و شناخت ایدئولوژی تشکیل شده است.	در هنر و معماری تیموری، ویژگی‌های هندسی و تعادل (دارای ریشه‌های چینی-مغولی) دیده می‌شود. تزئینات هندسی این دوره مشخصاً مغولی است و در این چهارچوب، تخت نیز ساده، هندسی و وابسته به معماری و تقارن است.	در دورهٔ صفوی، هنر با ویژگی‌های پرکاری، طلاکاری و خاتم‌کاری شناخته می‌شود. این ویژگی‌ها ناشی از اقتصاد شکوفای آن دوره است. تخت سلطنتی صفوی نیز سرشار از تزئینات پرکار، نقوش اسلیمی و ختایی و عناصر طبیعی است.	تزئینات در دورهٔ تیموری، هندسی و متأثر از فرهنگ مغولی است. درمقابل، تزئینات صفوی، پرکار و ناشی از اقتصاد شکوفای آن دوره بوده و این دو نوع تزئینات، تفاوتی علت‌مند با یکدیگر دارند؛ یعنی ریشهٔ تفاوت آن‌ها در علل متفاوت (تأثیر مغولی دربرابر اقتصاد صفوی) نهفته است.
ساختار بصری (تقارن/ ارتفاع)	تقارن و عدم تقارن، مقوله‌ای زیبایی‌شناختی است و صرفاً یک گفتمان (یا نحوهٔ سخن‌گفتن) محسوب نمی‌شود.	تقارن کامل و قوی، نماد ثبات سیاسی است و این ثبات در قالب تخت بلند و نظم بصری پایدار تجلی می‌یابد.	شکستگی و گسست در تقارن، بیانگر پویایی نظامی و تأثیرات اروپایی است. این امر به تخت جابه‌جا (تخت متحرک) و قدرت چندکانونی می‌انجامد.	-

جنبه	اشتراکات/ اصل/ قاعدهٔ مشترک در مدل ترکیبی	وضعیت در نگاره‌های تیموری/ افتراقات تیموری	وضعیت در نگاره‌های صفوی/ افتراقات صفوی	افتراقات
قدرت در سکوت	سلطه می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد. این سلطه ازطریق بازنمایی با نمادها به نمایش درمی‌آید. درنهایت، سکوت بصری (ناگفته‌ها و نانموده‌ها در تصویر) به تولید حقیقت شاه می‌انجامد.	در دورهٔ تیموری، هنر و قدرت برآمده از پیوند طبیعت و معماری است؛ ازسوی دیگر، سکوت غیرمستقیم (آنچه به‌صراحت گفته نمی‌شود)، به قدرت مستقیم و بصری می‌انجامد که خود در سه عنصر تخت، مجلس و شاه تجلی می‌یابد.	در دورهٔ صفوی، کنش پویا (رفتار فعال و متحرک) حاکم است. درنتیجه، قدرت در این دوره بر سه مؤلفه استوار است: کنش، صعود (یا بالارفتن و پیشرفت) و عنصر طبیعی.	در دورهٔ تیموری، سازوکار «سکوت غیرمستقیم» حاکم است؛ درحالی‌که در دورهٔ صفوی، «ادغام پویا» (ترکیب فعال و متحرک عناصر) دیده می‌شود. این دو، تفاوتی علت‌مند با یکدیگر دارند.
رابطهٔ قدرت/ دانش	قدرت و دانش، با هم و به‌طور همزمان، در صحنه (یا عرصهٔ نمایش قدرت) تولید می‌شوند.	دانش سلطنتی از دو مؤلفهٔ نظم و مراسم تشکیل شده و این دانش به بازنمایی قدرت می‌انجامد.	دانش سلطنتی برپایهٔ عناصر طبیعت (آب، خاک، آتش، باد یا گیاهان و جانوران) استوار است و این دانش به بازسازی قدرت و مشروعیت می‌انجامد.	-
جایگاه طبیعت و کیهان	طبیعت، محور و مرکز قدرت است.	طبیعت در این چهارچوب، صرفاً به‌عنوان یک پس‌زمینهٔ تزئینی عمل می‌کند و نقشی گفتمانی (تولید معنا و قدرت ازطریق زبان) ندارد.	طبیعت، کوه، آتش، پرندگان و آسمان، هر یک نقشی فعال در تولید قدرت و معنویت دارند. آن‌ها فقط پس‌زمینه نیستند؛ بلکه در فرآیند مشروعیت‌بخشی و نمایش اقتدار دخیل‌اند.	-

