Narrative Analysis of the Adhkar of the Ascension of the Prophet Mohammad ﷺ in the British Museum's Khamsa Nizami, number Or.6810

Fatemeh Gholami Houjeghan[1], **Hassan Bolkhari Ghahi**[2], **Mina Sadri**[3]

Received: 2024/8/17, Accepted: 2024/11/7
Doi: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

Abstract

The Khamseh Nizami preserved in the British Museum is one of the most important manuscripts of the Timurid period. This manuscript is of great importance due to the presence of illustrations attributed to Behzad or under his supervision, and the richness of the content of "the Ascension of the Prophet Mohammad" from Nizami Ganjavi's perspective is also an additional reason. The objectives of this research are to identify the relationship between the Quranic inscriptions and the remembrances (adhkar) inspired by them, and to explore their connection to the overall narrative of the manuscript, which has been largely neglected so far. The present research aims to provide reliable and authoritative answers to the following two questions: First, what is the relationship between the calligraphic inscriptions and the remembrances (adhkar) in the manuscript? Second- For what reasons did the artist refrain from writing the exact verses of the Holy Quran and use the remembrances(adhkar) inspired by the Quran? The present research is qualitative and has analyzed the manuscript in question with a descriptive-analytical and interpretive approach. The target population of the present research was selected non-randomly from among the illustrations of the manuscript in question. It is as if the primary function of calligraphy in Islamic art is often to remind us of God's presence; this is the primary and fundamental purpose of this art, and it is observed that it has maintained this function in painting as well. The artist has employed a nominal sentence that is free from the constraints of time and place, acknowledging the oneness of God Almighty and the messengership, the truthfulness of the promise, and the faithfulness of the beloved Prophet of Islam ﷺ. The timelessness and placelessness of the sentences engraved on the curtain of the House of God, apart from the simplicity of the sentence, which makes it easy for the audience to read it and the ease of writing it on the narrow strip of the Kaaba curtain by the artist, can indicate that by choosing a simple, explicit, and of course timeless and placeless phrase, the

1. Ph.D. In Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir 0000-0002-6249-1568
2. Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
3. Associate Professor, Faculty of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran Iran. Email: mina.sadri@ut.ac.ir

artist extends the oneness of God Almighty and the messengership, the truthfulness of the promise, and the faithfulness of the beloved Prophet of Islam ﷺ to all places and times. In this painting, Mirak has avoided using the verses of the Holy Quran directly, which may be because the artist has depicted the Grand Mosque and the House of God, which are manifestations of God Almighty's presence. He did not see the need to depict divine verses because he had depicted a significant event in which the only person present was the Prophet Muhammad (ﷺ), who had complete theoretical and practical knowledge of all aspects. He has considered this event to be free from any proof. The results of the research indicate that by incorporating verses and admonitions into the painting, the artist creates a visual reminder whose warning aspect remains intact as long as the painting exists. On the other hand, the artist does not only want a mere relationship between the divine names and the audience, but also seeks to place God at the center of his audience's attention and to encourage his audience not to have a purely verbal aspect of remembrance, but to turn to God with all their being and have a living and existential relationship with God.

In summary, it can be suggested that Mirak's choice of a "bird's-eye view" for illustrating the Mi'raj event places the audience in a focused central position. By depicting the Kaaba from above, viewers can simultaneously "observe" the scene of the Mi'raj and "read" the inscriptions on the Kaaba's curtain. This duality of "visual-textual" elements establishes an existential connection between God and the audience. The declarative phrase "La ilaha illa Allah" inscribed on the Kaaba curtain signifies a focal point centered on God, complemented by the Prophet's (peace be upon him) depiction as "Sadiq al-Waad al-Ameen," a truthful and trustworthy messenger of divine revelation (the Qur'an). This phrase conveys not merely text but an overarching divine perspective toward the narration of the Mi'raj.

Additionally, the artist may have purposefully included specific symbolic details, such as a ring on the Prophet's finger, to introduce intentional gaps in the visual narrative. These gaps prompt viewers to engage in "additional reading," interpreting the ring as a metaphor for the Prophet's (peace be upon him) role as the "Seal of Wilayah." As noted earlier in research, unraveling hidden visual puzzles embedded in such artworks was among the leisure activities of the Timurid court. It is therefore plausible that details such as a 180-degree shift in the architectural depiction of Masjid al-Haram, the omission of the word "Al-Malik" from the curtain inscriptions of the Kaaba, and the inclusion of the ring were deliberately crafted as "visual mysteries." These elements invited audiences to solve them through interpretive insight, fostering contemplation, memory retention, and moral reflection, an educational aspect embedded within these artistic creations.

Keywords: Narrative studies, Remembrances (Adhkar), Khamseh Nizami, Ascension of the Prophet Mohammad (ﷺ), Ruhollah Mirak Khorasani

روایت‌شناسی اذکار نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) در خمسه نظامی موزه بریتانیا، به شمارهٔ Or.6810[۱]

فاطمه غلامی هوجقان[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]، مینا صدری[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۷
Doi: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

چکیده

خمسه نظامی محفوظ در موزه بریتانیا یکی از مهم‌ترین نسخ خطی دوره تیموری است. این نسخه به دلیل وجود نگاره‌هایی منتسب به بهزاد و یا تحت نظارت او از اهمیت فراوانی برخوردار بوده و پرمایه بودن مضمون معراج از زبان نظامی گنجوی نیز مزید بر علت است. اهداف این پژوهش شناسایی ارتباط میان کتیبه‌های قرآنی و اذکار ملهم از آن با کلیّت داستان نگاره است، که تاکنون مغفول مانده است. پژوهش حاضر درصدد است به دو سؤال زیر پاسخ‌هایی در حد امکان و توان دهد: اول- چه ارتباطی میان کتیبه‌های خوشنویسی اذکار موجود در نگاره وجود دارد؟ دوم- هنرمند بنا به چه دلایلی از نوشتن عین آیات قرآن کریم صرف‌نظر کرده و بیشتر از اذکار ملهم از قرآن بهره برده است؟ تحقیق حاضر به صورت کیفی بوده و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و تفسیری نگاره مورد نظر را واکاوی کرده است. جامعه هدف پژوهش حاضر به صورت غیرتصادفی از میان نگاره‌های نسخه مزبور انتخاب شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که هنرمند با ترسیم آیات و اذکار در نگاره به ذکری تصویری دست می‌یازد که وجه تنبّه آن تا زمانِ وجود نگاره پابرجاست. از سویی دیگر هنرمند تنها رابطهٔ صرفِ اسماء الهی و مخاطب را نمی‌خواهد بلکه مترصد است تا خدا در کانون توجه مخاطبش قرار دهد و مخاطب خود را ترغیب کند که ذکرش جنبهٔ صرفاً لفظی نداشته و با تمام وجود به خدا رو کرده و رابطه‌ای زنده و وجودی با خداوند داشته باشد. هنرمند در آرمان‌گرایانه‌ترین حالتِ ممکن در صدد است تا مخاطبش نسبت به خدا، دلشوره و اشتیاق پیداکرده و در درون خود حالت وجودی خاصی نسبت به خدا یافته و از این‌رو آغازگر و ایجادکنندهٔ رابطه‌ای زنده و وجودی میان خداوند و مخاطبِ اثر باشد و این مهم کارکرد اصلی آیات و اذکار موجود در نگارگری ایرانی است.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، ذکر، خمسه نظامی، معراج پیامبر اکرم(ص)، روح‌الله میرک خراسانی

---

۱. مقاله حاضر مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی: تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران انجام شده است.

۲. دانش‌آموخته دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir 0000-0002-6249-1568

۳. استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

۴. دانشیار گروه نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
Email: mina.sadri@ut.ac.ir

مقدمه

خمسه نظامی از مهم‌ترین متون ادب فارسی است که به دلیل اهمیت فراوان آن، نسخه‌پردازی‌های فراوانی در قالب نسخ خطی مصور از آن صورت گرفته و همه اینها نشان از مهارت و استادی حکیم نظامی گنجوی دارد. خمسه نیز همانند دواوین اغلب شعرا، با مدح و ثنای خداوند متعال و همچنین مدح رسول اکرم(ص) و واقعه معراج آغاز می‌گردد و نظامی در این عرصه به زیبایی قلم‌فرسایی کرده است. او معراج را در ابتدای مخزن‌الاسرار در ۶۸ بیت به زیبایی هرچه تمام توصیف کرده است. از میان نسخه‌های خطی موجود خمسه نظامی، خمسه محفوظ در موزه بریتانیا به شمارهٔ Or.6810 مربوط به دوره تیموری بسیار حائز اهمیت است چراکه این خمسه زیر نظر بهزاد که در آن زمان رئیس کتابخانه سلطنتی بوده کتاب‌آرایی شده و از کیفیت مطلوبی برخوردار است. فلذا نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) به شماره برگ .f.5v انتخاب شده و مورد بررسی قرار می‌گیرد چراکه در جامعه دانشگاهی داخل کشور چندان مورد اقبال واقع نشده و یکی از اهداف این پژوهش شناسایی ارتباط میان کتیبه‌های اذکار با کلیّت داستان نگاره است، که تاکنون مغفول مانده است. آنچه اهمیت نگارش این پژوهش را برجسته می‌سازد، فقدان پژوهش‌هایی در زمینه انطباق متون کتیبه‌های قرآنی و اذکار ملهم از آنها در نگارگری با کلیّت داستان نگاره‌های به جای مانده است. البته از نقطه نظرات گوناگونی بررسی‌هایی صورت گرفته، اما شاید در زمینه تعمیق و تدقیق در متون تفسیری قرآن کریم و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطه متن مقدس یا اذکار ملهم از آن با نگارگری ایرانی، مطالعات بنیادین و وثیقی صورت نپذیرفته و مطالعات انجام شده نیز از عمق و ژرفای لازم برخوردار نیستند؛ چراکه اغلب پژوهشگران هنر از وادی مطالعات قرآنی بی‌بهره‌اند و پژوهشگران علوم قرآنی نیز از وادی هنر بی‌بهره. لذا ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر هنگامی حس می‌شود که با ایجاد پیوند میان این دو وادی به ظاهر متباین ولی در باطن متناظر، بتوان به نتایجی مطلوب دست یافت و به سؤالات بی‌پاسخ اغلب پژوهشگران تک‌رشته‌ای و تک‌تخصصی که ذکر آنها رفت، پاسخ‌هایی متقن و موثق داد. با مطالعه کتیبه‌های آیات قرآن کریم و اذکار ملهم از آن و عبارات پر تکرار در نگارگری ایرانی مشخص شد که ارتباطی ناپیدا میان مضمون اذکار منتخب در نگاره و کلیّت داستان نگاره وجود دارد، امری که تاکنون پژوهشگران به آن توجهی نداشته‌اند و پژوهش حاضر به مطالعه آنها پرداخت. ازاین‌رو در این مقال مطالعه ارتباط میان اذکار و عبارات موجود در کتیبه‌های نگاره «معراج پیامبر اکرم(ص)» مورد توجه قرار گرفت و هدف از آن کشف روابط ناپیدای میان متن کتیبه‌های اذکار با کلیّت داستان نگاره و شخصیت‌های آن است. در این راستا سعی شده به دو سؤال اساسی پاسخ داده شود: اول- چه ارتباطی میان کتیبه‌های خوشنویسی اذکار موجود در نگاره وجود دارد؟ دوم- هنرمند بنا به چه دلایلی از نوشتن عین آیات قرآن کریم صرف‌نظر کرده و بیشتر از اذکار ملهم از قرآن بهره برده است؟

