Negarineh Islamic Art
Vol. 12, No. 30, p. 63-84, 2026

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 Behrouzipour[1], Khashayar Ghazizadeh[2], Parviz Haseli[3]

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/nia.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. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

نگارینه هنر اسلامی (دوفصلنامه)
جلد دوازدهم، شماره سی ام، پاییز و زمستان ۱۴۰۴
شماره صفحه: ۸۴-۶۳

مقاله پژوهشی

شمایل‌شناسی بازتاب مشروعیت فرهنگی در نگارۀ معراج پیامبر(ص) در نسخۀ فالنامۀ امام‌صادق(ع)

حسین بهروزی پور[۱]، خشایار قاضی‌زاده[۲]، پرویز حاصلی[۳]

۱- دانشجوی دکترای تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده 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 مطالعۀ پیکره مبارک پیامبر(ص)، همراه دیگر پیکره‌های مصورشده در نگاره فالنامۀ امام‌صادق(ع)، به شناخت عناصر بصری نمادین به‌کاررفته در این نگاره و دست‌یابی به اهداف و زمینه‌های ایجاد این عناصر نمادین، جهت نشان‌دادن واقعۀ معراج پرداخته شود. بر این اساس، پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش‌هاست که نمادها و نشانه‌های مشروعیت‌بخشی به حکومت شاه‌تهماسب در دورۀ دوم حکومت وی در پیکره‌های مصورشده در نگارۀ معراج فالنامۀ امام‌صادق(ع) کدامند؟ نمادها و نشانه‌های ظهوریافته در نگارۀ معراج فالنامه تحت‌تأثیر چه گفتمان‌هایی در دورۀ شاه‌تهماسب بوده‌اند؟ روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد آیکونولوژی پانوفسکی است. گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای (اسنادی) صورت گرفته است. در نیمۀ دوم حکومت شاه‌تهماسب به‌علت عزلت‌گزینی وی و طرد هنرمندان از دربار و تشدید جریان تفکر دینی ـ فقهی و نهادینه‌شدن مفهوم ولایت و امامت توسط محقق ثانی برای اثبات جانشینی علی(ع)، بیان نمادین مقام شاه‌تهماسب صفوی به‌عنوان جانشینی به‌حق در دوران غیبت امام عصر(ع) به‌روشنی ملاحظه می‌شود. نگارگر معراج فالنامه، با توجه به عناصر نمادین فرهنگی مصورشده در این نگاره (شیر، شمشیر، حلقۀ جانشینی، پرچم سبزرنگ و صندل طلایی)، در لایه‌های پنهان معنایی نگارۀ خود با توجه به روایات شیعی در باب واقعۀ معراج، ضمن اشاره به رابطۀ محکم بین دین و حکومت، جانشینی به‌حق شاه‌تهماسب را به موازات جانشینی به‌حق علی(ع) ازطرف پیامبر(ص) و نظر فقهای شیعی آن زمان دانسته و کوشش کرده برای وی در نظرگاه مردم مشروعیت و مقبولیت کسب کند. ظهور نمادهای به‌کاررفته در این نگاره نیز تحت تأثیر گفتمان شیعی ـ فقهی حاکم بر نیمۀ دوم حکومت شاه‌تهماسب بوده است.

واژه‌های کلیدی: عناصر نمادین فرهنگی، مشروعیت، آیکونولوژی، نگاره، فالنامۀ امام‌صادق(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 دکتري نویسنده اول با عنوان«بازتاب مشروعیت فرهنگی در نگارگري ایرانی به مثابه رسانه از دوره ایلخانان تا صفویان» در دانشگاه شاهد است که به راهنمایي نویسندگان دوم(نویسنده مسئول) و سوم انجام شده است..

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

معراج پیامبر اسلام(ص)، سیر شبانهٔ 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 سورهٔ اسراء[1] و آیات انتهایی سورهٔ نجم[2] 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 به‌صورت مستقیم واژهٔ معراج به کار نرفته است: «تعرج الملائکه و الروح الیه فی یوم کان مقداره خمسین الف سنه»؛ در آن روزی که مقدارش پنجاه هزار سال است، فرشتگان و روح بدانجا فرا روند (معارج/ ۴). واژهٔ معراج در لغت به‌معنای صعودکردن و بالارفتن است و در اصطلاح به داستان واقعی صعود پیامبر(ص) اشاره می‌کند؛ از این‌رو، 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، هم ازلحاظ زیبایی‌شناسی و هم در بُعد عناصر نمادین فرهنگی که همزمان با شدت‌یافتن تعبد و علایق و باورهای شیعی شاه‌تهماسب صفوی در دورهٔ دوم حکومتش که به دورهٔ گوشه‌گیری و کُنج عُزلت‌گزینی وی به سبب ترک منکرات، مصور شده، نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در فالنامهٔ امام‌صادق(ع) است. نگارگر این اثر با مصورکردن این واقعه لایه‌های معنایی پنهان و متعددی را در رابطه با گفتمان تشیع فقاهتی در آن مصور کرده است.

در این پژوهش، نویسندگان می‌کوشند با توجه به اسناد موجود و نظریات مستند در زمینهٔ نگارهٔ معراج پیامبر(ص) موجود در فالنامهٔ امام‌صادق(ع) در دورهٔ صفویان، به این پرسش‌ها پاسخ دهند: نمادها و نشانه‌های مشروعیت‌بخشی به حکومت شاه‌تهماسب در دورهٔ دوم حکومت وی در پیکره‌های مصورشده در نگارهٔ معراج فالنامهٔ امام‌صادق(ع) کدامند؟ نمادها و نشانه‌های ظهوریافته در نگارهٔ معراج فالنامه، تحت تاثیر چه گفتمان‌هایی در دورهٔ شاه‌تهماسب بوده‌اند؟ تلاش شده ضمن بررسی شاخصه‌ها و ویژگی‌های بصری در پیکر مبارک پیامبر(ص)، جبرئیل امین، براق و فرشتگان در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) از فالنامهٔ امام‌صادق(ع) در دورهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب 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 نگارهٔ مورد بحث، با رویکرد نشانه‌شناسی اروین پانوفسکی پرداخته شود.

اهمیت و ضرورت پژوهش

با کمی تفکر در باب چرایی و چگونگی حمایت حاکمان هنردوست صفوی، نظیر شاه‌تهماسب، می‌توان دریافت که او با تکیه بر شاخصه‌های فرهنگی و هنری موجود در نگاره‌ای چون معراج در نسخهٔ فالنامهٔ امام‌صادق(ع) در دورهٔ صفوی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین ابزارهای رسانه‌ای مهم و قدرتمند در نیمهٔ دوم حکومت خود، هم به جهت حاکم‌شدن گفتمان شیعی فقاهتی 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 پیش آید و درنهایت، شناسایی عناصر نمادین فرهنگی مشروعیت‌بخش در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در این نسخهٔ 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 حکام و سلاطین صفویان داشته، به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی، هم به‌لحاظ عناصر بصری و هم ازنظر 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 به‌صورت دلالت‌های معنایی، ضمنی و پنهانی مصور

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

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ 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 پیشینهٔ تاریخی معراج و بازتاب آن در اشعار فارسی پرداخته و روند تحول تصویرگری معراج و عناصر تصویری ترکیب‌بندی‌های نگارهٔ معراج را جست‌وجو کرده است. او ۳۷ نمونه از معراج‌نگاری‌های برجسته، شامل نسخه‌های خطی، چاپ‌های سنگی و... را بررسی کرده است. مهدی‌زاده (۱۳۹۴) در «مقایسهٔ تطبیقی نگارهٔ معراج در خمسهٔ نظامی و فالنامهٔ تهماسبی» معتقد است که کاربست عناصر تصویری و نیز تهمیدات تجسمی، سبب بروز روایات مرزی، تأویلی و عرفانی در نگارهٔ معراج خمسهٔ تهماسبی شده است.