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نگارگری ایرانی در دوره‌های تیموری و صفوی، فراتر از عرصهٔ زیباشناختی، میدانی برای بازنمایی و بازتولید گفتمان‌های قدرت و مشروعیت سلطنتی بوده است. تخت سلطنتی به‌عنوان عنصری محوری و پایدار، نقشی تعیین‌کننده در سازمان‌دهی معنا و تثبیت روابط قدرت داشته است. تحلیل تطبیقی نگاره‌های دو دوره آشکار می‌کند که بازنمایی تخت، متناسب با تحولات تاریخی، سیاسی و مذهبی، دچار دگرگونی گفتمانی شده و از کارکردی ایستا در تیموری به ساختاری سیال، آیینی و چندکانونی در صفوی تحول یافته است.

در پاسخ سؤال اول باید گفت که در نگارگری تیموری، تخت سلطنتی مکانیسمی گفتمانی برای تثبیت قدرتی ایستا و فراتاریخی است. تخت در مرکز ترکیب‌بندی، با تقارن هندسی و تمرکز بصری و با رنگ‌های نمادین و معماری متقارن، جایگاه شاه را به‌عنوان محور نظم جهان بازنمایی می‌کند. فاصله‌گذاری میان شاه و دیگران، عدم تعامل مستقیم و سکون فیگور نشسته، همگی در جهت طبیعی‌سازی سلسله‌مراتب قدرت و القای مشروعیت است. بدین‌ترتیب تخت در نگارگری تیموری نه صرفاً شئ مادی، بلکه مرکز ثقل گفتمان قدرت و ابزار بازتولید دانش سلطنتی است.

در پاسخ سؤال دوم، یافته‌های تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که در دورهٔ صفوی، گفتمان قدرت دچار دگرگونی معناداری شده و این تحول در بازنمایی تخت سلطنتی انعکاس یافته است. برخلاف مرکزیت ایستا و تخت در تیموری، در نگارگری صفوی تخت در ساختاری سیال، آیینی و چندکانونی قرار می‌گیرد. قدرت، دیگر فقط با نشستن شاه بر تخت در مرکز تصویر اعمال نمی‌شود؛ بلکه ازطریق تعاملات درباری، حضور جمعی شخصیت‌ها و عناصر نمادین پیرامونی توزیع می‌شود. این تغییر نشان‌دهندهٔ گذار است که در آن سلطه نه در سکون و مرکزیت مطلق، بلکه در عمل و مناسبات اجتماعی بازنمایی می‌شود. درنتیجه، تخت در صفوی از نماد اقتدار مطلق به سازوکاری برای تولید قدرت غیرمستقیم و ایدئولوژیک تبدیل می‌شود. اشتراکات عمدتاً در استفاده از نمادهای مشترک برای مشروعیت‌بخشی به اقتدار شاهی ریشه دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1- Michel Foucault

۲- مقیاس هیراتیک (Hieratic Scale): روتا و دیگران (۲۰۲۲) بیان می‌کنند که پیش از کشف پرسپکتیو خطی در قرن پانزدهم، هنرمندان اروپایی ترکیب‌بندی‌های خود را بیشتر برپایهٔ تخیل بنا

می‌نهادند، تا مشاهدهٔ مستقیم طبیعت؛ از این‌رو نقاشی‌های قرون وسطی را می‌توان «فرافکنی‌های ذهنی» فضا در نظر گرفت، تا فرافکنی‌های نوری. به‌گفته آنان، برخی مورخان هنر، این پدیده را «مقیاس‌بندی سلسله‌مراتبی» (Hierarchical scaling) نامیده‌اند که در آن، پیکره‌های بزرگ‌تر از اهمیت روایی بیشتری برخوردارند. با این‌حال، روتا و دیگران با ذکر نمونه‌هایی که این قاعده را نقض می‌کنند، فرضیهٔ جایگزینی ارائه می‌دهند: هنرمندان قرون وسطی از اندازهٔ نسبی برای برانگیختن همدلی و بازتاب ساختار ادراکی تخیل استفاده می‌کرده‌اند. نویسندگان تأکید می‌کنند که هنرمندان این دوره به هیچ وجه ساده‌اندیش (naïve) نبوده‌اند؛ بلکه از تکنیک‌های پیچیده‌ای برای هدایت توجه بیننده به‌سوی پیکره‌ای خاص در نقاشی و تشویق او به «دیدن» فضای تصویر ازمنظر آن پیکره استفاده می‌کرده‌اند (۲۰۲۲: ۶۲ـ۶۱).

