

Research article

Iconography of the Reflection of Cultural Legitimacy in the Image of the Ascension of the Prophet (PBUH) in the Falnameh of Imam Sadiq (AS)

Hossein Behrouzipour¹ , Khashayar Ghazizadeh² , Parviz Haseli³ 

1- PhD student specializing in comparative and analytical history of Islamic art. Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

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

3- Assistant Professor, Islamic Art Department, Faculty of Art, Shahed University of Tehran, Iran

<https://doi.org/10.22077/mia.2026.10444.2011>

Received: 18 Nov 2025, **Revised:** 11 Jun 2026, **Accepted:** 02 May 2026

Abstract

The Ascension of the Prophet (PBUH) is one of the themes that, considering the social, political, and cultural contexts existing in each period, has captured the imagination of Muslim painters, resulting in different and beautiful visual and content reflections of this event in painting. In this research, an attempt has been made to study the blessed figure of the Prophet (PBUH) along with other figures depicted in the Falnameh painting of Imam Sadiq (AS), to identify the symbolic visual elements used in this painting and to achieve the goals and grounds for creating these symbolic elements to show the event of the Ascension. Research questions: What are the symbols and signs of legitimizing the rule of Shah Tahmasp in the second period of her reign in the figures depicted in the Miraj Falnameh of Imam Sadiq (AS)? What discourses during the reign of Shah Tahmasp influenced the symbols and signs appearing in the Mi'raj image of the Falnameh? The research method in the present study is descriptive-analytical and uses Panofsky's iconology approach. The method of collecting information was library (documentary). In the second half of Shah Tahmasp's reign, due to his seclusion and the expulsion of artists from the court, the intensification of the flow of religious-jurisprudential thought, and the institutionalization of the concept of guardianship and imamate by the second researcher to prove the succession of Ali (AS), The symbolic expression of Shah Tahmasp Safavi's position as the rightful successor during the occultation of Imam al-Asr (a.s.) is clearly seen. The illustrator of the Me'raj Falnameh, considering the symbolic cultural elements depicted in this painting (lion, sword, succession ring, green flag, golden sandals), In the hidden layers of meaning, the author considers the rightful succession of Shah Tahmasp in parallel with the rightful succession of Ali (AS) by the Prophet (PBUH) and the views of the Shiite jurists of that time, in accordance with Shiite narrations about the event of the Ascension, while referring to the strong relationship between religion and government. And he tried to gain legitimacy and acceptance for him in the eyes of the people. The emergence of the symbols used in this painting was also influenced by the Shiite-jurisprudential discourse that dominated the second half of Shah Tahmasp's reign.

Key words: Cultural symbolic elements; Legitimacy; Iconology; Image; Falnameh of Imam Sadiq (AS).

1- Email: hossein.behroozipour@shahed.ac.ir

2- Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir

2- Email: haseli@shahed.ac.ir

* This article is an excerpt from the first author's doctoral dissertation titled "Reflection of Cultural Legitimacy in Iranian Painting as a Media from the Ilkhanate to the Safavid Period" at Shahed University, which was conducted under the guidance of the second (corresponding author) and third authors.



Copyright © 2026 by the Authors

Published by [University of Birjand](https://www.birjand.ac.ir). 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>).

مقاله پژوهشی

شمایل‌شناسی بازتاب مشروعیت فرهنگی در نگاره معراج پیامبر (ص) در نسخه فالنامه امام صادق (ع)

حسین بهروزی پور^۱، خشایار قاضی‌زاده^۲، پرویز حاصلی^۳

۱- دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

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

۳- استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران، ایران

<https://doi.org/10.22077/nia.2026.10444.2011>

دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۷، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۳/۲۱، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۱۲

چکیده

معراج پیامبر (ص) از مضامینی است که با توجه به زمینه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی موجود در هر دوره، تخیل نگارگران مسلمان را به خود معطوف کرده و حاصل آن، بازتاب‌های متفاوت و زیبای بصری و محتوایی این رویداد در نگارگری بوده است. در این پژوهش سعی شده ضمن مطالعه پیکره مبارک پیامبر (ص)، همراه دیگر پیکره‌های مصور شده در نگاره فالنامه امام صادق (ع)، به شناخت عناصر بصری نمادین به کاررفته در این نگاره و دست‌یابی به اهداف و زمینه‌های ایجاد این عناصر نمادین، جهت نشان دادن واقعه معراج پرداخته شود. بر این اساس، پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش‌هاست که نمادها و نشانه‌های مشروعیت‌بخشی به حکومت شاه‌تیماسب در دوره دوم حکومت وی در پیکره‌های مصور شده در نگاره معراج فالنامه امام صادق (ع) کدامند؟ نمادها و نشانه‌های ظهور یافته در نگاره معراج فالنامه تحت‌تأثیر چه گفتمان‌هایی در دوره شاه‌تیماسب بوده‌اند؟ روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی و با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی است. گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای (اسنادی) صورت گرفته است. در نیمه دوم حکومت شاه‌تیماسب به علت عزلت‌گزینی وی و طرد هنرمندان از دربار و تشدید جریان تفکر دینی-فقهی و نهادینه‌شدن مفهوم ولایت و امامت توسط محقق ثانی برای اثبات جانشینی علی (ع)، بیان نمادین مقام شاه‌تیماسب صفوی به عنوان جانشینی به حق در دوران غیبت امام عصر (ع) به روشنی ملاحظه می‌شود. نگارگر معراج فالنامه، با توجه به عناصر نمادین فرهنگی مصور شده در این نگاره (شیر، شمشیر، حلقه جانشینی، پرچم سبزرنگ و صندل طلائی)، در لایه‌های پنهان معنایی نگاره خود با توجه به روایات شیعی در باب واقعه معراج، ضمن اشاره به رابطه محکم بین دین و حکومت، جانشینی به حق شاه‌تیماسب را به موازات جانشینی به حق علی (ع) از طرف پیامبر (ص) و نظر فقهای شیعی آن زمان دانسته و کوشش کرده برای وی در نظرگاه مردم مشروعیت و مقبولیت کسب کند. ظهور نمادهای به کاررفته در این نگاره نیز تحت تأثیر گفتمان شیعی-فقهی حاکم بر نیمه دوم حکومت شاه‌تیماسب بوده است.

واژه‌های کلیدی: عناصر نمادین فرهنگی، مشروعیت، آیکونولوژی، نگاره، فالنامه امام صادق (ع).

1- Email: hossein.behroozipour@shahed.ac.ir

2- Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir

3- Email: haseli@shahed.ac.ir

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بازتاب مشروعیت فرهنگی در نگارگری ایرانی به مثابه رسانه از دوره ایلخانان تا صفویان» در دانشگاه شاهد است که به راهنمایی نویسندگان دوم (نویسنده مسئول) و سوم انجام شده است.



Copyright © 2026 by the Authors

Published by [University of Birjand](https://www.birjand.ac.ir/). 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

معراج پیامبر اسلام (ص)، سیر شبانه ایشان از مسجدالحرام به سمت مسجدالاقصی و عروج به آسمانها و عوالمی دیگر و درنهایت بازگشت به مبدأ نخست در همان شب است؛ چنانچه در قرآن کریم نیز در آیات نخست سوره اسراء^۱ و آیات انتهایی سوره نجم^۲ اشاراتی به معراج پیامبر (ص) شده و در کتابها و نسخه‌های دینی و نیز احادیث و روایات اسلامی هم به تفصیل در باب آن سخن رانده شده است؛ البته در قرآن کریم به صورت مستقیم واژه معراج به کار نرفته است: «تعرج الملائکه و الروح الیه فی یوم کان مقداره خمسين الف سنه»؛ در آن روزی که مقدارش پنجاه هزار سال است، فرشتگان و روح بدانجا فرا روند (معراج / ۴). واژه معراج در لغت به معنای صعودکردن و بالا رفتن است و در اصطلاح به داستان واقعی صعود پیامبر (ص) اشاره می‌کند؛ از این رو، شرح این سفر معجزه‌آسای حضرت محمد (ص) از جالب‌ترین و معروف‌ترین مضمون‌های هنر دینی در جهان اسلام به حساب آمده که در دوره‌های مختلف تاریخی، بسیاری از هنرمندان در مصورسازی آن کوشش کرده‌اند.

اهمیت این موضوع در نقاشی و نگارگری ایرانی به اندازه‌ای است که نمی‌توان تصویری ژرف‌تر و معنوی‌تر از آن در جهان اسلام پیدا کرد. یکی از نگاره‌های زیبا و درخور توجه، هم‌اکنون از لحاظ زیبایی‌شناسی و هم در بُعد عناصر نمادین فرهنگی که همزمان با شدت یافتن تعبد و علائق و باورهای شیعی شاه‌تھماسب صفوی در دوره دوم حکومتش که به دوره گوشه‌گیری و گنج‌عزالت‌گزینی وی به سبب ترک منکرات، مصور شده، نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه امام‌صادق (ع) است. نگارگر این اثر با مصورکردن این واقعه لایه‌های معنایی پنهان و متعددی را در رابطه با گفتمان تشیع فقهاتی در آن مصور کرده است.

در این پژوهش، نویسندگان می‌کوشند با توجه به اسناد موجود و نظریات مستند در زمینه نگاره معراج پیامبر (ص) موجود در فالنامه امام‌صادق (ع) در دوره صفویان، به این پرسش‌ها پاسخ دهند: نمادها و نشانه‌های مشروعیت‌بخشی به حکومت شاه‌تھماسب در دوره دوم حکومت وی در پیکره‌های مصور شده در نگاره معراج فالنامه امام‌صادق (ع) کدامند؟

نمادها و نشانه‌های ظهوریافته در نگاره معراج فالنامه، تحت تاثیر چه گفتمان‌هایی در دوره شاه‌تھماسب بوده‌اند؟ تلاش شده ضمن بررسی شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری در پیکر مبارک پیامبر (ص)، جبرئیل امین، براق و فرشتگان در نگاره معراج پیامبر (ص) از فالنامه امام‌صادق (ع) در دوره دوم حکومت شاه‌تھماسب صفوی و پرداختن به علل و زمینه‌های ایجاد این شاخصه‌های بصری و عناصر نمادین فرهنگی در این نگاره، برای تثبیت و تحکیم مشروعیت و مقبولیت مردم، به ویژگی‌های بصری و عناصر نمادین فرهنگی در آن و چگونگی ظهور این نمادها بر طبق گفتمان‌های موجود و رایج در این زمان، با توجه به مضامین نمادی پنهانی موجود در نگاره مورد بحث، با رویکرد نشانه‌شناسی اروین پانوفسکی پرداخته شود.

اهمیت و ضرورت پژوهش

با کمی تفکر در باب چرایی و چگونگی حمایت حاکمان هردوست صفوی، نظیر شاه‌تھماسب، می‌توان دریافت که او با تکیه بر شاخصه‌های فرهنگی و هنری موجود در نگاره‌ای چون معراج در نسخه فالنامه امام‌صادق (ع) در دوره صفوی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین ابزارهای رسانه‌ای مهم و قدرتمند در نیمه دوم حکومت خود، هم به جهت حاکم‌شدن گفتمان شیعی فقهاتی و پایبندی بیشتر به اصول و اعتقادات و باورهای مذهب تشیع و هم در جهت مشروعیت‌بخشی به حکومت و مقبولیت خود در نظرگاه و قلب مردم ایران، نظر داشته است. چنین پیش‌فرضی موجب شد تا ضرورت پژوهش پیش‌آید و درنهایت، شناسایی عناصر نمادین فرهنگی مشروعیت‌بخش در نگاره معراج پیامبر (ص) در این نسخه مصور، موضوع تحقیق حاضر شود. به همین منظور عناصر نمادین فرهنگی مشروعیت‌بخش در این نگاره، با توجه به مسائل مختلف تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمان صفویان و تأثیراتی که بر مشروعیت و مقبولیت حاکم و سلاطین صفویان داشته، به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی، هم به لحاظ عناصر بصری و هم از نظر محتوای درونی آن‌ها واکاوی و تحلیل می‌شود. نمادها و نشانه‌هایی که در عناصر بصری و محتوایی مشروعیت‌بخش توسط نگارگر براساس گفتمان‌های رایج در این دوره به صورت دلالت‌های معنایی، ضمنی و پنهانی مصور

شده، با ذکر دلایل و عوامل موجود در این نگاره استخراج می‌شود.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های فراوانی درباره نسخه‌های مصور معراج پیامبر (ص) از ادوار مختلف انجام شده است و بسیاری از پژوهشگران هنر اسلامی از جنبه‌های مختلف این نگاره‌ها را واکاوی کرده‌اند. شین دشتگل (۱۳۸۹) در کتاب معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نسخه‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد (ص)، به بررسی خاستگاه و پیشینه تاریخی معراج و بازتاب آن در اشعار فارسی پرداخته و روند تحول تصویرگری معراج و عناصر تصویری ترکیب‌بندی‌های نگاره معراج را جست‌وجو کرده است. او ۳۷ نمونه از معراج‌نگاری‌های برجسته، شامل نسخه‌های خطی، چاپ‌های سنگی و... را بررسی کرده است. مهدی‌زاده (۱۳۹۴) در «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فالنامه تهماسبی» معتقد است که کاربست عناصر تصویری و نیز تهمیدات تجسمی، سبب بروز روایات مرزی، تأویلی و عرفانی در نگاره معراج خمسه تهماسبی شده است.