نگارهٔ «معراج» فالنامهٔ امام‌صادق(ع) نیز به‌شکل اختصاصی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. رستمی و سلیمی‌فرد (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر با رویکرد آیکونولوژی (مطالعهٔ موردی: نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی)»، به این نتیجه رسیده‌اند که نحوهٔ دید و مضامین موردنظر هنرمندان در فالنامهٔ تهماسبی، تاحدود زیادی متأثر از شرایط فرهنگی دوران تولید اثر و نیز باورهای حاکم بر جامعه و حمایت‌کنندهٔ این اثر هنری بوده است. این پژوهش با وجود آنکه با روش سه‌مرحله‌ای آیکونولوژی به تحلیل و تفسیر این نگاره پرداخته؛ ولی صرفاً به باورهای مذهبی و شیعیِ 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 مقالهٔ «رمزپردازی نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در فالنامهٔ تهماسبی به‌روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی» با تجزیه‌وتحلیل سه‌مرحله‌ای جلوه‌های بصری نگاره، نتیجه گرفته‌اند که آیکون ترکیبی «شیروخورشید» در نتیجهٔ گذشت زمان تداوم یافته و با تغییر ارزش‌های نمادین در زمان‌های بعد، در جایگاهی جدید به کار رفته است. این مقاله به‌سبب توجه ویژهٔ نویسندگان به موضوع مورد مطالعه در آن، ازحیث موضوعی با مقالهٔ حاضر بسیار متفاوت است. مهدی‌زاده و بلخاری قهی (۱۳۹۳) در «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی»، به بررسی و توصیف و تحلیل زمینه‌های پیدایش، شاخصه‌های زیبایی‌شناسی و عناصر نمادین و بی‌نظیر نگارهٔ موردبحث پرداخته و نتیجه گرفته‌اند که نگارهٔ معراج فالنامهٔ تهماسبی در دوره‌ای که گرایش‌های مذهبی شاه‌تهماسب به مذهب شیعه به اوج خود رسیده بود، تهیه، تولید و مصور شده و از این‌رو، ازلحاظ 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 ازحیث 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 پیشینهٔ موضوع پژوهش حاضر، بازجُست عناصر نمادین فرهنگی مشروعیت‌بخش در پیکره‌نگاری معراج پیامبر(ص) فالنامهٔ امام‌صادق(ع) در دورهٔ صفویان، واکاوی و شناخت نمادها و نشانه‌های فرهنگی کُدگذاری‌شده به‌صورت لایه‌های معنایی و مستتر در نگاره جهت حصول مشروعیت شاه‌تهماسب و حکام صفوی با رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی، موضوع تازه‌ای است که تاکنون بررسی نشده است.

روش پژوهش

روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و با رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی است. کاربرد این رویکرد در مقالهٔ حاضر موجب می‌شود نگارهٔ معراج هم به‌لحاظ عناصر بصری و هم ازلحاظ محتوای درونی نگاره، بررسی و تحلیل شود تا نشانه‌ها و نمادهایی که در عناصر بصری و محتوایی مشروعیت‌بخش در این دوره به‌وسیلهٔ 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. نمونهٔ موردی پژوهش نگارهٔ معراج پیامبر(ص) منسوب به آقامیرک از نسخهٔ مصور فالنامهٔ امام‌صادق(ع) است.

چهارچوب نظری؛ روش آیکونولوژی[۳] اروین پانوفسکی[۴]

در روش و رویکرد آیکونولوژی، در متون تصویری، یک آیکون، واحدی برای تولید معناست و از یک جزء یا مجموعه‌اجزایی از یک تصویر یا نگاره تشکیل شده که برای انتقال یک مفهوم، تم یا یادآوری یک شئ، فرد، داستان و... که در یک دوره در بستر تاریخ، خلق و تولید شده و با توجه به شرایط فرهنگی و اجتماعی در بازهٔ زمانی موردنظر، به همان دوره، ارجاع داده می‌شود؛ از این‌رو، در طول تاریخ، استفادهٔ مستمر از این جزء یا اجزای مصورشده، به‌صورتی که معنای اولیهٔ آن حفظ شود، به ایجاد سنتی تصویری منجر می‌شود که در نتیجهٔ آن، یک آیکون تشکیل می‌شود. درنهایت معنایی از پیش تشکیل‌شده و عینی در بیرون از متن تصویری به‌صورت یک آیکون مصور شده که در داخل متن بوده، به آن منتسب می‌شود؛ بنابراین، کاربرد مجدد یک آیکون به‌صورت آگاهانه در متون مصورشدهٔ متعدد، با هدف شناخت یا شناسایی ویژگی‌ها و معناهای قراردادی منتسب به آن، صورت می‌گیرد (Adams, 2010: 44).

اروین پانوفسکی (۱۹۶۸ـ۱۸۹۲م.) یکی از محققانی بود که در مرکز مطالعات فرهنگی واربورگ فعال بود. وی علی‌رغم علایق 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] (۱۹۳۸ـ۱۸۶۶م.) با عنوان «تفسیر فرهنگی از شکل هنری» تعریف کرده، دنبال کرده است (pieranti, 2016: 2)؛ از این‌رو، پدیدهٔ تازه‌ای از مطالعات شمایل‌نگاری تولد یافت که پانوفسکی آن را با نام شمایل‌شناسی معرفی کرد. ازنظر وی، آیکونولوژی همان روابط میان معنای آثار هنری و سایر مطالعات فرهنگی دیگر در زمینه‌های مذهبی، فلسفی و علمی را که در جامعهٔ زمانِ 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 مرحلهٔ توصیف پیش‌آیکونوگرافی آثار شروع می‌شود که شامل توصیف الگوهای بصری و دیداری اثر و همچنین اطلاعات شناسنامه‌ای آن اثر است. مرحلهٔ دوم، همان تحلیل آیکونوگرافی 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 انتقال‌داده‌شده را از راه منابع مختلف ادبی، مذهبی یا سنت‌هایی که به‌صورت شفاهی است، پیدا می‌کند (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴۴). در سومین معنای آن نیز که معنایی مترادف با «موضوع هنری» بود، همان بررسی‌های انجام‌شده بر روی هنر آلمانی در نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۹ میلادی رایج شد که در آن اصطلاحاتی چون «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی» در راستای همین معنی قرار می‌گیرند(پاکباز، ۱۳۹۲: ۳۳۳). مرحلهٔ سوم در مراحل سه‌گانهٔ اروین پانوفسکی، والاترین مرتبه است؛ زیرا وی بر این باور بود که تصاویر، طی واکاوی و بررسی شمایل‌شناسانه، ازلحاظ سمبلیک، از ارزش بالاتری برخودار هستند و به همین سبب، قبل از اینکه این اسم را جهت مرحلهٔ سوم به کار ببرد، آن را به‌مثابهٔ شمایل‌نگاری به معنایی بس عمیق‌تر به کار می‌برد؛ زیرا به باور خود وی، در مرتبهٔ سوم، به هیچ عنوان به دنبال امری به‌صورت کاملاً ابژکتیو[۶] نبوده است (Panofsky, 1955: 38- 50). در اینجا دیدگاه پانوفسکی به‌نوعی در ترتیب، توالی و ترکیب این مراحل اهمیت پیدا می‌کند؛ از این‌رو، مرتبهٔ سوم، درحقیقت همان مرتبهٔ شمایل‌شناسانه است (همان: ۳۰)؛ به بیانی دیگر، مرحلهٔ سوم، تفسیر آیکونولوژی خواهد بود که با ارزش‌های نمادین پنهان در تصاویر مرتبط است. در رابطه با بحث آیکونولوژی، محیط ازنظر تاریخی- فرهنگی حاضر بر جوّ 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 درواقع اسم مفعول است؛ به‌معنای آنچه موافق شرع است.

مشروعه اسم مفعولی مؤنث است. واژۀ مشروع، به‌معنای حکومت مشروعه، یا حکومتی است که با قوانین شرع (اسلام) منطبق باشد (فرهنگ معین). مشروعیت، به‌نوعی بنیاد قدرت حکومت و اساس و پایۀ حاکمیت‌هاست. مشروعیت از یک طرف حق حاکمیت و فرمانروایی را به حاکمان و حکومت می‌دهد و از طرفی، باعث وادارکردن یا دست‌کم ترغیب حکومت‌شوندگان به تمکین از حاکمان می‌شود (نیکخواه و شیخ‌مهدی، ۱۳۸۹: ۱۱۱)؛ به بیانی دیگر، مشروعیت توجیهی است از جانب حاکمیت؛ به‌معنای دیگر توجیهی است از حق فرمان‌دادن و نیز اطاعت‌کردن؛ از این‌رو، همزمان به دو موضوعی که در تقابل با هم هستند، اشاره می‌کند؛ یکی به‌وجودآوردن حکومت برای «حاکمان» و دیگری شناختن و پذیرفتن این حق ازطرف «حکومت شوندگان». مشروعیت دینی، مشروعیتی است که ریشه و جان‌مایۀ 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 درحقیقت مشروعیت حکومت از دریچۀ نظر فقه شیعه است؛ زیرا در فقه تشیع، مشروعیت هر حکومت به این طریق حاصل می‌شود که فقیهان به‌مثابۀ نواب عام ولی‌عصر(ع) در امور مردم متولی‌اند و اگر فردی را به چنین منسبی گماشتند، درحقیقت 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 دورۀ شاه‌تهماسب صفوی