پیشینه تحقیق

بیشترین حجم پژوهش‌های صورت گرفته در ارتباط با معراج، مربوط به معراج سلطان محمد و معراج هفت اورنگ جامی گالری فریر می‌باشند و مطالعات کمی درباره معراج خمسه ۶۸۱۰ موزه بریتانیا صورت گرفته است. غلامی هوجقان، بلخاری قهی و صدری (۱۴۰۳) در «خوانش عرفانی نگارهٔ معراج پیامبر اکرم(ص) در خمسه نظامی Or.6810 از منظر خواجه عبدالله انصاری» معتقدند که نگارگر با آوردن «لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ» بر روی پردهٔ کعبه که دلالت بر یگانگی خداوند دارد، می‌خواهد تا ذاکر با تکرار صادقانهٔ آن از خواب غفلت بیدار شده و آغازگر یقظه باشد. رفیعی‌راد و براتطرقی (۱۴۰۱) در «تحلیل نگاره معراج پیامبر از فال‌نامه تهماسبی در مکتب تبریز دوم به روش شمایل‌شناسی پانوفسکی» معتقدند که در بیان هنری نگارگران افزون بر عناصر تصویری شیعی مانند انگشتری، پرچم سبز سیادت و شمشیر ذوالفقار تأکید می‌شود و در برخی موارد همسویی با نمادهای ایران باستان مانند شیر، روایت جدیدی از معراج ارائه می‌دهد که بر پیوند میان سیاست و دین که جریان فکری غالب دوره صفوی است تأکید می‌کند. شایان‌سرشت، فخر و شریفی (۱۳۹۹) در «واکاوی نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) در نسخه خطی هفت اورنگ جامی گالری فریر با رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت» اذعان می‌دارند که در تطبیق نگاره با شعر معراج پیامبر(ص) وجه غالب از منظر بیش‌متنیت ژنت، تراگونگی است، و از میان موارد جابه‌جایی، کاهشی و افزایشی بیشترین تأکید بر مورد افزایشی است که نگارگر با توسل به هنر و تخیل خود نسبت به شعر در نگاره به کار برده است. محمدزاده، ابوالحسن مقدمی و چرخی (۱۳۹۷) در «نشانه‌های بصری معراج پیامبر در نگارگری عثمانی، مطالعه موردی نسخه اسکندرنامه احمدی» معتقدند تأثیرات هنرمندان تیموری در این نگاره‌ها مشهود است و نگارگری عثمانی واجد عناصر مشترک تصویری در تمام معراجیه‌ها از جمله وجود پیامبر اکرم(ص)، بُراق، شعله‌های نور، فرشتگان، جبرئیل، آسمان شب است اما برخی نگاره‌ها، عناصر بصری دارند که ملهم از احادیث،

DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

قرآن و یا سنت تصویرسازی دینی ایران است. وزیری بزرگ و احمدی (۱۳۹۷) در «بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی» معتقدند که عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دوره صفوی و عوامل فرهنگی و سنت‌های اجتماعی دوره صفوی و در پوشش و احوال شخصیت‌های نگاره اثرگذار بوده و نگارگر تحت تأثیر فضای معنوی حاکم در دوره صفوی و سفارش دهنده، به خلق اثر پرداخته. مهدی‌زاده (۱۳۹۴) در «مقایسه تطبیقی نگاره معراج در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی» معتقد است کاربست عناصر تصویری و تمهیدات تجسمی، منجر به بروز روایت رمزی، عرفانی و تأویلی در نگارهٔ خمسه و روایت شیعی، تبلیغی و صریح در نگارهٔ فال‌نامه شده که در بروز چنین حالت، کیفیت و روایتی، شرایط فکری- مذهبی و هنری- حمایتی دوران تولید هر یک از نگاره‌ها، نقش مهمی داشته است. بهاری[۱] (۱۹۹۶) در «Bihzad: master of persian painting» به نقل از بینیون[۲] نگاره معراج خمسه ۶۸۱۰ را متأثر از نگاره برگ .f.6r، خمسه نظامی، سال ۸۱۳ ه.ق.، محفوظ در بخش گلچین موزه بریتانیا به شماره Add.27261 می‌داند.[۳] با مراجعه به نسخهٔ برخط نگاره، ابهامات زیادی برطرف می‌شوند. صحت ادعای تأثیرپذیری، کاملاً درست و مبرهن است و با انطباق دو نگاره به الگوبرداری‌های میرک می‌توان پی برد که ممکن است از پیش‌طرح‌های این نگاره که در «صورتخانه»[۴] نگهداری می‌شده و یا از اصل نگاره الگوبرداری کرده باشد. در مجموع مشاهده می‌شود که در هیچ یک از پژوهش‌های پیش‌گفته توجهی به کتیبه‌های اذکار و عبارات نشده و نوشتار حاضر سعی دارد به این مهم پرداخته و ارتباط عمدتاً منطقی میان داستان نگاره و اذکار و عبارات موجود را بررسی نموده و تشریح نماید.

روش تحقیق

نوشتار حاضر بر اساس هدف تحقیقی بنیادین و بر اساس ماهیت، توصیفی- تاریخی است. روش گردآوری اطلاعات از نوع اسنادی و روش پردازش اطلاعات از نوع کیفی و بررسی موردی بوده و شامل رویکردهای توصیفی ـ تحلیلی، تفسیری و تطبیقی است و در این راستا از منابع کتابخانه‌ای (واقعی: کتب موجود- مجازی: تصاویر و تارنماهای مرتبط) بهره برده است. بر این مبنا از طریق انتخاب غیرتصادفی نگاره‌ای از خمسه نظامی مکتب هرات [«معراج پیامبر اکرم(ص)»] و تجزیه‌وتحلیل و تفسیر کتیبه‌های نوشتاری اذکار و عبارات موجود و هم‌چنین تدقیق در نحوه روایت کتیبه‌های مزبور از طریق روایت‌شناسی، به چگونگی ارتباط میان اذکار و کلیّت داستان نگاره که محتملاً مد نظر هنرمند بوده پی ببرد. ناگفته نماند که این پژوهش در صدد است به مواردی بپردازد که تاکنون مورد کم توجهی واقع شده و یا تحقیقات انجام شده آن‌طور که بایسته و شایسته است در آن غور نکرده‌اند.

خمسه موزه بریتانیا (Or. 6810) معروف به خمسه امیرعلی فارسی بَرلاس

در کتابخانه بریتانیا خمسه نظامی به شماره (Or. 6810) وجود دارد که برای امیرعلی فارسی [بَرلاس] از امیران سلطان حسین‌میرزا در هرات کار شده است. در یکی از نگاره‌های آن تاریخ ۹۰۰ ه.ق. [برگ (.28r)] آمده است که می‌توان آن را تاریخ تولید این خمسه به حساب آورد (آژند، ۱۳۸۷: ۳۹۲). این نسخه دارای ۳۰۳ برگ از کاغذ به ابعاد ۲۴×۱۷ سانتیمتر است و شامل یک نگاره دوبرگی و ۲۰ نگاره تک‌برگی مربوط به مکتب هرات پیشین است. زبان نسخه فارسی و خط آن از نوع نستعلیق بوده که در ۲۵ خط چهار ستونی در هر برگ مکتوب‌شده و دارای سه صفحه شمسه‌دار و شش صفحه دارای تذهیب و عنوان‌های طلاکاری‌شده است] شوربختانه کاتب و مذهِّب نسخه مشخص نیست ولی کیفیت بالای خط و سلیم بودن کتابت آن و تقسیم‌بندی‌های پیچیدهٔ موربِ راست‌چین و چپ‌چینِ چشم‌نواز به‌همراه تزیینات ختایی ظریف، خبر از کاتب و مذهِّبی آزموده و کاربلد می‌دهد[. صحافی جلد نسخه از چرم قهوه‌ایِ اروپایی که با نقوش طلایی مارپیچی ساده مزین شده است (British Library, 2022). این نسخه ۲۲ نگاره زیبا دارد. جهانگیر (۹۷۷ ه.ق.- ۱۰۳۷ ه.ق.) امپراطور مغول در اوایل این نسخه چنین یادداشت کرده است: «۲۲ نگارهٔ این نسخه به وسیلهٔ بهزاد و سایر استادان کار شده، ۱۶ تا به وسیلهٔ بهزاد، پنج تا توسط میرک و یکی به وسیلهٔ عبدالرزاق». پیداست که این خمسه زیر نظر بهزاد که در این تاریخ رئیس کتابخانه سلطنتی بوده کتاب‌آرایی شده است و علاوه‌بر استادش میرک هروی [خراسانی]، چند تن از شاگردان او از جمله عبدالرزاق و قاسمعلی در آن مشارکت کرده‌اند (آژند، ۱۳۸۷: ۳۹۲). در بخش پایین اغلب نگاره‌ها نوشته‌هایی مبنی بر انتساب هر نگاره به نگارگری خاص دیده می‌شود که بعدها اضافه شده و مورد وثوق اغلب پژوهش‌گران نیست. تاریخچه این نسخه با بیش از ۷۰ کتیبه و مهرهای متنوع مربوط به سال‌های ۹۷۱-۹۷۲ ه.ق. تا ۱۱۹۶ه.ق. ثبت شده و بسیاری از مهرها و کتیبه‌های آن هنوز رمزگشایی نشده‌اند (British Library, 2022). به نظر می‌رسد که مسئولین موزه بریتانیا در مورد انتساب نگاره‌ها از دقت لازم برخوردار نبوده

و دو نگاره به شماره‌های (f.1v.) و (f.2r.) که به صورت دوتایی و روبروی هم کار شده‌اند را جزو آثار میرک به شمار نیاورده‌اند، که با توجه به نحوه صورت‌سازی و رقم «عمل میرک خراسانی»، یقیناً از آثار میرک هستند و ماجرای تقدیم نسخه به امیرعلی فارسی بَرلاس[۵] را بازگو می‌کنند که سبب شده این نسخه به «خمسه امیرعلی فارسی برلاس» نیز شهرت یابد. برخی از نگاره‌های این نسخه همانند «ساختن کاخ خورنق» و «هارون‌الرشید در حمام» جزو آثار پر استناد پژوهشی هستند که با وجود سادگی نهفته در ظاهر اثر، مملو از مفاهیم نغز عرفانی در باطن خود هستند

مطالعات کامادا[۶] بر روی منطق‌الطیر مکتب هرات ۶۳/۲۱۰ محفوظ در موزه متروپولیتن انجام شده که نتایج آن از جمله پیچیده‌گویی و معمانویسی قابل تعمیم بر سایر نسخ خطی این دوره هستند. او چنین اذعان می‌دارد که نگاره‌های (متعلق به دورهٔ) تیموری با نقوش و عناصر تصویری متنوع، در درون خود قابلیت مطالعه و تحلیل را دارد. ماهیت معماگونه و پیچیدهٔ تصویرگری‌های تیموری با علاقه به پیچیده‌گویی شعر فارسی اواخر این دوره سازگار است. در دورهٔ تیموری محافل ادبی به نام «مجالس» برپا می‌شده است که در آن از حل معماهای شعری با ابزارهای بلاغی مانند جناس هم‌نام و غیره لذت می‌بردند. به دلیل همنشینی نگارگری با متون ادبی، دور از ذهن نیست که در این مجالس نقد آثار نگارگری هم صورت گرفته باشد. در این مجالس ممکن است از رمزگشایی تصاویر این نسخه [منطق‌الطیر موزه متروپولیتن] نیز لذت برده‌باشند. بسیاری از درباریان و اشراف هرات، در پایان قرن نهم ه.ق.، هنر و ادبیات را حمایت می‌کردند و داشتن کتاب‌های کمیاب و مصور یکی از نیازهای کلیدی اشراف بوده و برخی از آنان کتابخانه‌های مخصوص خود را داشتند (Kamada, 2000). به نظر می‌رسد کامادا مطالبی را که درباره پیچیده‌گویی عنوان می‌کند را از مقاله سابتلنی وام گرفته است.[۷] سابتلنی تکامل ژانرها و ذائقه‌های ادبی در دهه‌های آخر قرن نهم ه.ق. در هرات را به خوبی دنبال کرده و عنوان می‌دارد که معمای [ادبی] می‌توانست آن‌قدر پیچیده شود که گاهی برای رسیدن به یک راه‌حل، به ۱۰ عملیات جداگانه نیاز بود، البته عمدتاً راه‌حل از قبل ارائه می‌شد و هدف نشان می‌داد که چگونه می‌توان آن را استخراج کرد. توانایی حل معما بدون دانستنِ راه‌حل از قبل، نشانه‌ای از بالاترین سطح مهارت تلقی می‌شد. [...] دربار عبیدالله خان ازبک (۸۹۱ ه.ق.- ۹۴۵ ه.ق.)، در بخارا چنان وفادارانه سلایق ادبی هرات تیموری را منعکس می‌کرد که میرزامحمدحیدر دوغلات را به یاد ایام سلطان‌حسین بایقرا می‌اندازد، که به قدری در حل کردن معما مهارت داشت که درخواست معمایی را می‌کرد که راه‌حل آن را از سر صفحاتی که روی آن نوشته شده، بریده‌باشند (Subtelny, 1986: 76) . در پژوهش حاضر نگاره (f.5v.): معراج پیامبر اکرم(ص) که محتملاً اثر روح‌الله میرک است،[۸] مورد بررسی قرار گرفته است.