۳- پرسپکتیو معکوس (Reverse Perspective): اولگ تاراسوف به تحلیل مفهوم پرسپکتیو معکوس می‌پردازد و نقش پاول فلورنسکی را کلیدی در ارزیابی مجدد هنر بیزانسی و روسی می‌داند؛ به‌گفتهٔ تاراسوف، فلورنسکی نخستین‌بار معنای فلسفی و ویژگی‌های صوری شمایل را در نظام پرسپکتیو معکوس بررسی کرد. ازنظر فلورنسکی، پرسپکتیو معکوس صرفاً یک ویژگی صوری نیست؛ بلکه تجلی جهان‌بینی مبتنی بر درک ارتدوکس شرقی از واقعیت به‌عنوان پدیده‌ای دگرگون‌شده است که به‌جای تقلید از دیدگاه ناظر زمینی، حضور معنوی و «جهان نامرئی» را بازنمایی می‌کند. تاراسوف به‌نقل از فلورنسکی تمایز میان پرسپکتیو خطی و معکوس را چنین توضیح می‌دهد: پرسپکتیو خطی رنسانس مبتنی بر جدایی سوژه از ابژه و جدایی لحظهٔ نگریستن از لحظهٔ به‌تصویرکشیدن است؛ درحالی‌که پرسپکتیو معکوس مشخصهٔ شمایل‌های کهن روسی و بیزانسی بر «ارتباط درونی» میان تصویر و مدلول آن تأکید دارد و زمان حال ناظر را با گذشتهٔ مقدس و آیندهٔ آخرالزمانی پیوند می‌زند (۲۰۲۴: ۱۲۰ـ۱۱۶). بادن و دیگران نیز استدلال می‌کنند که «پرسپکتیو» که معمولاً مترادف با پرسپکتیو خطی دانسته می‌شود، در بافت فرهنگ‌های بصری متنوع شایستهٔ بحثی تازه است و به‌عنوان یک شکل نمادین (symbolic form)ـ یعنی نظام رمزگذاری فرهنگی فضاـ امکان مقایسهٔ فرهنگ‌های بصری مختلف را فراهم می‌آورد. به‌گفته آنان، در فرهنگ‌های بصری اولیه (میان‌رودان، مصر، یونان و روم)، پرسپکتیو هرگز یک تکنیک صرفاً فنی نبود؛ بلکه همواره با باورهای کیهان‌شناختی، مفاهیم قدرت و مناسک مذهبی پیوند داشته است (۲۰۱۶: ۵۳۰ـ۵۲۵).

4- Mundi

منابع و ماخذ

ـــــــــــــ و دیگران (۱۳۸۴ب). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر و مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

ـــــــــــــ؛ رابینو، پل (۱۳۷۹). *فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک: میشل فوکو*. مترجم: حسین بشیریه، تهران: نی.

- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: فرهنگستان هنر.

- اوری، پیتر؛ هامبلی، گاوین؛ ملویل، چارلز (۱۳۸۹). *تاریخ هنر ایران از نادرشاه تا زندیه*. مترجم تیمور قادری، تهران: مهتاب.

- ایمانیان نجف‌آبادی، ملیحه؛ حسامی کرمانی، منصور (۱۳۹۷). «طبیعت، تجلی مکان مقدس در نگارگری ایران: بازتاب کهن‌الگوهای ایرانی». *نگره*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۴۶، صص. ۱۴۵ـ۱۳۱.

- بودریار، ژان (۱۴۰۱). *نظم نمادین*. مترجم: فریدون فاطمی، تهران: مرکز.

- بیدختی، محمدعلی؛ نخعی، مهلا؛ تسلیمی، نصرالله (۱۳۹۷). «تطبیق عنصر نوشتار و تصویر در شاهنامهٔ بایسنقری کاخ‌موزهٔ گلستان با تکیه بر رویکرد بینامتنیت». *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۱، صص. ۸۸ـ۷۱.

- جکسون، پیتر؛ لاکهارت، لارنس (۱۳۷۹). *تاریخ ایران کمبریج (دورهٔ تیموری و ترکمن)*. مترجم: تیمور قادری، تهران: مهتاب.

