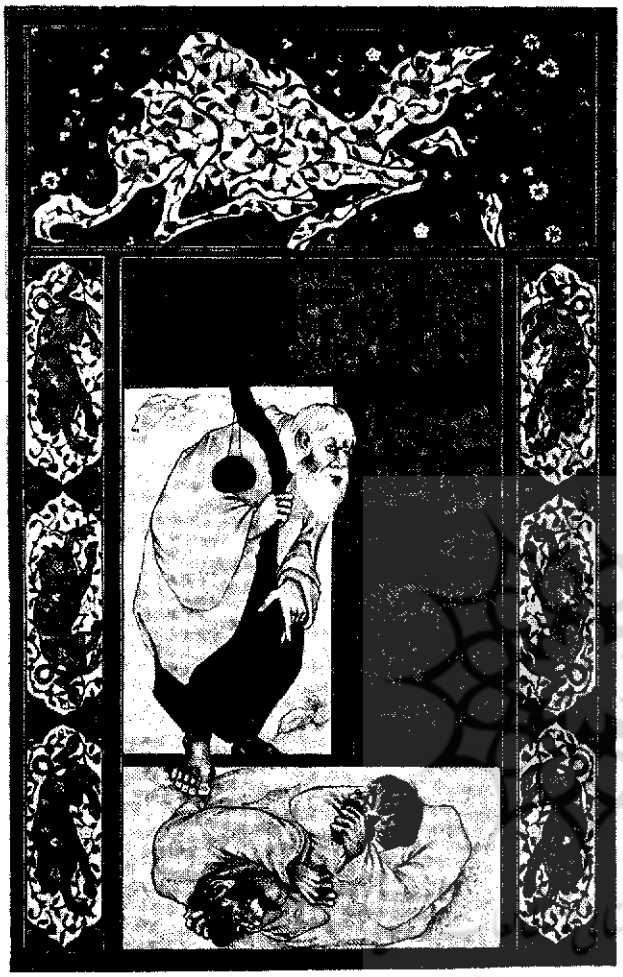
سیدحسین نصر



عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی

متأسفانه تاکنون توجه زیادی به هنر ایران و مخصوصاً هنر ایران اسلامی از لحاظ معنای فلسفی و تمثیلی درونی این هنر نشده است و بیشتر تحقیقات دانشمندان که اکثراً خارجی بوده‌اند به شرح عناصر صوری و مباحث تاریخی معطوف گردیده است. آن تعمق در جنبهٔ درونی موضوع و علاقهٔ مفرط به کشف معنای واقعی هنر که در مورد هنر چینی، ژاپنی و هندی توسط افرادی مانند کوماراسوامی (Coomaraswamy) و زیمر (Zimmer) و دانیلو (Daniélou) و کرامریش (Kramrich) و سالمونی (Salmony) و اخیراً رولاند (Rowland) نشان داده شده است در مورد هنر ایران اسلامی خیلی کمتر دیده می‌شود. چند تحقیق عمیق موجود در هنر اسلامی که متوجه معنای واقعی این هنر بوده است، توسط بورکهارت[1] (Burkhardt) و نیز اتینگهاوسن (Ettinghausen) و پوپ (Pope) و چند فرد انگشت‌شمار دیگر در این رشته، کاملاً استثنایی است.

لیکن امروز حتی در محافل دانشگاهی این امر بطور کلی پذیرفته شده است که هنر یک تمدن دینی در لسان رمز و تمثیل حاکی از این حقایق دینی و حکمی است که بر آن تمدن حکمفرما است و نمی‌توان اهمیت واقعی چنین هنری را با تجزیه و تحلیل‌های صرفاً تاریخی و

مبنی بر صور خارجی و جوانب ظاهری این هنر که نسبت به معنایی که این هنر حاکی از آن است بی‌تفاوت باشد به‌دست آورد و از آن آگاه شد. این حقیقت همانقدر که در مورد تمدن‌های دیگر دینی مانند تمدن چین و هند صدق می‌کند در مورد تمدن اسلامی حقیقت دارد. با وجود این بسیاری از اساسی‌ترین جوانب هنر اسلامی به‌صورت کتابی مکتوم باقی مانده است و اکثر کوشش‌های محققان در این بوده است که نفوذهای تاریخی بررسی شود، نه این‌که معنای ذاتی و درونی این هنر آشکار گردد.