روح‌الله میرک خراسانی (میرک نقاش)

روح‌الله میرک خراسانی معروف به میرکِ نقاش، نگارگر و مذهِّب ایرانی فعال در ربع آخر سده نهم ه.ق. که در خدمت امیرعلیشیر نوایی و سلطان‌حسین بایقرا بود، و سرپرستی کتابخانهٔ این شاه را بر عهده‌داشت. او را یکی از معلمان کمال‌الدین بهزاد می‌دانند که در کار وی اثر گذاشت. در جانورنگاری و تشعیر نیز چیره‌دست بود. گویا او روش گرفت‌وگیر[۹] را ابداع کرد از جمله آثار منسوب به او: ملاقات علی فارسی [همان برگ‌های دوتایی (f.1v. و f.2r.) خمسه نظامی Or. 6810 (برلاس) در موزه بریتانیا] و نشان دادن تصویر خسرو به شیرین [از همان خمسه] هستند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۷۳). دوست‌محمد گواشانی[۱۰] می‌نویسد که امیر روح‌الله مشهور به میرکِ نقاش، هروی‌الاصل، از سادات کمان‌گر بود که در آغاز به حفظ و تلاوت قرآن و مشق خط، روزگار می‌گذرانید و پس از فوت پدرش به کتابت کتیبه پرداخت. سپس نزد استاد ولی‌الله به شاگردی مشغول‌شد و تحریر و تذهیب را فراگرفت و پس از آن میل یادگیری تصویر و نقاشی در او قوت‌گرفت و پس از فراگیری آن در این فن بی‌نظیر شد و کارش چنان بالا گرفت که سلطان‌حسین‌میرزا [بایقرا] او را منصب کتاب‌داری داد. میرزاحیدر دوغْلات (۹۰۴ ه.ق.-۹۵۷ ه.ق.) نیز او را استادِ بهزاد می‌داند و به اعتقاد او طراحی وی پخته‌تر از بهزاد بوده ولی از نظر پرداخت به پای بهزاد نمی‌رسیده است (آژند، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۵۲). دوغْلات در ادامه در مورد میرک می‌نویسد: «وی هرگز مقید به حجره و کاغذ نبوده، این بسی عجیب است و تمامی کارهای خود را در سفر و حضر از پیش میرزا (سلطان حسین بایقرا) و در خانه و هوای بیرون می‌ساخته است». میرک ظاهراً کارهایی انجام می‌داده که منافی تصویرگری و نقاشی بوده، مثلاً اظهار درویشی می‌کرده و به آن شهرت داشته است. میرخواند (۸۳۷ ه.ق.- ۹۰۴/۹۰۳ ه.ق.) او را در علم تصویر و تذهیب بی‌نظیر می‌داند و در فن کتیبه‌نویسی هم بی‌مثال، و می‌نویسد که بیشتر کتیبه‌های عمارت دارالسلطنهٔ هرات را او نوشته است (آژند، ۱۳۸۷: ۱۹۵-۱۹۶). پاکباز معتقد است با وجودی‌که در ظرافت‌کاری استادی چیره‌دست بود، اما پیکرها را

DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

کمابیش خشک و یکنواخت نقاشی می‌کرد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۰) که این نقیصه در تمامی نگاره‌های وی به‌وضوح مشهود است.

او در کارش چندان از قریحه و عاطفه و احساس بهره‌داشته که در صدر هنرمندان قرارگرفته و به کتاب‌داری خاصهٔ همایونی سلطان‌حسین‌بایقرا انتخاب شده و در این شغل برجسته‌ترین خدمت خود در عالم نگارگری ایران انجام‌داده یعنی تربیت و پرورش کمال‌الدین بهزاد که در کودکی والدین خود را از دست‌داد و تحت تربیت میرک قرارگرفت. در نظام سنتی استاد- شاگردی پیشه‌وران و هنرمندان، این نحوه تربیت ارتباط مستقیم با نظام مریدی- مرادی صوفیه داشت و ظاهراً در این بین این استاد و شاگرد هم رابطهٔ مشابهی برقرار بوده است (آژند، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۵۳)، (آژند، ۱۳۸۷: ۱۹۸). میرخواند فوت میرک را در زمان استیلای محمدخان شیبانی [شیبک‌خان ازبک] (۸۵۴ ه.ق.- ۹۱۶ ه.ق.) بر ولایت خراسان در سال ۹۱۳ ه.ق. ثبت کرده است (آژند، ۱۳۹۴، ج۱: ۲۵۲).

با توجه به نگاره مورد مطالعه در پژوهش حاضر که از نسخه‌ای با موضوعات مختلف عرفانی، تعلیمی و عاشقانه هم‌چون خمسه اقتباس شده می‌توان چنین گفت که کاربرد آیات و روایات در قالب کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا به‌خصوص در دوره تیموری بسیار چشم‌گیر بوده و نگارگر نیز از بازنمایی این مسئله فروگذار ننموده است. اما این ظاهر قضیه است و در بطن آیات، روایات و اذکار مسائل شگرفی نهفته است.[11] بر این اساس ابتدا باید مواردی چند درباره نحوه روایت در آیات قرآن کریم عنوان شود.

محور کانون تمرکز و روایت

داستان در متن همواره به واسطهٔ یک منشور یا چشم‌انداز یا زاویهٔ دید ارائه می‌شود. نشانه‌شناسان این واسطه را «تمرکز در کانون»[12] نامیده‌اند. به عبارت دیگر، نویسنده همواره از منظر و چشم‌انداز خاصی به داستان می‌پردازد. مراد از تمرکز در کانون، حالتِ آگاهی است که از طریق آن حوادث دیده می‌شود. گاهی برای نشان دادن این حالت از اصطلاح «دیدگاه»[13] استفاده می‌شود، ولی اصطلاح «تمرکز در کانون» دقیق‌تر است [...] در اصطلاح به کسی که روایت از دید او نقل می‌شود، «تمرکزکننده در کانون»[14] گفته می‌شود. البته تمرکز در کانون را نباید صرفاً به معنای حسی و بصری بگیریم، بلکه آن را باید پدیده‌ای بدانیم که ابعاد گوناگونی دارد. بی تردید، کاملاً امکان‌پذیر است که یک نفر هم ببیند و هم به‌طور هم‌زمان سخن بگوید. در این مورد معمولاً این دو فعالیت خَلط می‌شوند و تفاوت آنها در نظر گرفته نمی‌شود. از این‌گذشته، ممکن است یک گوینده منظر و دیدگاه خودش را به هنگام سخن گفتن پنهان سازد. همچنین، ممکن است شخصی سخن کس دیگری را بگوید. این قبیل موارد نشان می‌دهد که از لحاظ نظری میان سخن‌گفتن و دیدن، و نیز میان روایت‌کردن و تمرکز در کانون تفاوت وجوددارد و ممکن است آنها را به عوامل جداگانه‌ای نسبت‌دهیم. با توجه به این نکته می‌توانیم در روایت میان دو محور فرق بگذاریم: محور روایت و محور تمرکز در کانون (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۹۵).

قرائت اضافی

قرائت روایت از قواعد ویژه‌ای پیروی می‌کند و خواننده، فعالیت‌های گوناگونی را در این راستا انجام می‌دهد. یکی از این فعالیت‌ها «قرائت اضافی»[15] است. خواننده همواره در روایت، انگیزه‌ها، ماجراها و اندیشه‌هایی را در می‌یابد که در ظاهر آن پیدا نیستند، اما او درمی‌یابد که باید این انگیزه‌ها در کار باشند. در نتیجه، خواننده در کشف چنین مواردی از ظاهرِ روایت پا را فراتر می‌گذارد. در روایت‌شناسی به این نوع فعالیت‌ها قرائت اضافی گفته می‌شود. یکی از دلایل اجتناب‌ناپذیر بودنِ قرائت اضافی، وجود خلأهایی در متن روایت است. خواننده همواره با جاهای خالی و حلقه‌های مفقوده‌ای در روایت روبه‌رو می‌شود و باید آنها را به شیوهٔ مناسبی پر کند. البته خود روایت هم در برخی موارد سرنخ‌هایی به خواننده برای پر کردنِ آنها می‌دهد، ولی این امور در حد سرنخ هستند و خواننده باید آنها را با فعالیت‌های اضافی پر کند. وجود جاهای خالی در روایت نقصی برای آن به شمار نمی‌آیند، بلکه جاهای خالی موجب می‌شوند که داستان شکل زنده‌تری پیدا کند. هم‌چنین وجود جاهای خالی و خلأها، ویژگی همهٔ روایت‌ها و داستان‌ها است. اما این نکته در داستان‌های دینی شکل پیچیده‌تر و جالب‌تری پیدا می‌کند. این داستان‌ها می‌خواهند به خواننده جهت‌گیری خاصی بدهند و او را به طرف دیدگاه یا اعتقاد خاصی سوق دهند. در نتیجه، قواعد خاصی هم بر جاهای خالی آنها حاکم است و تحلیل آنها هم اطلاعات سودمندی به خواننده می‌دهد (قائمی‌نیا، ۱۳۹۳: ۴۰۵).

ذکر

بسیاری از مفاهیم قرآنی را باید در فضای وجودی دید. به «ذکر» توجه کنید. این مفهوم یکی از مفاهیم کلیدی قرآن است. قرآن پیامبر(ص) را برای کسی الگو می‌داند که خدا را زیاد یادمی‌کند. یا به مرحلهٔ «ذکر» رسیده است.[16] هم‌چنین نتیجهٔ چیره شدن

شیطان را بر آدمیان این می‌داند که آنها را از یاد خدا باز می‌دارد.[۱۷] مراد از ذکر چیست؟ بی‌تردید، صرفِ یادآوریِ نام خدا یا به زبان آوردنِ آن نام ذکر نیست. بلکه در واژگان قرآن این صورتِ اسم ذکر است.[۱۸] چیره شدن شیطان هم صرفاً به معنای بازداشتن از یادآوریِ نام خدا نیست. فرض کنید کسی خدا را یاد می‌کند، یادکردن یا ذکر صورت‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد. به برخی از آنها توجه کنید: ۱. او نام خدا را به زبان می‌آورد (این شخص نام خدا را یاد می‌کند و هنوز با خدا رابطه وجودی برقرار نکرده است. او صرفاً با اسامی الهی رابطه دارد. این رابطه هنوز رابطه‌ای زنده نیست). ۲. او خدا را یاد می‌کند؛ بدین معنا که او را به خاطر می‌آورد (او تلاش می‌کند امری را که نسبت به او غایب است به خاطر بیاورد). ۳. او خدا را در برابر خود حاضر فرض می‌کند (تلاش می‌کند امری غایب را در برابر خود حاضر کند، ولی هنوز رابطهٔ زنده با او ندارد). ۴. او به خدا توجه می‌کند (خدا در کانون توجه فرد قرار دارد و او با تمام وجود به خدا رو می‌کند و رابطه‌ای زنده و وجودی با او دارد). ۵. او نسبت به خدا، دلشوره و اشتیاق پیدا می‌کند (حالت وجودی خاصی ـ اشتیاق یا دلشوره ـ نسبت به خدا دارد؛ از این‌رو با رابطه‌ای زنده و وجودی سر و کار داریم) (قائمی‌نیا، ۱۴۰۱: ۴۷۱-۴۷۲).