نگاره «معراج» فالنامه امام‌صادق (ع) نیز به شکل اختصاصی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. رستمی و سلیمی فرد (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی نگاره معراج پیامبر با رویکرد ایکونولوژی (مطالعه موردی: نسخه فالنامه تهماسبی)»، به این نتیجه رسیده‌اند که نحوه دید و مضامین موردنظر هنرمندان در فالنامه تهماسبی، تا حدود زیادی متأثر از شرایط فرهنگی دوران تولید اثر و نیز باورهای حاکم بر جامعه و حمایت‌کننده این اثر هنری بوده است. این پژوهش با وجود آنکه با روش سه‌مرحله‌ای ایکونولوژی به تحلیل و تفسیر این نگاره پرداخته؛ ولی صرفاً به باورهای مذهبی و شیعی شاه‌تهماسب معطوف بوده است؛ بنابراین با پژوهش حاضر به جهت نوع تحلیل و تفسیر موضوعی که برای مشروعیت‌بخشی به شاه‌تهماسب بوده، متفاوت است. شاقلانی‌پور و قاضی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله «رمزپردازی نگاره معراج پیامبر (ص) در فالنامه تهماسبی به روش ایکونولوژی اروین پانوفسکی» با تجزیه و تحلیل سه‌مرحله‌ای جلوه‌های بصری نگاره، نتیجه گرفته‌اند که ایکون

ترکیبی «شیروخورشید» در نتیجه گذشت زمان تداوم یافته و با تغییر ارزش‌های نمادین در زمان‌های بعد، در جایگاهی جدید به کار رفته است. این مقاله به سبب توجه ویژه نویسندگان به موضوع مورد مطالعه در آن، از حیث موضوعی با مقاله حاضر بسیار متفاوت است. مهدی‌زاده و بلخاری قهی (۱۳۹۳) در «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج در نسخه فالنامه تهماسبی»، به بررسی و توصیف و تحلیل زمینه‌های پیدایش، شاخصه‌های زیبایی‌شناسی و عناصر نمادین و بی‌نظیر نگاره مورد بحث پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که نگاره معراج فالنامه تهماسبی در دوره‌ای که گرایش‌های مذهبی شاه‌تهماسب به مذهب شیعه به اوج خود رسیده بود، تهیه، تولید و مصور شده و از این‌رو، از لحاظ کیفیت و شاخصه‌های زیبایی‌شناسی و نیز عناصر به‌کاررفته در آن به‌گونه‌ای نمادین عمل کرده و بیانگر تأثیر فضای فکری جامعه با توجه به گفتمان شیعی و همچنین نقش بینش و باورهای حامی آن در تهیه، تولید و ظهور عناصر نمادین در این اثر بوده است. این پژوهش نیز از حیث موضوعی و عدم بیان اهداف و مقاصد حامی در تهیه و تولید این اثر و نیز هدف کلی در ظهور عناصر نمادین فرهنگی در جهت مشروعیت‌بخشی به شاه‌تهماسب، با پژوهش حاضر متفاوت است. نظر به پیشینه موضوع پژوهش حاضر، بازجست عناصر نمادین فرهنگی مشروعیت‌بخش در پیکرنگاری معراج پیامبر (ص) فالنامه امام‌صادق (ع) در دوره صفویان، واکاوی و شناخت نمادها و نشانه‌های فرهنگی گذرداری شده به صورت لایه‌های معنایی و مستتر در نگاره جهت حصول مشروعیت شاه‌تهماسب و حکام صفوی با رویکرد ایکونولوژی اروین پانوفسکی، موضوع تازه‌ای است که تاکنون بررسی نشده است.

روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و با رویکرد ایکونولوژی اروین پانوفسکی است. کاربرد این رویکرد در مقاله حاضر موجب می‌شود نگاره معراج هم به لحاظ عناصر بصری و هم از لحاظ محتوای درونی نگاره، بررسی و تحلیل شود تا نشانها و نمادهایی که در عناصر بصری و محتوایی مشروعیت‌بخش در این دوره به وسیله نگارگر در اثر لحاظ شده و نیز لایه‌های

معنایی پنهان در آن، با ذکر دلایل و عوامل موجود در آن، استخراج و تفسیر شود. مطالب و تصاویر تحقیق به روش کتابخانه‌ای (اسنادی) گردآوری شده است. نمونه موردی پژوهش نگاره معراج پیامبر (ص) منسوب به آقامیرک از نسخه مصور فالنامه امام صادق (ع) است.

چهارچوب نظری؛ روش ایکونولوژی^۳ اروین پانوفسکی^۴

در روش و رویکرد ایکونولوژی، در متون تصویری، یک آیکون، واحدی برای تولید معناست و از یک جزء یا مجموعه اجزایی از یک تصویر یا نگاره تشکیل شده که برای انتقال یک مفهوم، تم یا یادآوری یک شیء، فرد، داستان و... که در یک دوره در بستر تاریخ، خلق و تولید شده و با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی در بازه زمانی موردنظر، به همان دوره، ارجاع داده می‌شود؛ از این رو، در طول تاریخ، استفاده مستمر از این جزء یا اجزای مصورشده، به صورتی که معنای اولیه آن حفظ شود، به ایجاد سنتی تصویری منجر می‌شود که در نتیجه آن، یک آیکون تشکیل می‌شود. در نهایت معنایی از پیش تشکیل شده و عینی در بیرون از متن تصویری به صورت یک آیکون مصور شده که در داخل متن بوده، به آن منتسب می‌شود؛ بنابراین، کاربرد مجدد یک آیکون به صورت آگاهانه در متون مصورشده متعدد، با هدف شناخت یا شناسایی ویژگی‌ها و معنای قراردادی منتسب به آن، صورت می‌گیرد (Adams, 2010: 44).

اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸ م.) یکی از محققانی بود که در مرکز مطالعات فرهنگی وارنبرگ فعال بود. وی علی‌رغم علائق و نتایج مطالعات متنوعش، روش‌شناختی نوینی از شمایل‌نگاری را پیدا کرد که از شناخت و توضیح بصری آثار، فراتر بود. پانوفسکی آن چیزی را که فون شلوسر^۵ (۱۸۶۶-۱۹۳۸ م.) با عنوان «تفسیر فرهنگی از شکل هنری» تعریف کرده، دنبال کرده است (Pieranti, 2016: 2)؛ از این رو، پدیده تازه‌ای از مطالعات شمایل‌نگاری تولد یافت که پانوفسکی آن را با نام شمایل‌شناسی معرفی کرد. از نظر وی، ایکونولوژی همان روابط میان معنای آثار هنری و سایر مطالعات فرهنگی دیگر در زمینه‌های مذهبی، فلسفی و علمی را که در جامعه زمان خلق و تولید اثر وجود داشته، کشف می‌کند. اروین پانوفسکی برای دستیابی به لایه‌های پنهانی که از نظر

معنایی در آثار هنری وجود داشت، سه مرحله را پیشنهاد داد. طرح وی با مرحله توصیف پیش‌ایکونوگرافی آثار شروع می‌شود که شامل توصیف الگوهای بصری و دیداری اثر و همچنین اطلاعات شناسنامه‌ای آن اثر است. مرحله دوم، همان تحلیل ایکونوگرافی است که به معرفی و شناخت موضوع اثر، داستان(ها) و شخصیت‌های موجود در آن می‌پردازد. این تحلیل، همان شناختی است که مخاطب موضوعات یا مفاهیم خاص انتقال داده شده را از راه منابع مختلف ادبی، مذهبی یا سنت‌هایی که به صورت شفاهی است، پیدا می‌کند (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴۴). در سومین معنای آن نیز که معنایی مترادف با «موضوع هنری» بود، همان بررسی‌های انجام شده بر روی هنر آلمانی در نیمه دوم سده ۱۹ میلادی رایج شد که در آن اصطلاحاتی چون «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی» در راستای همین معنی قرار می‌گیرند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۳۳۳).

مرحله سوم در مراحل سه‌گانه اروین پانوفسکی، والاترین مرتبه است؛ زیرا وی بر این باور بود که تصاویر، طی واکاوی و بررسی شمایل‌شناسانه، از لحاظ سمبلیک، از ارزش بالاتری برخوردار هستند و به همین سبب، قبل از اینکه این اسم را جهت مرحله سوم به کار ببرد، آن را به‌مثابه شمایل‌نگاری به معنایی بس عمیق‌تر به کار می‌برد؛ زیرا به باور خود وی، در مرتبه سوم، به هیچ عنوان به دنبال امری به صورت کاملاً ابژکتیو نبوده است (Panofsky, 1955: 38-50). در اینجا دیدگاه پانوفسکی به‌نوعی در ترتیب، توالی و ترکیب این مراحل اهمیت پیدا می‌کند؛ از این رو، مرتبه سوم، درحقیقت همان مرتبه شمایل‌شناسانه است (همان: ۳۰)؛ به بیانی دیگر، مرحله سوم، تفسیر ایکونولوژی خواهد بود که با ارزش‌های نمادین پنهان در تصاویر مرتبط است. در رابطه با بحث ایکونولوژی، محیط از نظر تاریخی- فرهنگی حاضر بر جو هنری، همزمان با خلق و تولید اثر هنری مورد واکاوی قرار می‌گیرد و به‌نوعی بین ساختار بصری و همچنین محتوای فرهنگی پیوند برقرار می‌شود.

تعریف مشروعیت

مشروعیت در معنای لغوی آن عبارت است از مشروع که در واقع اسم مفعول است؛ به معنای آنچه موافق شرع است.

مشروع اسم مفعولی مؤنث است. واژه مشروع، به معنای حکومت مشروع، یا حکومتی است که با قوانین شرع (اسلام) منطبق باشد (فرهنگ معین). مشروعیت، به نوعی بنیاد قدرت حکومت و اساس و پایه حاکمیت هاست. مشروعیت از یک طرف حق حاکمیت و فرمانروایی را به حاکمان و حکومت می‌دهد و از طرفی، باعث وادار کردن یا دست‌کم ترغیب حکومت‌شوندگان به تمکین از حاکمان می‌شود (نیکخواه و شیخ‌مهدی، ۱۳۸۹: ۱۱۱)؛ به بیانی دیگر، مشروعیت توجیهی است از جانب حاکمیت؛ به معنای دیگر توجیهی است از حق فرمان‌دادن و نیز اطاعت‌کردن؛ از این‌رو، هم‌زمان به دو موضوعی که در تقابل با هم هستند، اشاره می‌کند؛ یکی به وجود آوردن حکومت برای «حاکمان» و دیگری شناختن و پذیرفتن این حق از طرف «حکومت‌شوندگان». مشروعیت دینی، مشروعیتی است که ریشه و جان‌مایه خویش را از افراد و شخصیت‌های فرهمند دینی، ارزش‌ها، عقاید و نیز احکام دیکته‌شده از طرف آن‌ها می‌گیرد (شجاعی‌زند، ۱۳۷۶: ۵۴-۵۱). آنچه در این تحقیق مدنظر است در حقیقت مشروعیت حکومت از دریچه نظر فقه شیعه است؛ زیرا در فقه تشیع، مشروعیت هر حکومت به این طریق حاصل می‌شود که فقیهان به مثابه نواب عام ولی‌عصر (ع) در امور مردم متولی‌اند و اگر فردی را به چنین منسبی گماشتند، در حقیقت ولایت و امامت معصوم را به وی سپرده و به حکومت وی مشروعیت داده‌اند (حجاریان، ۱۳۷۳: ۸۰).