یکپارچگی دینی و مذهبی و نیز همراهی دین و دولت در دوران صفوی، نقطۀ عطفی در تاریخ گسترش عقاید و باورهای شیعی در ایران بود؛ از این‌رو، پادشاهان صفوی و در رأس آن‌ها، شاه‌اسماعیل اول صفوی (۹۳۰- ۹۰۷هـ.ق.)، درحالی‌که خود را از جانشینان معنوی شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی (تولد۶۵۰، وفات ۷۳۵) می‌پنداشتند، از طریق امام‌موسی‌کاظم(ع) نیز نسبت خود را به امام‌علی(ع) می‌رساندند (کیانمهر و تقوی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۳۴). پادشاه در نظام گفتمانی دورۀ صفویان، افزون بر وجهۀ مادی که داشت، دارای مقام و منزلتی فرامادی نیز بود؛ زیرا صفویان دریافته بودند که عقاید و باورهای صوفیانه، در به‌وجودآمدن دگرگونی و نیز دست‌یافتن به قدرت و مشروعیت سیاسی، عنصری کاراست؛ امّا جهت ساخت و تحکیم و تثبیت حکومتی مقتدر از پشتوانۀ 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، براساس الگوی حاکم مقتدر با مرتبه و مقام «ضل‌الله في الارض»، به‌معنی سایۀ خدا بودن بر روی زمین، با مضامین و مفاهیم امام غایب 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 دربارۀ وی نگاشتند و سجده‌کردن 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 دورۀ اول حکومت شاه‌تهماسب شکل گرفت. درحقیقت، در ابتدای امر، حکومت صفویان، به‌ویژه شاه‌تهماسب صفوی در نتیجۀ رسمی‌کردن مذهب شیعه، از تمامی هنرها، به‌ویژه نگارگری برای تثبیت و تحکیم و نیز ترویج اندیشۀ موردنظر خود که همان نظام فکری شیعی- صوفی بود، بهره برد. ظاهراً شاه‌تهماسب در آغاز حکومت، سرگرم خوشگذرانی بود؛ ولی پس از سال‌های نخست که به‌سبب کم‌سن‌وسال‌بودن 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 شیعۀ 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 رغبت نشان دادند (منشی، ۱۳۵۰، ج۱: ۱۲۲). در این دوران، ارتکاب به منکرات در کشور ممنوع شد و احکامی مبنی‌بر

تعطیل‌شدن بیت‌اللطف‌ها و شراب‌خانه‌ها صادر و به نقاط مختلف مملکت ارسال شد (سبزواری، ۱۳۷۷: ۱۶۸). این توبه مقدمهٔ دوره‌ای بود از تعبد و تقدس وی که تا پایان عمر، یعنی سال ۹۸۴ق. ادامه یافت. از این پس، دورهٔ گوشه‌نشینی و عزلت‌گزینی شاه‌تهماسب و به‌بیانی دیگر دورهٔ دوم زندگی و سلطنت وی که می‌توان آن را به دورهٔ 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 ادامهٔ 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 سلایق مردم عامه در هنر نگارگری را می‌توان یکی از عوامل اجتماعی تأثیرگذار در تهیه، تولید و مصورکردن نسخه‌های خطی در این بازهٔ زمانی از حکومت شاه‌تهماسب به شمار آورد. سه نسخه‌خطی مصور شاهنامهٔ تهماسبی، خمسهٔ نظامی (خمسهٔ تهماسبی) و فالنامهٔ امام‌صادق(ع) (فالنامهٔ تهماسبی)، هر سه در دوران شاه‌تهماسب مصور شده‌اند که خمسهٔ نظامی مربوط به اوایل یا قِسم اول پادشاهی شاه‌تهماسب است و نسخهٔ مصور فالنامهٔ امام‌صادق(ع)، متعلق به قِسم دوم حکومت اوست.

معرفی نسخهٔ فالنامهٔ امام‌صادق(ع)

نسخهٔ خطی فالنامهٔ امام‌صادق(ع) یا تهماسبی، احتمالاً در دورهٔ شاه‌تهماسب (وفات۹۸۴هـ.ق.)، زمانی که در سال ۱۵۴۸م./ ۹۵۵هـ.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 شاهنامهٔ تهماسبی (۹۴۷ـ۹۲۸هـ.ق.) و همچنین خمسهٔ نظامی (۹۵۶ـ۹۴۶هـ.ق.) در مکتب نگارگری قزوین مصورسازی شده است. تهیه و مصورسازی این نسخه به‌احتمال فراوان در سال ۹۴۷هـ.ق./ ۱۵۴۰م. شروع و در سال ۹۵۷هـ.ق./ ۱۵۵۰م. تمام شده است (falk, 1985: 92). «متن فالنامهٔ 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 نسخهٔ فالنامه را با شدت‌یافتن گرایش‌های مذهبی در نظرگاه شاهتهماسب، همزمان دانسته است (can-by, 2004: 122). تاکنون ۲۸ نگاره از تصاویر این نسخهٔ مصور شناسایی شده که به شکل پراکنده، در مجموعه‌های مختلف خارج از کشور، ازقبیل موزهٔ برلین، گالری ساکلر واشنگتن، کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین، موزهٔ لوور پاریس و موزهٔ متروپولیتن نگهداری می‌شوند. نقاشان و نگارگران این نسخهٔ مصور، استاد آقامیرک و عبدالعزیز هستند. اندازهٔ نگاره‌ها در قطع بزرگ حدود ۶۹*۴۵ سانتی‌متر است (farhad, 2010: 45). در این نسخه، امام‌علی(ع) از شأن و جایگاه والایی برخوردار است؛ به‌دلیل شجاعت و کرامتی که در نظر اهل تشیع دارند.

نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در نسخهٔ فالنامهٔ امام‌صادق(ع) یا فالنامهٔ تهماسبی

از دیگر تصاویر معروف معراج، نگاره‌ای از فالنامه است که به امام‌جعفرصادق(ع) نسبت داده شده است و به نگارهٔ معراج فالنامهٔ امام‌صادق(ع) یا فالنامهٔ 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، ج۱: ۱۵۶). سام‌میرزا صاحب تحفهٔ 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 نسخهٔ خطی در دورهٔ شاه‌تهماسب، بعد از تمام‌شدن آثار بزرگی چون شاهنامهٔ تهماسبی (۹۴۷ـ۹۲۸هـ.ق.) و خمسهٔ تهماسبی(۹۵۶- ۹۴۶ ه.ق) در دربار صفوی، در شهر قزوین تصویرسازی شده است (falk, 1985: 92).

تصویر۱. معراج پیامبر(ص)، فالنامهٔ امام‌جعفرصادق(ع)، منسوب به آقامیرک نقاش، تبریز یا قزوین، ۹۵۷هـ.ق.، لندن، مجموعهٔ ورور (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

تحلیل پیش‌آیکونوگرافی نگارهٔ معراج پیامبر(ص)، از کتاب فالنامهٔ امام‌جعفرصادق(ع)، مکتب قزوین

در تحلیل نگاره‌ها و تصاویر، براساس روش آیکونوگرافی معمولاً از سه لایهٔ پیش‌آیکونوگرافی یا توصیف آثار، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی استفاده می‌شود؛ بنابراین در مطالعهٔ نگاره‌های این پژوهش نیز از همین روش، استفاده شده است.

توصیف نگارهٔ معراج فالنامه (تحلیل فرمی و سبک‌شناختی پیش‌آیکونوگرافی)

این مرحله که مرتبهٔ پیش‌آیکونوگرافی نام دارد، به پایه‌ای‌ترین مرتبهٔ شناخت و درک یک آیکون مصورشده در یک نقاشی محدود می‌شود. در این مرتبه، شکل ظاهری یک آیکون، به‌نوعی ارتباط‌دهندهٔ 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 ازلحاظ ظاهری مورد واکاوی قرار می‌گیرند.

جدول۱. مطالعهٔ توصیفی و فرمی نگارهٔ معراج حضرت محمد(ص) از نسخهٔ فالنامهٔ امام‌صادق(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴).