تصویر ۱. *معراج حضرت محمد(ص)*، **نگارگر میرک**، ۹۰۰ ه.ق.، برگ .f.5v، اندازه ۲۰در۱۴ سانتیمتر، خمسه نظامی Or.6810، موزه بریتانیا (British Library, ۲۰۲۲)

عنوان نگاره «در معراج حضرت رسالت صلی‌الله علیه» است و کاتب پنج بیت را از ابیات ابتدایی «خمسه» نظامی بخش «مخزن‌الاسرار» انتخاب کرده که در سه کتیبه در دورتادور عنوان نگاره به صورت غیرقرینه جای‌گذاری کرده است. هیچ‌گونه منطقی برای چینش ابیات وجود ندارد و تزیینات دورتادور عنوان نگاره نیز خام‌دستانه است. ابیات بدین شرحند: نیم شبی کان ملک نیمروز/ کرد روان مشعل گیتی فروز (بیت۱)، خود[۱۹] فلک از دیده عماریش کرد/ زهره و مه مشعله داریش کرد (بیت۲)، کرد رها در حرم کاینات/ هفت خط و چار حد و شش جهات (بیت۳)، روز شده با قدمش در وداع/ زامدنش آمده شب در سماع (بیت۴)، دیده اغیار گران خواب گشت/ کو سبک از خواب عنان تاب گشت (بیت۵) (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۱۶). بهاری این نگاره را منتسب به عبدالرزاق عنوان کرده (Bahari, 1996: 132)، که با توجه به صورت‌سازی‌های خاص میرک در پرداخت خاص بینی و چشم‌های شخصیت‌ها و تطبیق آن با نگاره‌های دیگر میرک (f.16r.- f.2r.) در نسخه خمسه ۶۸۱۰ موزه بریتانیا، این نگاره به احتمال زیاد متعلق به میرک خراسانی است و ممکن است در تصویرگری چهره مبارک پیامبر اکرم(ص) که بسیار ظریف و لطیف کار شده، شخصاً بسیار تلاش و مجاهدت کرده و یا ممکن است از عبدالرزاق یا قاسمعلی مدد گرفته باشد (نک: جدول ۱).

جدول ۱. شباهت چهره‌سازی میرک در نگاره‌های مختلف خمسه نظامی موزه بریتانیا Or.6810 (طرح جدول از نگارندگان)

راست: چهره بُراق در نگاره «معراج رسول اکرم(ص)» برگ .f.5v بدون امضا؛ وسط: تصویر جوان دایره‌زن در نگارهٔ دوتایی «دادن نامه به شاه [امیرعلی فارسی برلاس]» برگ .f.2r با امضا «عمل میرک خراسانی»؛ چپ: همراهان سلطان در نگاره «پیرزن و سلطان سنجر» برگ .f.16r.

DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

در این نگاره میرک تصویر خانه خدا، کوه‌های اطراف مکه، مناره‌های مسجدالحرام و ساختمان‌های مجاور را تقریباً با «دید پرنده»[۲۰] ترسیم کرده تا عروج حضرت رسول(ص) را جلوه بصری ببخشد. در مقابل درب خانه خدا سه بنای کوچک وجود دارند که یکی گنبد شلجمی و دیگری گنبد مخروطی دارد و آن یکی نیز فضایی است که به وسیله دیواره[۲۱] چوبی جداسازی شده و کارکرد آن بر ما معلوم نیست. با توجه به تزیینات طلایی رنگ که بر روی گنبد شلجمی وجود دارد، احتمال این‌که این بنا «مقام ابراهیم(ع)» باشد زیاد است. هم‌چنین میرک مکان قرارگیریِ «حجر اسماعیل(ع)» (دیوارهٔ نیم‌دایره) را به‌درستی تعیین نکرده، چراکه وقتی در کنار «حجرالاسود» و درب کعبه می‌ایستیم باید در خلاف جهت حرکت عقربه‌های ساعت[۲۲] طواف کرده و پس از آن به «حجر اسماعیل(ع)» برسیم. اما در نگاره وقتی از حجرالاسود در خلاف جهت عقربه‌های ساعت حرکت کنیم، آخرین جایی که در طواف به آن می‌رسیم حجر اسماعیل است. پس میرک دقیقاً باید حجر اسماعیل را در جهت مخالف کنونی و قسمت راست طراحی می‌کرد که عدول از این قضیه دو دلیل می‌تواند داشته باشد. اول آن‌که میرک احتمالاً به حج مشرف نشده و از محل قرارگیری امکنه مطلع نبوده است. دوم این‌که با وجود اطلاع از محل قرارگیری بناها، به دلیل سهل‌گیری و یا به دلیل دید بهتر در سمت چپ نگاره، حجر اسماعیل را در قسمتی خلاف واقع طراحی کرده است. بنایی سبزرنگ با گنبد شلجمی نیز در سمت راست کعبه وجود دارد که وجه آن بر ما مشخص نیست. بهاری این نگاره را متأثر از نگاره برگ f.6r. خمسه نظامی، سال ۸۱۳ ه.ق.، محفوظ در بخش گلچین موزه بریتانیا به شماره Add.27261 می‌داند (Bahari, 1996: 129). با مراجعه به نسخهٔ برخط نگاره، ابهامات زیادی برطرف می‌شوند. صحت ادعای تأثیرپذیری، کاملاً درست و مبرهن است و با انطباق دو نگاره به الگوبرداری‌های میرک می‌توان پی برد. در نگاره ۸۱۳ ه.ق. نگارگر کاملاً به صحنه وقوف داشته و احتمالاً به حج مشرف شده بوده، چراکه تمام جزئیات مانند قرارگیری مقام ابراهیم(ع) و حجر اسماعیل(ع) را به‌درستی ترسیم نموده و ناودان طلای کعبه را نیز که در روبروی حجر اسماعیل قرار دارد، به‌درستی به تصویر کشیده، اما دانسته نیست به چه دلیلی قسمت سقف کعبه را در قسمت اتصال ناودان به صورت مایل ترسیم نکرده و به صورت قائم اجرا کرده، حال آن‌که وقتی کف کعبه متوازی‌الاضلاع است می‌باید سقف آن نیز به همان صورت ترسیم شود تا در نهایت مکعبی موزون حاصل آید، اما کف کعبه متوازی‌الاضلاع و سقف آن ذوزنقه قائم‌الزاویه ترسیم شده و به احتمال خیلی کم ممکن است این کار برای بهتر دیده شدنِ اتصالِ ناودان صورت گرفته باشد. وجود پای‌افزار در پای پیامبر اکرم(ص) نیز مورد تقلید میرک قرار گرفته است. به نظر می‌رسد میرک این نگاره را که حدود ۷۰ سال پیش‌تر از او ترسیم شده از نظر گذرانده، یا از پیش‌طرح‌های آن در «صورتخانه»، به عنوان الگویی مناسب بهره برده است. میرک این نگاره را به صورت قرینهٔ آینه‌ای الگوی خود قرار داده و همه چیز را در جهت مخالف نگارهٔ ۸۱۳ ه.ق. ترسیم کرده، در نتیجه محل قرارگیری حجر اسماعیل نیز در نگارهٔ میرک، ۱۸۰ درجه جابه‌جا شده و جهت حرکت پیامبر(ص) و براق نیز به همین صورت تغییر کرده است. میرک در ساختمان‌های اطراف مکه تنوع فراوانی با بازی با سطوح مختلف و استفاده از نقوش هندسی انجام داده و پالت رنگی او با پالت رنگی نگاره ۸۱۳ ه.ق. کاملاً هم‌خوانی دارد و در رنگ‌گزینی امکنه و حتی رنگ قهوه‌ای ردای پیامبر اکرم(ص) و فرم و رنگ عمامهٔ آن حضرت و صندل‌هایی که به پای دارند و رنگ آبی زین مَرکب، الگوبرداری کرده و تنها تغییر، شامل رنگ آبی پیراهن پیامبر(ص)، گرفتن لگام براق با دست راست (به دلیل قرینه آیینه‌ای خواهی‌نخواهی لگام به دست راست داده می‌شد) و نگه داشتن انگشتری در دست چپ ایشان است. البته نگارندگان معتقدند که میرک اصل نگاره را دیده چراکه هم‌خوانیِ الگوهای رنگ‌گزینی نیز مزید بر علت است. مگر این‌که در طرح‌های صورتخانه رنگ‌ها نیز قید شده باشند که بر ما پوشیده است (نک: تصویر ۱). اگر وجود انگشتری در دست مبارک پیامبر(ص) را فرض بگیریم، معادل‌یابی‌های عرفانی برای آن از قرار زیر است:

تَخَتُّم در لغت به معنی انگشتری در دست کردن است و در اصطلاح، علامت حق است بر دل عارفان (گوهرین، ۱۳۶۸، ج۳: ۴۲). از سویی دیگر خاتم در عرفان اسلامی به معنای مُهر و انگشتری است و نزد عارفان به معنای طریق است. هم‌چنین خاتم به سالکی اطلاق می‌شود که مقامات را طی کرده و بلوغ یافته باشد و خاتم نبوت جز یکی نتواند باشد که محمد(ص) است (سجادی، ۱۳۸۳: ۳۳۵). به نظر می‌رسد که انگشتر مفروض در نگاره نمادی است از نشانه‌های خداوند که در معراج شبانهٔ پیامبر(ص)، بر ایشان عیان کرد [البته آن نشانه‌ها رازی میان محمد(ص) و خدایش بوده‌اند] که در نهایت علامت حق بر قلب مبارک پیامبر(ص) حک شده است. تمامی مواردی که در مورد خاتم آمده در وجود پیامبر اکرم(ص) جلوه یافته و ایشان تمام مقدمات را طی کرده و بلوغی یافته‌اند که جز در ایشان در هیچ یک از پیامبران

متقدم وجود نداشته؛ هم‌چنین خاتم به معنای راه نیز در نگاره حاضر مصداق دارد چراکه پیامبر(ص) شبانه در حال طی طریقی به سوی معراج هستند تا آیات الهی را مشاهده کنند. هم‌چنین با پی‌گیری وجود انگشتری در دستان مبارک پیامبر(ص) در نگاره‌های با محوریت معراج، به انبوهی از نگاره‌ها، آهک‌بُری [حمام‌ها] و نقاشی‌های متأخر بر می‌خوریم که از نیمهٔ دوم قرن ۱۰ ه.ق. و سلطنت شاه تهماسب به مرور شکل گرفته که پیامبر(ص) در حال بخشیدن انگشتری به شیری غرّان [نماد ناسوتی امیرالمؤمنین علی(ع)] هستند فلذا این امر احتمال وجود انگشتر (و نه چیز دیگری) را در دست پیامبر اکرم(ص) در نگاره مورد بررسی تقویت می‌کند. یکی از نگاره‌ها حدوداً بیش از نیم قرن پس از نگاره میرک و توسط آقامیرک اصفهانی در سال ۹۵۷ ه.ق. تصویر شده است (نک: جدول ۲). البته هیچ مطلبی دالّ بر انگشترسپاری به امیرالمؤمنین علی(ع) در واقعهٔ معراج نیامده ولی روایاتی با این مضمون در هنگام رحلت نبی مکرم اسلام(ص) موجود است[۲۳] که از حوصله بحث حاضر خارج است؛ در مجموع به نظر می‌رسد که هنرمند دوره صفوی با اتکاء بر احادیث معتبر و غیر معتبر و به واسطه ارادتی که به مقام والای امیرالمؤمنین علی(ع) داشته‌اند، چنین آمیزه‌ای را رقم زده‌اند که از دوره شاه تهماسب اول تا دوره قاجار نمونه‌های فراوان آن در دست است. اما به هر صورت در نگاره‌ای که میرک در دوره تیموری ترسیم کرده و به دلیل نبود شیر غرّان در صحنه، معادل‌یابی عرفانیِ تختّم منطقی‌تر جلوه می‌کند.