بستر شکل‌گیری آثار هنری؛

براساس تحولات گفتمان در دو نظام فکری شیعی-صوفی و شیعی-فقهی در دوره شاه‌تیماسب صفوی

یکپارچگی دینی و مذهبی و نیز همراهی دین و دولت در دوران صفوی، نقطه عطفی در تاریخ گسترش عقاید و باورهای شیعی در ایران بود؛ از این‌رو، پادشاهان صفوی و در رأس آن‌ها، شاه‌اسماعیل اول صفوی (۹۳۰-۹۰۷ ه.ق.)، در حالی که خود را از جانشینان معنوی شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی (تولد ۶۵۰، وفات ۷۳۵) می‌پنداشتند، از طریق امام موسی کاظم (ع) نیز نسبت خود را به امام‌علی (ع) می‌رساندند (کیانمهر و تقوی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۳۴). پادشاه در نظام گفتمانی دوره صفویان، افزون بر وجهه مادی که داشت،

دارای مقام و منزلتی فرامادی نیز بود؛ زیرا صفویان دریافته بودند که عقاید و باورهای صوفیانه، در به‌وجود آمدن دگرگونی و نیز دست‌یافتن به قدرت و مشروعیت سیاسی، عنصری کاراست؛ اما جهت ساخت و تحکیم و تثبیت حکومتی مقتدر از پشتوانه قابل اطمینانی برخوردار نیست. بر این اساس، برای دست‌یافتن به این اندیشه، ساخت سرزمین یا قلمرویی با مذهب تشیع دوازده‌امامی اساس کار آن‌ها قرار گرفت؛ از این‌رو، این نوع گفتمان، بر اساس الگوی حاکم مقتدر با مرتبه و مقام «صل‌الله فی الارض»، به معنی سایه خدا بودن بر روی زمین، با مضامین و مفاهیم امام‌غایب و حاکم و پادشاه عادل ادغام شده و به بازتولید مشروعیت، به‌ویژه مشروعیت‌بخشی به نظام سلطانی منجر شد. برخی از عالمان و فقیهان این دوره نیز از باب همگامی با پیروان شاه‌اسماعیل صفوی، رساله‌ای درباره وی نگاشتند و سجده کردن بر شاه‌اسماعیل را جایز دانسته و اعتقاد داشتند هر کس پادشاه را اطاعت نکند، لاجرم از اطاعت خداوند خارج شده است (لشکری تفرشی، ۱۴۰۰: ۱۴۳). در این زمان بود که نظام فکری شیعی-صوفی یا شیعی-عرفانی در دوره اول حکومت شاه‌تیماسب شکل گرفت. در حقیقت، در ابتدای امر، حکومت صفویان، به‌ویژه شاه‌تیماسب صفوی در نتیجه رسمی‌کردن مذهب شیعه، از تمامی هنرها، به‌ویژه نگارگری برای تثبیت و تحکیم و نیز ترویج اندیشه موردنظر خود که همان نظام فکری شیعی-صوفی بود، بهره برد. ظاهراً شاه‌تیماسب در آغاز حکومت، سرگرم خوشگذرانی بود؛ ولی پس از سال‌های نخست که به سبب کم‌سن‌وسال بودن وی، مملکت در دست بزرگان بود، در بیست‌سالگی از تمام کارهای ناپسند خود توبه کرد. پس از توبه گرایش شدید به دینداری در وی پدیدار شد؛ از این‌رو، با جدیت مذهب شیعه اثنی‌عشری را ترویج داد و علما و زاهدان و نیز اهل تقوا را بسیار گرامی داشت و در رونق‌یافتن آستانه‌ها، مدارس، بقاع متبرکه و مساجد کوشید و همواره امر به معروف و نهی از منکر را مدنظر قرار داد. بعد از این تحولات روحی و اقدامات متعاقب و متناسب با آن، حتی رفته‌رفته جمیع اعیان و امرای طوایف قزلباش، مطابق رفتار وی نسبت به توبه رغبت‌شان دادند (منشی، ۱۳۵۰، ج ۱: ۱۲۲). در این دوران، ارتکاب به منکرات در کشور ممنوع شد و احکامی مبنی بر

(falk, 1985: 92). «متن فالنامه پراکنده [تهماسبی] به خط نستعلیق و به دست خوش‌نویس "مالک دیلمی" نگاشته شده است. هر صفحه با یک دوبیتی قافیه‌دار با موضوع تصویر آغاز می‌شود و در پی آن با ۹ خط نثر به پیش‌بینی پرداخته است. هر بیت و هر کدام از این ۹ خط در یک چهارچوب افقی قرار دارد که در انتها به رنگ زرد، آبی یا قرمز است» (Farhad, 2010: 46). کنبی تولید نسخه فالنامه را با شدت‌یافتن گرایش‌های مذهبی در نظرگاه شاه‌تهماسب، همزمان دانسته است (can-by, 2004: 122). تاکنون ۲۸ نگاره از تصاویر این نسخه مصور شناسایی شده که به شکل پراکنده، در مجموعه‌های مختلف خارج از کشور، از قبیل موزه برلین، گالری ساکله واشتنگتن، کتابخانه چستربیتی دوبلین، موزه لوور پاریس و موزه متروپولیتن نگهداری می‌شوند. نقاشان و نگارگران این نسخه مصور، استاد آقامیرک و عبدالعزیز هستند. اندازه نگاره‌ها در قطع بزرگ حدود ۶۹*۴۵ سانتی‌متر است (farhad, 2010: 45). در این نسخه، امام‌علی (ع) از شأن و جایگاه والایی برخوردار است؛ به دلیل شجاعت و کرامتی که در نظر اهل تشیع دارند.

نگاره معراج پیامبر (ص) در نسخه فالنامه امام‌صادق (ع) یا فالنامه تهماسبی

از دیگر تصاویر معروف معراج، نگاره‌ای از فالنامه است که به امام‌جعفرصادق (ع) نسبت داده شده است و به نگاره معراج فالنامه امام‌صادق (ع) یا فالنامه تهماسبی مشهور است که در تبریز یا قزوین در سال ۹۵۷ق. / ۱۵۵۰م. تهیه شده است (تصویر ۱). این نگاره به آقامیرک نقاش، از هنرمندان دربار شاه‌تهماسب نسبت داده شده است. آقامیرک از ملازمان و معاشران شاه‌تهماسب بود که عنایت خاصی به او داشت (منشی، ۱۳۵۰، ج ۱: ۱۵۶). سام‌میرزا صاحب تحفه سامی وی را از سادات مقیم اصفهان دانسته که در کار طراحی و تصویرسازی، از نادره‌های دوران به شمار می‌آمد و در دربار شاه‌تهماسب چهره‌گشایی انجام داده است (۱۳۱۴: ۱۷۶). احتمالاً این نسخه خطی در دوره شاه‌تهماسب، بعد از تمام‌شدن آثار بزرگی چون شاهنامه تهماسبی (۹۴۷-۹۲۸ه.ق.) و خمسه تهماسبی (۹۵۶-۹۴۶ه.ق.) در دربار صفوی، در شهر قزوین تصویرسازی شده است (falk, 1985: 92).

تعطیل شدن بیت‌اللطفاها و شراب‌خانه‌ها صادر و به نقاط مختلف مملکت ارسال شد (سبزواری، ۱۳۷۷: ۱۶۸). این توبه مقدمه دوره‌ای بود از تعبد و تقدس وی که تا پایان عمر، یعنی سال ۹۸۴ق. ادامه یافت. از این پس، دوره گوشه‌نشینی و عزلت‌گزینی شاه‌تهماسب و به‌بیانی دیگر دوره دوم زندگی و سلطنت وی که می‌توان آن را به دوره حاکم‌شدن نظام فکری شیعی-فقهی بر ایران نام گذاشت، شروع شد. در این دوره بی‌اعتنایی وی به هنر شکل گرفت و از بسیاری از هنرها مثل موسیقی و نقاشی دل‌سرد شد.

در ادامه بی‌مهری شاه‌تهماسب نسبت به هنر و هنرمندان و فقدان شرایط مناسب برای رشد و تعالی هنر، بعضی از هنرمندان مکتب تبریز با پذیرش دعوت همایون‌شاه گورکانی، به کشور هندوستان مهاجرت کردند (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۳). از این پس، هنر نگارگری در میان قشرهای ثروتمند گسترش یافت. راه‌یافتن نگارگری به سطوح مختلف جامعه و اجتماع ایرانی و نیز تأثیر سلاطین مردم عامه در هنر نگارگری را می‌توان یکی از عوامل اجتماعی تأثیرگذار در تهیه، تولید و مصورکردن نسخه‌های خطی در این بازه زمانی از حکومت شاه‌تهماسب به شمار آورد. سه نسخه خطی مصور شاهنامه تهماسبی، خمسه نظامی (خمسه تهماسبی) و فالنامه امام‌صادق (ع) (فالنامه تهماسبی)، هر سه در دوران شاه‌تهماسب مصور شده‌اند که خمسه نظامی مربوط به اوایل یا قسم اول پادشاهی شاه‌تهماسب است و نسخه مصور فالنامه امام‌صادق (ع)، متعلق به قسم دوم حکومت اوست.

معرفی نسخه فالنامه امام‌صادق (ع)

نسخه خطی فالنامه امام‌صادق (ع) یا تهماسبی، احتمالاً در دوره شاه‌تهماسب (وفات ۹۸۴ه.ق.)، زمانی که در سال ۱۵۴۸م. / ۹۵۵ه.ق. پایتخت خود را از تبریز به قزوین انتقال داد، مصور شده است. این نسخه به سفارش شاه‌تهماسب و پس از پایان آثار بزرگ دربار صفوی، یعنی شاهنامه تهماسبی (۹۲۸-۹۴۷ه.ق.) و همچنین خمسه نظامی (۹۵۶-۹۴۶ه.ق.) در مکتب نگارگری قزوین مصورسازی شده است. تهیه و مصورسازی این نسخه به احتمال فراوان در سال ۹۴۷ه.ق. / ۱۵۴۰م. شروع و در سال ۹۵۷ه.ق. / ۱۵۵۰م. تمام شده است.

تحلیل پیش‌آیکونوگرافی نگاره معراج پیامبر(ص)، از کتاب فالنامه امام جعفر صادق(ع)، مکتب قزوین در تحلیل نگاره‌ها و تصاویر، براساس روش آیکونوگرافی معمولاً از سه لایه پیش‌آیکونوگرافی یا توصیف آثار، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی استفاده می‌شود؛ بنابراین در مطالعه نگاره‌های این پژوهش نیز از همین روش، استفاده شده است.

توصیف نگاره معراج فالنامه (تحلیل فرمی و سبک‌شناختی پیش‌آیکونوگرافی)

این مرحله که مرتبه پیش‌آیکونوگرافی نام دارد، به پایه‌ای‌ترین مرتبه شناخت و درک یک آیکون مصور شده در یک نقاشی محدود می‌شود. در این مرتبه، شکل ظاهری یک آیکون، به‌نوعی ارتباط‌دهنده بین آن آیکون با واقعیت‌های ممکن در آن آیکون نسبت به جهان واقعی است (Panofsky, 1955: 28). در این مرحله به توصیف فرمی نگاره پرداخته می‌شود و آیکون‌های موردنظر نگارگر از لحاظ ظاهری مورد واکاوی قرار می‌گیرند.



تصویر ۱. معراج پیامبر(ص)، فالنامه امام جعفر صادق(ع)، منسوب به آقامیرک نقاش، تبریز یا قزوین، ۹۵۷ هـ.ق.، لندن، مجموعه ورور (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

جدول ۱. مطالعه توصیفی و فرمی نگاره معراج حضرت محمد(ص) از نسخه فالنامه امام صادق(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴).