- حسینی‌راد، عبدالمجید و دیگران (۱۳۸۴الف). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

- خالقی، علی (۱۳۸۲). «تحلیل گفتمان فوکو و کاربرد آن در علوم اجتماعی». *علوم اجتماعی دانشگاه تهران*، دورهٔ بیست‌ودوم، شمارهٔ ۲، صص. ۲۸۵ـ۲۵۹.

- دریفوس، هیوبرت (۱۳۷۹). *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*. مترجم: حسین بشیریه، تهران: نی.

- رجبی، محمدعلی و دیگران (۱۳۹۲). *شاهنامهٔ شاه‌تهماسبی*. تهران: متن.

- رحمانی، روح اله و احمدپناه، سید ابوتراب(۱۴۰۲)، گونه شناسی آرایه تخت و عناصر جلوس در نگاره های شاهنامه طهماسبی، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، دوره ۲۸، شماره ۱، صص ۵۷-۶۸.
- رهبری، مهدی (۱۳۸۵). «تحول گفتمانی قدرت». پژوهش‌های علوم سیاسی، شمارهٔ ۱، صص. ۱۵۱ـ۱۱۸.
- رویان، سمیرا (۱۳۹۹). «بررسی قابلیت دیرینه‌شناسی فوکو در تحلیل نقاشی (تصویر)». *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۲۶، صص. ۸۸ـ۶۹.
- کاظم‌پور، مهدی؛ بهراد، زهرا (۱۴۰۲). «بازاندیشی مفهوم قدرت از دیدگاه فوکو در نگاره‌های جامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌الله همدانی». *هنرهای صناعی اسلامی*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۱، صص. ۱۱۳ـ۱۱۰.
- کِلی، مارک (۱۳۸۵). *فوکو و نظریهٔ قدرت*. مترجم: حسین بشیریه، تهران: نی.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۱). *بهزاد و مکتب هرات*. تهران: فرهنگستان هنر.
- لطیف کار، آزاده(۱۴۰۰)، شمایل‌نگاری جلوس شاهانه در دست‌نویس‌های مصور دورهٔ ایلخانی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران.
- محمدیاری، ناهید (۱۴۰۱). «بازنمایی مفاهیم عرفانی در هنر نگارگری با تأکید بر عالم کبیر و عالم صغیر در دوران تیموری و صفوی در دو مکتب شیراز و هرات». *پایان‌نامهٔ دکترا*، دانشگاه ادیان و مذاهب.
- محمودی تازه‌کند، فاطمه (۱۳۹۱). «گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین». *نقد ادبی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۷، صص. ۱۹۱ـ۱۷۵.
- موسوی، سیده مطهر؛ پورمند، حسنعلی و کریمی فرد، لیلا(۱۳۹۷)، *مبلمان ایرانی در دوره اسلامی: از سلجوقیان تا زندیان*، *تاریخ و تمدن اسلامی*، دوره ۱۴، شماره ۲۷، صص ۱۷۶-۱۵۵.
- میلر، پیتر (۱۳۸۲). *سوژه، استیلا، قدرت در نگاه هورکهایمر، مارکوزه، هابرماس و فوکو*. مترجم: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- نصری، حسن (۱۳۸۵). «قدرت و زبان در اندیشهٔ فوکو». *اندیشهٔ نو در علوم تربیتی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، صص. ۳۸ـ۲۵.
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰). *جهان دوگانهٔ مینیاتور ایرانی: تفسیر کاربردی نقاشی دورهٔ صفویه*. مترجم: عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- نوری، سونیا و دیگران (۱۴۰۱). «نقاشی ایرانی، رسانهٔ چندمنظورهٔ حکومتی (مورد مطالعه: نگارهٔ باغی دورهٔ صفویه)». *پیکره*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲۷، صص. ۸۰ـ۶۶.
- هیندس، بری (۱۳۸۰). *فوکو* .مترجم: مراد فرهادپور، تهران: مرکز.
- وطن‌پرست، یاسر (۱۴۰۰). «بررسی رابطهٔ عکاسی و امر مقدس به‌وسیلهٔ مقایسهٔ ویژگی قدسی تصویر شاه در نگارگری عهد تیموری و عکاسی عهد ناصری». *پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد*، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر ایران.
- Amanat, A. (2017). Iran: A modern history. Yale University Press.
- Arnheim, R. (1974). Art and visual perception: A psychology of the creative eye (New version, expanded and rev. ed.). University of California Press.
- Bawden, T., Bonatz, D., Dietrich, N., Fabricius, J., Gludovatz, K., Muth, S., Poiss, T., & Werning, D. A. (2016). Early visual cultures and Panofsky's Perspektive als 'symbolische Form'. eTopoi. Journal for Ancient Studies, Special Volume 6, pp: 525-570.
- Blair, S., & Bloom, J. (1994). The art and architecture of Islam 1250-1800. Yale University Press.
- Canby, S. R. (2009). Shah 'Abbas: The remaking of Iran. British Museum Press.
- Eliade, M. (1959). The sacred and the profane: The nature of religion. Harcourt Brace Jovanovich.
- Foucault, M. (1977). Discipline and punish: The birth of the prison. Pantheon Books.
- Foucault, M. (1978). The History of Sexuality. Vol. 1: An Introduction. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (1980). Power/knowledge: Se-