چهره‌سازی میرک نسبت به نگاره ۸۱۳ ه.ق. بسیار هنرمندانه‌تر و حرفه‌ای‌تر بوده و تعداد فرشتگان را دو برابر تصویر کرده (گرچه شوربختانه به دلایلی نظیر منع صورت‌گری، چهره پیامبر اکرم(ص) و برخی فرشتگان در نگاره ۸۱۳ ه.ق. مخدوش شده) و ابرهای پیچان در فضا در نگاره میرک از زیبایی و پیچیدگی زایدالوصفی برخوردار است (نک: جدول ۳ بخش الف). در سمت راست نگاره دو عدد و در سمت چپ نگاره سه عدد برج مستطیل شکل کوتاه در سقف بناها وجود دارند که با توجه به رنگ‌های مختلف آنها و تعدّدشان، احتمال می‌رود بادگیر باشند. بخش تحتانی نگاره که دیواره‌های دفاعی شهر مکه و یا دیواره‌های بیرونی مسجدالحرام هستند که به رنگ سبز تیره طراحی شده، دارای ریختگی رنگ هستند و آسیب دیده‌اند. میرک ساختمان‌های متفاوتی را طراحی کرده و جهت تنوع بخشیدن به آنها، نقوش هندسی را در جهات مختلف عمودی، افقی و مورب و رنگ‌های مختلف نقش زده است. نوعی آسودگی، سهل‌گیری و عدم رعایت کامل اصول طراحی نقوش هندسی، در آثار میرک دیده می‌شود که طرح‌های

جدول ۲. انگشترسپاری در نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) فالنامه تهماسبی (تدوین: نگارندگان)

بخشی از نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) در حال دادن انگشتر به شیر [نماد ناسوتی امیرالمؤمنین علی(ع)]، فالنامه تهماسبی، ۹۵۷ ه.ق.، منسوب به آقامیرک (مهدی‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۱۲)	

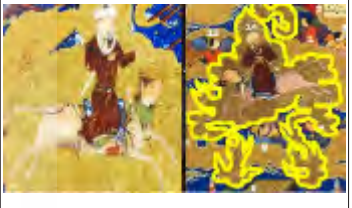
هندسی را نیمه مدور و رها طراحی می‌کند و دقت‌نظر شاگردش بهزاد را در طراحی نقوش هندسی ندارد.

در این نگاره ۱۲ فرشته ترسیم شده‌اند، پیامبر اکرم(ص) نیز سوار بر بُراق دیده می‌شود. هم‌چنین چهار نفر نیز در صحن بیت‌الحرام حضور دارند. فرشتگان یک و دو به نشانهٔ خیر مقدم، طَبَق‌هایی از نور در دست دارند که بر سر پیامبر(ص) می‌ریزند و نورفشانی می‌کنند. فرشته سه به سمت فرشته شش خیره شده است. فرشتگان چهار و پنج در منتهی‌الیه بالای نگاره و در سمت راست مشغول گفت‌وگو با یکدیگرند. فرشته شش به سمت پیامبر اکرم(ص) و براق می‌نگرد. میرک هیچ تفاوتی در ترسیم فرشتگان پنج و شش قائل نشده و فرم قرارگیری بال‌ها و بدن آنها قرینهٔ یکدیگر بوده و تنها با جابه‌جایی رنگ سبز و قرمز در لباس و آستین، آنها را از هم افتراق داده است. فرشته هفت به سمت راست نگاره و نقطه‌ای نامعلوم خیره شده است. فرشته هشت با فرشته نه در حال گفت‌وگو است و انگشت سبابه خویش را به سمت او نشانه رفته است. فرشته نه با ملاحت و متانت خاصی به فرشته هشت می‌نگرد و نکته خاصی در آرایش موهای او وجود دارد؛ او تنها فرشته‌ای است که موهای او پشت گوش‌هایش ترسیم شده است. فرشته ۱۰ در پایین پاهای براق ترسیم شده و کاملاً به مرکز صحنه وقوف دارد. فرشته ۱۱ کاملاً در روبروی پیامبر(ص) قرار دارد و با انگشت سبابه پیامبر(ص) را نشان می‌دهد، اما به سمت چپ نگاره و نقطه‌ای نامعلوم می‌نگرد؛ تو گویی در حال گفت‌وگو با فرشتگان دیگری است که خارج از صحنه هستند. فرشته ۱۳ از لحاظ پوشش و آرایش مو هیچ تفاوتی با فرشتگان دیگر ندارد، اما همهٔ فرشتگان حاضر در صحنه دارای دو بال هستند، اما او دارای شش بال است که وجه تمایز او از

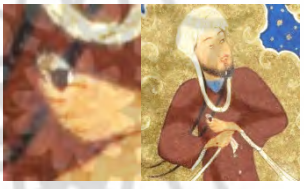
DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

جدول ۳. تجزیه‌وتحلیل نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) و تطبیق آن با نگاره‌های متقدم و متأخر معراج (تدوین: نگارندگان)

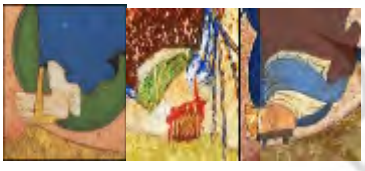
الف. راست: معراج پیامبر اکرم(ص)، اثر میرک برگ .f.5v، ۹۰۰ ه.ق.، خمسه نظامی ۶۸۱۰، موزه بریتانیا (British Library, 2022)؛ وسط: معراج پیامبر اکرم(ص)، نگارگر ناشناس، برگ .f.6r، ۸۱۳ ه.ق.، خمسه نظامی (۲۷۲۶۱)، بخش گلچین موزه بریتانیا (British Library, 2022)؛ چپ: نگاره معراج بوستان سعدی، نگارگر: ناشناس، کاتب سلطان‌محمد نور، برگ .f.3v، شماره (۲/۲۹۴/۱۹۷۴)، ۹۳۰-۹۴۰ ه.ق.، بخارا یا هرات، موزه متروپولیتن (metmuseum, 2022)



ب. راست: هاله طلایی اطراف پیامبر اکرم(ص) متمایز با هاله طلایی فرشتگان و شباهت پیامبر سوار بر براق در نگاره میرک و نگاره ۸۱۳ ه.ق.



ج. راست: پیامبر اکرم(ص) با عمامه با تحت‌الحنک بسته و گیسوان بافته؛ چپ: بزرگ‌نمایی انگشتر در دست پیامبر(ص)



د. راست: پای پیامبر(ص) با صندل چوبی در نگاره میرک، خمسه نظامی Or.6810، موزه بریتانیا (British Library, 2022)؛ وسط: پای حضرت رسول(ص) با صندل چوبی در نگاره ۸۱۳ ه.ق.، بخش گلچین موزه بریتانیا (British Library, 2022)؛ چپ: پای پیامبر اکرم(ص) بدون کفش در داخل رکاب براق، بوستان سعدی، متروپولیتن (metmuseum, 2022).

فرشتگان دیگر است و نزدیک‌ترین فرشته‌ای است که در سمت راست پیامبر(ص) ایستاده و به او می‌نگرد و دست راست خود را به نشانهٔ نشان دادن مسیر و خوش‌آمدگویی نگه داشته است، فلذا به احتمال قریب به یقین فرشته ۱۳ همان جبرئیل است. البته میرک ابرهای دورتادور فرشتگان را طلایی کرده است اما به نظر می‌رسد که در هاله ابرهای اطراف پیامبر(ص)، از ترکیب طلایی با رنگی دیگر نظیر سبز استفاده کرده تا حریم پیامبر(ص) را نسبت به فرشتگان تمایز و تشخّص بخشد. این حریم از طَبَق‌های فرشتگان یک و دو آغاز شده و فقط اطراف پیامبر(ص) سوار بر براق را شامل می‌شود و هیچ فرشته‌ای حتی جبرئیل در آن راه ندارد (نک: جدول۳ بخش ب). شاید دلیل ترسیم نشدن جبرئیل در هالهٔ مذکور این باشد که پیامبر اکرم(ص) بشری است که بر همه خلائق و کائنات برتری دارند و یا میرک همان لحظه‌ای را که پیامبر(ص) به «سدره‌المنتهی»[۲۴] در آسمان هفتم رسیده که دیگر جبرئیل یارای همراهی پیامبر را نداشته و ممکن بود بال‌هایش بسوزد را با این ترفند به نمایش گذاشته است. البته در تفسیر قمی از آیه اول سوره مبارکه اسراء از همراهی فرشتگان دیگر (اسرافیل و میکائیل) به همراه جبرئیل نیز سخن آمده؛ قمی در تفسیر خود از امام صادق(ع) روایت کرده که فرمود: جبرئیل و میکائیل و اسرافیل براق را برای رسول خدا(ص) آوردند، یکی مهار آن را گرفت و دیگری رکابش را و سومی جامه رسول خدا(ص) را در هنگام سوار شدن مرتب کرد، در این موقع براق بنای چموشی گذاشت که جبرئیل او را لطمه‌ای زد و گفت: آرام باش ای براق، قبل از این پیغمبر، هیچ پیغمبری سوار تو نشده، و بعد از این هم کسی همانند او، سوارت نخواهد شد (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۳: ۷). البته این‌که کدام یک از فرشتگان در نگاره میکائیل و اسرافیل باشند بسیار صعب است و به احتمال بسیار زیاد چنین تشخّصی هم مد نظر میرک نبوده است.

رسول خدا(ص) فرمود: جبرئیل در موقعی که من در مکه بودم نزد من آمد و گفت ای محمد برخیز و من برخاسته با او به طرف درب به راه افتادم و دیدم که میکائیل و اسرافیل نیز با او آمده‌اند. جبرئیل براق را که حیوانی بزرگ‌تر از الاغ و کوچک‌تر از قاطر بود و صورتی چون گونه انسان و دمی چون دم گاو و یالی چون یال اسب و پاهایی چون پاهای شتر داشت، حاضر کرد بر پشت آن جُلی بهشتی بود و دو بال از قسمت ران‌هایش بر آمده بود، گامش به اندازه‌ای بود که چشمش کار می‌کرد. جبرئیل خطاب به من گفت سوار شو. من سوار شدم و به راه افتادم تا به بیت‌المقدس رسیدم (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۳: ۳۳). از بعضی روایات نیز برمی‌آید که براق صورتی چون صورت انسان داشته و مانند انسان آنچه را می‌شنیده می‌فهمیده است (fa. wikishia, 2022). براق تاجی بر سر دارد و چهره، پاها و دُمش با توصیفات پیامبر اکرم(ص) هم‌خوانی دارد. هم‌چنین آذینی به رنگ سبز تیره در قسمت گردنش دارد. میرک زائده‌ای سفید را در قسمت جلوی بدن براق ترسیم کرده که به نظر می‌رسد همان بال‌های حیوان باشند که در توصیفات پیامبر(ص) آمده است. او چندان به جزئیات بال‌ها نپرداخته چراکه تزاحم بصری ایجاد می‌کرده و به نمود ساده‌ای از آنها اکتفا کرده و بال چپ را در قسمت میانی دست چپ او ترسیم کرده و فقط قسمت انتهایی بال راست در پشت گردن حیوان قابل رؤیت است. جُل یا زین براق آبی لاجوردین است و تزیینات چندانی ندارد. صورت براق به شکل چهره انسانی طراحی شده و با توجه به نحوه صورت‌سازی میرک که اغلب تفاوتی در چهره خانم‌ها و آقایان نمی‌نهد و قسمت پایینی بینی را شبیه به بینی نژاد شرق آسیا پهن و بدون ساقه می‌کشد، که این قضیه در مورد صورت‌سازی بُراق نیز رعایت شده و بینی بُراق، پهن و آسیایی است (نک: جدول ۱).

پیامبر اکرم(ص) بر براق سوار است و از حالت دست راست ایشان مشخص است که لگام حیوان را کشیده و با دست چپ شیء دیگری نظیر انگشتر را نگه داشته‌اند و به صحنهٔ ریختن طبق‌های نور توسط فرشتگان یک و دو می‌نگرند و سر مبارک را کاملاً به سمت فرشتگان پیش‌گفته چرخانده‌اند. چهره اغلب فرشتگان نیز شبیه به یکدیگر بوده و تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. تنها در چهرهٔ حضرت رسول(ص) است که میرک مجاهدت به خرج داده و با ظرافت تمام چهره پیامبر(ص) را به تصویر کشیده یا از نگارگرانی دیگر مدد گرفته است، به نحوی که بینی آن حضرت را برخلاف عادت مألوف چهره‌نگاری خویش، به طرزی زیبا و ملیح طراحی کرده که حتی قابل مقایسه با چهره فرشتگان نیست. چشمان و ابروان آن حضرت در عین سادگی از ظرافت بالایی برخوردارند. میرک دهان پیامبر را به همراه محاسنی آراسته بسیار زیبا ترسیم کرده که مکمل یکدیگرند. گیسوان آن حضرت در دو طرف گردن مبارک ایشان قرار داشته (احتمالاً بافته شده)[۲۵] و تمایل گیسوان به سمت جلو و راست، حرکت بُراق را القا می‌کند. پیامبر(ص) پیراهنی به رنگ آبی بر تن دارند که تا روی قوزک پا ادامه داشته و به دلیل سرعت براق، ردای ایشان کنار رفته و پیراهن آبی نیز در نزدیکی قوزک پای ایشان دیده می‌شود. هم‌چنین ایشان ردای قهوه‌ای تیره با یقه بسته بر تن دارند که آستر آن به رنگ سفید بوده و نیز شلوار ایشان نیز سفیدرنگ است. هم‌چنین پیامبر اکرم(ص) عمامه‌ای سفید با تحت‌الحَنَک[۲۶] آویخته بسته‌اند که دنبالهٔ آن از پشت آرنج دست چپ‌شان پیداست (نک: جدول ۳ بخش ج).