نوع پیکره	خوانش فرمی	تصاویر
فرم پیکره پیامبر(ص)	فرم کلی پیکره: سوار بر مرکب خویش در وسط نگاره جهت حرکت پیکره: رو به جلو و به سمت چپ فرم هاله دور سر: به صورت شعله نور منتشره به دور سر حالت پیکره: دست چپ بالا و در حالت انگشتربخشی به شیر فرم صورت: با پوشیه سفید فرم لباس پیکره: دستار و کلاه و ردا از دوره صفویان (تصویر ۲)	 تصویر ۲. پیکره پیامبر(ص) (نگارندگان، ۱۴۰۴)
فرم پیکره براق	فرم کلی پیکره: در وسط نگاره در حال حرکت از راست به چپ جهت حرکت پیکره: رو به جلو و به سمت چپ فرم هاله دور سر: بدون هاله، با تاجی بر سر حالت پیکره: - فرم صورت: صورتی مانند انسان (مردانه) و نیم‌رخ فرم لباس پیکره: کلاهی بر سر، زینی سبزرنگ بر پشت، گردنبندی طلایی‌رنگ بر گردن و موهایی یافته‌شده و مشکی‌رنگ در پشت سر	 تصویر ۳. پیکره براق (نگارندگان، ۱۴۰۴)

تصاویر	خوانش فرمی	نوع پیکره
 <p>تصویر ۴. پیکره جبرئیل (ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>فرم کلی پیکره: جلوتر از پیکره پیامبر (ص)، اندکی پایین تر با پرچم سبزرنگی در دست جهت حرکت پیکره: رو به جلو و به سمت چپ فرم هاله دور سر: بدون هاله، با تاجی بر سر حالت پیکره: دست چپ به سینه و دست راست به سمت چپ تصویر و رو به جلو اشاره دارد. فرم صورت: با چهره ای مشخص و نگاهی به بالا و وسط نگاره و رو به پیامبر (ص) فرم لباس پیکره: تاج طلایی رنگ و ردایی قرمز رنگ مخصوص دوره صفویان فرم و جهت بال‌ها: بال‌های رنگی و فرم بال‌ها باز و کشیده (تصویر ۴).</p>	فرم پیکره جبرئیل (ع)
 <p>تصویر ۵. پیکره فرشتگان (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>فرم کلی پیکره: فرشته‌ها در میان ابرهایی طلایی رنگ در آسمان لاجوردی در قسمت بالا و پایین و سمت چپ تصویر قرار دارند. فرم صورت: همه پیکره‌ها سه رخ هستند. هیچ پیکره نیم رخ یا تمام رخ دیده نمی شود. به صورت مردگونه تصویر شده اند. کلاه بر سر و ظرفی به دست دارند. دید فرشته‌ها به سمت پیامبر و همدیگر است. تعداد پیکره فرشتگان: ۷ عدد، همگی رو به سوی پلان مرکز نگاره و پیامبر (ص) دارند.</p>	فرم پیکره فرشتگان
 <p>تصویر ۶. پیکره شیر، پیکره جبرئیل (ع) و پرچم یا درفش سبزرنگ (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>پیکره شیر: سمت چپ نگاره رو به سوی پیامبر (ص) و بالای پرچم (درفش) سبزرنگ و جبرئیل (ع) پیکره فرشته در حال حمل درفش یا پرچم سبزرنگ: جبرئیل امین (ع) درفش سبزرنگ: پرچم در دستان جبرئیل امین (ع)</p>	پیکره‌ها و موارد ویژه مصور شده در نگاره
 <p>تصویر ۷. پیکره فرشتگان در حال اهدای نعلین، قندیل، طبق و گلاب پاش و شمشیر (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>پیکره فرشته در حال هدیه دادن نعلین یا صندل‌های طلایی؛ رو به پیامبر (ص) با حالتی توأم با احترام در حال اهدای آن هدایا پیکره فرشته‌ای با ظرف قندیل یا چراغی در دستان: پشت سر پیامبر (ص) پیکره فرشته حامل طبق و گلاب پاش؛ موقعیت: زیر شکم بُراق، مرکب پیامبر (ص) فرشته در حال حمل شمشیر: پایین نگاره، گوشه سمت راست</p>	پیکره‌ها و موارد ویژه مصور شده در نگاره

نوع پیکره	خوانش فرمی	تصاویر
کاربست رنگ در نگاره	استفاده از گزینه‌های رنگی مشخص: مثل آبی سیر یا تیره برای تجسم آسمان در شب استفاده غالب از رنگ‌های گرم: مثل قرمز، نارنجی، صورتی، زرد استفاده از رنگ سفید: برای پوشاک پیکره‌ها استفاده از رنگ سبز: برای نشان دادن پرچم در دست فرشته‌ای در جلوی پیامبر(ص) استفاده از رنگ طلایی: برای نشان دادن شعله‌های آتش	
کاربست خط در نگاره	استفاده از خط در حالت و کیفیت نرم‌تر: نسبت به آثار قبل، به‌روشنی دیده می‌شود که نگارگر در مصورکردن پیکره‌ها از خطوط سیال و نرم‌تری استفاده کرده است.	
آسمان	به رنگی آبی تیره و لاجورد	
ترکیب‌بندی اثر	پلان مستطیل شکل و ابعاد غیر متعارف (حدوداً ۶۰×۴۵ سانتی‌متر): نگهداری در مجموعه آرتور ساکلر (farhad, 2010: 119); یا بزرگ‌تر نسبت به نگاره‌های دیگر معراج، (مثلاً نگاره معراج اثر سلطان محمد در ابعاد ۱۷/۳×۲۶/۶ سانتی‌متر است (کنگرانی فراهانی و دیگران، ۱۴۰۰: ۶۵). ابعاد غیر متعارف آن در مقایسه با نگاره‌های دیگر این دوره درباب معراج، نشانگر آن است که شاه جهت انجام آن، از نظر استفاده شخصی انگیزه کمتری داشته و بیشتر برای نظاره عموم و نشان دادن به مردم و تبیین و تفسیر آن به‌وسیله نقالان و روایتگران در تجربیات متکثر هنری در عصر صفویان مصور شده است (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۴). ترکیب‌بندی اثر با عناصر کمتری صورت گرفته؛ ولی اجزا در آن فشرده‌تر است. حضرت محمد(ص) و فرشتگان، بزرگ‌تر و با فاصله‌ای کمتر مصور شده‌اند. فضای آسمان روشن‌تر و ابرها طلایی رنگ هستند (شاقلانی‌پور و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۰۲). تراکم عناصر و پیکره‌های موجود در نگاره: کادر تصویری، دارای تراکم زیادی است، پس زمینه این تصویر، رنگ آبی تخت دارد که در آن ابرها مانند بافت‌هایی از رنگ‌های طلایی و سفید در اندازه‌هایی گوناگون فضاهای خالی را پر می‌کنند.	

معنای ثانویه و بیان معنای همنشینی آیکون‌های موجود در نگاره (تحلیل آیکونوگرافی)

در این مرحله که در حقیقت معنای ثانویه یا مرحله تحلیلی آیکونوگرافی است، مخاطب با مفاهیم، تم‌ها و داستان‌هایی که به‌نوعی با معنای قراردادی آیکون‌ها همنشینی دارد، آشنا می‌شود؛ به‌بیانی دیگر، تحلیل آیکونوگرافی، پژوهشی در باب موضوعات تجسمی است که تغییر و تحول آن‌ها را در خلال قرن‌های گوناگون، با توجه به سنت‌ها و محتوای درونی که در آن‌ها انتقال یافته، بررسی می‌کند. به عقیده اروین پانوفسکی: «وقتی یک آشنا در خیابان با برداشتن کلاهش به من سلام می‌کند، آنچه من از دیدگاه فرمی به آن می‌نگرم چیزی نیست جز تغییر جزئیات مشخص در ترکیب‌بندی‌های الگوهای کلی رنگ، خطوط و حجم که دنیای دید من را تشکیل می‌دهند. وقتی که من این ترکیب‌بندی مرد را به‌عنوان شیء (Object) و تغییر جزئیات را به‌عنوان رویداد (Event) تعیین کردم، و به حیطة محتوا وارد شده‌ام» (۱۹۵۵: ۲۶)؛ بنابراین، پس از مشخص شدن معنای قراردادی هر عنصر، در این مرحله، به معنای همنشینی و ترکیب عناصر و آیکون‌هایی که نگاره مورد بحث براساس آن‌ها خلق یا تولید شده‌اند، توجه نشان

داده، چرا که پرداختن به این معانی محتوایی که در پشت معنای قراردادی و فرمی صرف قرار دارند، لازم و ضروری به نظر می‌رسند. برای شناسایی و تشخیص آیکون‌های موردنظر در این نگاره و اتفاقات و حوادثی که در آن مصور شده است، به مطالعه و بررسی منابع نوشتاری و مصور شده در ارتباط با آن پرداخته می‌شود. در تحلیل نخستین لایه معنایی این نگاره در فالنامه امام‌صادق(ع)، در رابطه با مکتب نگارگری قزوین که تمام نگاره‌ها در بستر این فالنامه خلق شده‌اند، با بررسی و مطالعه نگاره‌های فالنامه، به خلوت‌بودن و سادگی نگاره‌ها می‌توان پی بُرد. همین نکته، فاصله‌گرفتن نگارگر از نگارگری فاخر و درباری پیش از دوران خود را به‌روشنی نشان می‌دهد. ساده‌بودن نگاره‌های فالنامه تهماسبی، احتمال دارد به رویکرد جدید شاه تهماسب برای حمایت کمتر از هنرمندان یا کاربرد خاص فالنامه تهماسبی (فالنامه امام‌صادق(ع)) بستگی داشته باشد؛ زیرا نگارگران این نسخه از مهارت و تبحر بی‌بهره نبوده‌اند (قاضی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۷).

پیامبر(ص) سوار بر مرکبی عجیب‌الخلقه، مانند اسبی که سر انسان دارد، در آسمان‌ها در حال حرکت به سمت بالاست. اسب، مرکب قهرمانان و جنگجویان بوده است؛ نمادی از خورشید، قدرت و شجاعت (هال، ۱۳۹۰: ۲۶). تاجی که بُراق

را بگیر و در دست کن» (۱۳۸۶: ۱۳۱). مصورکردن صحنه انگشتربخشی، یادآور نقوش مراسم و مجالس دیهیم‌گذاری یا مراسم تفویض مقامی یا اعطای نشان جانشینی است؛ زیرا شیر در طرف راست پیامبر (ص) و خود پیامبر (ص) نیز در سمت راست نگاره تصویر شده که «جهت راست، جهت خیر و نیکی و جایگاه بهشت و خدایان است» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۲: ۳۶). اگر به حجم نگاره‌های زیادی که در نسخه‌های متعدد فالنامه تولید شده در دوره شاه‌تیماسب، توجه شود، می‌توان به این سؤال رسید که علت توجه شاه‌تیماسب به فالنامه به چه خاطر بوده است؟ پورا کبر، دستور و فرمان چندین نسخه بسیار نفیس از فالنامه از طرف شاه را در این دوران، گم‌شدن انگشتری شاه و در نتیجه توسل وی به فال، برای پیدا کردن آن دانسته است (۱۳۹۶: ۲۶).

استفاده از پیکره شیر در نگاره، استعاره‌ای از امیرالمؤمنین (ع) و نمادی از شجاعت و دلیری و بی‌باکی ایشان است که در بین همه اعراب، از اهل تسنن گرفته تا اهل تشیع، به اسد یا شیر معروف بوده و پیامبر (ص) نیز برای نخستین بار به این موضوع در روایات اشاره کرده است. طبق سند یکی از سفرنامه‌نویسان اروپایی زمان صفوی، «صفویان، در یکی از میدان‌های عمومی شهر، تصویر حضرت علی (ع) را شمشیر به دست و سوار بر اسب نقاشی کرده بودند و مردم در مقابل آن ادای احترام می‌کردند» (member, 1993:52).

با مشاهده دقیق دو فرشته حامل طبق قند و گلاب‌پاش و فرشته‌ای که صندل طلایی در دستانش دارد، می‌توان دریافت که این سفر آسمانی با هدایایی از جانب آسمان به پیامبر (ص) همراه بوده و نگارگر با مصورکردن فرشته‌ای که دو جفت نعلین در دست گرفته، در حقیقت به رفتن در راه عشق و سیروسلوک، اشاره کرده است؛ زیرا مطابق باور تشیع، کسی می‌تواند نعلین بپوشد که در راه طلب عشق جد و جهد وی بسیار باشد؛ زیرا کسی که پابره‌نه است، نمی‌تواند آن‌چنان مثل شخصی که نعلین پوشیده راه برود؛ از این‌رو کسی که خوب‌تر راه برود و بادیه ریاضت را به‌آسانی طی کند، شایسته نعلین پوشیدن است (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۰۲).

در این نگاره، می‌توان فرشته‌ای را دید که پشت سر پیامبر (ص) با چراغ یا قندیلی در دست، در حال حرکت است. در اوستا،

بر سر دارد، نماد یا نشانه‌ای است از مقام و منزلت وی. کلاه یا تاج که یکی از اجزای جدایی‌ناپذیر در این نگاره به حساب می‌آید، نمادی است برای سلطنت، پیروزی، قدرت و همچنین نیل به افتخارات. تاج یا همان پوشش مشابهی که برای سر است و به‌نوعی حکایت از یک خدای مستقل دارد، بر سر خدایگان آشوری قرار گرفته است (همان: ۲۳۴-۲۳۳).