in the illustrations of the Tahmasbi Shahnameh. Journal of Fine Arts - Visual Arts, 28(1), 57-68.

- Ruta, N., Burleigh, A., & Pepperell, R. (2022). Space and scale in medieval painting reflects imagination and perception. Gestalt Theory, 44(1-2), 61-78.

- Tarasov, O. (2024). Florenskii, metaphysics and reverse perspective. In Framing Russian art: From early icons to Malevich (pp. 117-170). Open Book Publishers.

- Welch, Stuart Cary (1976). Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts of the Sixteenth Century. New York: George Braziller.

URL1:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451729

URL2:https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kalila_and_Dimna,_1460_Baghdad_(Golest%C4%81n_Library,_MS_827) / https://www.iranicaonline.org/articles/kalila-wa-demna-iii/

URL3:https://www.mediastorehouse.co.uk/arts/life-artwork/watercolor-paintings/fine-art/?pn=11&cyid=6

URL4:https://collections.agakhanmuseum.org/collection/artifact/court-of-kayumars-akm165

URL5:https://isamveri.org/pdfdrg/D03474/2020_21/2020_21_KAYA.pdf/ https://www.academia.edu/figures/29 398918/figure-16-kuranda-araf-suresinin-ayetinde-ademe-esiyle/ https://fotografia.islamoriente.com/en/content/%25E2%2580%259C-angels-prosternation-adan-p%25E2%2580%259D-persian-masterpieces-miniature-16-ad-5

URL6:https://www.si.edu/object/jamshid-u-khurshid-salman-savaji-d1357%253Afsg_S1986.53/https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:fsg_S1986.53

lected interviews and other writings, 1972-1977. Pantheon Books.

- Kadoi, Y. (2009). Islamic Chinoiserie: The art of Mongol Iran. Edinburgh University Press.

- Kadoi, Y. (2017). Chinese and Turko-Mongol elements in Ilkhanid and Timurid arts. In F. B. Flood & G. Necipoğlu (Eds.), A companion to Islamic art and architecture (Vol. 2, pp. 636-651). Wiley-Blackwell.

- Kia, C. (2015). Art, allegory and the rise of Shi'ism in Iran, 1487-1565. Edinburgh University Press.

- Kiu, J. Q. (2017a). Portable cities and woven power: What tents tell us about the Timurid articulation of kingship. Academia.edu.

- Latifkar, A. (2021). Iconography of royal seating in illustrated manuscripts of the Ilkhanid period. Master's thesis, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Art Studies, Art University of Iran.

- Lentz, T. W., & Lowry, G. D. (1989). Timur and the princely vision: Persian art and culture in the fifteenth century. Smithsonian Institution.

- Mitchell, C. P. (2009). The practice of politics in Safavid Iran: Power, religion and rhetoric. I.B. Tauris.

- Moin, A. A. (2012). The millennial sovereign: Sacred kingship and sainthood in Islam. Columbia University Press.

- Mousavi, S. M., Pourmand, H. A., & Karimifard, L. (2018). Iranian furniture in the Islamic period: from the Seljuks to the Zands. Journal of Islamic History and Civilization, 14(27), 155-176.

- O'Kane, B. (1992). Poetry, geometry and the arabesque: Notes on Timurid aesthetics. Annales islamologiques, 26, 63-78.

- Rahmani, R., & Ahmadpanah, S. A. (2023). Typology of the throne arrangement and seating elements