نقش دستار یا عمامه در جهان اسلام تنها به پوشاندن و حفظ سر در برابر تابش خورشید و سوزش سرما منحصر نبوده است. گذاشتن دستار و پوشاندن سر به هنگام نماز و نیایش نشانهٔ عبودیت و احترام به خداوند بوده و دستار نشانهٔ شکوه مؤمن است که نمایندهٔ خداست و تسلیم او را به ارادهٔ خداوند می‌نماید. در جهان اسلام، شخصیت‌های بزرگ و مذهبی عرب از روی عمامه‌هایشان شناخته می‌شدند. پیامبر اسلام(ص) از عمامهٔ سفیدی به نام «سحاب» (ابر) که بر سر می‌گذاشت، شناخته می‌شد (بلوکباشی، ۱۳۸۵، ج۱۴: ۴). پیامبر اسلام(ص) می‌فرمایند: فرق بین مسلمان و کافر، بستن تحت‌الحنک در عمامه مسلمانان است (صدوق، ۱۴۱۳: ۲۶۶). هم‌چنین امام موسی‌الکاظم(ع) می‌فرمایند: هر کس برای سفری با عمامه از خانه خارج شود و تحت‌الحنک بیاویزد، من ضامنم که گرفتار دزد یا غرق شدن در آب و یا سوختن در آتش نشود (صدوق، ۱۳۸۲: ۳۶۱). چنانچه ملاحظه می‌شود بستن تحت‌الحنک از سفارشات پیامبر اکرم(ص) بوده که در اوایل ظهور اسلام، به دلیل برخی بدعت‌های مشرکین، حفظ آداب آن بسیار ضروری بوده است. هم‌چنین نقل قول‌هایی برای استحباب بستن تحت‌الحنک در هنگام نماز نیز وجود دارد. از سویی روایاتی از ائمه معصومین(ع) داریم که برای شروع کارها و انجام سفر، آویختن تحت‌الحنک توصیه شده است. همان‌طور که ملاحظه می‌شود معراج پیامبر(ص) نیز سفری معنوی است که حضرت به آن فراخوانده می‌شوند که در آن عبادات خاصی را انجام می‌دهند، فلذا میرک بستن تحت‌الحنک را به‌درستی لحاظ کرده است.

هم‌چنین اگر دقت کنیم می‌بینیم که پیامبر(ص) صندل بر پای دارند که بخش زیرین آن چوبی (همانند صندل‌های شرق دور) و بخش رویی آن بندی سفیدرنگ است. با وجودی که در روایات از زین و رکاب براق سخن به میان آمده، اما میرک این موضوع را مورد نظر قرار نداده و پیامبر(ص) را با صندل و براق را بدون رکاب به تصویر کشیده است. ما با جست‌وجو در نسخه‌های در دسترس از

DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

نسخ خطی با محوریت معراج، دریافتیم که غالباً پیامبر(ص) با کفش یا چکمه ترسیم شده‌اند.[۲۷]

در این میان بُرسَوی[۲۸] وجود نعلین در پای حضرت موسی(ع) در وادی مقدس طوی و وجود نعلین در پای پیامبر(ص) در معراج شبانه ایشان را از دو زاویه مختلف تفسیر کرده است: اول- ذمّ وجود نعلین و مدح نبود آن در تشرف حضرت موسی(ع) به وادی طوی: برسوی عنوان می‌کند که خداوند به این امر [فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ] دستور داد. زیرا پابرهنه بودن با خضوع و حُسن ادب همراه است، به همین دلیل بِشْر حافی[۲۹] و امثال او با پای‌برهنه راه می‌رفتند و سلف صالح با پای‌برهنه بر کعبه طواف می‌کردند. [...] و یا از آن روست که شرافتِ آن وادی [طوی] به قدم‌های موسی برسد و او از برکتِ آن زمین نیز، نصیب برد، [...] یا از آن روست که به پای داشتنِ کفش در برابر ملوک [یا خداوند] سزاوار نیست. دوم- مدح وجودِ نعلین در پای پیامبر اکرم(ص) در معراج: بُروسَوی می‌گوید چنان‌که در شب معراج خداوند از حبیبش خواست تا با نعلین بر بساط عرش قدم گذارد تا عرش نیز به غبار قدم آن حضرت، تشرّف یابد و نور عرش همهٔ پیکرهٔ ایشان را در بر بگیرد. ای سرور دو عالم، پوشیدن نعلین در حضور پادشاه (خدا) یا چون کفش در دست داشتن پادشاهان اگر بر آن وارد شود، نباید پوشیده شود (حقی بُروسَوی، ۱۴۲۴، ج۵: ۳۷۰). از سویی دیگر ابن‌عربی نیز چنین معتقد است که: «به موسی(ع) گفته شد که «فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ: پای‌افزارت را بیرون کن» (طه: ۱۲)؛ یعنی به منزل رسیدی بدین معنی که او با خدا بدون واسطه سخن می‌گفت، با زبان او سبحان و تعالی و بدون ترجمان»[۳۰] (الحکیم، ۱۳۹۷: ۱۸۲). سوم- ذمّ وجود نعلین و مدح نبود نعلین در پای پیامبر اکرم(ص) در معراج از دید این پژوهش: به غیر از تفسیرهای عارفانه برسوی بر نعلین حضرت موسی(ع) و پیامبر اکرم(ص)، می‌توان برآیندی از هر دو نظر را ارائه داد. وجود نعلین در پای پیامبر(ص) در این نگاره، چندان منطقی نیست و شاید نگارگر ناآگاهانه نعلین را به سبب زیبایی بصری ترسیم کرده‌باشد. زیرا اگر نعلینی در میان بود، همانند تذکری که در سوره مبارکه طه به حضرت موسی(ع) داده شد که در وادی مقدس طوی وارد شده‌ای و کفش‌هایت را دربیاور، به پیامبر(ص) هم تذکر داده می‌شد. وقتی چنین تذکری در قرآن نیامده، بدان معناست که مرتبه موسویه و جاه محمدیه از این حیث متفاوتند چراکه درخواست خلع نعلین به مرتبه موسویه تعلق دارد نه مرتبه محمدیه. فلذا انتظار می‌رود پیامبر(ص) شرط ادب را رعایت کرده و بدون نعلین به معراج مشرف شده باشند. در این‌جا تقدیس و احترام وادی به خاطر این بوده که حظیره قرب به خدا، و محل حضور و مناجات به درگاه او است و زمان و مکان معراج مقدس است و واقعه‌ای شریف در آن واقع شده، و عباداتی در آن انجام شده، که شرط ادب حکم می‌کند که پیامبر اکرم(ص) بدون کفش ترسیم شوند. با وجودی‌که در اغلب نگاره‌های معراج پیامبر کفش یا چکمه به پای دارند، اما بنا بر جست‌وجوهای صورت گرفته تنها برگ f.3v. نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) از بوستان سعدی در موزه مترو پولیتن که در حدود ۹۳۰-۹۴۰ ه.ق.، در بخارا یا هرات کار شده و کاتب آن سلطان‌محمدنور و شور بختانه نگارگر آن ناشناس است، پیامبر(ص) را بدون نعلین ترسیم کرده که وجه تمایز و برتری آن نسبت به نسخه‌های فخیمی از معراج هم‌چون معراج سلطان‌محمد و نگاره معراج میرک است (نک: جدول ۳ بخش د). البته باید اذعان داشت که نمونه‌های با نعلین (بیشینه) و بدون نعلین (کمینه) در تصویرگری معراج رواج داشته و ممکن است بنا به دایرهٔ مطالعاتی نگارگر، این قضیه رعایت شده یا نشده باشد، کمااین‌که نگارگر ناشناسِ نگارهٔ ۸۱۳ ه.ق. (نگاره الگوی میرک)، میرک و سلطان‌محمد و...، پیامبر(ص) را با نعلین یا چکمه و نگارگر ناشناس بوستان سعدی محفوظ در موزه مترو پولیتن پیامبر(ص) را با پای برهنه تصویر کرده و هر نگارگری مطابق با منابع روایی و عرفانی مورد مطالعه‌اش، طرح خود را اجرا کرده است. اگر از زاویه ذم وجود نعلین نگاه کنیم، نگارگر ناشناس بوستان موزه مترو پولیتن کار خود را به‌درستی انجام داده و اگر از زاویه مدح وجود نعلین نگاه کنیم، کار اغلب نگارگران از جمله سلطان‌محمد، میرک و... صحیح می‌نماید. به نظر می‌رسد که در مجموع آثار هر یک از نگارگران به فراخور منابع مطالعاتی آنان، موجه بوده و مقایسه آنان چندان منطقی نیست.

از آنجا که این نگاره در ارتباط با معراج حضرت رسول اکرم(ص) است، باید دید درباره تفسیر آنچه مواردی آمده است. در مورد تفسیر آیه اول سوره مبارکه اسراء و محتوای کلی سوره چنین آمده: «سُبْحانَ الَّذِی أَسْرى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِی بارَكْنا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آياتِنا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ: پاک و منزه است خدایی که در مبارک شبی بنده خود محمد را از مسجد حرام (مکه معظمه) به مسجد اقصایی که پیرامونش را به قدوم خاصان خود مبارک ساخت، سیر داد تا آیات خود را به او بنمایاند که همانا خداوند شنوا و بیناست» (اسراء: ۱). این سوره پیرامون مسئله توحید و تنزیه خدای تعالی از هر شریکی که تصور شود می‌باشد، و با این‌که در این مورد بحث می‌کند، اما مسئله تسبیح خدا را بر مسئله حمد و ثنای او غلبه داده، و بیشتر به قسم دوم پرداخته است و حتی در آیه‌ای که سوره به آن ختم می‌شود نیز معنای تسبیح خدای را متذکر گردیده و او را بر تنزّهش از داشتن شریک و ولی و اتخاذ فرزند ستوده است (طباطبائی، ۱۳۷۴، ج۱۳: ۳-۴). میرک از آیات

قرآن در اثر خود استفاده نکرده اما به هر صورت داستان مقتبس از خمسه نظامی است که داستان معراج خمسه نیز برگرفته از قرآن کریم است. اما میرک اذکاری را در پرده کعبه نقش کرده و در نوشتار پرده‌نوشت کعبه در نگاره چنین آمده: «لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الحق المبین محمد رسول الله الصادق الوعد الامین لا اله...». در بخش پرده جنبی کلمهٔ «المَلِک» به دلایلی نامعلوم از قلم افتاده است. با توجه به اشتباه میرک در مورد محل قرارگیری حجر اسماعیل(ع)، و هم‌چنین جاافتادگی برخی کلمات در اذکار پرده کعبه، به نظر می‌رسد که میرک دایره مطالعاتی وسیعی (همانند شاگردش بهزاد) نداشته و یا به قصد ایجاد خلأ تصویری برای کشف مخاطب، تعمداً نقیصه‌های این چنینی را در نگاره لحاظ کرده است.