نگارگر در مصورسازی موضوع مجلس این نگاره، بنیادی‌ترین مکتب اندیشه، تفکر، باور و اعتقاد شیعه، مبتنی بر ختم نبوت را مدنظر قرار داده و امامت شیعی و مسئله ولایت را به‌عنوان مقوله‌ای آسمانی معرفی کرده است (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۸۳). پرچمی که در دست جبرئیل امین قرار گرفته و نوک آن به سمت بالا و به سمت نماد شیر اشاره دارد، در حقیقت تأکیدی بر نشان دادن همین جانشینی به حق علی (ع) است. سادات نیز برای اینکه از دیگران متمایز باشند، از شال و عمامه سبزرنگ استفاده می‌کردند (شهری‌باف، ۱۳۸۳، ج ۲: ۳۳۲). در حقیقت رنگ سبز شناخته‌شده برای لباس بنی‌هاشم از زمان مأمون عباسی رقم خورده است؛ چراکه در آن زمان مأمون، علی بن موسی (ع) را به‌عنوان ولیعهد خویش انتخاب کرد و از آن جهت که بنی علی را نگاه کرده و هیچ‌کس را برتر و داناتر از امام نیافته بود و ایشان را رضای آل محمد نامید، دستور داد جامه‌های سیاه را کنار بگذارند و جامه‌های سبزرنگ بپوشند و به عیسی و یاران او و به سرداران و سپاه و بنی‌هاشم امر کرد که با امام بیعت کنند و آن‌ها را وادار به پوشیدن قبا و کلاه‌های سبزرنگ کرد و نیز رنگ پرچم‌ها را سبز و همه مردم بغداد را به این کارها وادار کرد (طبری، ۱۳۶۴، ج ۱۳: ۵۶۶۰).

در این نگاره، نقش انگشتری و اهدای انگشتر یا حلقه (حلقه ولایت) از دست پیامبر (ص) به شیر که نماد علی (ع) است، مصور شده است. شیخ مفید می‌گوید که پیامبر (ص) در آخرین روزهای حیات در بستر بیماری، به حضرت علی (ع) فرمودند: «برادر! آیا تو وصیت و جانشینی مرا می‌پذیری که بعد از من وعده‌هایم را وفا نمایی؟ به‌خاطر من مذهبم را به‌جای آوری و از میراث اهل‌بیتم حراست فرمایی؟» امیرالمؤمنین جواب دادند: «آری ای رسول خدا». پیامبر (ص) فرمودند: «نزدیک من بیا». وی به نزد پیامبر (ص) رفت و پیامبر (ص)، وی را در آغوش کشیدند و انگشتری خود را درآوردند و فرمودند: «این

نور به الهه مهر نسبت داده شده و مهر به مثابه خداوند نور و روشنایی آسمانی در نظر گرفته شده که قبل از طلوع خورشید از بالای قله می‌درخشد و در روز تمام پهنه آسمان را به گونه‌ای محتشمانه در گردونه تیز اسبش درنور دیده و در هنگام شب نیز، زمین را با انوار خود روشن می‌کند. مهر خود خورشید نیست؛ بلکه روشنایی و نور است که سبب می‌شود تاریکی زایل شود؛ با گرمای انوار خویش نیز طبیعت را بارور می‌کند (شریعت‌مداری، ۱۳۹۲). در سوره احزاب آیه ۴۶ نیز پیامبر (ص) به چراغی فروزان تشبیه شده است: یا ایها النبی انا ارسلناک شهدا و مبشرا و نذیرا و داعیا الی الله باذنه و سراجا منیرا: «ای پیامبر ما تو را گواه و بشارت‌نگر و هشداردهنده فرستادیم؛ دعوت‌کننده به سوی خدا به فرمان او و چراغی تابناک».

در نگاره مورد بررسی، تصویری از پیکره یک فرشته شمشیر به دست، پشت سر حضرت محمد (ص) مصور شده است. ودایع، اشیاء و لوازمی به پیامبر اسلام (ص) اختصاص داده شده است که نماد یا نشانه تأکیدی برای جانشینی به حق پیامبر (ص) هستند؛ از قبیل: درع، عصا، عمامه پیامبر (ص) و شمشیر حضرت امیرالمؤمنین (ع) (کلینی، ۱۳۸۳، ج ۱، ۱۲۳۴). بر این اساس، نگارگر با مصورکردن فرشته‌ای که شمشیری در دستانش دارد، بر امامت و جانشینی به حق امیرالمؤمنین (ع) تأکید داشته که در روایات نیز به آن اشاره شده است.

واقعۀ معراج پیامبر (ص)، از حوادث شگفت‌انگیز روحانی بوده که در هفت آسمان گزارش شده است. نکته قابل توجه در باب روایت‌های کلامی که درباره آسمان‌های هفتگانه گفته شده، این است که در هفت آیه، قرآن مجید به «سماوات سبع» اشاره کرده است: بقره/ ۲۹، اسراء/ ۴۴، مؤمنون/ ۸۶، فصلت/ ۱۲، طلاق/ ۱۲، ملک/ ۳ و نوح/ ۱۵. با توجه به این مطلب، نگارگر نیز سعی داشته به آسمان هفتم اشاره کند که پیامبر (ص) در آن با پیکره شیر مواجه شده است.

تعداد پیکره فرشتگان در نگاره معراج فالنامه امام‌صادق (ع) ۷ پیکره است که چون ۷ در دین اسلام مقدس است، شاید اشاره‌ای باشد به ۷ آسمانی که پیامبر (ص) به معراج رفت یا اشاره به آسمان هفتم دارد که در آن با شیر که نماد حضرت علی (ع) در مذهب شیعه بوده، روبه‌رو شده و انگشتی خود را به نشانه جانشینی به شیر اعطا می‌کند. پیامبر (ص) سوار بر براق در مرکز تصویر، ۷ فرشته و ۱ شیر نیز دایره‌وار پیامبر (ص) را احاطه کرده‌اند (تصویر ۲۱). وجود این ۸ تن، به گونه‌ای نمادین، بیانگر عدد حاملین عرش است و حضور پیامبر (ص) در شب معراج در آنجا. پیامبر (ص) به نقل از جابر بن عبدالله انصاری می‌فرماید: «شب معراج که به آسمان‌ها برده شدم... دیدم که بر ۸ در از درهای بهشت نوشته شده بود: «لااله الا الله، محمد رسول الله، علی ولی الله» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۲۷: ۱۱).

جدول ۲. تحلیل آیکونوگرافی نگاره معراج فالنامه امام‌صادق (ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نام پیکره	تحلیل براساس نمادشناسی یا قرآن، احادیث و روایات دینی	تصویر پیکره
پیکره پیامبر (ص)	لباس پیامبر (ص)، جامه یا قبایی سفیدرنگ بر روی پیراهن یا ردایی قرمز رنگ که نماد و نشانه‌ای از غلبه نفس مطمئنه بر نفس اماره در ایشان است (مهدی‌زاده و بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۲۵). پوشش چهره پیامبر (ص)، روبنده‌ای است که در دوره‌های پیش از صفویان مرسوم نبوده و در دوره صفویان جهت تأکید بر عنصر قداست و معنویت پیامبر (ص) رایج شده و تحت تأثیر زمینه‌های فکری و اندیشه‌های مذهبی آن دوران، در فضایی سرشار از اعتقادات و باورمندی به گرایش‌های مذهب شیعی-فقهی است. نکته مهم: در نگاره معراج اثر سلطان محمد کلاه و دستار پیامبر (ص) کلاه و دستار قزلباشان است. در نگاره معراج فالنامه، کلاه و دستار قزلباش که نماد و نشانه‌ای از صفویان قزلباش در گفتمان و نظام فکری شیعی-صوفی بود، از سر پیامبر (ص) حذف شده است. دیماند در کتاب راهنمای صنایع‌دستی، شکل پیچیدگی دستارها و ظرافت پیکره‌ها را علت این تغییر گفتمان در دوره شاه‌تهماسب دانسته است (farhad, 2010: 34). جایگزین شدن کلاهی سرخ‌رنگ بدون تیغه بلند و دستار دوازده‌ترک به نشانه مذهب تشیع و نظام فکری شیعی-فقهی (تصویر ۸).	

تصویر پیکره	تحلیل براساس نمادشناسی یا قرآن، احادیث و روایات دینی	نام پیکره
 <p>تصویر ۹. پیکره جبرئیل (ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>مُرشد و راهنمای مسیر راه. عنصر معنویت نیز مانند نگاره معراج سلطان محمد، قابل مشاهده است. وقتی که حضرت محمد(ص)، مسیری را که آسمان تیره در آن، نورافشانی می‌کند، طی می‌کند جبرئیل امین با پرچم سبزی در دستانش، راه را به او نشان می‌دهد (تصویر ۹). پرچمی که در دست جبرئیل امین قرار گرفته و نوک آن به سمت بالا و به سمت نماد شیر اشاره دارد، در حقیقت تأکیدی بر جانشینی به حق علی(ع) است.</p>	پیکره جبرئیل (ع)
 <p>تصویر ۱۰. پیکره شیر (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>مصورسازی نگاره شیر: تحت تأثیر شرایط حاکم بر زمانه خود است؛ یا تحت تأثیر حامی و سفارش‌دهنده اثر برای اثبات حقانیت جانشینی علی(ع) به صورت نمادین. از دیدگاه نگارگر: نماد و نشانه‌ای از جانشینی به حق امیرالمؤمنین(ع) از جانب پیامبر(ص) است و اعطای آن به ایشان. پیامبر(ص)، نگین جانشینی و امامت را به اسد که همان نماد ناسوتی امیرالمؤمنین است، هدیه می‌کند (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۴). اسدالله یعنی شیر خدا، کنایه از شجاعت است. پیامبر(ص)، امیرالمؤمنین علی(ع) را اسدالله و اسدالرسول لقب داده است (ابن شهر آشوب مازندرانی، ۱۳۷۹: ۲۵۹). اسدالله لقب حمزه بن عبدالمطلب (ابن عبدالبر، ۱۴۱۲ق، ج ۱: ۳۶۹) و همچنین لقب حضرت امام علی(ع) (ابن شهر آشوب مازندرانی، ۱۳۷۹، ج ۳: ۲۵۹) است (تصویر ۱۰).</p>	پیکره شیر
 <p>تصویر ۱۱. پیکره فرشته قنديل به دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>فرشته قنديل به دست: اشاره به شخصیت والای پیامبر(ص) دارد که به مثابه چراغی هدایتگر و روشنی‌بخش در دین اسلام و مذهب تشیع است (تصویر ۱۱): نماد یا نشانه‌ای از قدرت و نورانیت خداوند برای حضرت پیامبر(ص). چراغ‌هایی که درون مسجد وجود دارند، دربرگیرنده آیه ۳۵ سوره نور است که همان معنای یکسان و مشابه را به دنبال دارند. در حدیثی از امام محمدباقر(ع) برای تفسیر این آیه آمده است: «مشکات، سینه پیامبر(ص) است که در آن چراغی قرار دارد و آن چراغ، دانش است و مراد از زجاجه (حباب شیشه‌ای) امیرالمؤمنان است که دانش نبوی در آن قرار دارد» (شیخ صدوق، ۱۳۵۷، ج ۵: ۱۵۹).</p>	پیکره فرشته قنديل (چراغدان) به دست