در این مقاله هدف بررسی گوشه‌ای ازاین زمینه کاوش‌نشده و تاکنون بکر و دست‌نخورده است مربوط به مسألهٔ فضا چنانکه در مینیاتور ایرانی جلوه‌گر شده است. آشنایی با مینیاتور در عصر جدید بیشتر توسط اروپاییان انجام گرفته است و لذا زیبایی‌شناسی اروپایی و افکار فلسفی آنان در تعبیر آن مؤثر بوده است و حتی ایرانیان نیز اکثراً به این تعبیرها اکتفا کرده‌اند در حالی که زمینهٔ فکری و فلسفی و هنری و جهانشناسی نقاشانی که این مینیاتورها را به‌وجود آورده‌اند کاملاً با زمینهٔ فلسفی مفسران غربیِ معاصر آنها متفاوت است. فلسفهٔ دکارت که در واقع زمینهٔ اصلی تفکر جدید اروپایی است واقعیت را در فلسفه و علوم غربی و نیز توسط آنها در دید کلی غربیان به دو قلمروی متمایز تقسیم کرد: عالم فکر و اندیشه و عالم بعد و فضا که صرفاً با جهان مادی منطبق شده بود. هرگاه امروزه صحبت از فضا می‌شود، چه فضای مستقیم فیزیک نیوتونی مطرح باشد چه فضای منحنی فیزیک نسبیت، مقصود صرفاً همان عالم زمان و مکان مادی است که با واقعیت یکی دانسته می‌شود. امروزه در غرب دیگر تصوری از فضا و مکان «غیرمادی و غیرجسمانی» وجود ندارد و اگر نیز سخنی از چنین فضایی پیش آید آن را نتیجهٔ توهم بشری دانسته و برای آن جنبهٔ وجودی قایل نیستند. دیگر تصور فلسفهٔ اروپایی از واقعیت جایی برای فضایی واقعی لکن غیرمادی باقی نگذاشته است. ولی هنر تمدن‌های دینی بطور کلی و مخصوصاً هنر ایرانی که موضوع بحث فعلی است،با یک‌چنین فضایی سروکار دارد.

به‌منظور نمایان‌ساختن فضایی که غیر از فضای عادی عالم مادی و جسمانی محسوس است (هدف هنری که اصالت معنوی دارد همان نشان‌دادن این فضا از طریق رمز و تمثیل و روشهای خاص این هنر است) باید انفصالی بین این فضا و فضایی که بشر به آن خو گرفته و در زندگی روزانهٔ خود آن را تجربه می‌کند وجود داشته باشد. اگر در تصویر فضا اتصال و پیوستگی بین این دو نوع فضا، یعنی فضای عادی و فضای عالم ملکوت که آن نیز عالمی است واقعی ولکن غیرمادی، وجود داشته باشد، نمودارساختن بُعد متعالی فضای دومی غیرممکن می‌گردد و دیگر نمی‌توان توسط همین آب و رنگ و شکل و صورت که در دست نقاش است انسان را از فضایی عادی به بُعدی متعالی و فضایی ملکوتی ارشاد کرد. در مهم‌ترین هنر دینی اسلام یعنی معماری مساجد، فضای داخلی، فضایی «مافوق‌الطبیعه» در مقابل فضای «طبیعی» خارج نیست آن‌گونه که در کلیساهای مسیحی و معابد هندو دیده می‌شود، بلکه مقصود معمار در ساختمان مسجد ایجاد فضایی است که صلح و آرامش و هماهنگی طبیعتِ بکر و دست‌نخورده را از طریق انحلال و ازبین‌بردن کشش و عدم تعادل فضای عادی دوباره به‌وجود آورد. لکن همین امر موجب ایجاد فضایی می‌شود فوق فضای حیات عادی، بشری و دنیوی و به‌همین‌جهت با حضور در این فضا انسان خود را در مقابل ابدیت احساس می‌کند، مافوق زمان و صیرورت و کشمکش‌های حیات دنیوی، در فضایی که روح در آن بار دیگر آرامش فطری خود را بازمی‌یابد[۲].