نوع پیکره	خوانش فرمی	تصاویر
فرم پیکرهٔ پیامبر(ص)	فرم کلی پیکره: سوار بر مرکب خویش در وسط نگاره جهت حرکت پیکره: رو به جلو و به سمت چپ فرم هالهٔ دور سر: به‌صورت شعلهٔ نور منتشره به دور سر حالت پیکره: دست چپ بالا و در حالت انگشتربخشی به شیر فرم صورت: با پوشیهٔ سفید فرم لباس پیکره: دستار و کلاه و ردا از دورهٔ صفویان (تصویر۲)	 تصویر۲. پیکرهٔ پیامبر(ص) (نگارندگان، ۱۴۰۴)
فرم پیکرهٔ 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: ـ فرم صورت: صورتی مانند انسان (مردانه) و نیم‌رخ فرم لباس پیکره: کلاهی بر سر، زینی سبزرنگ بر پشت، گردنبندی طلایی‌رنگ بر گردن و موهایی بافته‌شده و مشکی‌رنگ در پشت سر	 تصویر۳. پیکرهٔ براق (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نوع پیکره	خوانش فرمی	تصاویر
فرم پیکرهٔ جبرئیل(ع)	فرم کلی پیکره: جلوتر از پیکرهٔ پیامبر(ص)، اندکی پایین‌تر با پرچم سبزرنگی در دست جهت حرکت پیکره: رو به جلو و به سمت چپ فرم هالهٔ 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 چهره‌ای مشخص و نگاهی به بالا و وسط نگاره و رو به پیامبر(ص) فرم لباس پیکره: تاج طلایی‌رنگ و ردایی قرمزرنگ مخصوص دورهٔ صفویان فرم و جهت بال‌ها: بال‌های رنگی و فرم بال‌ها باز و کشیده (تصویر۴).	 تصویر۴. پیکرهٔ جبرئیل(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)
فرم پیکرهٔ فرشتگان	فرم کلی پیکره: فرشته‌ها در میان ابرهایی طلایی‌رنگ در آسمان لاجوردی در قسمت بالا و پایین و سمت چپ تصویر قرار دارند. فرم صورت: همهٔ پیکره‌ها سه‌رخ هستند. هیچ پیکرهٔ نیم‌رخ یا تمام‌رخی دیده نمی‌شود. به‌صورت مردگونه تصویر شده‌اند. کلاه بر سر و ظرفی به دست دارند. دید فرشته‌ها به‌سمت پیامبر و همدیگر است. تعداد پیکرهٔ فرشتگان: ۷ عدد، همگی رو به‌سوی پلان مرکز نگاره و پیامبر(ص) دارند.	 تصویر۵. پیکرهٔ فرشتگان (نگارندگان، ۱۴۰۴)
پیکره‌ها و موارد ویژهٔ مصورشده در نگاره	پیکرهٔ شیر: سمت چپ نگاره رو به‌سوی پیامبر(ص) و بالای پرچم (درفش) سبزرنگ و جبرئیل(ع) پیکرهٔ فرشته در حال حمل درفش یا پرچم سبزرنگ: جبرئیل امین(ع) درفش سبزرنگ: پرچم در دستان جبرئیل امین(ع)	 تصویر۶. پیکرهٔ شیر، پیکرهٔ جبرئیل(ع) و پرچم یا درفش سبزرنگ (نگارندگان، ۱۴۰۴)
	پیکرهٔ فرشته در حال هدیه‌دادن نعلین یا صندل‌های طلایی؛ رو به پیامبر(ص) با حالتی توأم با احترام در حال اهدای آن هدایا پیکرهٔ فرشته‌ای با ظرف قندیل یا چراغی در دستان: پشت سر پیامبر(ص) پیکرهٔ فرشتهٔ حامل طبق و گلاب‌پاش؛ موقعیت: زیر شکم بُراق، مرکب پیامبر(ص) فرشتهٔ در حال حمل شمشیر: پایین نگاره، گوشهٔ سمت راست	 تصویر۷. پیکرهٔ فرشتگان در حال اهدای نعلین، قندیل، طبق و گلاب‌پاش و شمشیر (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نوع پیکره	خوانش فرمی	تصاویر
کاربست رنگ در نگاره	استفادهٔ از گزینه‌های رنگی مشخص: مثل آبی سیر یا تیره برای تجسم آسمان در شب استفادهٔ غالب از رنگ‌های گرم: مثل قرمز، نارنجی، صورتی، زرد استفادهٔ از رنگ سفید: برای پوشاک پیکره‌ها استفادهٔ از رنگ سبز: برای نشان‌دادن پرچم در دست فرشته‌ای در جلوی پیامبر(ص) استفادهٔ از رنگ طلایی: برای نشان‌دادن 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 مستطیل‌شکل و ابعاد غیر متعارف (حدوداً ۴۵×۶۰ سانتی‌متر): نگهداری در مجموعهٔ آرتور ساکلر (farhad, 2010: 119)؛ یا بزرگ‌تر نسبت به نگاره‌های دیگرِ معراج، (مثلاً نگارهٔ معراج اثر سلطان‌محمد در ابعاد ۱۷/۳×۲۶/۶ سانتی‌متر است (کنگرانی فراهانی و دیگران، ۱۴۰۰: ۶۵). ابعاد غیرمتعارف آن در مقایسه با نگاره‌های دیگر این دوره درباب معراج، نشانگر آن است که شاه جهت انجام آن، از نظر استفادهٔ شخصی انگیزهٔ کمتری داشته و بیشتر برای نظارهٔ عموم و نشان‌دادن به مردم و تبیین و تفسیر آن به‌وسیلهٔ 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، پس‌زمینهٔ این تصویر، رنگ آبی تخت دارد که در آن ابرها مانند بافت‌هایی از رنگ‌های طلایی و سفید در اندازه‌هایی گوناگون فضاهای خالی را پُر می‌کنند.	

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

در این مرحله که درحقیقت معنای ثانویه یا مرحلهٔ 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 عقیدهٔ اروین پانوفکسی: «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 کلیِ رنگ، خطوط و حجم که دنیای دید من را تشکیل می‌دهند. وقتی که من این ترکیب‌بندی مرد را به‌عنوان شئ (Object) و تغییر جزئیات را به‌عنوان رویداد (Event) تعیین کردم، گام خود را از محدوده‌های درک فرمی صرف فراتر نهاده‌ام و به حیطهٔ محتوا وارد شده‌ام» (۱۹۵۵: ۲۶)؛ بنابراین، پس از مشخص‌شدن معنای قراردادی هر عنصر، در این مرحله، به معنای همنشینی و ترکیب عناصر و آیکون‌هایی که نگارهٔ 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 مصورشده در ارتباط با آن پرداخته می‌شود. در تحلیل نخستین لایهٔ معنایی این نگاره در فالنامهٔ امام‌صادق(ع)، در رابطه با مکتب نگارگری قزوین که تمام نگاره‌ها در بستر این فالنامه خلق شده‌اند، با بررسی و مطالعهٔ نگاره‌های فالنامه، به خلوت‌بودن و سادگی نگاره‌ها می‌توان پی بُرد. همین نکته، فاصله‌گرفتن نگارگر از نگارگری فاخر و درباریِ پیش از دوران خود را به‌روشنی نشان می‌دهد. ساده‌بودن نگاره‌های فالنامهٔ تهماسبی، احتمال دارد به رویکرد جدید شاه‌تهماسب برای حمایت کمتر از هنرمندان یا کاربردِ خاصِ فالنامهٔ تهماسبی (فالنامهٔ 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

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: ۲۳۴ـ۲۳۳).

نگارگر در مصورسازی موضوع مجلس این نگاره، بنیادی‌ترین مکتب اندیشه، تفکر، باور و اعتقاد شیعه، مبتنی بر ختم نبوت را مدنظر قرارداده و امامت شیعی و مسئلهٔ 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، درحقیقت تأکیدی بر نشان‌دادن همین جانشینی به‌حق علی(ع) است. سادات نیز برای اینکه از دیگران متمایز باشند، از شال و عمامهٔ سبزرنگ استفاده می‌کردند (شهری‌باف، ۱۳۸۳، ج۲: ۳۳۲). درحقیقت 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 هیچ کس 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 همهٔ مردم بغداد را به این کارها وادار کرد (طبری، ۱۳۶۴، ج ۱۳: ۵۶۶۰).

در این نگاره، نقش انگشتری و اهدای انگشتر یا حلقه (حلقهٔ 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 را بگیر و در دستت کن» (۱۳۸۶: ۱۳۱). مصورکردن صحنهٔ 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 گربران، ۱۳۸۲: ۳۶). اگر به حجم نگاره‌های زیادی که در نسخه‌های متعدد فالنامهٔ تولیدشده در دورهٔ شاه‌تهماسب، توجه شود، می‌توان به این سؤال رسید که علت توجه شاه‌تهماسب به فالنامه به چه خاطر بوده است؟ پوراکبر، دستور و فرمان چندین نسخهٔ بسیار نفیس از فالنامه از طرف شاه را در این دوران، گم‌شدن انگشتری شاه و در نتیجه توسل وی به فال، برای پیداکردن آن دانسته است (۱۳۹۶: ۲۶).

استفاده از پیکرهٔ شیر در نگاره، استعاره‌ای از امیرالمؤمنین(ع) و نمادی از شجاعت و دلیری و بی‌باکی ایشان است که در بین همهٔ اعراب، از اهل تسنن گرفته تا اهل تشیع، به اسد یا شیر معروف بوده و پیامبر(ص) نیز برای نخستین‌بار 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 شمشیربه‌دست و سوار بر اسب نقاشی کرده بودند و مردم در مقابل آن ادای احترام می‌کردند» (member, 1993:52).