نام پیکره	تحلیل براساس نمادشناسی یا قرآن، احادیث و روایات دینی	تصویر پیکره
<p>پیکره فرشته دارای طبق قند و گلاب‌پاش / پیکره فرشته صندل‌به‌دست</p>  <p>تصویر ۱۲. پیکره فرشته حامل طبق قند و گلاب‌پاش (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>  <p>تصویر ۱۳. پیکره فرشته صندل‌به‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>طبق بینش شیعیان: همراهی جسم و روح در سفر پیامبر(ص) در شب معراج (تصویر ۱۲ و ۱۳).</p> <p>علامه طباطبایی در ترجمه تفسیر المیزان: «با در نظر داشتن آن قرائن از آیه و روایات چنین استفاده می‌شود که آن جناب با روح و جسدش از مسجد الحرام تا مسجد اقصی رفته؛ اما عروجش به آسمان‌ها؛ از ظاهر آیات سوره نجم... برمی‌آید که این عروج واقع شده و به هیچ وجه نمی‌توان آن را انکار نمود، چیزی که هست ممکن است بگوییم که این عروج با روح مقدسش بوده است؛ ولیکن نه آن طور که قائلین به معراج روحانی معتقدند که به صورت رؤیای صادقه بوده است؛ چه اگر صرف رؤیا می‌بود، دیگر جا نداشت آیات قرآنی این قدر درباره آن اهمیت داده و سخن بگویند و در مقام اثبات کرامت درباره آن جناب برآید» (۱۳۷۴، ج ۱۳: ۴۰).</p>	
<p>پیکره فرشته شمشیربه‌دست</p>  <p>تصویر ۱۴. فرشته شمشیربه‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>	<p>فرشته شمشیربه‌دست: طبق روایات، ائمه (ع) در مذهب شیعه برای ثابت کردن امامت خویش، به مواریث و ودایعی که در اختیارشان بود، تأکید و اشاره می‌کردند؛ از این رو، گاهی این ودیعه‌ها و مواریث مواردی را شامل می‌شد که هیچ‌کس جز خود ائمه (ع) آن‌ها را به چشم ندیده و تنها خود ائمه (ع) از موجودیت آن‌ها نزد خویش یاد کرده‌اند. از جمله این موارد می‌توان به پیراهن آدم (ع)، انگشتری سلیمان (ع)، پیراهن یوسف (ع)، عصای موسی (ع)، جامه و از قبیل آن، اشاره کرد (کلینی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۲۳۳-۲۳۱). به باور نگارنده در این نگاره نیز نگارگر سعی داشته تا به نوعی نمادین به علی (ع) و شمشیر ایشان اشاره کند که به‌عنوان یار غار پیامبر(ص) بوده و در کنار پیامبر(ص) در شکست کفار ایشان را باری می‌کرد (تصویر ۱۴).</p>	
<p>تعداد پیکره فرشتگان</p>	<p>۷ عدد: اشاره‌های قرآن به ۷ آسمان: بقره/۲۹؛ مومنون/۱۷؛ فصلت/۱۲؛ اسراء/۴۴؛ نوح/۱۵؛ ۷ تن: تعداد اصفحاب کهف (۲۱/۱۸)، خواب فرعون و تعبیر حضرت یوسف (ع) (۱۲/۴۳ تا ۴۹) که در نتیجه آن، ۷ سال فراوانی و ۷ سال قحطی می‌آید.</p>	
<p>جنسیت فرشتگان</p>	<p>در نگارگری ایرانی، هنرمند در نمایش فرشتگان به گونه‌ای عمل می‌کند که تمرکز برای نمایش جنسیت مشابه انسان‌ها وجود ندارد. هنرمند با زدودن نشانه‌های جنسیتی دست به این امر می‌زند؛ اما از آنجاکه جهان تصویر به گونه‌ای است که در صورت‌های مشابه انسان، تمایل به نمایش یک جنس دیده می‌شود، برخی فرشتگان مشابه زنان و برخی مشابه مردان دیده می‌شوند.</p>	
<p>موقعیت زمانی</p>	<p>شب به آن اندازه در فرهنگ قرآن دارای اهمیت فراوانی است که خدای سبحان در قرآن به آن سوگند خورده است (فجر/۴). از دیدگاه قرآن، به‌دست آوردن و پیدا کردن این دریافته‌ها و گفتار محکم که تنها با عمل حضور و خلوص استوار می‌شود، در هنگام شب آسان‌تر می‌شود (احزاب/۷۱). به همین دلیل است که قرآن که محکم‌ترین قول و گفتار بوده، در شب هنگام نازل می‌شود (قدر/۱)؛ از این رو، سیر زمینی و همچنین عروج ملکوتی پیامبر(ص) در هنگام شب اتفاق افتاده است.</p>	

عصر(ع) که در گفتمان شیعی از دیدگاه برخی فقه‌های آن زمان، مورد تأیید بوده است؛ زیرا بعضی از روحانیون و فقه‌های دوره صفویان، مانند محقق کرکی این نیابت را با توجه به صحبت امام صادق(ع)، در دوره غیبت امام(ع) کلی می‌دانستند (محقق کرکی، ۱۴۰۹ق: ۱۴۲). به عقیده کمپفر، اعتقاد و باور به مقدس بودن پادشاه، به‌گونه‌ای فطری و براساس روایات به سبب منتسب دانستن پادشاه به حضرت پیامبر(ص) بود (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۴). از آنجا که صفویان خود را منتسب به خاندان عصمت و از سلاله امام موسی بن جعفر(ع) می‌دانستند، با توجه به احترام آحاد مردم نسبت به سادات، وجاهتی مضاعف در میان عموم مردم کسب کردند. در واقع، در نظرگاه مردم آن زمان، حاکم شخصی بود که در روزگار غیبت امام عصر(ع)، از روحانیت و مصالح مذهبی و دینی در جامعه اسلامی، حفاظت می‌کرد (shakibi, 2007: 21).

در همه نگاره‌های دوره صفویان، نوعی کلاه قرمز رنگ بر سر مردان دیده می‌شود که به آن «تاج قزلباش» گویند. دور این کلاه، پارچه‌ای بسیار ظریف و طویل قرار می‌گیرد که چندین بار دور آن پیچیده می‌شود و به صورت عمامه‌ای بسیار مطبوع درمی‌آید و در انتهای دوازده ترک کلاه، از آن بیرون می‌زند؛ گاه جز میله چوبی آن، چیزی از کلاه پیدا نیست؛ زیرا پارچه تمام بقایای کلاه را می‌پوشاند (دسیلو فیگوروا، ۱۳۶۳: ۲۶۸). مردان قباهایی بلند می‌پوشیدند که تا نزدیکی ساق پا می‌رسید. جنس این قباها از کتان یا ابریشم بود و قباهای از جنس کتان، معمولاً گلدار بودند. چاک قبا نیز از طرف جلوروی هم می‌افتاد و نزدیک به بازوی چپ بسته می‌شد (اولناریوس، ۱۳۶۹: ۶۴۲). آستین‌های قبا بلند بود و از بازو به سمت پایین تنگ می‌شد و روی مچ‌های دست چسبیده می‌شد. این قبا تا کمر تنگ بود و از کمر به طرف پایین گشاد می‌شد (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۹۱-۹۲). کفش‌های ایرانیان به صورت نوک‌تیز بود و به صورتی دوخته می‌شد که به آسانی بتوان آن‌ها را پوشید و راحت کند؛ زیرا ایرانیان هنگامی که وارد اتاق می‌شدند، جلوی در اتاق کفش‌های خویش را می‌کنند تا بتوانند روی قالی‌ها راه بروند و وقت خروج نیز دوباره کفش‌ها را به پا می‌کردند. این نوع کفش‌ها برای آن‌ها بسیار راحت‌تر از کفش‌های اروپایی‌هاست که بند دارد و به پا می‌چسبد (همان: ۲۹۷).

شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی نگاره معراج فالنامه تهماسبی

مرتبه شمایل‌شناسی، به تبیین معنایی تصاویر مختص می‌شود (Panofsky, 1955: 18). هدف پانوفسکی در این مرحله در حقیقت مرتبه معنای ذاتی تصویر است؛ رسیدن به نوعی سنتز یا ترکیب که محتوای ناشناخته و جدیدی در بردارد که تنها از طریق هم‌نهادی و ترکیب همین مراحل سه‌گانه توصیفی، تحلیلی و تفسیری با هم حاصل می‌شود.


با توجه به این موضوع که یک آیکون در خلأ تولید نمی‌شود، روش آیکونولوژی در حقیقت روش تفسیر «ارزش‌های نمادین» در یک جامعه است که آیکون مورد نظر به نوعی در آن جامعه خلق شده باشد (همان: ۲۶)؛ به عبارتی دیگر، در این مرتبه، باید به دنبال شناسایی همه دلایل و عوامل فرهنگی و اجتماعی بود که به‌گونه‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه به خلق شاخصه‌های بصری یک آیکون و معنای منتسب به آن، منجر شده است (Gombrich, 1972: 6). برای این منظور، در این مرحله به شناسایی این دلایل و عوامل فرهنگی پرداخته می‌شود.

صفویان از طریق سه منبع اساسی برای کسب مشروعیت در جامعه ایران بهره می‌گرفتند: ۱. انتساب خود به خاندان امام موسی کاظم(ع)، یا به نوعی رواج مذهب شیعه؛ ۲. ارشدیت در سلسله‌مراتبی که در بین صوفی‌های صفوی بود و ۳. انتساب خود به خاندان پادشاهی ساسانیان به واسطه ازدواج دختر آخرین پادشاه ساسانی با حضرت امام حسین(ع) (کشاورز و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۴۱)؛ از این رو، پادشاهان صفوی در نظرگاه مردم از قداست خاصی برخوردار می‌شدند و این قداست پادشاهی صفویان تا جایی پیش رفت که آن‌ها را با لقبی مثل ظل‌الله می‌خواندند که با سلطنت صفویان ارتباطی نزدیک داشت (دلیر، ۱۴۰۰: ۸۵). در نسخه مصور فالنامه تهماسبی یا فالنامه امام صادق(ع)، نگاره‌هایی وجود دارد که به‌طور مشخص در رابطه با گفتمان شیعی دربار صفوی و سه اصل مشروعیت‌بخش حکومت صفویان که به آن اشاره شد، چه از لحاظ صوری و بصری و چه از نظرگاه معنایی و مضمونی پرداخته شده است؛ از این رو، نگاره معراج فالنامه امام صادق(ع)، از جمله این نگاره‌هاست که حاوی مضامین شیعی مشخصی است برای مشروعیت‌بخشی به حکومت شاه تهماسب و تأکید بر جانشینی وی در زمان غیبت امام

جدول ۳. شمایل‌شناسی با آیکونولوژی نگاره معراج پیامبر (ص) نسخه امام‌صادق (ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)

لایه‌های مستتر و پنهانی موردنظر نگارگر	تصاویر
<p>انتخاب عامدانه عناصر پوشاک صفوی برای پیکره پیامبر اسلام (ص) را می‌توان در چهارچوب راهبرد مشروعیت‌سازی صفویان تفسیر کرد. بازنمایی پیامبر (ص) با کلاه قزلباش سرخ، دستار و ردای فاخر و پای‌پوش ایرانی رایج در میان پادشاهان صفوی را می‌توان اقدامی آگاهانه برای مشروعیت‌سازی سیاسی دانست. این همسان‌سازی پوششی، از طرف نگارگر، نوعی پیوند نمادین میان «قداست نبوی» و «اقتدار و مشروعیت سلطنتی» ایجاد می‌کند و در نتیجه، شاه صفوی را در امتداد سنت پیامبر و برخوردار از مشروعیت الهی جلوه می‌دهد.</p>	<p>پوشاک پیامبر (ص)</p>  <p>تصویر ۱۵. پیکره پیامبر (ص) (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>
<p>پرچم سبزرنگ را می‌توان به‌عنوان مضمون خاص گفتمان شیعی به‌صورت عناصر نمادین فرهنگی موردنظر نگارگر در لایه‌های معنایی پنهان این نگاره، به‌جهت نسبت‌دادن صفویان به خاندان پیامبر (ص) و علی (ع) و مشروعیت‌دادن به حکومت شاه‌تیماسب صفوی در نظر گرفت.</p>	<p>پرچم در دستان جبرئیل (ع)</p>  <p>تصویر ۱۶. پرچم سبزرنگ در دستان جبرئیل (ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>
<p>بر طبق اصل امامت و جانشینی امام که در گفتمان شیعی-فقهی وجود داشت، برای ایجاد این حلقه مهم جهت پیوند دادن مذهب و سیاست در دوره صفوی، نگارگر در لایه‌های پنهان این نگاره، مشروعیت جانشینی به‌حق شاه‌تیماسب را موازی با مشروعیت جانشینی به‌حق امیرالمؤمنین قرار داده و بنابر باور و عقیده آن‌ها مبنی بر این نکته که پادشاهان صفوی از خاندان امام‌موسی کاظم (ع) هستند، بدین‌صورت در نظرگاه عامه مردم، سبب کسب مشروعیت و مقبولیت شده است.</p>	<p>انگشتربخشی پیامبر (ص) به شیر</p>  <p>تصویر ۱۷. پیکره پیامبر (ص) در حال انگشتربخشی (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>
<p>تغییر نمادین شیر به‌عنوان یکی از عناصر نمادین فرهنگی، به نوعی دلالت معنایی مستتر در نگاره، یعنی تغییر از معنای کهن شیر که نماد قدرت و درندگی بوده به نماد شجاعت و دلیری که در مورد حضرت علی (ع) به کار برده شده است.</p> <p>این مقوله به‌عنوان یکی از عناصر نمادین فرهنگی که از دوره باستان در ایران به دوره بعد از اسلام و صفویان شیعه راه پیدا کرده بود، در جهت مشروعیت‌دادن به مقام پادشاه صفوی و برجسته کردن مقام ایشان بعد از حضرت علی (ع) در زمان غیبت امام عصر (ع)، به‌عنوان ولی (طبق باور برخی از روحانیان دربار صفوی) از سوی نگارگر به عاریت گرفته شده است.</p>	<p>نقش‌مایه شیر</p>  <p>تصویر ۱۸. پیکره شیر (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>

لایه‌های مستتر و پنهانی مورد نظر نگارگر	تصاویر
<p>با توجه به مطالب گفته‌شده در بخش تحلیلی آیکنوگرافی، می‌توان دریافت که نگارگر سعی داشته با مصورکردن این فرشته‌ها به‌عنوان یکی دیگر از عناصر نمادین مشروعیت‌بخش، علاوه بر نشان‌دادن سفر روحانی- جسمانی پیامبر(ص) در شب معراج، به مردم یادآوری کند که این جفت نعلین در دست فرشته، در عین حال که دلالت صریحی است بر شایسته‌بودن پیامبر(ص) به این سفر روحانی، در معنای ثانویه و پنهان خود نیز، دلالت مستتری دارد بر دیدگاه شیعی- فقهی نگارگر برای مناسب‌دانستن شاه‌تھماسب و مشروعیت وی برای حکومت بر مبنای فقه شیعی برخی فقه‌های درباری آن‌زمان؛ زیرا شاه‌تھماسب در دوره دوم حکومتش که به آن، دوره انزوا و گوشه‌گیری می‌گفتند، از تمام منکرات دنیا توبه کرد و به خدا پناه برد و مشغول عبادت شد.</p>	<p>فرشته مصورشده با طبق گلاب‌پاش</p>  <p>تصویر ۱۹. پیکره فرشته حامل گلاب‌پاش (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p> <p>فرشته مصورشده با یک جفت نعلین در دست</p>  <p>تصویر ۲۰. پیکره فرشته حامل هدیه جفت نعلین (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>
<p>فرشته چراغداری که نگارگر، پشت سر پیامبر(ص) تصور کرده، اشاره به شخصیت والای پیامبر(ص) دارد که به‌مثابه چراغی هدایتگر و روشنی‌بخش در دین اسلام و مذهب تشیع، برای روشن کردن اذهان بشریت در دل ظلمات و نیز دعوت به‌سوی دین حق فرستاده شده است. همچنین این چراغ می‌تواند نماد یا نشانه‌ای از قدرت و نورانیت خداوند برای پیامبر(ص) باشد. به نظر می‌رسد، نگارگر سعی داشته تا با چنین تدبیری در زیر لایه‌های پنهانی این نماد، هم مشروعیت به‌حق حکومت صفویان و شاه‌تھماسب را به‌واسطه باورمندی به دین اسلام و مذهب تشیع، به همگان القا کند و هم به رسالت خاندان صفوی به‌عنوان ولی مسلمین در زمان غیبت ولی عصر(ع) اشاره کند.</p>	<p>فرشته حامل قندیل یا چراغدان</p>  <p>تصویر ۲۱. پیکره فرشته حامل قندیل (چراغدان) (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>
<p>در این نگاره، نگارگر کوشیده تا رابطه بین دین و سیاست را که از مهم‌ترین شاخصه‌های صفویان بوده، به تصویر بکشد (تصویر ۲۲)؛ از این‌رو، به یکی از وظایف دولت صفوی که اصل پایداری و وفاداری به دین اسلام و تشیع دوازده‌امامی است و همچنین ترویج پایه‌ها و اساس مذهب تشیع و همین‌طور اصل امامت و جانشینی علی(ع) در دوره صفوی، اشاره کرده تا با این کار برای تثبیت موقعیت دولت صفویان و تحکیم پادشاهی شاه‌تھماسب در دوره دوم حکومت وی اقدام کند و مشروعیت الهی حکومت شاه‌تھماسب را به‌واسطه این عناصر نمادین فرهنگی در زیر لایه‌های معنایی توصیف و تحلیل، نشان دهد.</p>	<p>فرشته شمشیربه‌دست</p>  <p>تصویر ۲۲. پیکره فرشته شمشیربه‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>

لایه‌های مستتر و پنهانی مورد نظر نگارگر	تصاویر
<p>تفسیر مهم دیگری که می‌توان به‌عنوان یکی از عناصر نمادین فرهنگی در جهت مشروعیت‌بخشی شاه‌تیماسب برطبق دیدگاه شیعی-فقهی صفویان در این نگاره در نظر گرفت، اشاره‌ی نمادین نگارگر به عدد ۷ است که همان آسمان هفتم است و هجین عدد ۸ که اشاره‌ای به خاندان صفویان به‌عنوان نوادگان امام‌رضا(ع) و امام‌موسی‌کاظم(ع) است و رساندن نسب شاه‌تیماسب از این طریق به حضرت امام‌علی(ع) که در بستر شکل‌گیری دو نظام فکری شیعی-صوفی و سپس شیعی-فقهی، جدای از صحت و سقم این سند، نقش مهمی دارد و یکی از بارزترین عوامل مشروعیت‌بخشی برای صفویان شمرده می‌شود.</p>	<p>تعداد و جایگاه فرشتگان در نگاره</p>  <p>تصویر ۲۳. پیکره فرشتگان (نگارندگان، ۱۴۰۴)</p>

قهی، ۱۳۹۳: ۳۷). این‌ها از جمله عناصر نمادین فرهنگی دیگری است که رساننده پیامی مستتر در لایه‌های پنهانی این نگاره است که نگارگر با توجه به گفتمان شیعی و نظام فکری شیعی-فقهی در دوره دوم حکومت شاه‌تیماسب به‌واسطه آن‌ها، با ترسیم المان‌های شیعی در این نگاره، از هنر نگارگری به‌عنوان یک ابزار رسانه‌ای مهم، استفاده کرده و علاوه بر تحکیم و تثبیت حکومت، در جهت کسب مشروعیت فرهنگی شاه‌تیماسب نیز بهره برده است.

نتیجه

در دوره نگارگرانی که به مصورسازی واقعه معراج پیامبر(ص) پرداخته‌اند، اهداف مختلفی داشته‌اند؛ از این‌رو، زبان بصری آن‌ها نه تنها در ادامه میراث تصویری ایران بود؛ بلکه عاملی برای ارتباط جریان‌های مختلف تاریخی، سیاسی و مذهبی در کشور بود. این هم‌سویی هنر نگارگری با حکومت، در زمان شاه‌تیماسب به اوج خود رسید. در نگاره معراج فالنامه امام‌صادق(ع) به‌روشنی مشخص می‌شود که نگارگر با توجه به نظام فکری شیعی-فقهی که در رابطه با مبانی مذهب شیعه داشته، اندیشه‌ها و بینش دینی-فقهی دوره دوم حکومت شاه‌تیماسب را برای تثبیت حکومت صفویان، جهت کسب مشروعیت الهی و درنهایت کسب مقبولیت در نظرگاه عامه مردم نشان داده است؛ از این‌رو نگارگر با توجه به روایات متعدد متفکران دینی تشیع، برای نیل به اهداف شاه‌تیماسب، با بیان عناصر نمادین فرهنگی در لایه‌های پنهان نگاره خویش به موازات اندیشه‌های ترویجی و تبلیغی سیاسی، اجتماعی،

باید توجه شود که نگاره حاضر در دوره دوم حکومت شاه‌تیماسب مصور شده؛ یعنی دوره توبه‌کردن و گوشه‌نشینی او و نیز جاگزین شدن نظام فکری شیعی-فقهی به جای نظام فکری شیعی-صوفی که بر جامعه ایرانی حکمفرما شده بود. شاه‌تیماسب خود درباره توبه‌اش نوشته است: «در بیست‌سالگی که این سعادت نصیب من شد، این رباعی را انشا کردم: یک چند پی زمرّد سوده شدیم / یک چند به یاقوتِ تر آلوده شدیم / آلودگی‌ای بود به هر رنگ که بود / شستیم به آب توبه آسوده شدیم» (۱۳۶۳: ۳۱-۳۰). به همین دلیل نگارگر نیز این نگاره را براساس نظام فکر شیعی-فقهی مصور کرده و کلاه صوفیانه قزلباش که در نگاره‌های قبلی مثل نگاره معراج اثر سلطان محمد بوده، حذف و کلاه ساده‌ای جایگزین آن کرده است؛ زیرا شاه‌تیماسب در دوران سلطنت خویش، کلاه دوازده‌تَرک قزلباش را که نمادی بود از تعلق خاطر وی به ائمه اثنی‌عشر، ترویج داد. اگرچه این کلاه از دوران شیخ‌حیدر به وجود آمده بود؛ اما شاه‌تیماسب چون به تاج اثنی‌عشری علاقه فراوان داشت، آن را به اسم خود نام‌گذاری کرد و به اطراف و اکناف سرزمین ایران نیز امر کرد که همه تاج تیماسی بیوشند (تربیت، ۱۳۷۷: ۲۰۱)؛ از این‌رو، در دوره دوم حکومت شاه‌تیماسب که دوره گوشه‌نشینی وی بود، در نگاره معراج فالنامه، به‌روشنی می‌توان دید که کلاه تیغه‌بلند قزلباش، حذف شده و با اندکی تغییر جای خود را به کلاه سرخ‌رنگ بدون تیغه‌ای داده، با دستار دوازده‌ترکی که به صورت کامل به دور سر پیامبر(ص) پیچیده شده و لباس سفیدرنگ گلداری بر تن، «به نشانه نفس مطمئنه» (مهدی‌زاده و بلخاری

بیانگر مضمون اسدالله و مصورکردن شمشیر علی(ع) در دست فرشته‌ای در پشت سر پیامبر(ص)، بیانگر یکی دیگر از عناصر نمادین فرهنگی شیعی است که نشان‌دهنده یار و همراه بودن علی(ع) با پیامبر(ص) در جنگ‌هایی است که با کفار داشته و در نهایت به شکست کفار ختم شده است. عنصر نمادین فرهنگی دیگر، وجود یک انگشتری در دست راست پیامبر(ص) است که همان حلقه جانشینی امیرالمؤمنین(ع) پس از پیامبر(ص) است که هرکدام از این عناصر نمادین فرهنگی به پیوند بین دین و سلطنت در زمان صفوی اشاره می‌کنند و براساس نظر اکثر علما و روحانیون درباری در زمان شاه‌تیماسب، مشروعیت الهی جانشینی و حکومت بعد از پیامبر از آن علی و اولادش و در زمان غیبت امام عصر(ع)، لایق پادشاه صفوی است.

باید متذکر شد که چون نسخه فالنامه امام‌صادق(ع) متنی ادبی ندارد، نگارگر در مصورسازی موضوع مرتبط با معراج، آزادی عمل داشته و الزامات و محدودیت‌هایی را که در مصورسازی متون و نسخه‌های ادبی رعایت می‌شد، نداشته است. در واقع چون متن فالنامه، فقط به واقعه معراج پیامبر(ص) تأکید کرده و چون از حضور حضرت امیرالمؤمنین(ع) در سفر روحانی معراج به کنایه، هیچ سخنی در متون ادبی نیامده است، مصورسازی نگارگر براساس روایات و گفتمان شیعی-فقهی و تحت‌تأثیر این گفتمان صورت گرفته که خود بیانگر ارتباط عناصر نمادین فرهنگی این نگاره با فرهنگ و مذهب اهل تشیع است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ». (اسراء/۱). سوره اسراء تنها قسمت اول این سفر، یعنی سفر از مبدأ مسجدالحرام به سوی مسجدالاقصی در شهر بیت‌المقدس را بیان می‌کند و در باب آن می‌فرماید: پاک و منزّه است خدایی که بنده اش (حضرت پیامبر(ص)) را در یک شب از مسجدالحرام به (سوی) مسجدالاقصی که گرداگردش را پربرکت ساختیم برد، تا آیات (نشانه‌های) خود را به او نشان دهیم، او(خداوند) شنوا و بیناست.

فرهنگی و مذهبی صفویان، کلیات و جزئیات مختلف موجود در نگاره را مصور کرده است. در این نگاره، رنگ نمادین لباس پیامبر(ص)، هاله نور منتشرشده، دستار دوازده‌ترک بر سر و روبنده‌ای بر چهره مبارک ایشان که برای مقدس نشان دادن منزلت ایشان مصور شده، از طرف نگارگر، موجب پیوند نمادینی میان «قداست نبوی» و «اقتدار و مشروعیت سلطنتی» شده و در نتیجه، شاه صفوی را در امتداد سنت پیامبر و برخوردار از مشروعیت الهی جلوه می‌دهد.

در نیمه دوم حکومت شاه‌تیماسب، به علت عزلت‌گزینی و طرد هنرمندان از دربار و تشدید جریان تفکر شیعی-فقهی و گفتمان فقه‌آهنگی و نهادینه‌شدن مفهوم ولایت و امامت توسط محقق ثانی و بینش دینی-فقهی؛ باور و بینش شاه‌تیماسب برای اثبات جانشینی و امامت حضرت علی(ع) و نیز برجسته‌شدن مقام ولایت وی و بیان نمادین مقام وی به‌عنوان جانشین به‌حق در دوران غیبت امام عصر(ع) به‌روشنی ملاحظه می‌شود. نگارگر معراج فالنامه با توجه به عناصر نمادین فرهنگی مصورشده در نگاره خود (شیر، شمشیر، حلقه جانشینی (حلقه ولایت)، پرچم سبز رنگ، طبق قند و گلاب‌پاش و صندل)، در لایه‌های معنایی نگاره، علاوه بر نشان دادن سفر روحانی و جسمانی پیامبر(ص) با توجه به روایات متعدد شیعی، به پیوند محکم میان دین و حکومت صفویان اشاره کرده و جانشینی به‌حق شاه‌تیماسب را به موازات جانشینی به‌حق امیرالمؤمنین(ع) از طرف پیامبر(ص) و نظر فقه‌های شیعی آن زمان تأیید کرده و با توجه به این اندیشه‌ها کوشش کرده در نظرگاه مردم کسب مشروعیت و مقبولیت کند و حکومت صفویان را تثبیت و تحکیم نماید.

در نگاره فالنامه امام‌صادق(ع)، به سبب وجود عناصری چون حذف شدن کلاه تیغه‌بلند قزلباش و جایگزین شدن کلاه قرمز و بدون تیغه بلند قزلباش و دستار دوازده‌ترک بر سر پیامبر(ص) و البسه‌ای مربوط به دوران صفوی، انگشتری یا حلقه جانشینی، پیکره شیر و پرچم در دست جبرئیل(ع)، محوریت وجود پیکره پیامبر(ص) به‌نوعی کمرنگ‌تر جلوه داده شده است؛ چون نگارگر در این نگاره کوشیده پیکره پیامبر(ص) و بخشیدن انگشتری به شیر را نشان دهد. حضور امیرالمؤمنین(ع) در قالب شیر به‌همراه پیامبر(ص)

- تربیت، محمدعلی (۱۳۷۷). *د.نشمندان/آذربایجان*. به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- حجاریان، سعید (۱۳۷۳). «نگاهی به مسئله مشروعیت». *راهبرد*، شماره ۳، صص. ۷۸-۹۳.

- حسینی، مهدی (۱۳۸۳). «فالنامه شاه تهماسب: حدوداً ۹۵۷ق». *هنرنامه*، شماره ۲۳، صص. ۴۳-۵۶.

- دیسیلو فیگوئروا، دن گارسیا (۱۳۶۳). *سفرنامه دن گارسیا دیسیلو فیگوئروا*. مترجم: غلامحسین سمیعی؛ تهران: نشر نو. - دلیر، نیره (۱۴۰۰). «گفتمان ظل الهی در تاریخ نگاری عصر صفوی». *جستارهای تاریخی*، شماره ۲، صص. ۷۹-۱۰۰.

- رستمی، مصطفی؛ سلیمی فرد، زهرا (۱۳۹۷). «بررسی نگاره معراج پیامبر با رویکرد ایکونولوژی (مطالعه موردی: نسخه فالنامه تهماسبی)». *همایش ملی جلوه های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد*. رشت: دانشگاه گیلان. کد مقاله در سایت JELVEH01_369: civilica.com.

- سام میرزا (۱۳۱۴). *تحفه سامی*. به تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

- سبزواری، ملا محمدباقر (۱۳۷۷). *روضه الانوار عباسی*. به تصحیح اسماعیل چنگیزی اردهایی، تهران: میراث مکتوب.

- شاقلائی پور، زهرا؛ قاضی زاده، خشایار (۱۳۹۴). «رمزپردازی در نگاره معراج پیامبر(ص) در فالنامه تهماسبی به روش ایکونولوژی اروین پانوفسکی». *پیکره*، دوره چهارم، شماره ۸، صص. ۳۶-۵۳. doi: 10.22055/pyk.2016.14559

_____؛ _____؛ حاصلی، پرویز (۱۳۹۷). «بررسی تأثیر متون شیعی بر شمایل نگاری از امام علی(ع) در نگاره های فالنامه تهماسبی». *مطالعات هنر اسلامی*، سال چهاردهم، شماره ۳۲، صص. ۹۷-۱۳۱.

- شاه تهماسب اول (۱۳۶۳). *تذکره شاه تهماسب: شرح وقایع و احوالات زندگانی شاه تهماسب صفوی به قلم خودش*. تهران: کاویانی.

- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴). *هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان*. تهران: مطالعات هنر اسلامی.

- شجاعی زند، علی رضا (۱۳۷۶). *مشروعیت دینی دولت و اقتدار سیاسی دین*. تهران: تیبان.

۲. « وَ لَقَدْ رَأَاهُ نَزَلَهُ أُخْرَىٰ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَىٰ عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ لَقَدْ رَأَىٰ مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَىٰ » (نجم/۱۸-۱۳). در سوره نجم به بخش دوم این سفر، یعنی سیر آسمانی و روحانی پیامبر(ص) اشاره کرده و فرموده: «و بار دیگر او را مشاهده کرد نزد سدره المنتهی؛ که جنت المأوی در آنجاست. در آن هنگام که چیزی (نور خیره کننده ای) سدره المنتهی را پوشانده بود و چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان نمود. او پاره ای از آیات و نشانه های بزرگ پروردگارش را مشاهده کرد».

3. Iconology

4. Erwin Panofsky

5. von Schleicher

6. Objective

منابع و ماخذ

- قرآن کریم (۱۳۷۴). ترجمه مهدی الهه قمشه ای. قم: چاپخانه اعتماد.

- ابن شهر آشوب مازندرانی، محمد بن علی (۱۳۷۹ق.). *مناقب آل ابی طالب علیهم السلام*. قم: علامه.

- ابن عبد البر، یوسف بن عبد الله. (۱۴۱۲ق.). *الاستیعاب فی معرفة*

الاصحاب. تحقیق: علی محمد البجاوی، بیروت: دار الجیل.

- اولتاریوس، آدام (۱۳۶۹). *سفرنامه آدام اولتاریوس (اصفهان خونین شاه صفی)*. مترجم: حسین کردبچه، تهران: کتاب برای همه.

- پاکباز، رویین (۱۳۸۴). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ سوم، تهران: زرین و سیمین.

_____ (۱۳۹۲). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

- پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶). *معنا در هنرهای تجسمی*. مترجم: ندا اخوان مقدم، تهران: چشمه.

- پوراکبر، آرش (۱۳۹۶). *فالنامه شاه تهماسبی*. تهران: فرهنگستان هنر.

- تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۸۳). *سفرنامه تاورنیه*. مترجم: حمید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

- کیانمهر، قباد؛ تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشی‌کاری مدرسه چهارباغ اصفهان و باورهای عصر صفویه». پژوهش‌های تاریخی، سال سوم، شماره ۱۰، صص. ۱۵۶-۱۳۳.

- لشکری تفرشی، احسان (۱۴۰۰). «شناخت مؤلفه‌های آیین تشیع در برساخت انسجام اجتماعی در ایران عصر صفوی». ژئوپلیتیک، دوره نوزدهم، شماره ۱، صص. ۱۵۱-۱۳۱/doi: ۱۳۱.

۲۰/۶/۶۹/۱۹/۱۴۰۲/۱۷۳۵۴۳۳۱/۱۰۰۱/۲۰۰۱/۱۷۳۵۴۳۳۱/۱۴۰۲/۱۹/۶۹/۵/۶
- محقق کرکی، علی بن حسین (۱۴۰۹ ق). *الرسائل المحقق الکرکی*. تحقیق الشیخ محمد الحسون، قم: مکتبه آیت‌الله المرعش النجفی.

- مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳ ق). *بحارالانوار*. جلد پانزدهم، نجف: دارالکتاب اسلامی.

- معین. محمد. (۱۳۸۱). *فرهنگ فارسی معین*. تهران: ندا.

- منشی، اسکندربیک (۱۳۵۰). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*. به‌کوشش ایرج افشار، جلد یکم و دوم، تهران: امیرکبیر.

- مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۴). «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فالنامه تهماسبی». *جلوه هنر*، شماره ۱۴، صص. ۱۶-۵. doi: 10.22051/jjh.2016.2122.

_____؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳). «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگاره معراج پیامبر (ص) در نسخه فالنامه تهماسبی». *شیعه‌شناسی*، دوره دوازدهم، شماره ۴۶، صص. ۴۶-۲۵.

- نیکخواه، هانیه؛ شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۹). «رهیافتی به سیاست فرهنگی ایلخانان در سده سیزدهم / هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران». *مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۱۳، صص. ۱۲۹-۱۰۹.

- هال، جیمز (۱۳۹۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- Adams, Laurie Schneider (2010). *The Methodologies of Art: An Introduction*, 2nd ed., Westview Press, Boulder.

Canby, Shiela. (2004). *Hunt for Paradise: court arts of iran*. New York: Asia Society.

- شریعت‌مداری، فاطمه (۱۳۹۲). «طراحی باغ نور با نگاهی بر جایگاه نور در فرهنگ و معماری ایران». *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.

- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. مترجم: سودابه فضایی، تهران: جیهون.

- شهری‌باف، جعفر (۱۳۸۳). *طهران قدیم*. جلد دوم، چاپ چهارم، تهران: معین.

- شیخ‌صدوق، محمد بن علی (۱۳۵۷). *التوحید*. قم: جامعه مدرسین.

- شیخ‌مفید. (۱۳۸۶). *الارشاد*. چاپ هشتم، مترجم: سیدهاشم رسولی محلاتی، تهران: فرهنگ اسلامی.

- شین دشتگل، هلنا (۱۳۸۹). *معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد (ص)*. تهران: علمی و فرهنگی.

- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۴). *ترجمه تفسیر المیزان*. قم: دفتر انتشارات اسلامی.

- طبری، محمد بن جریر (۱۳۶۴). *تاریخ طبری*. مترجم: ابوالقاسم پاینده، جلد سیزدهم، چاپ دوم، تهران: اساطیر.

- قاضی‌زاده، خشایار؛ شاقلانی‌پور، زهرا (۱۳۹۵). «تجلی امام‌رضاع) در نگاره‌های فالنامه تهماسبی». *ساتین*، سال سوم، شماره ۲-۱ (پیاپی ۵-۶)، صص. ۴۰-۱۱.

- کاشفی سبزواری، ملاحسین (۱۳۵۰). *فتوت‌نامه سلطانی*. به‌تصحیح و مقدمه محمدجعفر محجوب، تهران: محجوب.

- کشاورز، زهراسادات؛ چلونگر، محمدعلی؛ منتظرالقائم، اصغر (۱۳۹۶). «تبیین و تحلیل نقش طبقات اجتماعی در فرآیند تمدن دولت صفویه». *تاریخ اسلام و ایران*، دوره بیست‌وهفتم، شماره ۳۴، صص. ۱۶۷-۱۳۹. doi: 10.22051/hii.2017.12649.1239

- کلینی، ابوجعفر محمد بن یعقوب (۱۳۸۳). *الکافی*. به‌تصحیح علی‌اکبر غفاری، تهران: دارکتب الاسلامیه.

- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۳). *سفرنامه کمپفر*. مترجم: کیکاوس جهانداری، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.

- کنگرانی فراهانی، منیژه و دیگران (۱۴۰۰). «معراج سلطان محمد و برگرفتنی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد پیش‌متنیت ژنت». *نگره*، شماره ۵۹، صص. ۷۳-۶۱.

- Farhad, Massumeh et al. (2010). Falnama: The Book of Omen, Thames & Hudson. USA.
- Falk, Toby. (1985). Treasures of Islam. Bristol. Avon. England.
- Gombrich, Ernst H. (1972). Symbolic Images: Studies in the Art of Renaissance II . London: Phaidon Press Limited.
- Membre, M (1993). Mission to the Lord Sophy Of Persia. London.
- Pieranti, G. "Iconografia e Iconologia", in Atlas, (2016): pp. 1-8.
- Panofsky, E. (1955). Meaning in the Visual Arts, New York: Doubleday Anchor Book
- Shakibi, Zhand, (2007). Revolutions and the Collapse of Monarchy, Volume 42 of International Library of Historical Studies, London, I.B. Tauris & Coltd.