مینیاتور ایرانی نیز مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبُعدی تصویر است زیرا فقط به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دوبُعدی مینیاتور را مظهر مرتبه‌ای از وجود و نیز از جهتی دیگر مرتبه‌ای از عقل و

آگاهی دانست. و حتی در آن مینیاتورهایی که فضا یکنواخت و منفعل است نمای فضای مینیاتور کاملاً با خصلت دوبُعدی خود از فضای طبیعی سه‌بُعدی اطرافش متمایز شده است و بنابراین فضا خود نمودار فضای عالمی دیگر است که ارتباط با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشری دارد. قوانین علم مناظر که در مینیاتور ایرانی از آن پیروی شده است قبل از این‌که نفوذ هنر رنسانس و نیز عوامل داخلی باعث انحطاط آن شود همان قانون علم مناظر طبیعی است که اصول و قواعد آن را اقلیدس و پس از او ریاضی‌دان اسلامی مانند ابن‌الهیثم بصری و کمال‌الدین فارسی تدوین کردند. مینیاتور ایرانی در دوران طلایی خود همواره تابع این قوانین باقی ماند و از اصول این علم پیروی کرد و بر طبق یک‌نوع واقع‌بینی که از خصوصیات دین اسلام و نیز هنر اسلامی است هیچ‌گاه نکوشید به طبیعت دوبُعدی سطح کاغذ خیانت کرده و به طریقی آن را سه‌بُعدی نمایان سازد چنانکه با به‌کاربردن قواعد علم مناظر مصنوعی یا آنچه به لاتین آن را Perspectiva artificialis می‌نامند در مقابل Perspectiva naturalis هندسهٔ اقلیدسی، هنر دورهٔ رنسانس و

دوران انحطاط هنر مینیاتور ایرانی سطح دوبُعدی کاغذ را سه‌بُعدی می‌نمایاند.[۳]

با پیروی کامل از مفهوم منفصل و گسسته از فضا مینیاتور ایرانی توانست سطح دوبُعدی مینیاتور را مبدل به تصویری از مراتب وجود سازد و موفق شد بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی لکن دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود، جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد لکن نه به‌گونهٔ مادی. همین جهان است که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند. در واقع مینیاتور تصویر عالم خیال است به معنی فلسفی آن و رنگ‌های غیر «واقعی» یعنی غیر از آنچه که در عالم جسمانی محسوس است و احتراز از نشان‌دادن دورنماهای سه‌بُعدی همان اشاره به تصویر عالمی است غیر از عالم سه‌بُعدی مادی که ظاهربینان ممکن است تصور کنند موضوع نقاشی مینیاتور است.

قبل از تجزیه و تحلیل معنای عالم خیال و اوضاع و کیفیات آن که از افق فکری و نقشه‌ای که فلسفه امروزی از واقعیت دارد به‌دور است، باید لحظه‌ای تأمل کرده و به اعتراضی که یقیناً بعضی‌ها از تعبیر فلسفی و عرفانی که از مینیاتور ایرانی می‌شود خواهند کرد پاسخ گوییم. گفته خواهد شد که معماری مسجد و نوشتن صحف قرآن کریم با خطی زیبا البته هنر دینی است و رابطه‌ای مستقیم با حیات مذهبی دارد لکن مینیاتور ایرانی برعکس هنری است درباری که در محیط دنیوی دربارهای ایران در دورهٔ تیموری و صفویه نشو و نما کرد و از حکایات حماسی و عاشقانه که معنای مستقیم دینی ندارد استفاده کرد و آنها را موضوع خود قرار داد. در پاسخ این اعتراض باید خاطرنشان کرد که در یک تمدن کاملاً زندهٔ دینی مخصوصاً تمدن اسلامی که در آن دین

بر تمام شؤون اجتماع و تمدن حکمفرما است هیچ جنبه‌ای از فعالیت‌های انسانی از سلطهٔ اصول معنوی آن تمدن بری نیست مخصوصاً آنچه مربوط به حکومت و سیاست و دولت است. اگر بخواهیم به لسان تاریخ دینی و فکری عرب سخن گوییم می‌توان گفت که هنر معماری و خط چنانکه در مورد اماکن دینی و متن کتاب آسمانی به‌کار برده شده است، مطابق با «اسرار کبیر» و مینیاتور و سایر هنرهای درباری مطابق با «اسرار صغیر» است. یعنی یکی با اصل حقایق دینی و عرفانی تمدن مورد بحث سروکار دارد و دیگری با فروع همان حقایق. در ایران مخصوصاً توسط طرق تصوف بسیاری از آنچه مربوط به حکومت و سیاست و دولت بود مستقیماً در طرق صوفیه جذب شد چنانکه در مورد فتوات و انجمن‌های حماسی و رزمی مانند زورخانه دیده می‌شود. به همین جهت نیز بسیاری از هنرهای درباری که با دولت و سیاست سروکار داشت و در محافل سلاطین و وزرا رشد و نمو کرد مانند مینیاتور و موسیقی توسط صوفیه دنبال شده و به کمال رسید و توسط آنان به‌نحوی مشابه با خود تصوف تعلیم داده شد. تعداد و شهرت صوفیان در دورهٔ صفویه و نیز قاجاریه که در این فنون به مرحله استادی رسیده و خود علت کمال‌یافتن این هنرها بودند بیش از آن است که احتیاج به تذکر و یا شرح و بسط داشته باشد. تا به‌امروز بسیاری به‌خاطر دارند چگونه رموز نقاشی و معماری و موسیقی سینه به سینه از استاد به شاگرد بر طبق روشی کاملاً مشابه با آنچه در خانقاه‌ها بین مراد و مرید به وقوع می‌پیوندد تعلیم داده شده است. موضوع‌هایی که برای مینیاتورها انتخاب شده است خود مؤید این گفتار است. صحنه‌های مینیاتور اکثراً یا مربوط به داستان‌های حماسی است و نبردهای قهرمانان ایران باستان را آن‌گونه که در شاهنامه آمده است نمایان می‌سازد و یا با داستان‌های اخلاقی که از آثاری مانند کلیله و دمنه و خمسهٔ نظامی و گلستان سعدی اخذ شده است سروکار دارد. در وهلهٔ اول این صحنه‌های نبرد به واقعیتی ماورا تاریخ سوق داده شده و جنبه‌ای عرفانی و فلسفی به خود گرفته است. همان‌طور که در شاهنامه نیز تاریخ و اساطیر در واقعیتی متحد لکن دارای سلسله‌مراتب به هم پیوسته است و به همان نحو که شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی به تاریخ باستان ایران جنبه‌ای فلسفی بخشید و از حکایات رزمی و حماسی تعبیری عرفانی و حکمی کرد و از این راه حکمت ایران باستان و عرفان اسلامی را در مکتب نوین اشراق به هم بیامیخت. در مورد دوم یعنی حکایات اخلاقی نیز صحنهٔ حادثه در جهانی مافوق جهانی مادی و صیرورت عادی قرار دارد. به‌همین‌جهت واقعه‌ای که نقاشی شده است دارای اهمیت و معنایی همیشگی می‌باشد و برای بیننده همواره زنده و جاویدان است. حتی حیوانات و نباتات صحنه‌های مینیاتور صرفاً تقلید از عالم طبیعت نیست بلکه کوششی است در مجسم‌ساختن آن طبیعت بهشتی و آن خلقت اولیه و فطرت که همان فردوس برین و جهان ملکوتی است که در این لحظه نیز در عالم خیال یا عالم مثال فعلیت دارد. در تمام این موارد سروکار اکثر مینیاتورهای ایرانی با عالم مادی و محسوس نیست بلکه با آن عالم برزخی و مثالی است که مافوق عالم جسمانی قرار گرفته و اولین قدم به‌سوی مراتب عالی‌تر وجود است، مانند «اسرار صغیر» که در عرفان مغرب‌زمینی، مرید را برای درک «اسرار کبیر» آماده می‌ساخت. مینیاتور و سایر هنرهای مشابه از قبیل موسیقی یک «هنر معنوی و دینی» مربوط به جهان برزخی و یا عالم خیال است، همان جهانی که طبق نظر حکمای اسلامی مانند ملاصدرا مقر بهشت است. به‌همین‌جهت این هنر می‌کوشد تا همان بهشت روی زمین و عدن را با تمام زیبایی‌ها و شادی‌ها و الوان و اشکال مسرت‌بخش خود جلوه‌گر سازد. در محیط فکری و فرهنگی ایران بیننده همواره از دیدن مینیاتور شمه‌ای از لذت‌های بهشت را درک می‌کرد به همان نحو

که قالی ایرانی می‌کوشد طرح «زمین بهشتی» را تکرار کند، گنبد تمثیلی از گنبد نیلگون آسمان است که خود دری است به‌سوی بی‌نهایت و نشانه‌ای است از بُعد متعالی.

اکنون باید مرتبهٔ عالم مثال و مقام آن را در سلسله‌مراتب واقعیت آشکار ساخت و هویت این عالم را که در فلسفه‌های دینی و عرفانی دیگر نیز دیده می‌شود و در ایران باستان به آن اعتقاد داشته‌اند مشخص کرد.[۴] گرچه بحث دربارهٔ سلسله‌مراتب وجود بدون مقدمات و تمهیدات لازم امری است مشکل و بدون آشنایی با عرفان و فلسفه تجزیه و تحلیل آن امکان‌پذیر نیست، می‌توان آن را جهت روشن‌ساختن بحث فعلی به پنج مرتبهٔ اصلی خلاصه کرد. عرفا نیز مراتب اصلی وجود را همین پنج مرتبه می‌دانند که به‌دنبال اصطلاح خاصی که محی‌الدین ابن‌عربی وضع کرده است هر مرتبه‌ای را «حضرت» خوانده و پنج مرتبه را حضرات خمسه الهیه می‌نامند[۵]. چنانکه نه‌تنها در خود فتوحات مکیه و فصوص‌الحکم بلکه در آثار صدرالدین قونوی و عبدالکریم جبلی و عزیز نسفی و داود قیصری و عبدالرحمن جامی و بسیاری از عرفای بعدی دیده می‌شود. حکمای اسلامی از سهروردی به‌بعد نیز همین تقسیمات را پذیرفته‌اند لکن عموماً اصطلاحات دیگری را جهت شرح و بیان هر مرتبه به‌کار برده‌اند.[۶] حضرات خمسه یا مراتب وجود که هر یک را حضرت می‌نامند (چون هر مرتبه جز ظهور و تجلی حق‌تعالی چیزی نیست و عرفا در واقع مصداقی برای وجود سوای وجود بی‌نهایت باری‌تعالی قایل نیستند و به همین جهت برخی اصلاً از مراتب وجود سخنی به‌میان نیاورده و همان «حضرات» را به‌کار می‌برند) به این قرار است: عالم فلک یا جهان مادی و جسمانی، عالم ملکوت یا جهان برزخی، عالم جبروت یا عالم فرشتگان مقرب، عالم لاهوت یا عالم اسما و صفات الهی و عالم هاهوت یا ذات که همان مرحلهٔ غیب‌الغیوب ذات باری‌تعالی مافوق هرگونه اسم و رسم و تعین و تشخص است. البته در آثار برخی از عرفا این مراتب به نحو دیگری بیان شده است لکن اصل و اساس همین است و اگر فرقی وجود دارد مبتنی بر اختلاف دیدگاه و منظر عارف در بیان همان حقیقت واحد است.

سخن‌ها چون به‌وفق منزل افتاد
در افهام خلایق مشکل افتاد

مرتبهٔ جبروت و آنچه مافوق آن است ماورای هرگونه شکل و صورت و مظاهر صوری است در حالی که ملکوت یا همان عالم خیال و مثال دارای صورت است لکن ماده (به معنای مشائی آن کلمه) ندارد و حکمای بعدی برای آن ماده و جسمی لطیف غیر از مادهٔ عالم محسوس قایل شده‌اند. به همین جهت نیز این عالم را عالم صور معلقه می‌نامند یعنی عالمی که صورت با هیولا به معنای فلسفهٔ مشائی ترکیب نشده است و «معلق» است. حکمای قرون بعدی در ایران مانند ملاصدرا به شرح و بسط مفصل این عالم پرداخته‌اند و رسایل علیحدهٔ بسیار در وصف آن تألیف شده است مانند رسایل قطب‌الدین لاهیجی و بهاءالدین لاهیجی و حاجی ملاهادی اسرار سبزواری.

پس عالم مثال از لحاظ معنای مشائی ماده فاقد ماده یا هیولا است و لکن به‌معنای اشراقی و عرفانی مفهوم ماده خود دارای ماده و یا جسمی لطیف است که همان جسم رستاخیز می‌باشد و تمام اشکال و صور برزخی و آنچه از جوانب صوری بهشت و دوزخ آمده است متعلق به همین عالم و مرکب از همین جسم لطیف است. وانگهی این عالم دارای زمان و مکان و حرکت مشخص خود می‌باشد و آن را اجسام و الوان و اشکالی است واقعی لکن غیر از اجسام این عالم خاکی. از لحاظ منفی این عالم همان حجاب و پرده‌ای است که چهرهٔ تابناک معشوق یعنی حضرت حق را از دیدار انسان پنهان و مستور می‌دارد و لکن از لحاظ وجه مثبتی که دارد مرتبهٔ

صوری جنت است و مأوای اصل صور و اشکال و رنگ و بوهای مطبوع این عالم است که به حیات انسانی در این نشأه لذت می‌بخشد چون آنچه موجب شادی و لذت و سرور می‌شود حتی در عالم محسوسات تذکاری از تجربهٔ لذایذ و شادی‌های بهشتی است که خاطرهٔ آن در اعماق روح انسان همیشه باقی است و مهر آن هیچگاه از لوح دل آدمی پاک نمی‌شود.

فضا در مینیاتور ایرانی در واقع نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و الوان آن جلوه‌ای از اشکال و الوان همین عالم مثالی است. رنگ‌هایی که در مینیاتور ایرانی به‌کار برده شده است مخصوصاً رنگ‌های طلا و آبی کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از وهم هنرمند سرچشمه نگرفته است بلکه نتیجه رؤیت و شهود واقعیتی است عینی که فقط با شعور و آگاهی خاصی در وجود هنرمند امکان‌پذیر است چون همان‌طور که مشاهدهٔ عالم محسوس محتاج به چشم سر است رؤیت عالم مثال نیز محتاج‌به‌بازشدن‌چشم‌دل و رسیدن‌به‌مقام‌شهود می‌باشد.

مینیاتور ایرانی دارای حرکت است، از افقی به افقی دیگر بین فضای دوبُعدی و سه‌بُعدی. لکن هیچگاه این حرکت منجر به فضای سه‌بُعدی محض نمی‌شود زیرا اگر چنین می‌بود مینیاتور از عالم ملکوت سقوط کرده و مبدل به تصویر عالم ملک می‌شد و جز تکرار پدیده‌های طبیعت به نحوی ناقص چیزی نمی‌بود و گرفتار آن‌نوع گرایش به تکرار صورت طبیعت یا «ناتورالیزم» می‌گردید که اسلام آن را منع کرده و هنر اسلامی همواره از آن دوری جسته است. با باقی‌ماندن در سطح و افقی غیر از افق جهان مادی و در عین‌حال داشتن حیات و حرکتی خاص خود، مینیاتور ایرانی می‌تواند جنبه‌ای عرفانی و مشوق شهود داشته باشد و یک‌نوع شادی و سرور در بیننده ایجاد کند که از خصوصیات روح ایرانی است و شمّه و سایه‌ای از لذات و شادی‌های عالم ملکوت است مانند قالی و باغ اصیل ایرانی. مینیاتور به منزلهٔ تذکاری است از واقعیتی که ماورای محیط دنیوی و عادی حیات روزانه بشری قرار دارد لکن همواره او را احاطه کرده و در دسترس او است.

فضای مینیاتور فضای عالم مثال است، آن‌جا که اصل و ریشهٔ صور طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شود سرچشمه می‌گیرد. این عالم خود هم ورای جهان عینی مادی است و هم درون نفس انسان. این عالمی است که بارها شعرای عارف‌پیشه ایران به شرح آن پرداخته‌اند مانند این ابیات از مثنوی معنوی مولانا:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صـــوفی در بـــاغ از بـــهر گشـــاد
صوفیـــانه روی بـــر زانـــو نهـــاد
پس فرو رفت او به خود اندر نغول
شد ملول از صورت خوابش فضول
که چه خسبی آخـر انـدر رز نگـر
ایـــن درختـــان بـین و آثـار خـضر
امر حق بشنو کـه گـفتست انـظروا
ســـوی ایـــن آثـــار رحـــمت آر رو
گفت آثارش دلست ای بـوالهـوس
آن بـــرون آثـــار آثـــارست و بس
بـــاغ‌ها و سبزهـــا در عـــین جـــان
بـربرون عکسش چـو در آب روان
آن خیـــال بـــاغ بـــاشد انـــدر آب
که کـند از لطـف آب آن اضـطراب
بـــاغ‌ها و میوه‌هـــا انـــدر دلست
عکس لطف آن برین آب و گلست
گر نـبودی عکس آن سـرو سـرور
پس نخوانـدی ایـزدش دارالغـرور[۷]

در سنت هـنر مینیـاتور در ایـران هـنرمندان بـزرگ همواره با توسل به آن «آثاری» که در درون انسان و نیز در عالم مثال واقع است نقش‌های خود را به‌وجود آورده و از این طریق دری به‌سوی عالم بالا و فضـای بـیکران جهان ملکوت گشوده‌اند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. علاوه بر کتاب «هنر دینی در شرق و غرب» Sacred Art in East and West، لندن، Pernnial Books، ۱۹۷۶، که دارای فصلی استادانه دربارهٔ هنر اسلامی است آقای بورکهارت مقاله‌ای به‌نام «ارزش‌هـای جـاویدان در هـنر اسـلامی» در مـجله Studies in Comparative Religion (لنـــدن)، تـــابستان ۱۹۶۷، ص ۱۳۲-۱۴۱، به طبع رسانیده‌اند که اصول کلی و جاویدان هنر اسلامی را به‌نحوی خیره‌کننده توضیح داده است. و نیز از ایشان کتابی موجود است به‌نام «فاس شهر اسلام» Urs Graf Verlag, ۱۹۵۸. التین، Fcs, Standt des Islam که مطالعه‌ای جامع از ساختمان اجتماعی و عوامل دینی و شهرسازی و معماری اسلامی است و در نوع خود بی‌نظیر است.

۲. مفهوم کیفی فضا غیر از آنچه از لحاظ کمیت در علم هندسه و معماری مطرح است نهایت اهمیت را در هنر دینی و نیز مراسم عبادی در ادیان گوناگون دارد و واقعاً جای تعجب است که برخی در ایران به عذر نوسازی می‌خواهند سبکی نوین در معماری مساجد اتخاذ کنند در حالی که نه کوچکترین آشنایی با این علم کیفی فضا و مکان دارند و نه حتی درک صحیح مراسم عبادی اسلامی را کرده‌اند و شاید برخی از آنها در طول تمام عمر خود قدم در مسجدی جهت عبادت نگذارده‌اند. ادعای به‌کاربردن روح هنر اسلامی جهت ایجاد شکلی و سبکی جدید از معماری دینی سفسطه‌ای بیش نیست چون اکثر آنان که ادعای چنین کارهایی را می‌کنند کوچکترین آشنایی با روح هنر اسلامی ندارند و می‌خواهند به این عذر یکی از کامل‌ترین و زیباترین هنرهای جهان را از بین ببرند. اصولاً زیانی که با ازبین‌رفتن هنر و صنایع مستظرفه اسلامی به تمدن اسلامی وارد آمده است کم‌تر از نادیده گرفتن احکام شرع نیست. فقط کسی می‌تواند روح یک دینی را در ایجاد سبکی جدید از معماری و هنر مربوط به آن دین به‌کار برد که آن روح را درک کرده و با آن کاملاً مأنوس باشد و این امر امکان‌پذیر نیست مگر با توسل به همان اشکال و صوری که این روح را متجلی می‌سازد و زاییده این روح است. درباره مفهوم کیفی فضا رجوع شود به

R. Cuénon. Le régne de ia quantité er les signes des temps. پاریس، Editions Chocornac, ۱۹۵۴

۳. رجوع شود به تحقیق اخیر استاد کربن راجع به تمثیل کعبه در آثار قاضی سعید قمی، ۱۹۶۵، ص ۸۳ به‌بعد.

La configuration du : emple de la Ka'be coume secrct de la vie spirituelle.

Eranos - Ja'nbuch.

۴. رجوع شود به کتاب کربن،

Terre cclieste et corps de résurrection, de l'Iran mazdéen à l'Iran shiite,

پاریس، Correa, 1961. که چنانکه از عنوان آن برمی‌آید تحول عقیدهٔ به عالم مثال را از ایران باستان تا ایران اسلامی دنبال کرده است.

۵. دربارهٔ حضرات خمسه رجوع شود به شرح مقدمهٔ قیصری به قلم آقای سیدجلال‌الدین آشتیانی، مشهد، چاپ دانشگاه مشهد، ۱۳۸۵، فصل پنجم.

۶. اصولاً دو نوع اصطلاح دربارهٔ این موضوع وجود دارد یکی آنچه ابن‌عربی و پیروان او آورده‌اند و دیگر آنچه به‌تدریج از سهروردی بین فلاسفه و حکما متداول شد و نحو کامل آن در آثار میرداماد و صدرالدین شیرازی و اتباع آنها در دورهٔ صفویه دیده می‌شود. صرف‌نظر از اصطلاحاتی که به‌کار برده شده نقشی که از واقعیت در دو مکتب عرفان و حکمت متعالیه آمده است اصولاً یکی است.

۷. مثنوی دفتر چهارم، تصحیح نیکلسون، لندن، لوزاک، ۱۹۳۰، ص ۳۵۸-۳۵۹.