امروزه آیاتی که در پرده خانه خدا استفاده می‌شود عبارت است از بقره، حج، آل‌عمران، نساء، احزاب، حجر، طه، نور، فتح، زمر، قریش، حمد و توحید هستند و بیش‌ترین فراوانی مربوط به سوره مبارکه بقره است. اما از ذکر مأثور «لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الملک الحق المبین محمد رسول الله الصادق الوعد الامین» نیز امروزه در پردهٔ درب خانه خدا استفاده می‌شود (tasnimnews, 2022). شیخ صدوق با ذکر سند از امام صادق(ع) نقل می‌کند که فرمود: کسی که ۱۰۰بار ذکر «لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الملک الحقّ المبین» بگوید، خدای عزیز جبار او را از تنگ‌دستی نجات داده، وحشت قبرش را از بین می‌برد، به وسیله آن می‌توان بی‌نیازی را به دست آورد و در بهشت را کوبید (صدوق، ۱۴۰۶: ۷). شیخ صدوق به بخش دوم یعنی «محمد رسول الله الصادق الوعد الامین» اشاره‌ای نکرده است. ولی در مجموع این جمله ذکری است که با توجه به نگاره‌ها از دوره تیموری تاکنون بر روی پرده کعبه نوشته می‌شده و اغلب در بین اهل سنت رواج دارد (نک: جدول ۴).

جدول ۴. تشریح کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا و غیروابسته به بنا در نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) (طرح جدول از نگارندگان).

تصویر کتیبه	نوع کتیبه	متن	متن کامل کتیبه و ترجمه و مأخذ آن
	پرده‌نوشت دیوار جنبی کعبه	لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الحق... [کلمهٔ «المَلِک» جا افتاده]	لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الملک الحق المبین محمد رسول الله الصادق الوعد الامین: معبودی جز خدا نیست، پادشاهِ حقِ آشکار است. محمد رسول خداست که وعده‌دهنده صادق و امین است (صدوق، ۱۴۰۶: ۷).
	پرده‌نوشت دیوار روبه‌رویی کعبه	...المبین محمد رسول الله الصادق الوعد الامین لا اله	
	کتیبه بالای درب کعبه	باب [؟] البیت [؟] العتیق	بیت‌العتیق از نام‌های کعبه است که دو بار در قرآن از آن یاد شده و در وجه نام‌گذاری آن دو دیدگاه وجود دارد؛ در مورد محدوده مکانی آن، تقریباً همه مفسران و تاریخ‌نگاران، مقصود از بیت‌العتیق را کعبه می‌دانند. صفت عتیق برای خانه خدا به هر معنایی که باشد، بیان‌گر جایگاه و حرمت این مکان مقدس است (wikihaj, 2022).
	خوشنویسی اشعار نگاره	کلیات دیوان نظامی گنجوی، بخش مخزن‌الاسرار، «در معراج» (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۱۶).	نیم شبی کان ملک نیمروز/ کرد روان مشعل گیتی فروز (بیت۱)، خود فلک از دیده عماریش کرد/ زهره و مه مشعله داریش کرد (بیت۲)، کرد رها در حرم کاینات/ هفت خط و چار حد و شش جهات (بیت۳)، روز شده با قدمش در وداع/ زامدنش آمده شب در سماع (بیت۴)، دیده اغیار گران خواب گشت/ کو سبک از خواب عنان تاب گشت (بیت۵) (نظامی گنجوی، ۱۳۳۵: ۱۶).

جدول ۵. تجزیه‌وتحلیل نحوه روایت اذکار در نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) (طرح جدول از نگارندگان).

نسخه خطی	نام نگاره	صیغه و زمان	نحوه بیان راوی*	کتیبه	منبع
خمسه نظامی، موزه بریتانیا (Or. 6810)	معراج پیامبر اکرم(ص)	جمله اسمیه	خدا در کانون توجه	پرده جنبی کعبه: لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الحق المبین؛ پرده روبه‌رویی کعبه: محمد رسول الله الصادق الوعد الامین لا اله	لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ الملک الحق المبین محمد رسول الله الصادق الوعد الامین: معبودی جز خدا نیست، پادشاهِ حقِ آشکار است. محمد رسول خداست که وعده‌دهندهٔ صادق و امین است (صدوق، ۱۴۰۶: ۷).

*. در ستون ستاره‌دار از راهنمایی استاد گرامی دکتر علیرضا قائمی‌نیا استفاده شده است.

DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

نتیجه‌گیری

آیات، اذکار و عبارات مورد استفاده در کتیبه‌های خوشنویسی وابسته به بنا از دو منظر مورد توجه قرار گرفته‌اند:

اول- بررسی عبارات و جملات از حیث دستور زبان عرب: در بررسی عبارات و جملات نگاره‌ها، مشخص شد که جمله: «لَا إِلَهَ إِلَّا ٱللَّهُ الحق المبین محمد رسول الله الصادق الوعد الامین لا اله» اسمیه است و همان‌طور که می‌دانیم از منظر دستور زبان ادبیات عرب، جملات اسمیه (جمله فاقد فعل) از قدرت، تسری و ثبوت بالاتر و بیش‌تری نسبت به جملات فعلیه (جمله واجد فعل) برخوردارند. نگارندگان معتقدند با توجه به آموزش صرف و نحو زبان عربی در مکاتب و مدارس و تسلط نسبی اغلب افراد در دوره تیموری به زبان عربی، احتمال بسیار زیاد می‌رود که سنت استفاده از جملات اسمیه در اماکن و ابنیه مسلمانان (کتیبه/ کتابه‌نویسی) از سوی معماران و بنّایان به دلیل تفوق و برتری‌ای که ذکر آن رفت، رواج داشته و نگارگران نیز آن را بازتاب داده‌اند. در واقع چه هنرمند معمار و چه هنرمند نگارگر با استفاده از جملات اسمیه در صدد تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب خویش است.

دوم- بررسی آیات و جملات برگرفته از آنها از حیث روایت‌شناسی و بلاغت: به نظر می‌رسد که چون هنرمند قادر نیست خداوند را به صورت مستقیم در نگاره نشان دهد، فلذا از مواردی ایجابی نظیر کتیبه‌های خوشنویسی اذکاری نظیر «لَا إِلَهَ إِلَّا ٱللَّهُ» بهره می‌گیرد تا حضور خداوند را در نگاره رهنمون شود. بدین صورت که این جمله در ظاهر با نفی آغاز می‌شود، اما در باطن اثبات‌گر وجود و حضور خدا در همه مکان‌ها و زمان‌هاست و هنرمند با این ذکر خداوند را در کانون توجه مخاطبان خود قرار می‌دهد. گویی کارکرد اصلی هنر خوشنویسی در هنر اسلامی اغلب منوط به همین امر می‌شود تا به نحوی حضور خداوند را یادآور گردد؛ این کارکرد اصلی و اساسی این هنر است و مشاهده می‌شود که در نگارگری نیز همین کارکرد را حفظ کرده است. هنرمند از جمله‌ای اسمیه که فاقد قیود مکان و زمان است استفاده کرده که اقرار به یگانگی خداوند متعال و فرستادگی، صادق الوعد و امین بودن پیامبر گرامی اسلام(ص) دارد. بی‌زمان و بی‌مکان بودن جملات نقش بسته بر پرده خانه خدا، جدای از بحث سادگی جمله که سبب‌ساز سهولت خوانش آن توسط مخاطب و سهولت نوشتن آن در نوار باریک پرده کعبه توسط هنرمند می‌شود، می‌تواند حاکی از آن باشد که هنرمند با انتخاب عبارتی ساده، صریح و البته بی‌زمان و بی‌مکان، یگانگی خداوند متعال و فرستادگی، صادق الوعد و امین بودن پیامبر گرامی اسلام(ص) را به همهٔ امکنه و ازمنه تسری می‌دهد. در این نگاره میرک از به کار بردن مستقیم آیات قرآن کریم اجتناب کرده که ممکن است به دلیل این‌که هنرمند مسجدالحرام و خانه خدا را ترسیم کرده که جلوه‌ای حضور خداوند متعال است و نیازی به ترسیم آیات الهی ندیده چراکه واقعه‌ای عظیم را ترسیم کرده که تنها انسانی که در آن حضور داشته پیامبر اکرم(ص) بوده و کاملاً به تمامی موارد وقوف نظری و عملی داشته‌اند و این ماجرا را از هرگونه اثباتی مبرّا دانسته است. فلذا هنرمند هوشمندانه بر آن شده تا تنها به جمله‌ای اسمیه که نشان‌دهنده وحدانیت خداوند (لَا إِلَهَ إِلَّا ٱللَّهُ [المَلِک در نگاره نیامده] الحق المبین) و هم‌چنین اقرار به فرستادگی پیامبر اکرم(ص) از سوی خداوند و صادق بودن ایشان در وعده و امانت‌داری (محمد رسول الله الصادق الوعد الامین) دارد بسنده نماید. به عبارت بهتر هنرمند با آوردن عبارات پیش‌گفته بر پرده خانه خدا، بر صحت گفته‌های پیامبر(ص) در بازگوییِ آنچه در معراج بر ایشان گذشته بیش از پیش صحه می‌گذارد. هنرمند با ترسیم اذکار در نگاره به ذکری تصویری دست می‌یازد که وجه تنبّه آن تا زمانِ وجود نگاره پابرجاست. از سویی دیگر هنرمند تنها رابطهٔ صرفِ اسماء الهی و مخاطب را نمی‌خواهد بلکه مترصد است تا خدا در کانون توجه مخاطبش قرار دهد و مخاطب خود را ترغیب کند که ذکرش جنبهٔ صرفاً لفظی نداشته و با تمام وجود به خدا رو کرده و رابطه‌ای زنده و وجودی با خداوند داشته باشد. هنرمند در آرمان‌گرایانه‌ترین حالتِ ممکن در صدد است تا مخاطبش نسبت به خدا، دلشوره و اشتیاق پیداکرده و در درون خود حالت وجودی خاصی نسبت به خدا یافته و از این‌رو آغازگر و ایجادکنندهٔ رابطه‌ای زنده و وجودی میان خداوند و مخاطبِ اثر باشد. هنرمند حلقهٔ وصل میان خداوند و مخاطب اثر بوده و این مهم کارکرد اصلی آیات و اذکار موجود در نگارگری ایرانی است (نک: جدول ۵).

در مجموع شاید بتوان گفت میرک با انتخاب زاویه «دید پرنده» برای ترسیم واقعه معراج، مخاطب را در موقعیت تمرکزکننده در کانون قرار می‌دهد تا با ترسیم کعبه از نمای بالا، هم‌زمان هم صحنه معراج را «ببیند» و هم اذکار روی پرده کعبه را «بخواند». در واقع این دوگانگیِ «دیداری-متنی»، به ایجاد رابطه وجودی بین خدا و مخاطب می‌انجامد که جمله اسمیه «لا إله إلا الله» روی پرده کعبه (بیانگر تمرکز در کانونِ خداوند) و «صادق الوعد الامین» بودنِ پیامبر(ص) به عنوان پیام‌رسان راستگو و امین وحی الهی (قرآن کریم) نیز مکمل آن است. این

عبارت نه‌فقط یک متن، بلکه زاویه دید الهی بر روایت معراج را القا می‌کند. همچنین ممکن است هنرمند با استفاده از اضافه کردن انگشتر در دست پیامبر (ص) به عنوان سرنخ‌هایی در دست مخاطب، خلأهای عمدی را در روایت تصویری ایجاد کرده تا مخاطب برای پر کردن این خلأها ناچار به «قرائت اضافی» روی آورده و تفسیری نمادین و عمدتاً عرفانی را از انگشتر به عنوان «خاتم ولایت» بودنِ پیامبر(ص) داشته باشد. کمااین‌که کشف راز معماهای تصویری گنجانده شده در نگاره‌ها (همان‌گونه که در متن پژوهش ذکر آن رفت) جزو سرگرمی‌های دربار تیموری بوده و بعید نیست که چرخش ۱۸۰ درجه‌ای جزئیات امکنهٔ بیت‌الحرام، نبود کلمهٔ «المَلِک» در پرده‌نوشت کعبه و وجود انگشتر در دست پیامبر اکرم(ص) و ... جزو سرنخ‌های تعمدی طرح شده در قالب «معماهای تصویری» توسط نگارگر بوده باشد که با توسل به «قرائت اضافی» و فراستِ مخاطبان کشف می‌شده و با ماندگاری در اذهان و تنبّه همراه می‌شده که طبعاً جنبه تربیتی داشته است.

قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر به روح طیبه شهید والامقام مجید_ محقق_هوجقان و خانواده معزّز ایشان تقدیم می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ebadollah Bahari
2. Laurence Binyon (1869- 1943)

۳. به نقل از: Binyon, Laurence. (n.d.), *The Poems of Nizami*, London, pl. XIV.