با مشاهدهٔ دقیق دو فرشتهٔ حامل طبق قند و گلاب‌پاش و فرشته‌ای که صندل طلایی در دستانش دارد، می‌توان دریافت که این سفر آسمانی با هدایایی ازجانب آسمان به پیامبر(ص) همراه بوده و نگارگر با مصورکردن فرشته‌ای که دو جفت نعلین در دست گرفته، درحقیقت 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 بادیهٔ ریاضت را به‌آسانی طی کند، شایستهٔ نعلین‌پوشیدن 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،

نور به الههٔ مهر نسبت داده شده و مهر به‌مثابهٔ خداوند نور و روشنایی آسمانی در نظر گرفته شده که قبل از طلوع خورشید از بالای قله می‌درخشد و در روز تمام پهنهٔ آسمان را به‌گونه‌ای محتشمانه در گردونهٔ تیز اسبش درنوردیده 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 سورهٔ احزاب آیهٔ ۴۶ نیز پیامبر(ص) به چراغی فروزان تشبیه شده است: یاایها النبی انا ارسلنک شهدا و مبشرا و نذیرا و داعیا الی الله باذنه و سراجا منیرا: «ای پیامبر ما تو را گواه و بشارتگر و هشداردهنده فرستادیم؛ دعوت‌کننده به‌سوی خدا به فرمان او و چراغی تابناک».

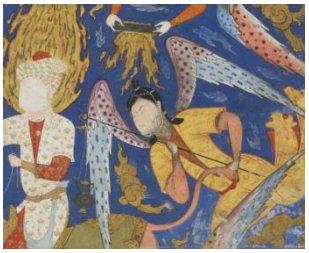
در نگارهٔ مورد بررسی، تصویری از پیکرهٔ یک فرشتهٔ شمشیر به‌دست، پشت سر حضرت محمد(ص) مصور شده است. ودایع، اشیا و لوازمی به پیامبر اسلام(ص) اختصاص داده شده است که نماد یا نشانهٔ تأکیدی برای جانشینی به‌حق پیامبر(ص) هستند؛ از قبیل: درع، عصا، عمامهٔ پیامبر(ص) و شمشیر حضرت امیرالؤمنین(ع) (کلینی، ۱۳۸۳، ج۱، ۱۲۳۴). بر این اساس، نگارگر با مصورکردن فرشته‌ای که شمشیری در دستانش دارد، بر امامت و جانشینی به‌حق امیرالمؤمنین(ع) تأکید داشته که در روایات نیز به آن اشاره شده است.

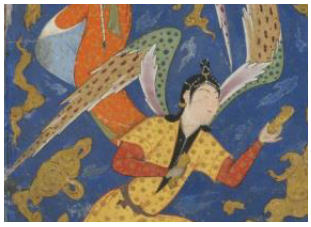
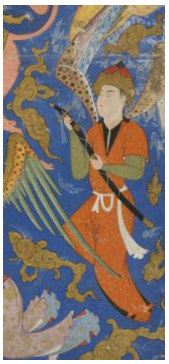
واقعهٔ معراج پیامبر(ص)، از حوادث شگفت‌انگیز روحانی بوده که در هفت آسمان گزارش شده است. نکتهٔ قابل توجه درباب روایت‌های کلامی که دربارهٔ آسمان‌های هفتگانه گفته شده، این است که در هفت آیه، قرآن مجید به «سماوات سبع» اشاره کرده است: بقره/ ۲۹، اسراء/ ۴۴، مؤمنون/ ۸۶، فصلت/ ۱۲، طلاق/ ۱۲، ملک/ ۳ و نوح/ ۱۵. با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

تعداد پیکرهٔ فرشتگان در نگارهٔ معراج فالنامهٔ امام‌صادق(ع) ۷پیکره 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 انگشتری خود را به‌نشانهٔ جانشینی به شیر اعطا می‌کند. پیامبر(ص) سوار بر بُراق در مرکز تصویر، ۷ فرشته و ۱ شیر نیز دایره‌وار پیامبر(ص) را احاطه کرده‌اند (تصویر۲۱). وجود این ۸ تن، به‌گونه‌ای نمادین، بیانگر عدد حاملین عرش است و حضور پیامبر(ص) در شب معراج در آنجا. پیامبر(ص) به‌نقل از جابر بن عبدالله انصاری می‌فرمایند: «شب معراج که به آسمان‌ها برده شدم... دیدم که بر ۸ در از درهای بهشت نوشته شده بود: «لااله الا الله، محمد رسول‌الله، علی ولی الله» (مجلسی، ۱۴۰۳ق، ج ۲۷: ۱۱).

جدول۲. تحلیل آیکونوگرافی نگارهٔ معراج فالنامهٔ امام‌صادق(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نام پیکره	تحلیل براساس نمادشناسی یا قرآن، احادیث و روایات دینی	تصویر پیکره
پیکرهٔ پیامبر(ص)	لباس پیامبر(ص)، جامه یا قبایی سفیدرنگ بر روی پیراهن یا ردایی قرمزرنگ که نماد و نشانه‌ای از غلبهٔ نفس مطمئنه بر نفس اماره در ایشان است (مهدی‌زاده و بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۲۵). پوشش چهرهٔ پیامبر(ص)، روبنده‌ای است که در دوره‌های پیش از صفویان مرسوم نبوده و در دورهٔ 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 نگارهٔ معراج اثر سلطان‌محمد کلاه و دستار پیامبر(ص) کلاه و دستار قزلباشان است. در نگارهٔ معراج فالنامه، کلاه و دستار قزلباش که نماد و نشانه‌ای از صوفیان 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 دورهٔ شاه‌تهماسب دانسته است (farhad, 2010: 34). جایگزین‌شدن کلاهی سرخ‌رنگ بدون تیغهٔ بلند و دستار دوازده‌ترک به‌نشانهٔ مذهب تشیع و نظام فکری شیعی-فقهی (تصویر۸).	 تصویر۸. پیکرهٔ پیامبر(ص) (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نام پیکره	تحلیل براساس نمادشناسی یا قرآن، احادیث و روایات دینی	تصویر پیکره
پیکرۀ جبرئیل(ع)	مُرشد و راهنمای مسیر راه. عنصر معنویت نیز مانند نگارۀ معراج سلطان‌محمد، 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 (تصویر۹). پرچمی که در دست جبرئیل امین قرار گرفته و نوک آن به سمت بالا و به سمت نماد شیر اشاره دارد، درحقیقت تأکیدی بر جانشینی به‌حق علی(ع) است.	 تصویر۹. پیکرۀ جبرئیل(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)
پیکرۀ شیر	مصورسازی نگارۀ شیر: تحت تأثیر شرایط حاکم بر زمانۀ خود است؛ یا تحت تأثیر حامی و سفارش‌دهندۀ اثر برای اثبات حقانیت جانشینی علی(ع) به‌صورت نمادین. از دیدگاه نگارگر: نماد و نشانه‌ای از جانشینی به‌حق امیرالمؤمنین(ع) ازجانب 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 شهرآشوب مازندرانی، ۱۳۷۹: ۲۵۹). اَسَدُالله لقب حمزه بن عبدالمُطّلِب (ابن عبدالبر، ۱۴۱۲ق.، ج۱: ۳۶۹) و همچنین لقب حضرت امام‌علی(ع) (ابن شهراشوب مازندرانی، ۱۳۷۹، ج۳: ۲۵۹) است (تصویر۱۰).	 تصویر۱۰. پیکرۀ شیر (نگارندگان، ۱۴۰۴)
پیکرۀ فرشتۀ قندیل(چراغدان) به‌دست	فرشتۀ قندیل‌به‌دست: اشاره به شخصیت والای پیامبر(ص) دارد که به‌مثابۀ چراغی هدایتگر و روشنی‌بخش در دین اسلام و مذهب تشیع است (تصویر۱۱)؛ نماد یا نشانه‌ای از قدرت و نورانیت خداوند برای حضرت پیامبر(ص). چراغ‌هایی که درون مسجد وجود دارند، دربرگیرندۀ آیۀ ۳۵ سورۀ نور است که همان معنای یکسان و مشابه را به دنبال دارند. در حدیثی از امام‌محمدباقر(ع) برای تفسیر این آیه آمده است: «مشکات، سینۀ 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» (شیخ‌صدوق، ۱۳۵۷، ج۵: ۱۵۹).	 تصویر۱۱. پیکرۀ فرشتۀ قندیل‌به‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نام پیکره	تحلیل براساس نمادشناسی یا قرآن، احادیث و روایات دینی	تصویر پیکره
پیکرهٔ فرشتهٔ دارای طبق قند و گلاب‌پاش/ پیکرهٔ فرشتهٔ صندل‌به‌دست	طبق بینش شیعیان: همراهی جسم و روح در سفر پیامبر(ص) در شب معراج (تصویر۱۲ و ۱۳). علامه طباطبایی در ترجمهٔ تفسیر المیزان: «با درنظرداشتن آن قرائن از آیه و روایات چنین استفاده می‌شود که آن جناب با روح و جسدش از مسجدالحرام تا مسجد اقصی رفته؛ اما عروجش به آسمان‌ها؛ از ظاهر آیات سورهٔ 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 به‌صورت رؤیای صادقه بوده است؛ چه اگر صرف رؤیا می‌بود، دیگر جا نداشت آیات قرآنی این‌قدر دربارهٔ آن اهمیت داده و سخن بگوید و در مقام اثبات کرامت دربارهٔ آن جناب برآید» (۱۳۷۴، ج ۱۳: ۴۰).	 تصویر۱۲. پیکره فرشتهٔ حامل طبق قند و گلاب‌پاش (نگارندگان، ۱۴۰۴)  تصویر۱۳. پیکره فرشتهٔ صندل‌به‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)
پیکرهٔ فرشتهٔ شمشیربه‌دست	فرشتهٔ شمشیربه‌دست: طبق روایات، ائمه(ع) در مذهب شیعه برای ثابت‌کردن امامت خویش، به مواریث و ودایعی که در اختیارشان بود، تأکید و اشاره می‌کردند؛ از این‌رو، 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. ازجملهٔ این موارد می‌توان به پیراهن آدم(ع)، انگشتری سلیمان(ع)، پیراهن یوسف(ع)، عصای موسی(ع)، جامه و ازقبیل آن، اشاره کرد(کلینی، ۱۳۸۳، ج۱: ۲۳۳ـ۲۳۱). به باور نگارنده در این نگاره نیز نگارگر سعی داشته تا به‌نوعی 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 یاری می‌کرد (تصویر۱۴).	 تصویر۱۴. فرشتهٔ شمشیربه‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)
تعداد پیکرهٔ فرشتگان	۷ عدد: اشاره‌های قرآن به ۷ آسمان: بقره/۲۹؛ مومنون/۱۷؛ فصلت/۱۲؛ اسراء/۴۴؛ نوح/۱۵؛ ۷ تن: تعداد اصحاب کهف (۲۱/۱۸)، خواب فرعون و تعبیر حضرت یوسف(ع) (۱۲/ ۴۳ تا ۴۹) که در نتیجهٔ آن، ۷ سال فراوانی و ۷ سال قحطی می‌آید.	
جنسیت فرشتگان	در نگارگری ایرانی، هنرمند در نمایش فرشتگان به‌گونه‌ای عمل می‌کند که تمرکز برای نمایش جنسیت مشابه انسان‌ها وجود ندارد. هنرمند با زدودن نشانه‌های جنسیتی دست به این امر می‌زند؛ اما ازآنجاکه جهان تصویر به‌گونه‌ای است که در صورت‌های مشابه انسان، تمایل به نمایش یک جنس دیده می‌شود، برخی فرشتگان مشابه زنان و برخی مشابه مردان دیده می‌شوند.	
موقعیت زمانی	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، به‌دست‌آوردن و پیداکردن این دریافت‌ها 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 این‌رو، سیر زمینی و همچنین عروج ملکوتی پیامبر(ص) در هنگام شب اتفاق افتاده است.	

شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی نگارهٔ معراج فالنامهٔ تهماسبی

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

با توجه به این موضوع که یک آیکون در خلأ تولید نمی‌شود، روش آیکونولوژی درحقیقت روش تفسیر «ارزش‌های نمادین» در یک جامعه است که آیکون موردنظر به‌نوعی در آن جامعه خلق شده باشد (همان: ۲۶)؛ به‌عبارتی دیگر، در این مرتبه، باید به دنبال شناسایی همهٔ 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 ازطریق سه منبع اساسی برای کسب مشروعیت در جامعهٔ ایران بهره می‌گرفتند: ۱. انتساب خود به خاندان امام‌موسی‌کاظم(ع)، یا به‌نوعی رواج مذهب شیعه؛ ۲. ارشدیت در سلسله‌مراتبی که در بین صوفی‌های صفوی بود و ۳. انتساب خود به خاندان پادشاهی ساسانیان به‌واسطهٔ ازدواج دختر آخرین پادشاه ساسانی با حضرت امام‌حسین(ع) (کشاورز و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۴۱)؛ از این‌رو، 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 نسخهٔ مصور فالنامهٔ تهماسبی یا فالنامهٔ امام‌صادق(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 ازلحاظ صوری و بصری و چه از نظرگاه معنایی و مضمونی پرداخته شده است؛ از این‌رو، نگارهٔ معراج فالنامهٔ امام‌صادق(ع)، ازجملهٔ این نگاره‌هاست که حاوی مضامین شیعی مشخصی است برای مشروعیت‌بخشی به حکومت شاه‌تهماسب و تأکید بر جانشینی وی در زمان غیبت امام عصر(ع) که در گفتمان شیعی از دیدگاه برخی فقهای آن زمان، مورد تأیید بوده است؛ زیرا بعضی از روحانیون و فقهای دورهٔ صفویان، مانند محقق کرکی این نیابت را با توجه به صحبت امام‌صادق(ع)، در دورهٔ غیبت امام(ع) کلی می‌دانستند (محقق کرکی، ۱۴۰۹ق: ۱۴۲). به‌عقیدهٔ کمپفر، اعتقاد و باور به مقدس‌بودن پادشاه، به‌گونه‌ای فطری و براساس روایات به‌سبب منتسب‌دانستن پادشاه به حضرت پیامبر(ص) بود (کمپفر، ۱۳۶۳: ۱۴). ازآنجاکه صفویان خود را منتسب به خاندان عصمت و از سلالهٔ امام‌موسی بن جعفر(ع) می‌دانستند، با توجه به احترام آحاد مردم نسبت به سادات، وجاهتی مضاعف در میان عموم مردم کسب کردند. درواقع، در نظرگاه مردم آن‌زمان، حاکم شخصی بود که در روزگار غیبت امام عصر(ع)، از روحانیت و مصالح مذهبی و دینی در جامعهٔ اسلامی، حفاظت می‌کرد (shakibi, 2007: 21).

در همهٔ نگاره‌های دورهٔ صفویان، نوعی کلاه قرمزرنگ 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 به‌صورت عمامه‌ای بسیار مطبوع درمی‌آید و در انتهای دوازده ترک کلاه، از آن بیرون می‌زند؛ گاه جز میلهٔ چوبی آن، چیزی از کلاه پیدا نیست؛ زیرا پارچه تمام بقایای کلاه را می‌پوشاند (دسیلو فیگوئروا، 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 جلو روی هم می‌افتاد و نزدیک به بازوی چپ بسته می‌شد (اولئاریوس، 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: ۹۲-۹۱). کفش‌های ایرانیان به‌صورت نوک‌تیز بود و به‌صورتی دوخته می‌شد که به‌آسانی بتوان آن‌ها را پوشید و راحت کَند؛ زیرا ایرانیان هنگامی که وارد اتاق می‌شدند، جلوی در اتاق کفش‌های خویش را می‌کندند 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).

جدول۳. شمایل‌شناسی یا آیکونولوژی نگارهٔ معراج پیامبر(ص) نسخهٔ امام‌صادق(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)

تصاویر	لایه‌های مستتر و پنهانی موردنظر نگارگر
پوشاک پیامبر(ص) تصویر۱۵. پیکرهٔ پیامبر(ص) (نگارندگان، ۱۴۰۴)	انتخاب عامدانهٔ عناصر پوشاک صفوی برای پیکرهٔ 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 ایرانیِ رایج در میان پادشاهان صفوی را می‌توان اقدامی آگاهانه برای مشروعیت‌سازی سیاسی دانست. این همسان‌سازی پوششی، ازطرف نگارگر، نوعی پیوند نمادین میان «قداست نبوی» و «اقتدار و مشروعیت سلطنتی» ایجاد می‌کند و درنتیجه، شاه صفوی را در امتداد سنت پیامبر و برخوردار از مشروعیت الهی جلوه می‌دهد.
پرچم در دستان جبرئیل(ع) تصویر۱۶. پرچم سبزرنگ در دستان جبرئیل(ع) (نگارندگان، ۱۴۰۴)	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 شاه‌تهماسب صفوی در نظر گرفت.
انگشتربخشی پیامبر(ص) به شیر تصویر۱۷. پیکرهٔ پیامبر(ص) در حال انگشتربخشی (نگارندگان، ۱۴۰۴)	بر طبق اصل امامت و جانشینی امام که در گفتمان شیعی- فقهی وجود داشت، برای ایجاد این حلقهٔ مهم جهت پیوند دادن مذهب و سیاست در دورهٔ صفوی، نگارگر در لایه‌های پنهان این نگاره، مشروعیت جانشینی به‌حق شاه‌تهماسب را موازی با مشروعیت جانشینی به‌حق امیرالمؤمنین قرار داده و بنابر باور و عقیدهٔ آن‌ها مبنی بر این نکته که پادشاهان صفوی از خاندان امام‌موسی‌کاظم(ع) هستند، بدین‌صورت در نظرگاه عامهٔ مردم، سبب کسب مشروعیت و مقبولیت شده است.
نقش‌مایهٔ شیر تصویر۱۸. پیکرهٔ شیر (نگارندگان، ۱۴۰۴)	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. این مقوله به‌عنوان یکی از عناصر نمادین فرهنگی که از دورهٔ باستان در ایران به دورهٔ بعد از اسلام و صفویان شیعه راه پیدا کرده بود، درجهت مشروعیت‌دادن به مقام پادشاه صفوی و برجسته‌کردن مقام ایشان بعد از حضرت علی(ع) در زمان غیبت امام عصر(ع)، به‌عنوان ولی (طبق باور برخی از روحانیان دربار صفوی) ازسوی نگارگر به عاریت گرفته شده است.

تصاویر	لایه‌های مستتر و پنهانی موردنظر نگارگر
فرشتهٔ مصورشده با طبق گلاب‌پاش تصویر۱۹. پیکرهٔ فرشتهٔ حامل گلاب‌پاش (نگارندگان، ۱۴۰۴)	با توجه به مطالب گفته‌شده در بخش تحلیلی آیکونوگرافی، 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 شاه‌تهماسب و مشروعیت وی برای حکومت برمبنای فقه شیعی برخی فقهای درباری آن‌زمان؛ زیرا شاه‌تهماسب در دورهٔ دوم حکومتش که به آن، دورهٔ انزوا و گوشه‌گیری می‌گفتند، از تمام منکرات دنیا توبه کرد و به خدا پناه برد و مشغول عبادت شد.
فرشتهٔ مصورشده با یک جفت نعلین در دست تصویر۲۰. پیکرهٔ فرشتهٔ حامل هدیهٔ جفت نعلین (نگارندگان، ۱۴۰۴)	
فرشتهٔ حامل قندیل یا چراغدان تصویر۲۱. پیکرهٔ فرشتهٔ حامل قندیل (چراغدان) (نگارندگان، ۱۴۰۴)	فرشتهٔ چراغداری که نگارگر، پشت سر پیامبر(ص) مصور کرده، اشاره به شخصیت والای پیامبر(ص) دارد که به‌مثابهٔ چراغی هدایتگر و روشنی‌بخش در دین اسلام و مذهب تشیع، برای روشن‌کردن 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 شاه‌تهماسب را به‌واسطهٔ 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.
فرشتهٔ شمشیربه‌دست تصویر۲۲. پیکرهٔ فرشتهٔ شمشیربه‌دست (نگارندگان، ۱۴۰۴)	در این نگاره، نگارگر کوشیده تا رابطهٔ بین دین و سیاست را که از مهم‌ترین شاخصه‌های صفویان بوده، به تصویر بکشد (تصویر۲۲)؛ 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 دورهٔ صفوی، اشاره کرده تا با این کار برای تثبیت موقعیت دولت صفویان و تحکیم پادشاهی شاه‌تهماسب در دورهٔ دوم حکومت وی اقدام کند و مشروعیت الهی حکومت شاه‌تهماسب را به‌واسطهٔ این عناصر نمادین فرهنگی در زیر لایه‌های معنایی توصیف و تحلیل، نشان دهد.

تصاویر	لایه‌های مستتر و پنهانی موردنظر نگارگر
تعداد و جایگاه فرشتگان در نگاره تصویر۲۳. پیکرهٔ فرشتگان (نگارندگان، ۱۴۰۴)	تفسیر مهم دیگری که می‌توان به‌عنوان یکی از عناصر نمادین فرهنگی در جهت مشروعیت‌بخشی شاه‌تهماسب برطبق دیدگاه شیعی- فقهی صفویان در این نگاره در نظر گرفت، اشارهٔ نمادین نگارگر به عدد ۷ است که همان آسمان هفتم است و هچنین عدد ۸ که اشاره‌ای به خاندان صفویان به‌عنوان نوادگان امام‌رضا(ع) و امام‌موسی‌کاظم(ع) است و رساندن نسب شاه‌تهماسب 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.

باید توجه شود که نگارهٔ حاضر در دورهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب مصور شده؛ یعنی دورهٔ توبه‌کردن و گوشه‌نشینی او و نیز جاگزین‌شدن نظام فکری شیعی- فقاهتی به‌جای نظام فکری شیعی- صوفی که بر جامعهٔ ایرانی حکمفرما شده بود. شاه‌تهماسب خود دربارهٔ 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 مصورکرده و کلاه صوفیانهٔ قزلباش که در نگاره‌های قبلی مثل نگارهٔ معراج اثر سلطان‌محمد بوده، حذف و کلاه ساده‌ای جایگزین آن کرده است؛ زیرا شاه‌تهماسب در دوران سلطنت خویش، کلاه دوازده‌تَرک قزلباش را که نمادی بود از تعلق خاطر وی به ائمهٔ اثنی‌عشر، ترویج داد. اگرچه این کلاه از دوران شیخ‌حیدر به وجود آمده بود؛ اما شاه‌تهماسب چون به تاج اثنی‌عشری علاقهٔ فراوان داشت، آن را به اسم خود نام‌گذاری کرد و به اطراف و اکناف سرزمین ایران نیز امر کرد که همه تاج تهماسبی بپوشند (تربیت، ۱۳۷۷: ۲۰۱)؛ از این‌رو، در دورهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب که دورهٔ گوشه‌نشینی وی بود، در نگارهٔ 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 به‌صورت کامل به دور سر پیامبر(ص) پیچیده شده و لباس سفیدرنگ گلداری بر تن، «به نشانهٔ نفس مطمئنه» (مهدی‌زاده و بلخاری قهی، ۱۳۹۳: ۳۷). این‌ها ازجمله عناصر نمادین فرهنگی دیگری است که رسانندهٔ پیامی مستتر در لایه‌های پنهانی این نگاره است که نگارگر با توجه به گفتمان شیعی و نظام فکری شیعی- فقهی در دورهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب به‌واسطهٔ آن‌ها، با ترسیم اِلمان‌های شیعی در این نگاره، از هنر نگارگری به‌عنوان یک ابزار رسانه‌ای مهم، استفاده کرده و علاوه بر تحکیم و تثبیت حکومت، درجهت کسب مشروعیت فرهنگی شاه‌تهماسب نیز بهره بُرده است.

نتیجه

درهردوره نگارگرانی که به‌مصورسازی واقعهٔ معراج پیامبر(ص) پرداخته‌اند، اهداف مختلفی داشته‌اند؛ از این‌رو، زبان بصری آن‌ها نه‌تنها در ادامهٔ 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 شاه‌تهماسب به اوج خود رسید. در نگارهٔ معراج فالنامهٔ 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- فقاهتی دورهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب را برای تثبیت حکومت صفویان، جهت کسب مشروعیت الهی و درنهایت کسب مقبولیت در نظرگاه عامهٔ مردم نشان داده است؛ از این‌رو نگارگر با توجه به روایات متعدد متفکران دینی تشیع، برای نیل به اهداف شاه‌تهماسب، با بیان عناصر نمادین فرهنگی در لایه‌های پنهان نگارهٔ خویش به موازات اندیشه‌های ترویجی و تبلیغی سیاسی، اجتماعی،

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

در نیمهٔ دوم حکومت شاه‌تهماسب، به‌علت عُزلت‌گزینی و طرد هنرمندان از دربار و تشدید جریان تفکر شیعی- فقهی و گفتمان فقاهتی و نهادینه‌شدن مفهوم ولایت و امامت توسط محقق ثانی و بینش دینی- فقهی؛ باور و بینش شاه‌تهماسب 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 نگارهٔ خود (شیر، شمشیر، حلقهٔ جانشینی (حلقهٔ ولایت)، پرچم سبزرنگ، طبق قند و گلاب‌پاش و صندل)، در لایه‌های معنایی نگاره، علاوه بر نشان‌دادن 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 شاه‌تهماسب را به موازات جانشینی به‌حق امیرالمؤمنین(ع) ازطرف پیامبر(ص) و نظر فُقهای 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 نگارهٔ فالنامهٔ امام‌صادق(ع)، به‌سبب وجود عناصری چون حذف‌شدن کلاه تیغه‌بلند قزلباش و جایگزین‌شدن کلاه قرمز و بدون تیغهٔ بلند قزلباش و دستار دوازده‌ترک بر سر پیامبر(ص) و البسه‌ای مربوط به دوران صفوی، انگشتری یا حلقهٔ جانشینی، پیکرهٔ شیر و پرچم در دست جبرئیل(ع)، محوریت وجود پیکرهٔ پیامبر(ص) به‌نوعی کمرنگ‌تر جلوه داده شده است؛ چون نگارگر در این نگاره کوشیده پیکرهٔ پیامبر(ص) و بخشیدن انگشتری به شیر را نشان دهد. حضور امیرالمؤنین(ع) در قالب شیر به‌همراه پیامبر(ص) 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 نشان‌دهندهٔ یار و همراه‌بودن علی(ع) با پیامبر(ص) در جنگ‌هایی است که با کفار داشته و درنهایت به شکست کفار ختم شده است. عنصر نمادین فرهنگی دیگر، وجود یک انگشتری در دست راست پیامبر(ص) است که همان حلقهٔ 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 شاه‌تهماسب، مشروعیت الهی جانشینی و حکومت بعد از پیامبر از آنِ علی و اولادش و در زمان غیبت امام عصر(ع)، لایقِ پادشاه صفوی است.

باید متذکر شد که چون نسخهٔ فالنامهٔ 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. درواقع چون متن فالنامه، فقط به واقعهٔ 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 الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیْلا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الأَقْصَی الَّذِی بَارَکْنَا حَوْلَهُ لِنُرِیَهُ مِنْ آیَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِیعُ الْبَصِیرُ». (اسراء/۱). سورهٔ اسراء تنها قسمت اول این سفر، یعنی سفر از مبدأ مسجدالحرام به‌سوی مسجدالاقصی در شهر بیت‌المقدس را بیان می‌کند و درباب آن می‌فرماید: پاک و منزه است خدایی که بنده‌اش (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.

۲. « وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَه أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَة الْمُنْتَهَى عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى» (نجم/۱۸ـ۱۳). در سورهٔ 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 خیره‌کننده‌ای) سدرة المنتهی را پوشانده بود و چشم او هرگز منحرف نشد و طغیان ننمود. او پاره‌ای از آیات و نشانه‌های 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.

- ابن‌شهرآشوب مازندرانی، محمد بن علی (۱۳۷۹ق.). *مناقب آل ابی‌طالب علیهم‌السلام*. قم: علامه.

- ابن عبدالبر، یوسف بن عبدالله. (۱۴۱۲ق.). *الاستیعاب فی معرفة الاصحاب*. تحقیق: علی محمد البجاوی، بیروت: دارالجیل.

- اولئاریوس، آدام (۱۳۶۹). *سفرنامهٔ آدام اولئاریوس (اصفهان خونین شاه‌صفی)*. مترجم: حسین کردبچه، تهران: کتاب برای همه.

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

ـــــــ (۱۳۹۲). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

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

- پوراکبر، آرش (۱۳۹۶). *فالنامهٔ شاه‌تهماسبی*. تهران: فرهنگستان هنر.

- تاورنیه، ژان باتیست (۱۳۸۳). *سفرنامهٔ تاورنیه*. مترجم: حمید ارباب‌شیرانی، تهران: نیلوفر.

-تربیت، محمدعلی (۱۳۷۷). *دانشمندان آذربایجان*. به‌کوشش غلامرضا طباطبایی‌مجد، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

- حجاریان، سعید (۱۳۷۳). «نگاهی به مسئلهٔ مشروعیت». *راهبرد*، شمارهٔ ۳، صص. ۹۳ـ۷۸.

- حسینی، مهدی (۱۳۸۳). «فالنامهٔ شاه‌تهماسب: حدوداً ۹۵۷ق.». *هنرنامه*، شمارهٔ ۲۳، صص. ۵۶ـ۴۳.

- دسیلو فیگوئروا، دن گارسیا (۱۳۶۳). *سفرنامهٔ دن گارسیا دسیلو فیگوئروا*. مترجم: غلامحسین سمیعی؛ تهران: نشر نو.

- دلیر، نیره (۱۴۰۰). «گفتمان ظل‌الهی در تاریخ‌نگاری عصر صفوی». *جستارهای تاریخی*، شمارهٔ ۲، صص. ۱۰۰ـ۷۹.

- رستمی، مصطفی؛ سلیمی‌فرد، زهرا (۱۳۹۷). «بررسی نگارهٔ معراج پیامبر با رویکرد آیکونولوژی (مطالعهٔ موردی: نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی)». *همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد*. رشت: دانشگاه گیلان. کد مقاله در سایت civilica.com: JELVEH01_369.

- سام‌میرزا (۱۳۱۴). *تحفهٔ سامی*. به‌تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

- سبزواری، ملامحمدباقر (۱۳۷۷). *روضه الانوار عباسی*. به‌تصحیح اسماعیل چنگیزی اردهایی، تهران: میراث مکتوب.

- شاقلانی‌پور، زهرا؛ قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۴). «رمزپردازی در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در فالنامهٔ تهماسبی به‌روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی». *پیکره*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۸، صص. ۵۳ـ۳۶. doi: 10.22055/pyk.2016.14559

ـــــــ؛ ـــــــ؛ حاصلی، پرویز (۱۳۹۷). «بررسی تأثیر متون شیعی بر شمایل‌نگاری از امام‌علی(ع) در نگاره‌های فالنامهٔ تهماسبی». *مطالعات هنر اسلامی*، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۲، صص. ۱۳۱ـ۹۷.

- شاه‌تهماسب اول (۱۳۶۳). تذکرهٔ شاه‌تهماسب: *شرح وقایع و احوالات زندگانی شاه‌تهماسب صفوی به قلم خودش*. تهران: کاویانی.

- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴)، *هنر شیعی: عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان*. تهران: مطالعات هنر اسلامی.

- شجاعی‌زند، علی‌رضا (۱۳۷۶). *مشروعیت دینی دولت و اقتدار سیاسی دین*. تهران: تبیان.

- شریعت‌مداری، فاطمه (۱۳۹۲). «طراحی باغ نور با نگاهی بر جایگاه نور در فرهنگ و معماری ایران». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*. مترجم: سودابه فضایلی، تهران: جیهون.
- شهری‌باف، جعفر (۱۳۸۳). *طهران قدیم*. جلددوم، چاپ چهارم، تهران: معین.
- شیخ‌صدوق، محمد بن علی (۱۳۵۷). *التوحید*. قم: جامعهٔ مدرسین.
-شیخ‌مفید. (۱۳۸۶).*الارشاد*. چاپ‌هشتم، 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). *ترجمهٔ 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). «تجلّی امام‌رضا(ع) در نگاره‌های فالنامهٔ تهماسبی». *بساتین*، سال سوم، شماره ۲ـ۱ (پیاپی ۶ـ۵)، صص. ۴۰ـ۱۱.
- کاشفی سبزواری، ملاحسین (۱۳۵۰). *فتوت‌نامهٔ سلطانی*. به‌تصحیح و مقدمهٔ 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*، دورهٔ بیست‌وهفتم، شمارهٔ ۳۴، صص. ۱۶۷ـ۱۳۹. 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 سلطان‌محمد و برگرفتگی آن در سه نقاشی معاصر ایران با رویکرد پیش‌متنیت ژنت». *نگره*، شمارهٔ ۵۹، صص. ۷۳ـ۶۱.
- کیانمهر، قباد؛ تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۰). «مطالعهٔ تطبیقی مضامین کتیبه‌های کاشی‌کاری مدرسهٔ چهارباغ اصفهان و باورهای عصر صفویه». *پژوهش‌های تاریخی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، صص. ۱۵۶ـ۱۳۳.
- لشکری تفرشی، احسان (۱۴۰۰). «شناخت مؤلفه‌های آیین تشیع در برساخت انسجام اجتماعی در ایران عصر صفوی». *ژئوپلتیک*، دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۱، صص. ۱۵۱ـ1dor: ۱۳۱/۱/۱۷۳۵۴۳۳۱/۱۴۰۲/۱۹/۶۹/۵/۶ ۲۰/۱۰۰۱/۱/
- 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). «مقایسهٔ تطبیقی نگارهٔ معراج در خمسهٔ نظامی و فالنامهٔ تهماسبی». *جلوهٔ هنر*، شمارهٔ ۱۴، صص. ۱۶ـ۵. doi: 10.22051/jjh.2016.2122
ـــــــــــ؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۳). «بررسی مضامین و نمادهای شیعی در نگارهٔ معراج پیامبر(ص) در نسخهٔ فالنامهٔ تهماسبی». *شیعه‌شناسی*، دوره دوازدهم، شمارهٔ ۴۶، صص. ۴۶ـ۲۵.
- نیکخواه، هانیه؛ شیخ‌مهدی، علی (۱۳۸۹). «رهیافتی به سیاست فرهنگی ایلخانان در سدهٔ سیزدهم/ هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران». *مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۱۳، صص. ۱۲۹ـ۱۰۹.
- 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 Sosiety.

-Farhad, Massumeh et al. (2010). Falnama: The Book of Omen, Thames & Hudson. USA.

- Falk, Toby. (1985).Treasures ofIslam.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: Dobleday Anchor Book

-Shakibi, Zhand, (2007). Revolutions and the Collapse of Monarchy, Volume 42 of International Library of Historical Studies, London, I.B.Tauris& Coltd.