۴. صورتخانه: جایی بوده که نقوش و طراحی‌ها و نقاشی‌ها را در آن‌جا نگهداری می‌کردند و شماری از نقاشان و طراحان در آن به کار مشغول بودند. اصطلاح مقابل آن کتابتخانه بود که شماری از کاتبان و محرران را در خود جای می‌داد (آژند، ۱۳۸۷: ۴۴).

۵. وی از امرایی بود که در ۸۵۸ ه.ق. همراه میرزا ابوالقاسم بابُر بر سمرقند مستولی شدند و از جانب او به حکومت ولایت کاشان و جاریک برگزیده شد (dehkhoda, 2022).

۶. Yumiko Kamada: استادیار موسسه مطالعات پیشرفته واسِدا در دانشگاه واسِدا ژاپن.

۷. برای دیدن اصل منبع به صفحه ۷۶ مقاله ذیل مراجعه نمایید:
Subtelny, Maria Eva (1986), «A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period,» *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society)*, Vol. 136, No. 1, pp. 56-79.

۸. با توجه به این‌که تارنمای موزه بریتانیا و هم‌چنین عبادالله بهاری نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) در این نسخه را منتسب به عبدالرزاق می‌دانند، اما با مقایسه نحوه چهره‌سازی‌های بُراق و فرشتگان در این اثر با چهره شخصیت‌های نگاره دوتایی ملاقات علی فارسی (برلاس) و نگاره پیرزن و سلطان سنجر و نگاره نشان دادن تصویر خسرو به شیرین از همین نسخه، احتمال زیاد دارد که نگاره معراج رسول اکرم(ص) اثر میرک باشد یا لااقل چهره‌سازی‌ها را میرک انجام داده. در نگاره‌های او عمدتاً حالات بدن شخصیت‌ها خشک است و انعطاف لازم را ندارد و نوع چهره‌پردازی‌های او نیز بسیار مشخص و منحصربه فرد است. نگارنده

۹. گرفت‌وگیر اصطلاحی در نگارگری ایرانی برای بازنمایی خیال‌پردازانهٔ صحنهٔ درگیری حیوانات که غالباً در تشعیرسازی استفاده دارد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۴۴۸).

۱۰. دوست محمدبن سلیمان هروی [مشهور به کوشوانی (گواشانی)]: خوشنویس، شاعر و صحاف دوره صفوی و مورد حمایت شاه تهماسب اول است. او را از مردم گواشان، روستایی نزدیک هرات و برخی معاصرانش او را از مردم هرات معرفی کرده‌اند و به نام «دوستْ هروی» از خوشنویسان شاه تهماسب نوشته‌اند. خود وی نیز در رقم‌هایش خود را هروی خوانده است. تخلص او در شعر و معما با لفظ «کاهی» موجود است (سمسار، ۱۳۹۸، ج۲۴: ۱۹۰).

۱۱. نگارنده به پاس راهنمایی‌های ارزشمند استاد گرانقدر دکتر علیرضا قائمی‌نیا نهایت امتنان را دارد (قائمی‌نیا، ۱۴۰۲/۰۵/۰۲).

12. Focalization
13. Point of view
14. Focalizer
15. Over reading

۱۶. احزاب: ۲۱
۱۷. مجادله: ۱۹
۱۸. اعلی: ۱۵

۱۹. در نسخه مورد استفاده به جای «خود فلک»، «نه فلک» آمده است.

۲۰. Bird’s-eye View: حالت نگاه کردن از بالا به اشیا، افراد و غیره.

21. paravent.

۲۲. پادساعت‌گرد.

۲۳. امیرالمؤمنین علی(ع) گوید: به آن حضرت نگاه کردم که خاتم خود را از انگشت بر آورد و فرمود: تا زنده‌ام این خاتم را به دست کن. گوید چون خاتم را در انگشت خود نمودم و در آن نظر کردم، آرزو کردم که از همه ارث آن حضرت همین انگشتر را داشته باشم، [...] و دو پیراهن خواست یکی پیراهنی که در آن به معراج رفته بود و دیگر پیراهنی که روز اُحُد در آن به میدان رفته بود (کلینی، ۱۳۷۵، ج۲: ۲۲۹).

۲۴. درختی است در آسمان هفتم. درخت کُنار است بر فلک هفتم که منتهای اعمال مردم و نهایت رسیدن علم خلق و منتهای رسیدن جبرئیل(ع) است و هیچ‌کس از آن نگذشته مگر پیغمبر(ص) (dehkhoda, 2022).

۲۵. احتمالاً بافتن موهای مردان، سنتی ایلخانی بوده که تا دوره تیموری نیز ادامه داشته است.

۲۶. بخشی از دستار یا عمامه که پس از گذراندن از زیر چانه، به دور سر می‌بندند.

۲۷. چهار نسخه خطی متفاوت از خمسه نظامی با موضوع معراج متعلق به ۹۶۸ ه.ق. در موزه ملی فرانسه، سه نسخه خطی متفاوت خمسه نظامی با موضوع معراج متعلق به ۱۰۲۹ه.ق. در موزه ملی فرانسه، یک نسخه خطی خمسه نظامی با موضوع معراج در موزه والترز به شمارهٔ W.607 سال ۹۳۴ ه.ق. و یک نسخه خطی خمسه نظامی با موضوع معراج به شماره MS36 سال ۸۴۸ ه.ق. در کتابخانه دانشگاه منچستر تماماً پیامبر اکرم(ص) را با کفش ترسیم کرده‌اند (manuscripts.honar.ac.ir, 2022).

۲۸. اسماعیل حقی بُرسَوی (۱۰۶۳ ه.ق. - ۱۱۳۷ ه.ق.)، مفسر، شاعر و از مشایخ فرقه جَلوتیه بود.

۲۹. بِشْر/ بُشْر بن حارث مَروزی مشهور به بِشر حافی (۱۵۰ه.ق.-۲۲۷ه.ق.) از زهاد و از مشایخ صوفیه است که در بغداد زندگی می‌کرد و بنابر برخی منابع

DOI: 10.22034/rac.2025.2051745.1114

تحت تأثیر سخنان امام کاظم(ع) توبه کرده است. بشر را به دلیل این‌که کفش نمی‌پوشید، «حافی (پابرهنه)» لقب داده‌اند (fa.wikishia, 2022).

۳۰. به نقل از فتوحات، سِفر۳، فقره۱۸۰. (بی تا، بی جا) [شوربختانه سعاد الحکیم اشاره برون‌متنی به منابع مورد استفاده خود نکرده و محل و سال چاپ بر ما معلوم نیست].

فهرست منابع

قرآن کریم.

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، چاپ اول، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

ـــــــــ (۱۳۹۴)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد اول، چاپ سوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

الحکیم، سعاد (۱۳۹۷)، *المعجم الصوفی الحکمه فی حدود الکلمه: دانش‌نامه اصطلاحات ابن‌عربی*، ترجمه سید ناصر طباطبائی، ویراستار مهناز رئیس‌زاده، چاپ دوم، تهران: مولی.

بلوکباشی، علی (۱۳۸۵)، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، جلد ۱۴، (پوشاک- تُرَبه)، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.

ـــــــــ (۱۳۹۰)، *دایرةالمعارف هنر*، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.

حقی بُروسَوی، إسماعیل بن مصطفی (۱۴۲۴ه.ق.)، *روح‌البیان*، جلد پنج، بیروت: دارالفکر.

رفیعی راد، رضا؛ برات طرقی، مرجان (۱۴۰۱)، تحلیل نگاره معراج پیامبر در فال‌نامه تهماسبی با روش شمایل‌شناسی پانوفسکی، *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، بهار و تابستان، شماره ۸، ۴۲ -۵۱ .

سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، ویراستار سیدصادق سجادی، چاپ هفتم، تهران: طهوری.

سمسار، محمدحسن (۱۳۹۸)، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، جلد ۲۴، (دلائل‌النبوه- رساله دلگشا)، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

شایان‌سرشت، اکبر؛ شریفی، سمیه؛ فخر، فرزانه (۱۳۹۹)، واکاوی نگاره معراج پیامبر اکرم (ص) در نسخه خطی هفت اورنگ جامی گالری فریر با رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت، *نگارینه هنر اسلامی*، بهار و تابستان، شماره ۱۹، ۵ -۱۹.

صدوق، محمدبن‌علی‌بن بابویه (۱۳۸۲)، *ثواب الأعمال و عقاب الأعمال*، ترجمه محمد رضا انصاری محلاتی، چاپ اول، قم: نسیم کوثر.

ـــــــــ(۱۴۱۳ه.ق.)، *من لا یحضره الفقیه*، مصحح علی اکبر غفاری، چاپ دوم، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

ـــــــــ (۱۴۰۶ه.ق.)، *ثواب الأعمال و عقاب الأعمال*، چاپ دوم، قم: دارالشریف الرضی للنشر.

طباطبائی، سید محمدحسین (۱۳۷۴)، *تفسیر المیزان*، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، جلد ۱۳، قم: دفتر انتشارات اسلامی وابسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.

غلامی هوجقان، فاطمه؛ بلخاری قهی، حسن؛ صدری، مینا (۱۴۰۳)، خوانش عرفانی نگاره معراج پیامبر اکرم(ص) در خمسه نظامی Or.6810 با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری، *مطالعات عالی هنر*، زمستان، شماره۷، ۱۰۹-۱۳۰.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۳)، *بیولوژی نص: نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن*، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

ـــــــــ (۱۴۰۱)، *استعاره‌های مفهومی و فضاهای قرآن*، چاپ چهارم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

کلینی، محمد بن یعقوب (۱۳۷۵)، *أصول‌الکافی*، ترجمه محمدباقر کمره‌ای، جلد دوم، چاپ سوم، قم: اسوه.

گوهرین، سیدصادق (۱۳۶۸)، *شرح اصطلاحات تصوف*، چاپ اول، جلد سوم، تهران: زوار.

محمدزاده، مهدی؛ ابوالحسن مقدمی، سودا؛ چرخی، رحیم (۱۳۹۷)، نشانه‌های بصری معراج پیامبر در نگارگری عثمانی، مطالعه موردی نسخه اسکندرنامه احمدی، *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، اردیبهشت، سال سوم، شماره ۹، ۹۳ - ۱۰۶ .

مهدی‌زاده، علیرضا (۱۳۹۵)، «بررسی مضمونی نگاره‌های نسخه فالنامه تهماسبی شاهکار هنر شیعی عصر صفوی»، *تاریخ و فرهنگ*، شماره ۹۷، ۱۰۵-۱۳۰.

مهدی‌زاده، علی‌رضا (۱۳۹۴)، مقایسه تطبیقی نگارهٔ «معراج» در خمسه نظامی و فال‌نامه تهماسبی، *جلوه هنر*، پاییز و زمستان، شماره ۱۴، ۵ - ۱۶ .

نظامی گنجوی، الیاس ابن یوسف (۱۳۳۵)، *کلیات دیوان حکیم نظامی گنجه‌ای*، از روی متن تصحیح شده حسن وحید دستگردی، تهران: امیرکبیر.

وزیری بزرگ، رقیه السادات؛ احمدی، بهرام (۱۳۹۷)، بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی، *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، تیر، سال سوم، شماره ۱۰ (جلد یک)، ۲۵ - ۳۴.

Bahari, Ebadollah (1996), Bihzad: master of persian painting, foreword by Annemarie schimmel, London: I.B.Tauris Publishers.

Subtelny, Maria Eva (1986), "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society)*, Vol. 136, N. 1, pp. 56-79.

British Library. (2022, April- December). https://www.bl.uk/

Dehkhoda. (2022, April 11). https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/detail/224166

Dehkhoda. (2022, April 11). https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary/detail/262864

Fa.wikishia. (2022, June 22). https://fa.wikishia.net/view/

Kamada, Y. (2023, February). The Mantiq al-tair (Language of the Birds) of 1487. Met museum. https://www.metmuseum.org/toah/hd/mant/hd_mant.htm(2000, June)

Manuscripts.honar. (2022, January 08). https://manuscripts.honar.ac.ir/

Metmuseum. (2022, April- December). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452670

Tasnimnews. (2022, April 11). https://www.tasnimnews.com/fa/news/

wikihaj. (2023, May 08) https://wikihaj.com/view

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی