[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706
|| شماره ۱۰ || سال سوم || زمستان ۱۳۹۸ ||

صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانیِ تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر

حسین بهروزی‌پور[I]

(صص: ۱۴۸ - ۱۲۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۹/۲۸
شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.30699/PJAS.3.10.127

چکیده

اندیشه و تفکر ناب دینی و عرفانی در ذهن هنرمندان مسلمان سبب‌شده در تمام آثار هنری اسلامی روح مشترکی پدیدار شود. شناخت ماهیت و هدف هنر اسلامی در سدهٔ اخیر موردتوجه بسیاری از پژوهشگران و اندیشمندان قرارگرفته و پژوهش‌های آنان به طرح نظریات مختلفی دربارهٔ فلسفه و حکمت هنر متعالی اسلامی منجر شده است. «تیتوس بورکهارت» و «سیدحسین نصر» ازجمله اندیشمندانی هستند که با رویکردی سنت‌گرایانه و برپایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانی به تبیین چیستی، چرایی و چگونگی هنر اسلامی -معماری، هنرهای کاربردی و هنرهای تجسمی- پرداخته‌اند. پرسش این است: نگارگری اسلامی ایران برمبنای دیدگاه‌های اندیشمندان سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر در چه ویژگی‌هایی با هنرهای اسلامی دیگر اشتراک دارد؟ در این مقاله، ویژگی‌های بصری و محتوایی نگارگری اسلامی ایران برپایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر دربارهٔ هنر اسلامی تبیین‌شده و میزان همسانی نگارگری ایرانی در صورت، بیان و معنا با سایر هنرهای اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است. بر این‌اساس پس از گردآوری برخی از نظریات تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر دربارهٔ هنر اسلامی و بررسی تعدادی از آثار نگارگری دوران اسلامی به‌شیوهٔ اسنادی، داده‌های به‌دست‌آمده با روش توصیفی و مقایسه‌ای تدوین شده است؛ درنهایت تحلیل داده‌ها به‌روش استدلال استقرایی به انجام رسیده است. براساس یافته‌های پژوهش، عناصری مانند: فرم یا صورت، رنگ، فضاسازی، عدم بعدنمایی و بهره‌مندی از نوشتار (در قالب شعر) به نگارگری ایران، همانند سایر گونه‌های هنر و معماری ایران معنا و مفهوم ویژه‌ای بخشیده‌اند. ازسوی دیگر، صورت، بیان و معنا در نگارگری اسلامی ایران با آراء و دیدگاه‌های عرفانی-دینی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر هم‌سو است و این آراء، تنها دربارهٔ نگاره‌های غیرمذهبی و درباری صادق نیست.

کلیدواژگان: هنر اسلامی، بورکهارت، سیدحسین نصر، نگارگری ایران، دیدگاه‌های دینی و عرفانی.

I. کارشناس‌ارشد پژوهش هنر. hossienbehroozi@yahoo.com

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

مقدمه

اندیشه و تفکر ناب دینی و عرفانی در ذهن هنرمندان مسلمان سبب‌شده در تمام آثار هنری اسلامی روح مشترکی پدیدار شود. نگارگری ایران مانند بیشتر هنرهای اسلامی آن، تابع الزامات زمانی و مکانی در هر دوره بوده و تحولاتی را پشت‌سر گذاشته است؛ بدین معنا که الگوهای نقاشی قبل از اسلام را استحاله کرده و با الگوهای ذهنی، دینی و عقیدتی پس از اسلام در سرزمین‌های مختلف درآمیخته و در هر دوره با نشانه‌ها و نمودهای بیرونی گوناگونی بروز یافته است. با وجود این و به‌رغم کثرت در نشانه‌ها، سبک‌ها و صورت‌ها، وحدتی پایدار در محتوای آن وجود دارد؛ زیرا اندیشهٔ اسلامی در تمام عناصر و جزئیات نگارگری ایران نفوذ داشته و باعث‌شده پیام‌ها و معناها، سمت و سوی دینی و عرفانی یابند. باورهای دینی اسلامی، افزون‌بر نگارگری ایران، بر هنرهای اسلامی دیگر هم‌چون معماری، هنرهای کاربردی و هنرهای تجسمی نیز اثر گذاشته و این موضوع در دهه‌های اخیر به یکی از زمینه‌های مطالعاتی اندیشمندان و پژوهشگران هنر تبدیل شده است. تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر ازجمله اندیشمندانی هستند که مطالعات عمیق آن‌ها دربارهٔ چیستی، چرایی و چگونگی هنر اسلامی به نظریاتی دربارهٔ هنر اسلامی منجر شده است. آن‌ها در آثار خود، ویژگی‌های هنرهای اسلامی را با رویکردی عرفانی و دینی تشریح کرده‌اند و در این‌میان، گاه به تبیین این ویژگی‌ها در هنرهای تجسمی، گاه در هنرهای کاربردی و گاه در معماری پرداخته‌اند.

اهداف و ضرورت پژوهش: هدف از این مقاله، نخست مطالعه و شناخت ویژگی‌های هنر اسلامی از دیدگاه اندیشمندان سنت‌گرا (تیتوس بورکهارت[۱] و سیدحسین نصر)؛ دوم تطبیق و تحلیل ویژگی‌های مورد اشارهٔ آن‌ها در نگارگری ایرانی؛ و سوم شناخت میزان همسانی نگارگری ایرانی در صورت، بیان و معنا با سایر هنرهای اسلامی است.

پرسش پژوهش: پرسش تحقیق حاضر بدین‌شرح است: نگارگری اسلامی ایران برمبنای دیدگاه‌های اندیشمندان سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر در چه ویژگی‌هایی با هنرهای اسلامی دیگر اشتراک دارد؟

روش پژوهش: روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و اطلاعات پژوهش (تصاویر و نگاره‌ها و فیش‌برداری‌ها) به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای (اسنادی) گردآوری شده و داده‌های به‌دست‌آمده با روش‌های توصیفی و مقایسه‌ای تدوین شده است؛ درنهایت تحلیل داده‌ها به‌روش استدلال استقرایی به‌لحاظ فراوانی آثار نگارگری ایرانی، به‌صورت تعمیم از جزء به‌کل صورت گرفته است؛ بر این‌اساس تعدادی از آثار نگارگری، مورد مطالعه و تحلیل قرار گرفته و نتیجه به کل آثار نگارگری در ایران تعمیم داده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

شناخت ماهیت و ویژگی‌های هنر اسلامی در سدهٔ اخیر موردتوجه پژوهشگران قرار گرفته است. «ماکس وان برخم» سوئیسی[۲] (دههٔ اول قرن ۲۰ م.)، «ژان سواژه»[۳] (۱۹۴۳ م.) و «ادگار بلوشه»[۴] (۱۸۹۵ تا ۱۹۳۷ م.) فرانسوی، «ارنست امیل هرتسفلد»[۵] (۱۹۰۷ تا ۱۹۴۸ م.)، «فردریش زاره»[۶] (۱۹۱۱ تا ۱۹۴۸ م.) و «ارنست کونل»[۷] (۱۹۲۲، ۱۹۲۶، ۱۹۴۲ م.) آلمانی، «کرسولظ»[۸] (۱۹۵۸ م.) و «دیوید تالبوت رایس»[۹] (۱۹۶۵ م.) انگلیسی، «رابرت هیلن‌براند»[۱۰] آمریکایی (۱۹۹۴ م.) و بسیاری دیگر، با پژوهش‌های خود دربارهٔ هنر اسلامی شناخته شده‌اند؛ اما تیتوس بورکهارت سوئیسی-آلمانی (۱۹۷۶ م.)، و سیدحسین نصر نیز به‌عنوان اندیشمندی ایرانی در پژوهش‌های خود دربارهٔ دین‌شناسی تطبیقی، علم‌شناسی، فلسفه و منطق بیشتر برپایهٔ دیدگاه‌های دینی و عرفانی و با رویکردی سنّت‌گرایانه به موضوعات هنر اسلامی پرداخته‌اند. مهم‌ترین پژوهش‌ها و نوشته‌های بورکهارت، کتاب هنر اسلامی زبان و بیان (بورکهارت، ۱۳۶۵) و ارزش‌های جاودان هنر اسلامی (بورکهارت،

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

۱۳۷۶) و هنر مقدس (بورکهارت، ۱۳۶۹) است که در زمینهٔ هنر اسلامی و به‌ویژه ویژگی‌های کلی هنر اسلامی و یا اصول و روش‌های هنر اسلامی مطالبی را شرح داده است. بخشی از مطالعات، پژوهش‌ها و مقالات سیدحسین نصر نیز، دربارهٔ فرهنگ و هنر ایرانی، هنر قدسی، هنر و معنویت و جاودانگی هنر بوده که در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته شده و برپایهٔ آراء وی در زمینهٔ هنر اسلامی، ویژگی‌های صورت و معنا در نگارگری ایرانی تبیین شده است. تاکنون در هیچ پژوهشی، ویژگی‌های نگارگری ایران با آراء سیدحسین نصر تطبیق داده نشده و تنها خود وی در مقاله‌ای با عنوان «عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی» (نصر، ۱۳۷۳) به برخی جنبه‌های عرفانی-دینی در نگارگری پرداخته است.

در بخش مقالات چاپ‌شده تاکنون، «گلناز کشاورز» در مقاله‌ای با عنوان «جوهرهٔ مثالیِ هنر نگارگری ایران و نقش سنت در آن» تنها به ویژگی‌ها و ابعاد عالم مثال جهت آشنایی دقیق‌تر با اصول و مبانی هنرهای تصویری ایران پرداخته که در این مقاله تنها به پاره‌ای از نظریات سنت‌گراها درراستای عالم مثال در نگارگری ایرانی اشاره کرده است (کشاورز، ۱۳۹۴). «رضا علی‌پور» و همکارانش نیز در مقاله‌ای با عنوان «حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای برمبنای آرای کوماراسوامی» حقیقت قدسی اثر هنری و نسبت آن را با نقاشی قهوه‌خانه‌ای ایران باتوجه به دیدگاه و آراء «آناندا کوماراسوامی» (یکی از اندیشمندان سنت‌گرا) به‌عنوان یک هنر سنتی، مشخص کرده‌اند (علی‌پور و همکاران، ۱۳۹۷). نگارنده در این پژوهش، سعی بر آن دارد تا با مطالعهٔ نظریات و دیدگاه‌های دو اندیشمند سنت‌گرا، تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر در زمینهٔ هنر اسلامی و به‌ویژه هنر نگارگری اسلامی ایران، رابطهٔ بین صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران و هم‌چنین ویژگی‌های مشترکی که این هنر با هنرهای اسلامی دیگر دارد را مورد واکاوی قرار دهد.

سنت و سنت‌گرایی

این مسلک فکری به‌دست «رنه گنون»[11] فرانسوی (۱۹۵۱-۱۸۸۶ م.) که پس از مسلمان شدن «عبدالواحد یحیی» نام گرفت، آغاز شد؛ سپس با مساعی «آناندا کوماراسوامی»[12] هنرشناس، تاریخ‌نگار هنرِ هندی (۱۹۴۷-۱۸۷۷ م.)، هویت و موجودیت مستقلی یافت. با مطالعات «فریتهوف شوان»[13] در زمینهٔ دین‌شناسی، تیتوس بورکهارت در زمینهٔ هنر مقدس و «مارتین لینگز» دربارهٔ قرائت سنت‌های دینی در جهان مدرن توسعه یافت و به گفتمان و جریان فکری خاصی بدل شد؛ در حال‌حاضر سیدحسین‌نصر، شاخص‌ترین چهرهٔ این جریان است (منصوری و تیموری، ۱۳۹۴: ۲).

سیدحسین‌نصر در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های خود با عنوان معرفت و معنویت درمورد سنت عقیده دارد: «سنت در معنای کلی‌تر را می‌توان مشتمل‌بر اصولی که انسان را به عالم بالا پیوند می‌دهد و بنابراین مشتمل‌بر دین است دانست؛ حال‌آنکه ازمنظر دیگر، دین را می‌توان درمعنای اساسی‌اش همان اصولی تلقی کرد که از عالم بالا وحی شده‌اند و انسان را به مبدأش پیوند می‌دهند» (نصر، ۱۳۸۸: ۱۵۶). موضوعاتی که بیشتر سنت‌گرایان به آن پرداخته‌اند، مباحث نظری چون: مابعدالطبیعه، اخلاق، فلسفه، انسان، عرفان، دین و هنر است. سنت ازمنظر جریان سنت‌گرایی، امری منسوخ و مربوط به روزگار گذشته که دوره و زمانه‌اش سرآمده نیست؛ بلکه ازلی و بی‌زوال است. مقصود از سنت درحقیقت همان سنت جاویدان است که از زمان و مکان بیرون و حضورش در عالم زنده و جاوید است.

نسبت هنرهای اسلامی با هنر ایران قبل از اسلام

هنرهای اسلامی در همهٔ گونه‌های خود -معماری، هنرهای کاربردی و هنرهای تجسمی- وام‌دار

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

شیوه‌ها، صورت‌ها و عناصری از هنر تمدن‌های ایران‌باستان، بیزانس، مصر، هند و چین است؛ اما همهٔ آنچه را که از این تمدن‌ها وام‌گرفته، در پرتو وحی قرآنی دگرگون ساخته و از آن‌ها اشکال و صورت‌های هنری کاملاً متمایزی پدید آورده است که مظاهر و شواهد آن در سرزمین‌هایی از شرق تا غرب گسترده است (نصر، ۱۳۷۹: ۱۵۰-۱۴۹). پدیداری این اشکال و صورت‌های هنری نو در جامعهٔ اسلامی برگرفته از هدف غایی اسلام، یعنی تعالی روح، دستیابی به کمال و گرایش به ذات پاک پروردگار است و بدین‌ترتیب قالب‌ها و صورت‌های استحاله‌یافته از میراث هنری ایران و آسیای میانهٔ پیش از اسلام، معنای جدیدی در فضای معنوی دین جدید گرفته است. هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است، اما مؤلفه‌ها و پایه‌های دینی‌ای که موجب‌شده تا این عناصر متباین در ترکیبی واحد جمع گردد، امری مهم‌تر هستند. بورکهارت عقیده دارد که چون روح اسلام با جریان گستردهٔ آن اشکال و صور کهن‌وشی که از هنر دیگر اقوام گرفته، همدلی و قرابت معنوی بس مستقیم دارد و اشکال و صور به‌طور ضمنی در حکم رجعت آگاهانهٔ اسلام به نظام اولای اشیاء و امور، یعنی «دین‌الفطره» است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۵-۱۴۴). بدین‌ترتیب «اسلام این عناصر کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کلی‌ترین نسخهٔ متداولشان تبدیل و تأویل می‌نماید؛ یعنی به‌نوعی طراز و یک‌دست و هموار می‌کند، و بدین‌طریق هرگونه خصیصهٔ جادوی و سحرانگیز را از آن‌ها می‌گیرد و درمقابل بدان‌ها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می‌توان گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد» (همان: ۱۴۵).

شواهد زیادی، انتقال تمثال‌نگاری شاهانهٔ ساسانی به دورهٔ اسلامی را تأیید می‌کند. شاه سوار بر اسب درحال شکار، فرمانروای نشسته بر سریر در میان ملازمان، زوج فرشتگان درحال پرواز برفراز سر فرمانروا، رامشگران در صف شاه و بسیاری از صحنه‌های درباری، در معماری و هنر دوران اسلامی ظاهر شده است؛ اما این اقتباس‌های صوری، با فرهنگ، اندیشه و ذوق مسلمانان مطابقت پیدا کرده و بیانی تازه یافته است.

با وجود آن‌که تحریم صورت‌گری دست‌کم از قرن سوم تا پنجم هجری قمری، محدودیتی در معماری و هنر به‌وجود آورده بود، هنرمند ایرانی با ابداع شیوه‌های انتزاعی‌تر به فرم‌های گذشته معنا و بیان جدیدی داد؛ در این رهگذر، زیبایی‌شناسی خاصی پی‌ریزی شد که حاصل برخورد هنرمند با سنت‌های گذشته از دیدگاه اسلامی بود (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۴-۵۳). این ویژگی یعنی الگوگیری از هنرهای قبل از اسلام، در نگارگری اسلامی ایران نیز حاکم است. نمونهٔ آن، دو نگارهٔ نبرد بهرام گور با اژدها اثر کمال‌الدین بهزاد و دیوارنگارهٔ میترا در نخجیرگاه از دورهٔ اشکانی یا تصویر ظرف فلزی دورهٔ ساسانی با نقش خسرو دوم درحال شکار است. الگوگیری از نقوش قبل از اسلام و پالوده‌کردن این نقوش در بیشتر هنرهای اسلامی مشترک است و در هنر نگارگری اسلامی نیز به‌چشم می‌خورد. در این نگاره‌ها، عناصر نقش ارتباط نزدیکی با یکدیگر و با دیگر هنرهای اسلامی دارند. نگاره‌هایی که هم در هنر نقاشی دیواری دورهٔ اشکانی، هم در فلزکاری ساسانی و هم در نگارگری اسلامی اثر استاد بهزاد، ازنظر صورت و محتوا مشابه هستند (تصاویر ۱، ۲ و ۳).

دیدگاه بورکهارت و نصر دربارهٔ چیستی هنر اسلامی

هنر از دیدگاه اسلامی عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعت‌شان که خود حاوی زیبایی بالقوه است؛ بر این‌اساس، وظیفهٔ هنرمند مسلمان فقط این است که زیبایی را که جوهر هنر است، بر آفتاب اندازد و شرافت ماده را که از ذات حق بهره میگیرد، عیان سازد (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۴). به‌عقیدهٔ نصر نیز هنر به‌معنی هرچیزی است که برای کاربرد خاصی ساخته شده است، این‌که برای عبادت خداوند در یک فعل عبادی باشد یا خوردن غذا؛ بنابراین هنر منفعت‌گراست، اما نه به‌معنی محدود آن که به ذهن انسان صرفاً مادی خطور می‌کند. نفع آن متوجه انسان است

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۱. دیوارنگارهٔ میترا در نخجیرگاه، دوراروپوس (سوریه)، عصر اشکانی (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۵).

تصویر ۲. نبرد بهرام با اژدها، خمسهٔ نظامی، رقم بهزاد، هرات، ۸۹۸ هـ.ق.، موزهٔ بریتانیا (اینک در کتابخانهٔ بریتانیایی)، (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۸۸۵).

تصویر ۳. بشقاب نقره با نقش خسروانوشیروان (۵۷۹-۵۳۱ م.) در شکار قوچ‌های کوهی، برجسته‌کاری‌شده، بخشی مطلاّ، کتابخانهٔ ملّی پاریس، قطر ۳۰/۵ سانتی‌متر (همان: ۲۱۴).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

که زیبایی برای او حیات‌بخش است؛ بنابراین نظریه‌ای مانند «هنر برای هنر» جایگاهی ندارد و تمدن‌های کهن هرگز موزه‌ای نداشته‌اند تا یک اثر هنری را فقط برای خود آن پدید آورند. پس از دیدگاه دینی و عرفان اسلامی، «هنر برای انسان است» و از آنجاکه انسان خلیفهٔ خدا روی زمین و موجود محوری در این سطح است، چنین معنا می‌شود که «هنر برای خداست» (نصر، ۱۳۹۲: ۲۹۱)؛ این همان تعریف جامع هنر اسلامی است که بر تعالی روح، کمال انسانی و قرب الهی تأکید دارد.

ازنظر بورکهارت، ویژگی هنر اسلامی این است که پیوسته با روح اسلام سازگاری داشته باشد و این سازگاری دست‌کم در مظاهر اصلی آن، مانند معماری مکان‌های مقدس نمودار است. هنر اسلامی به زیبایی اهتمام دارد؛ زیرا از میان همهٔ صفات الهی که در این جهان متجلی شده، بیش از همه یادآور هستی مطلق است. بورکهارت در جایی دیگر می‌گوید: «هنر اسلامی خود همان مفهومی است که از نامش برمی‌آید، بی‌هیچ ابهامی» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۶).

جایگاه انسان در هنرهای اسلامی و نگارگری ایرانی

معنای اسلامی انسان در نظریهٔ «انسان کامل» خلاصه شده و نمود انسان کامل در پیامبر اسلام ﷺ تحقق یافته است. عرفان اسلامی برمبنای دیدگاه‌های «ابن‌عربی» و «جلال‌الدین رومی» بر دو اصل استوار است؛ یکی، توحید که با خدا و اسماء و صفات او سروکار دارد؛ و دیگری، انسان کامل که با انسان و جهان ارتباط می‌یابد. اولی به‌عنوان ریشه و بنیاد خلقت شمرده می‌شود، و دیگری با تجلّی و بازگشت اشیاء به آن منبع و مبدأ در ارتباط است. به‌تعبیری دیگر، اولی مطابق با شهادت نخست اسلام «لااله الاالله» و دومی مطابق با شهادت دوم اسلام «محمد رسول‌الله» (محمد به‌عنوان انسان کامل) است (نصر، ۱۳۹۲: ۱۰۶). روشن است که میان این دو اصل، پیوندی عمیق وجود دارد که انسان‌شناسی اسلامی را از انسان‌گرایی پس از رنسانس و اومانیسم جدا می‌کند؛ زیرا در اندیشهٔ اومانیسمِ پس از رنسانس، انسان موجودی مستقل و زمینی دانسته می‌شد.

بنابراین، انسان کامل در آموزه‌های دینی و عرفانی اسلام از چنان جایگاهی برخوردار است که هنر و معماری اسلامی به‌خدمت آن درآمده و به‌عنوان ابزاری برای رسیدن انسان به کمال اهمیت یافته است. گونه‌های معماری مذهبی و غیرمذهبی از صورت‌ها، حجم‌ها، فضاها و نگاره‌هایی بهره گرفته‌اند تا انسان را در سیر و سلوک دینی و عرفانی خود یاری کنند. ارتفاع زیادِ گنبدخانهٔ مساجد در مقایسه با ارتفاع کمِ درگاه‌های ورودی، نشان از دو مرحلهٔ شناخت و سلوک انسان دارد؛ اول، بیکران بودن عوالم روحانی؛ و دوم، فروتنی و تعظیم انسان در همه احوال. در اسلام، طبیعت به‌عنوان آیه و تجلّی مطرح است؛ درواقع در دین اسلام، عناصر چنان بی‌واسطه به‌وجود خالقی توانا اظهار دارند که می‌توان آن‌ها را «آیه» نامید (نقی‌زاده، ۱۳۸۷: ۵۳). در فلسفهٔ اسلامی نیز طبیعت و انسان مخلوق خداوند هستند و انسان موجودی طبیعی است که نزدیک‌ترین نمود جهان معنوی در طبیعت و در ارتباط مستقیم با آن جهان است؛ به‌علاوه، ارزش خلیفةاللهی و نقش محوری انسان روی زمین، او را واسطهٔ فیض به طبیعت ساخته است. طبیعت به‌واسطهٔ انسان معنوی از حیات معنوی برخوردار می‌شود (نصر، ۱۳۹۲: ۱۰۹). در موضوع پیوند انسان و طبیعت نیز میان انسان‌شناسیِ اسلامی و انسان‌گرایی غربی تفاوت ظریفی وجود دارد؛ چنان‌که با فراموشی بهشت و عوالم ملکوتی در قرون وسطی، انسان زمین جدیدی را یافت که آن‌را «جهان» نامید و نه «طبیعت» (همان: ۲۰۴) و این جهان جدید، جهانی در معنای کیهان و عالم هستی نبود. هم‌چنین انسان اثر هنری متعالی است که به‌دست خداوند خلق شده و در عین‌حال، خود هنرمندی است که به‌تقلید از قدرت خلاق آفریدگارش، هویت خداگونهٔ خود را محقق می‌سازد و فعلیت می‌بخشد. اما اگر انسانِ متجدد هنری را خلق می‌کند، نه از روی تقلید از خالق، که از روی رقابت با خداست؛

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

بنابرایـن طبیعت‌گرایـی در هنـر انسـان مـدرن تلاشـی بـرای تقلیـد از صـورت خارجـی طبیعـت اسـت، درحالی‌کـه در هنـر اسلامی، تقلیـد از طبیعـت تنهـا در شـیوهٔ اجراسـت و هـدف آن، بیـان حقایقـی از عالـم ملکـوت اسـت (همـان: ۲۹۴). مکاتـب هنـری واقع‌گرایـی (رئالیسـم)[۱۴] و طبیعت‌گرایـی (ناتورالیسـم)[۱۵] در هنـر غـرب از اندیشـهٔ تقلیـد از صـورت خارجـی طبیعـت ناشـی شـده‌اند؛ درحالی‌کـه نگارگـری اسـلامی ایـران، کمتـر بـه نمایـش صـورت ظاهـری طبیعـت می‌پـردازد.

تیتـوس بورکهـارت نیـز نگارگـر شـرقی را این‌گونـه توصیـف می‌کنـد: «هنرمنـد شـرقی هرگـز در بنـد آن نیسـت تـا آنچـه می‌بینـد را نمـودار سـازد. وی سـخت بـر بیهودگـی چنیـن کوششـی آگاه اسـت و از ایـن‌جهـت تقریبـاً آگاهـی او بـر نارسـی و ناپختگـی کودکانـهٔ آثـارش خـود کمـال هنرمنـدی اسـت»(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴).

بنابرایـن در مبانـی دینـی و عرفانـی اسلامـی، پـس از رابطـهٔ انسـان بـا آفریـدگار و کمـال، رابطـهٔ انسـان بـا طبیعـت اهمیتـی درخورتوجـه دارد؛ چنان‌کـه نشـانه‌ها و مظاهـر آن در ادبیـات، هنـر و معمـاری اسلامـی پرشـمار اسـت. به‌تبـع آن، نگارگـری ایرانـی نیـز در صـورت و قالـب، از طبیعـت و عناصـر طبیعـی و پدیده‌هـای آن بهره‌هـای فـراوان گرفتـه اسـت. نگارگـری ایرانـی، به‌دلیـل خصوصیـات معیـاری آن می‌توانـد بـرای بیـان شـهود عرفانـی مـورد اسـتفاده قـرار گیـرد (بورکهـارت، ۱۳۵۵: ۲۸). به‌نظـر می‌رسـد نـوع نگـرش و اعتقـاد بـه جایـگاه انسـان-طبیعـت و آفریـدگار ایـن دو در جهان‌بینـی اسلامـی، به‌واسـطهٔ ادبیـات بـه نگارگـری ایـران راه‌یافتـه و در نگـرش هنرمنـدان نگارگـر، ایـن وجـوه از مراتـب هسـتی تقویـت شـده اسـت. چنیـن رویکـردی بـه انسـان و طبیعـت و خالـق آن‌هـا در نگاره‌هـای نسـخ مختلـف کلیلـه و دمنـه (تصویـر ۴)، مقامـات حریـری (تصویـر ۵)، منافع‌الحیـوان ابن‌بختیشـوع و هم‌چنیـن در تشـعیر و تذهیـب نسـخ خطـی (تصویـر ۶) نشـان داده شـده اسـت. به‌نظـر می‌رسـد در ایـن نگاره‌هـا، بهره‌گیـری از عناصـر و پدیده‌هـای طبیعـت بـه شـیوایی بیـان و کمـال معنـا یـاری رسـانده اسـت.

تصویـر ۴. شیر و دمنـه، کلیلـه و دمنـه بیدپـای، احتمـالاً سـوریه، ۵۹۶ تـا ۶۱۶ هـ‍ـق.، کتابخانـه ملّـی پاریـس (آژنـد، ۱۳۸۹: ۹۹).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۵. جنگل و حیوانات، جزیرهٔ شمالی، مقامات حریری بغداد، ۶۳۶ هـ.ق.، کتابخانهٔ ملّی پاریس (تالبوت‌رایس، ۱۳۹۰: تصویر ۱۰۷).

تصویر ۶. طراحی با پیکره‌های انسانی و حیوانی خیالی، هرات، ۸۵۴-۸۰۲ هـ.ق.، مجموعهٔ دی‌یتس برلین (آژند، ۱۳۸۹: ۲۷۸).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

رنگ در هنر اسلامی و در نگارگری اسلامی ایران

رنگ از عناصر اصلی بصری در هنر اسلامی است و تفاوت‌ها و ویژگی رنگ‌ها از تدابیر و حکمت‌های خداوندی بوده و به درک و شناخت انسان از جهان یاری نموده است، چنان‌که «حُر عاملی» به‌نقل از اصول کافی «شیخ کلینی» در کتاب کلیات حدیث قدسی در باب اول دربارهٔ حدیث‌هایی که در شأن حضرت آدم علیه‌السلام آورده است: «وکذلک ارادت فی تدبیری بعلمی النافذ فیهم خالفت بین صورهم و اجسامهم و الوانهم و اعمارهم و ارزاقهم و طاعتهم و معصیتهم[۱۶]» (حُرعاملی، ۱۳۷۱ : ۸). تفاوت رنگ اجسام به‌عنوان عاملی برای شناخت انسان از پیرامون خود و تمایز نیکی از زشتی، کارکردهای روانی ویژه‌ای دارد.

به‌عقیدهٔ بورکهارت: «رنگ‌ها از غنای درونی روشنایی داستان می‌زنند، چون به‌روشنی رویاروی دیده بدوزند کورکننده است و با توازن و هماهنگی رنگ‌هاست که به سرشت راستین آن پی‌می‌بریم که همهٔ پدیده‌های دیدنی را خود جلوه‌گر می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۸). از دیدگاه سیدحسین نصر، آفتاب درخشان فلات ایران، رنگ‌ها را درخشان‌تر و تندتر ساخته و حساسیت روح آدمیان را نسبت به رنگ افزایش داده است. آمیختن رنگ‌ها در هنر، به تعبیری کیمیاگری است که تبدیل جوهری می‌کند و شیئی را به شئ دیگر مبدل می‌سازد. هر رنگ، دارای تمثیل خاص خود است. چنان‌که برخی عرفا و شعرا مانند حکیم نظامی، مستقیماً به آن اشاره کرده‌اند و نیز هر رنگ سنخیتی با یکی از احوال درونی انسان و روح او دارد و استفاده از آن در جوانب مختلف زندگی، اثری عمیق در روحیهٔ مردمان داشته و دارد (نصر، ۱۳۸۳: ۵). در بسیاری از نمونه‌های معماری و هنر اسلامی، از کاشی‌کاری‌های نمای درونی و بیرونی یک مسجد تا نقاشی روی ظروف سفالی یا بدل‌چینی و نگاره‌های یک نسخهٔ خطی، رنگ‌های درخشان و سرزنده با اثرات روانی و مفاهیم دینی و عرفانی به‌کار رفته است.

در عرفان اسلامی، رنگ‌ها اصلی‌ترین حلقهٔ واسط بین نور و تجلی آن هستند، «نور بُعد لطیف رنگ است، نور و رنگ هردو از جنس واحد هستند و نور راز پنهان رنگ‌ها را دربر دارد (کربن، ۱۳۸۷: ۱۹۵). به‌تعبیری، رنگ‌ها آینهٔ عالم وجودند. برتر از همه، رنگ سپید نشانه‌ای از «وجود مطلق» است و اصل و اساس مراتب هستی که همه رنگ‌ها را به‌هم پیوند می‌زند و پست‌تر از همه، رنگ سیاه، نشان نیستی است. میان نور و ظلمت یا سپیدی و سیاهی، طیف رنگ‌ها هم‌چون مراتب هستی قرار گرفته‌اند» (نصر، ۱۳۷۰: ۶۸)؛ بنابراین رنگ‌ها با مفاهیم و معانی ویژه‌ای همراهند و هنرمند مسلمان با آگاهی از مفاهیم روان‌شناختی رنگ به گزینش و چینش آن‌ها در اثر خود پرداخته تا به‌واسطهٔ آن‌ها، عناصر و مفاهیمی از جهان‌بینی اسلامی را یادآوری کند. به بیان دیگر، رنگ‌ها در هنر و معماری اسلامی، به‌ویژه رنگ‌های طلایی، آبی کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از وهم و تخیل هنرمند سرچشمه نگرفته است؛ بلکه نتیجهٔ رویت و شهود، واقعیتی است عینی که فقط از شعور و آگاهی هنرمند برآمده است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). رنگ در نگارگری ایرانی نیز از ویژگی‌های بنیادین محسوب می‌شود و کارکرد آن، هم‌چون دیگر گونه‌های هنر و معماری اسلامی، نمادین و تمثیلی است و فرم را برای رساندن مفهوم و یا حقیقتی معنوی یاری می‌دهد.

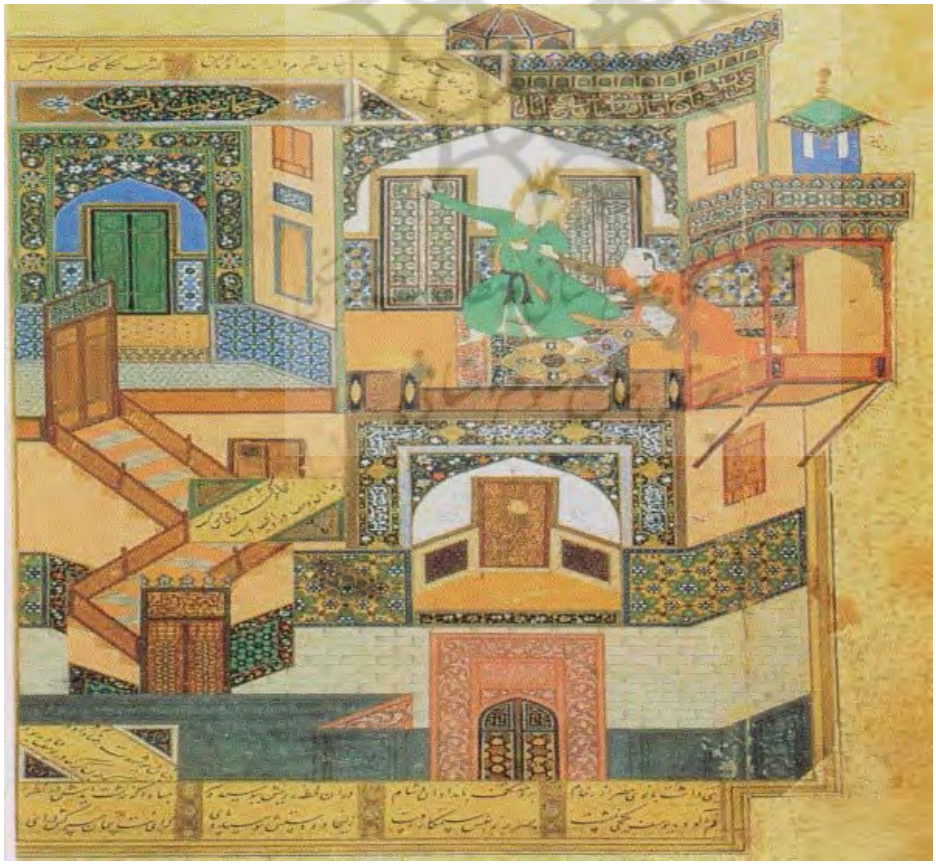
نگارگران ایرانی، رنگ‌های اصلی و فرعی را با همان درجهٔ خلوصی که از طبیعت پیرامون خودشان می‌گرفتند، در نگاره‌های خود به‌کار می‌بردند و اگر رنگ موردنظر را در طبیعت پیرامون پیدا نمی‌کردند، با ترکیب رنگ‌های گوناگون آن را می‌ساختند (خوش‌نظر، ۱۳۸۸: ۷۵). بسیاری از درجات رنگی در نگارگری ایران روشن هستند، بدین‌معنا که در فام[۱۷] و خلوص[۱۸]، همواره رنگ‌ها درخشان و سرزنده و عمدتاً مکمل یکدیگرند و در درجه یا ارزش رنگ[۱۹]، عمدتاً رنگ‌هایی با درجات روشن در نگاره‌ها به‌کار رفته است. رنگ‌های درخشان، خالص و زنده در نگاره‌های «گریز حضرت یوسف از زلیخا» (تصویر ۷)، «حضرت محمد صلی‌الله‌علیه‌وآله با صحابهٔ خود» (تصویر ۸)، «معراج پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله»

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

(تصویر ۱۱)، «بزم شبانه در کاخ» (تصویر ۱۴) که همگی در ایران نقاشی شده‌اند، برگرفته از این رویکرد ایرانیان به رنگ و تأیید نظر نصر دربارهٔ رنگ است. درمقابل، نگاره‌های «شیر و دمنه» (تصویر ۴) و «جنگل و حیوانات، جزیرهٔ شمالی» (تصویر ۵) و نگاره‌های دیگر متعلق به بغداد، شام و سرزمین‌های دیگر از رنگ‌هایی کدر، ناخالص و با تضاد کم بهره گرفته‌اند.

به‌کارگیری رنگ سبز و سرخ در لباس یوسف و زلیخا (تصاویر ۷ و ۸)، به‌عنوان نمونه‌ای از جایگاه تمثیلی رنگ در نگارگری ایرانی، با مفاهیم روان‌شناختی و شخصیتی پیکره‌ها ارتباط دارد. رنگ سرخ بر تن زلیخا، رنگی مادی و سرشار از جاذبهٔ جنسی است و در القاء حرکت تهاجمی او نقش بسیاری دارد. رنگ سبز که نشان از دانش، ایمان و تقدس دارد، برای جامهٔ یوسف به‌کاررفته است. ازمنظر عرفانی نیز سبز، نشانی از حیات و سرزندگی دل است و دل هم‌ارز عرش؛ سبز، آخرین رنگی است که باقی می‌ماند و از برکت همین رنگ برای سالک ترقی به‌وجود می‌آید (شکاری‌نیری، ۱۳۸۲: ۹۴). در نگارهٔ حضرت محمد ﷺ با صحابهٔ خود (تصویر ۹) نیز رنگ سبز با بیان و کارکرد نمادین خود، هم به‌عنوان رنگ لباس‌ها و هم‌رنگ غالب در عناصر معماری تصویر به‌کار رفته است تا مرتبهٔ معنوی عظیم پیامبر اسلام ﷺ را نشان دهد. هم‌چنین در نگارهٔ شاگرد و معلم (تصویر ۱۰) رنگ فیروزه‌ای که از ترکیب سبز و آبی به‌دست می‌آید، برای لباس معلم به‌کار رفته تا کمال، علم، ایمان، تقدس و مرتبهٔ معنوی والای او را القا کند؛ چراکه رنگ آبی نیز همانند سبز، نشانی از معنویت، ابدیت، کمال، ثبات و آرامش است و رنگ فیروزه‌ای ویژگی‌های کمابیش مشابهی با دو رنگ سازنده‌اش، یعنی آبی و سبز دارد. درمقابل برای لباس شاگرد، رنگ سرخ گزیده شده تا جوانی و عدم رشد و مرتبهٔ معنوی کمتر شاگرد را نمایش دهد.

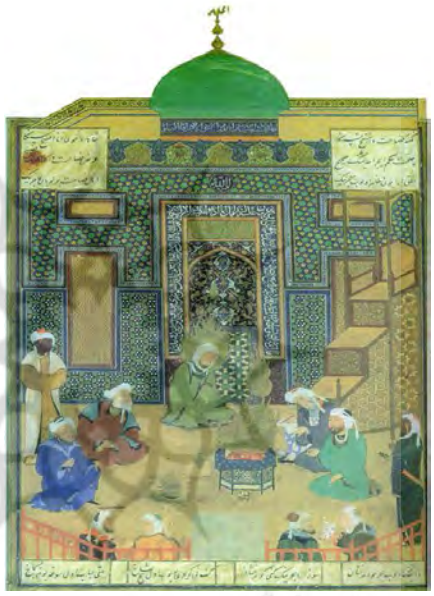


تصویر ۷. نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال‌الدین بهزاد): گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۸۹۳ هـ.ق. (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۸. بخشی از تصویر ۷ (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۰۲).



تصویر ۹. حضرت محمد ﷺ با صحابهٔ خود، حیرت‌الابرار «امیرعلیشیرنوائی»، بهزاد، هرات، ۸۹۱ هـ.ق. (آژند، ۱۳۸۹: ۲۹۷).

تصویر ۱۰. شاگرد و معلم، کتاب دیوسکوریدوس، عراق یا سوریه، ۶۲۶ هـ.ق.، کتابخانهٔ موزهٔ توپقاپی‌سرای استانبول (همان: ۱۲۱).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

شعر در هنرهای اسلامی و نگارگری ایران

ایرانیان از شاعرترین ملل جهان بوده و هستند؛ چنان‌که شاید شعر فارسی، جهانی‌ترین هنر این سرزمین باشد. ازطرفی، شعر در حیات مردمان ایران محدود به ادبیات منظوم نبوده؛ بلکه جزئی از زندگی بوده و بسیاری دیگر از جوانب حیات از خصلت شاعرانه برخوردار است. شعر، بیان عمیق‌ترین تجلیات روح و فکر ایرانیان و وسیلهٔ انتقال ظریف‌ترین و لطیف‌ترین جوانب میراث و فرهنگ این سرزمین بوده است (نصر، ۱۳۸۳: ۶). «شعر فارسی طنین قرآن مقدس را در ذهن آفرینندگان خود، در قالب وزن و قافیه تداعی می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۰). به‌عقیدهٔ بورکهارت: «ادبیات عرصه‌ای مهم برای درک ارتباط میان هنر و معنویت اسلامی فراهم می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۰۲). نسبت معنا با بیان، سبب‌شده عالی‌ترین و پیچیده‌ترین معانی و رموزِ وجود در بیان بروز یابد. از این‌رو شعر در مقام والاترین جلوه‌های هنری ظهور می‌یابد و نگارگری اسلامی ایران بیان خود را بر محور بیان شعر قرار می‌دهد تا از این‌طریق همواره رابطهٔ مستقیم با تفکر را حراست کند. نگارگران بزرگی چون: «کمال‌الدین بهزاد»، «سلطان‌محمد»، «آقامیرک» و «میرسیدعلی» با انتخاب بیانی متناسب با حکمت اسلامی و هماهنگ با شاعران و خطاطان، بیانگر جلوه‌های گوناگون معرفت بوده‌اند. گسترهٔ وسیع ادبیات فارسی احتمالاً می‌توانسته اصول زیبایی‌شناختی یا آرمانی هنری را در اختیار نقاش قرار دهد (آرنولد و همکاران، ۱۳۸۷: ۲۱۷۲)؛ ازسوی دیگر، شعر در هر زمان محصول نگرش و جهان‌بینی افراد جامعه بوده است. چنین نگرشی که عمدتاً برپایهٔ باورها و هنجارهای دینی شکل گرفته، نه‌فقط در شعر که در تمام وجوه زندگی جاری بوده است؛ بنابراین نشانه‌های این نگرش و جهان‌بینی در هنر و معماری اسلامی، همانند شعر رخ نموده است.

تصویر ۱۱. نگارهٔ خسرو بر در قصرشیرین، از یک نسخهٔ خمسهٔ نظامی، مکتب ترکمن، تبریز، اواخر قرن نهم هـ.ق.، ۱۹ در ۲۹ سانتی‌متر (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۷۴).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

با این تعابیر، ادبیات به‌عنوان روح جاری در جامعهٔ ایرانی، نقش بنیادینی در مسیر هدایت و شکل بخشیدن به ماهیت هنر اسلامی ایران، به‌ویژه نگارگری داشته و به‌وضوح می‌توان دید که جهان‌بینی و نگرش دینی و اعتقادات گروهی و جمعی مکاتب فلسفی، عرفانی و حکمی، در جریان پویایی و پیشرفت ادبیات ایرانی نقش زیادی داشته است. ادبیات نیز در این روند، در شکل‌گیری و تغییرات اساسی هنر نگارگری در ایران بعد از اسلام، به‌نوبهٔ خود سهیم بوده است.

بدین‌وصف این ویژگی، یعنی ارتباط بین شعر و ادبیات با هنرهای اسلامی در نگارگری ایرانی نیز از روزگار گذشته تا دوران اخیر ملاحظه می‌شود. در «نگارهٔ خسرو در مقابل قصرشیرین» (تصاویر ۱۱ و ۱۲)، بین شعر و نگارگری ارتباط نزدیکی وجود دارد و نگارگر، داستان شعری را بی‌کم‌وکاست با نقش و رنگ به تصویر درآورده است. گنجانده‌شدن شعر در متن نگاره نیز به این ارتباط کمک بیشتری نموده است. در این تصویر، افزون‌بر ارتباط بین شعر و نگارگری، پیوند نزدیکی بین نگارگری ایرانی و هنر خوشنویسی وجود دارد. هنر خوشنویسی در ایران به‌عنوان هنری مقدس، جایگاه رفیعی را در بین همهٔ هنرهای اسلامی دارا بوده و هست؛ به‌ویژه آن‌که نخستین جلوه‌های هنری کتاب وحی قرآن با هنر خوشنویسی رخ نموده است. در دوران اسلامی، هنرمندان خوشنویس و نگارگر در کارگاه‌های مصورسازی کتب ادبی و علمی، درکنار یکدیگر مشغول به‌کار بودند؛ زیرا درون‌مایه‌ای که نگارگر به آن می‌پرداخت، از اساطیر و تاریخ کهن سرچشمه می‌گرفت و نمایانگر خاطرهٔ قومی، آرمان معنوی و روح فرهنگیِ جاری در ادب پارسی بود؛ به‌گونه‌ای‌که صُوَرخیال شعر فارسی و نگارگری ایرانی در هماهنگی کامل بودند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۶۰۰- ۵۹۹). دورهٔ شکوفایی نگارگری ایرانی، آغازی بر فرآیند زدودن تأثیرات بیگانه و پالایش مکتب‌های نقاشی ایرانی بود؛ این دوران از سدهٔ هفتم تا یازدهم هـ.ق. یعنی از روزگار سلطهٔ مغولان بر ایران تا حکومت جلایری، عصر تیموری و سپس تا سال‌های اوج قدرت صفوی جریان داشت. با پشتیبانی پادشاهان و امیران و با برپایی کارگاه‌های درباری، نقاشان این دوران به تصویرسازی آثار شعر و ادب پارسی پرداختند (همان: ۵۷۶).

تصویر ۱۲. بخشی از تصویر ۶ (کن‌بای، ۱۳۸۷: ۷۴).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تعادل بین صورت، بیان و معنا در هنرهای اسلامی و نگارگری ایران

در فرهنگ ایرانی، همواره تعادلی بین عالم صورت و معنا یا جهان مادی و معنوی وجود داشته که در خود انسان کامل، متجلی شده است. انسانی که پایش بر فرش و سرش ساییدهٔ عرش است و تعادل تام بین عالم مادی و معنوی ایجاد کرده و در هماهنگی با محیط طبیعی خود به‌سر می‌برد و آرامش درونی او در عین تکاپوی بیرونی در صلح و صفای حیات جامعه انسانی منعکس است، با تسلط بر نفس خویش بر کون و مکان نیز حکم‌فرماست. تعادل بین درون و برون، زمین و آسمان، جلوه‌ای است از ارتباطی که در فرهنگ ایران بین وحدت و کثرت وجود داشته است. نه‌تنها ازلحاظ عرفانی و فلسفی، کثرت تجلی وحدت و وحدت منشأ کثرت است، که از دید فرهنگی نیز ایران همواره بین کثرتِ نفوذهای فرهنگی و مکتب‌های گوناگون، یکپارچگی و وحدتی ستایش‌انگیز پدید آورده و این وحدت به‌نوبهٔ خود سرچشمهٔ نهرهای پرفیض به‌سوی عالم کثرت و دنیاهای متفاوت در شرق و غرب شده و از شاخهٔ هر نهری، نهال‌های بسیار سیراب گشته و ثمرات آن، قوت حیات فرهنگی و معنوی جهانیان شده است (نصر، ۱۳۸۳: ۷- ۶). ازنظر سنت‌گرایان، هنر اسلامی، هنری انتزاعی، نمادین، رمزگونه و معنادار است؛ انتزاعی است چون مسلمانان نمی‌توانستند اساسی‌ترین اعتقاد خود، یعنی توحید را به‌صورت تصویری و شمایل‌نگاری بیان کنند: «اسلام مبتنی‌بر وحدانیت خداوند است که با هیچ تصویری قابل‌نمایش نیست» (Burckhardt, 2001: 135).

هنرمندان قدیم که نسبت نزدیک‌تری با سنت الهی داشته‌اند، صورت را همانند ظرفی از اسرار برای بیان معانی و حقایقی قرار داده‌اند که آدمی را متذکر به کلام‌الله کنند و این معنا را فقط آشنایان به این راه ادراک می‌کردند.

تا نگردی آشنا زیـن پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
(دیوان حافظ)

هنر اسلامی، نتیجهٔ تجلی توحید در ساحت کثرت است. این هنر به‌شیوه‌ای ناپیدا منعکس‌کنندهٔ احدیت، اتکای همهٔ کثرات به احد، فرع بودن عالم و صفات ایجابی، وجود تمامی موجودات یا خلقتی است که خداوند در قرآن کریم دربارهٔ آن می‌فرماید: «ربنا ماخلقت هذا باطلا»[۲۰]؛ بنابراین هنر اسلامی، حقایق و افعال ازلی را در ساحت عالم طبیعی که مستقیماً به‌وسیلهٔ حواس ادراک‌پذیر است، ظاهر می‌سازد و این نردبانی است برای سفر نفس از دیدنی و شنیدنی به آن نادیدنی (نصر، ۱۳۷۵: ۴۷). بورکهارت نیز در هنگام تفسیر صفات نوعی و اعیان ثابته در نگاره‌های ایرانی و وجود شهود عرفانی در آن‌ها، تحلیل خود را تنها به مینیاتورهایی هم‌چون نگاره‌های معراج که دارای موضوعی دینی است، معطوف می‌نماید: «مینیاتور ایرانی، به‌دلیل خصوصیات معیاری آن می‌تواند برای بیان شهود عرفانی مورد استفاده قرار گیرد... نظر ما در اینجا مینیاتورهای خاصی است که موضوع دینی دارد، به‌طور مثال مینیاتورهایی که معراج پیغمبر را به آسمان نشان می‌دهد» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۴۵). بورکهارت عقیده دارد که زیباترین و روحانی‌ترین مینیاتوری که تاکنون در این زمینه به‌دست آمده، آن است که جزو نسخهٔ خمسهٔ نظامی است و میان سال‌های ۴۳- ۱۵۲۹ م. در دورهٔ صفویه مصور شده است. در این مینیاتور، ابرهای پیچ‌درپیچ به‌سبک مغولی و فرشتگان مجمر به‌دست، تلاقی اعجاب‌انگیز میان دین بودا و اسلام را نشان می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۸).

هنر نگارگری ایران در دوران اسلامی نیز آنجاکه به‌روایت رویدادها و آموزه‌های عرفانی، فلسفی و دینی پرداخته تا حقایقی از عالم معنا را بازگو کند، از فرم و صورتی بهره برده که تجلی روح حاکم‌بر دین اسلام است؛ بنابراین نگارگری ایران واسطه‌ای است برای درک عمیق‌تر حقیقت درونی وحی الهی. در نگاره معراج حضرت محمد ﷺ عالم ملکوت یا معنا با صورت‌هایی ظاهری و دنیوی در قالب عالم ملک نمایش داده شده و با بهره‌گیری از عناصری دوگانه، تعادلی میان صورت و معنا

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

به‌وجود آمده است تا حادثه‌ای مهم برای همگان درک‌پذیر شود (تصویر ۱۳)؛ چراکه جمع اضداد یا ترکیب عناصر متضاد نیز به ایجاد تعادل منجر می‌شود.

تصویر۱۳. معراج پیامبر ﷺ، خمسهٔ نظامی، هفت‌پیکر شاه طهماسب، ۹۵۰-۹۴۶ هـ‌ق.، لندن، موزهٔ بریتانیا (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۲).

فضاسازی در هنرهای اسلامی و نگارگری ایرانی

فضای مینیاتور فضای عالم مثال است. آنجاکه اصل و ریشهٔ صور طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که در درون روح انسان متجلی می‌شود، از آن سرچشمه می‌گیرد. این عالم خود هم ورای جهان عینی مادی است و هم در درون نفس انسان. «این عالمی است که بارها شعرای عارف‌پیشهٔ ایران هم‌چون مولانا به شرح آن پرداخته‌اند. مینیاتور تصویر عالم خیال است به‌معنی فلسفی آن» (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). به‌عقیدهٔ نصر: «فضا در مینیاتور ایرانی، درواقع نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و الوان آن جلوه‌ای از اشکال و الوان همین عالم مثالی است» (همان، ۸۳). بورکهارت نیز در این‌باره معتقد است: «یکی از موضوع‌های اصلی نگارگری ایرانی چشم‌انداز تغییر شکل یافته است که رمز و تمثیل «بهشت زمینی» و «وطن آسمانی» است؛ آن چشم‌اندازی است بی‌سایه که در آن هرچیزی از جوهری بی‌غایت لطیف و پُرارج ساخته شده است» (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۷).

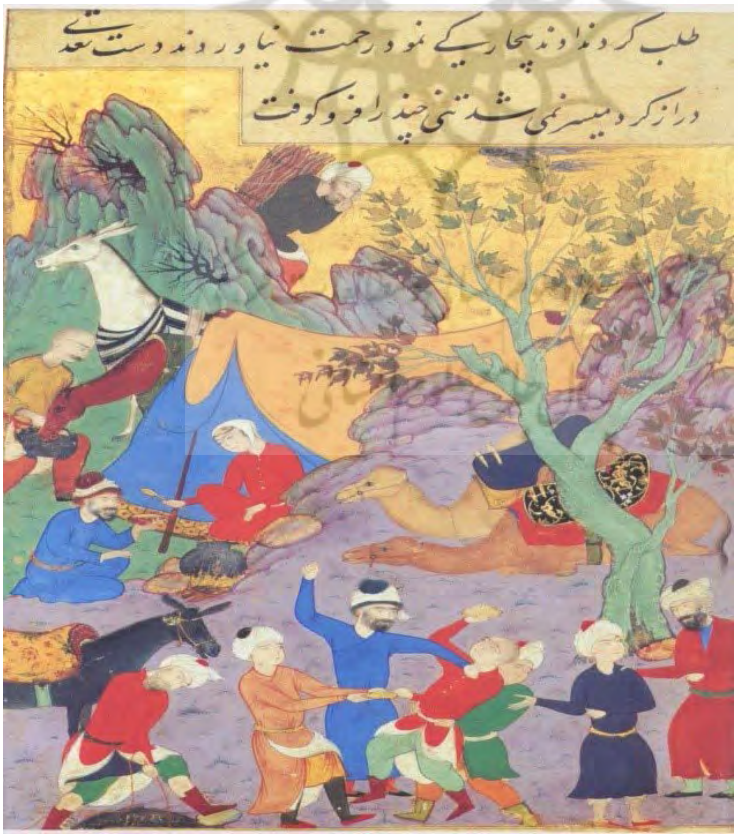
از دیدگاه نصر نیز نگارگری ایرانی، با پیروی کامل از مفهوم گسستهٔ فضا، سطح دو بعدی نگاره‌ها را به تصویری از مراتب وجود تبدیل کرده تا بیننده را از افق حیات عادی و وجدان روزانهٔ

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

خود به مرتبه‌ای عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد و او را متوجه جهان مافوق جهان جسمانی سازد. لیکن دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد، نه به گونهٔ مادی. همین جهات است که حکمای اسلامی و به‌ویژه ایرانی آن‌را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). بورکهارت در جایی دیگر می‌گوید: «آنچه به مینیاتور زیبایی بی‌نظیر می‌بخشد، گذشته از صحنه‌هایی که تجسم می‌کند بیشتر وابسته به فضای شاعرانهٔ زیبا و ساده‌ای است که آن‌ها را از لطف لبریز می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۳).

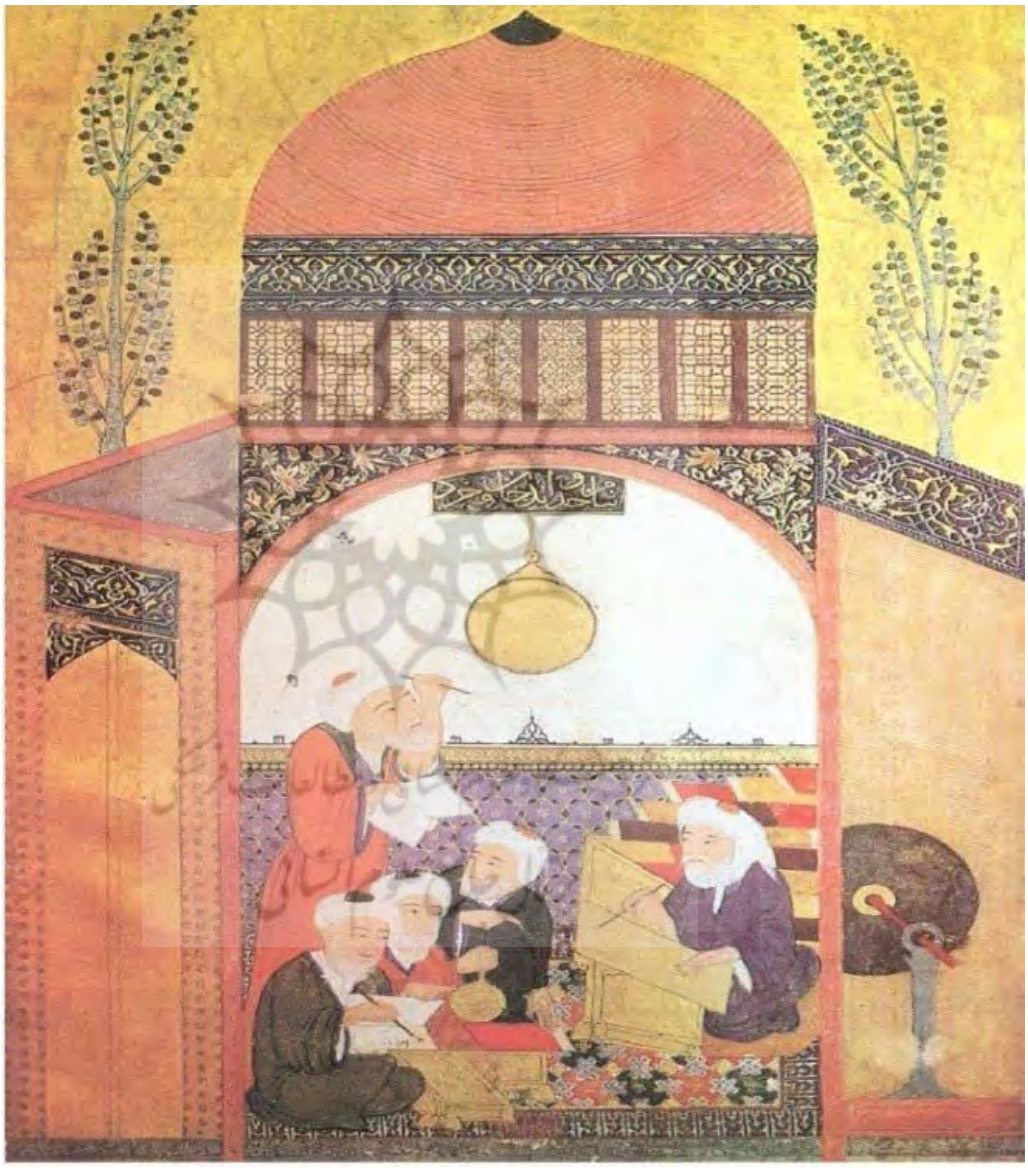
بنابراین در نگارگری ایران برخلاف نقاشی اروپا، کل در آنِ واحد به‌چشم نمی‌آید. نگاه از جزئی به جزئی دیگر و از نقشی به‌سوی نقش دیگر می‌رود و به‌تدریج وارد فضای دوبعدی نگاره می‌شود. این سیر همواره سه مرحله دارد؛ فضای بیرونی، فضای واسط، فضای درونی. سلسله‌مراتب مشاهده و درک فضا در حرکتی حلزونی‌شکل میل به مرکز درونی دارد و وقتی نگاه به نقطهٔ مرکزی رسید، از درون به بیرون و بالعکس حرکت می‌کند؛ بدین‌سان، فضا هم دوبعدی است و هم عمق دارد، هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما ناظری آگاه همه‌چیز را در آنِ واحد می‌بیند. این نوع فضاسازی چندساحتی که متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد (پاکباز، ۱۳۸۵: ۹۳). این ویژگی فضا در نگارهٔ هجوم جماعت بر مرد جوان (تصویر ۱۴)، با جاگیری درست پیکره‌ها در فضای نگاره و بهره‌گیری از رنگ‌های روشن و زنده کامل شده است. تمام رخدادها در این نگاره، هم‌زمان و در یک فضا اتفاق افتاده است و نشان از بینش عمیق تصویرسازی براساس فضاسازی چندساحتی در نگاره‌های ایرانی دارد.



تصویر ۱۴. هجوم جماعت بر مرد جوان، هنرمند نامعلوم، گلستان سعدی (۲۱۶۱)، سدهٔ ۱۰ هـ‌ق.، کاخ گلستان (موزهٔ هنرهای معاصر ایران، ۱۳۸۴: ۱۴۷).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

در تصویر ۱۵، با استفاده از تعادلی غیرقرینه بر جذابیت بصری نگاره افزوده شده است، از یک‌سو اجزاء تصویر در تعادل و موزانه‌ای کامل با یکدیگر قرار دارند و ازسوی دیگر، قرینگی کامل در نگاره دیده نمی‌شود؛ هم‌چنین جاگیری عناصر نگاره چنان است که نگاه بیننده به تک‌تک اجزاء نگاره هدایت می‌شود و سپس در سیری حلزونی‌شکل به نقطهٔ مرکزی می‌رسد. در نقطهٔ مرکزی، قرارگیری فرمی دایره‌ای‌شکل مفهوم کمال و ابدیت و مرکزیت را القا می‌نماید و سپس نگاه بیننده به‌سمت بالا و رأس گنبد هدایت می‌شود؛ بنابراین با وجود صورت دوبعدی نگاره، چیدمان عناصر به‌گونه‌ای است که فضایی چندساحتی را به نمایش می‌گذارد.



تصویر ۱۵. مجلس دانشوران، مکتب شیراز، ۸۳۱ هـ.ق.، کتابخانهٔ دانشگاه استانبول (آژند، ۱۳۸۹: ۴۴۹).

عدم بُعدنمایی در نگارگری اسلامی ایران

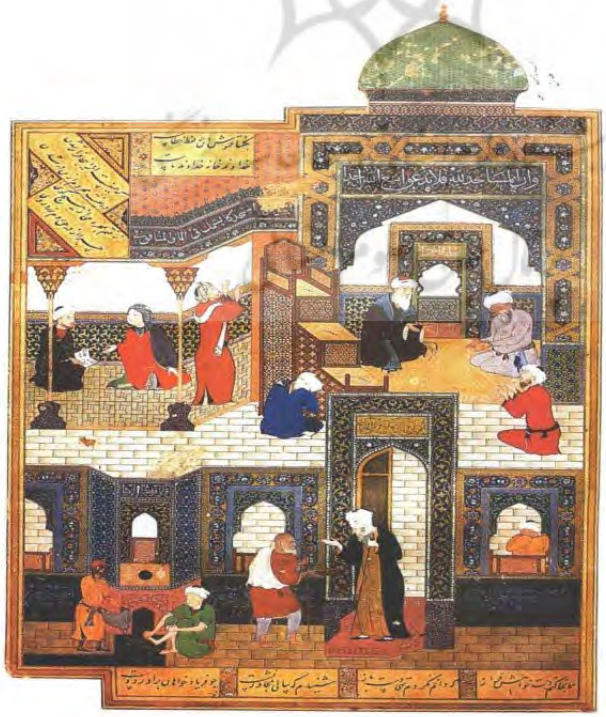
به‌عقیدهٔ نصر، نگارگری ایران دارای حرکتی میان فضای دوبعدی و سه‌بعدی و از افقی به افق دیگر است و هیچ‌گاه این حرکت به فضای سه‌بعدی محض پایان نمی‌یابد؛ زیرا اگر چنین بود، از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و به تصویر عالم ملک و تکرار پدیده‌های طبیعت یا همان طبیعت‌گرایی

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تبدیل می‌شد. نگارگری ایران با باقی‌ماندن در سطح و افقی غیر از افق جهان مادی، در عین داشتن حیات و حرکتی خاص خود، جنبهٔ عرفانی و شهودی دارد و نوعی شادی و سرور در بیننده ایجاد می‌کند. مانند قالی‌بافی و باغ اصیل ایرانی، نگارگری به‌منزلهٔ تذکاری از واقعیتی است که ماورای محیط دنیوی و عادی حیات روزانهٔ بشری قرار دارد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). علت این‌که مینیاتورهای ایرانی از چشم‌اندازهایی که در انسان توهم فضای سه‌بعدی را ایجاد می‌کند، استفاده نکرده و یا از ترسیم بدن انسان به‌صورت سایه‌روشن اجتناب ورزیده، صرفاً ساده‌لوحی و یا جهل نسبت به روش‌ها و وسایل بصری نبوده است (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۵). احتراز از نشان‌دادن دورنماهای سه‌بعدی، اشاره به عالمی است غیر از عالم سه‌بعدیِ مادی که ظاهربینان ممکن است تصور کنند (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). بورکهارت نیز معتقد است نگارگری ایرانی برخلاف این گسترش هنر جدید اروپایی (سه‌بُعدنمایی) و باوجود ضعف‌های نادر آن، نمودار یک‌وجهه نظر طبیعی و واقعی از اشیاء است. آن به‌معنای سنتی کلمه «واقع‌گرا» به این معنی که ظواهر حسی آن، شدیداً برای بازتاب ذات حقیقی اشیاء است (بورکهارت، ۱۳۵۵: ۲۸)؛ بنابراین نگارگری ایرانی در دوران اوج خویش، همیشه از این الگو پیروی کرده و برمبنای نوعی واقع‌بینی که از خصوصیات و ویژگی‌های آیین اسلام و نیز هنر اسلامی است، هیچ‌گاه طبیعت دوبعدی سطح کاغذ را از بین نبرده تا آن‌را سه‌بعدی جلوه دهد. ازسوی دیگر، عالم ذهنیات را در سطح دوبعدی به نمایش می‌گذارد تا از عالم محسوسات متمایز گردد. در تصویر ۷، گریز حضرت یوسف از زلیخا در فضایی چندساحتی و دور از قواعد بعدنمایی نشان داده شده است؛ هم‌چنین در نگاره‌های «گدا بر در مسجد» (تصویر ۱۶) و «بزم شبانه در کاخ» (تصویر ۱۷) نگاره‌ها هم در سطوحی تخت و دوبعدی نشان داده شده‌اند و هم در فضایی سه‌بعدی و با پدیداری فضایی چندساحتی، حرکت میان مراتب عالم حس و ذهن شکل گرفته است.

نظرگاه بورکهارت پیرامون نگارگری -به‌ویژه نگارگری ایرانی- بسیار جالب‌توجه و تأمل‌برانگیز است: «کلاً مینیاتور ایرانی -که در اینجا بهترین نمونه‌های آن را بررسی می‌کنیم- در پی آن نیست



تصویر ۱۶. گدا بر در مسجد، بوستان سعدی، رقم بهزاد، هرات، ۸۹۴ هـ.ق.، دارالکتب مصر در قاهره (صدری، ۱۳۸۶: ۳۳).

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

تصویر ۱۷. بزم شبانه در کاخ، خمسهٔ نظامی، تبریز، ۹۴۹-۹۴۶ هـ.ق.، منسوب به میرسیدعلی، موزهٔ هنری فاگ هاروارد (آژند، ۱۳۸۹: ۵۵۶).

که جهان مادی عادی را آن‌گونه‌که به حواس می‌آید با همهٔ ناهماهنگی‌ها و درشتی‌ها و تصادفات نامطبوع آن مجسم کند؛ بلکه غیرمستقیم خواهان توصیف «گوهر دگرگون نشدنی» یا الاعیان الثباته است. در این نقاشی، اسب یکی از افراد نوع خویش نیست؛ بلکه اسب ممتاز عالم مثل است. مینیاتور ایرانی چنین جهانی را می‌پردازد. هرگاه «گوهر دگرگونی نشدنی» یا الاعیان الثباته موردنظر باشد مُثُل آن‌را نمی‌توان به حواس دریافت، زیراکه از مرز شکل و صورت بیرون است با این‌همه آثار آن در عالم تصور و تفکر قابل انعکاس و تصویر است؛ مانند عالم رؤیا، ولی نه عالم خواب و بیداری ناشی از بی‌حالی. این‌چنین عالمی در زیباترین مینیاتورها نگاشته شده است. مانند رؤیایی آشکار و عالمی شفاف که پنداری از درون بر آن پرتو افکنی می‌شود» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴). بورکهارت نقوش مینیاتور ایرانی را تصویر اعیان ثابته می‌داند و اعیان ثابته در عرفان اسلامی، بیان‌گر عالم دوم یا تعیین دومی است که حقیقت موجودات در ظرف علم حضوری حق قرار دارند.

ازنظر نصر نیز فضای نگارگری ایرانی «غیرمادی و غیرجسمانی» است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰). وی اشاره می‌کند که برای نمودار ساختن بُعد متعالی فضای ملکوتی باید یکسره از بازنمایی فضای عادیِ عالم مادی و جسمانی دست شست؛ زیرا «دیگر نمی‌توان توسط همین آب و رنگ و شکل و صورت که در دست نقاش است انسان را از فضای عادی به بُعد عالی و فضای ملکوتی ارشاد کرد» (همان). نصر در اینجا تأکید می‌کند که این موضوعات «به واقعیتی ماوراءتاریخ سوق داده شده و جنبهٔ عرفانی و فلسفی به خود گرفته است» (همان: ۸۳). نصر می‌گوید: «سروکار مینیاتورهای ایرانی با عالم مادی و محسوس نیست، بلکه با آن عالم برزخی و مثالی است که مافوق عالم جسمانی قرار گرفته و اولین‌قدم به‌سوی مراتب عالی‌تر وجود است» (همان).

به این‌ترتیب، نگارگری ایرانی به‌واسطهٔ ویژگی‌هایی چون فقدان سه بعدنمایی در خود و هم‌چنین داشتن رنگ‌های تخت و درخشان به‌صورت رمزی، نور منتشر و فضاسازی چندساحته و فضای عرفانی حاکم بر آن و تأثیر عالم خیال بر این هنر، ارتباطی که بین نگارگری ایرانی با دیگر هنرهای اسلامی وجود دارد مانند خوشنویسی و کتاب‌آرایی و هم‌چنین ارتباط عمیقی که با شعر و ادبیات ایرانی دارد و داشتن تعادل بین صورت، بیان و معنا باعث شده که این هنر -نه به‌صورت مقدس ولی- به‌عنوان یک هنر دینی در مسیر اندیشه و عرفان اسلامی قرار دهد.

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]

Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

نتیجه‌گیری

هنر اسلامی، هنری است در مسیر حقیقت اسلام تا به این‌واسطه، هدایت‌گر انسان در مسیر تکامل معنوی خود باشد. نگارگری ایران هم مانند معماری، هنرهای کاربردی و انواع هنرهای تجسمی پس از اسلام، صورت‌های پرشماری را از نقش‌مایه‌های هنری قبل از اسلام گرفته و به آن‌ها بیان و معنایی نو داده است. طبق نظریات اندیشمندان سنت‌گرایی چون تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، در پدیداری این بیان و مفهوم نو، عناصری مانند: فرم یا صورت، رنگ، فضاسازی و بهره‌مندی از نوشتار (در قالب شعر) نقش بسزایی در نگارگری ایران ایفا کرده‌اند. بهره‌گیری از صورت‌های طبیعی در نگارگری، اگرچه به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد؛ اما نگارگری ایرانی برپایهٔ اندیشه‌های عرفانی و دینی اسلام تنها به نمایش صورت ظاهری طبیعت نپرداخته و با ترکیب فرم‌های ملموس و غیرملموس، پا را فراتر از طبیعت مادی می‌گذارد.

رنگ‌ها نیز با کارکرد نمادین و مفاهیم روان‌شناختی خود، در نگارگری ایران، به القای مفاهیم عرفانی و دینی اسلام یاری رسانده‌اند. پرکاربردترین رنگ‌ها در نگارگری ایران، سبز و قرمز و رنگ‌های مشابه آن‌ها هستند (فیروزه‌ای، آبی و نارنجی) که گزینش مناسب آن‌ها در میان اجزای نگاره‌ها، بیان و معنا را کمال بخشیده است.

هم‌چنین ادبیات و شعر و آثار مکتوب در فرهنگ اسلامی، از جایگاهی والا برخودار بوده‌اند؛ چراکه کلام وحی قرآن نیز به‌عنوان معجزه‌ای مکتوب در جامعهٔ مسلمین کانون توجه بود. اهمیت فرهنگ مکتوب و نوشتاری به‌حدّی بود که نگارگری به خدمت آیات قرآن، اشعار ادبی و کتاب‌آرایی درآمد و نگارگران، نگاره‌ها را براساس قرآن، اشعار شاعران و داستان‌ها تصویر کردند.

فضاسازی نیز در نگاره‌های اسلامی ایران، از قوانین ترکیب‌بندی خاصی پیروی کرده که محصول کار و دید عرفانی نگارگر خلاق ایرانی است. فضاسازی در نگارگری ایران به‌گونه‌ای است که رویدادهای مختلف را به‌صورت هم‌زمان در یک تصویر به‌صورت چندساحتی نشان می‌دهد. در نگارگری ایران همانند سایر هنرهای اسلامی، پایبندی به قوانین علم مناظر و مرایا (پرسپکتیو یا سه‌بُعدنمایی) وجود ندارد. طبق دیدگاه تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، این شیوهٔ فضاسازی به این معنا نیست که نگارگر ایرانی از علم عمق‌نمایی یا بُعدنمایی اطلاعی نداشته؛ بلکه با این شیوه، نگاره‌هایی خلق می‌شد که بُعد جسمانی و فرودست زمینی در فضاهای عرفانی آن‌ها وارد نمی‌شد. این نوع فضاسازی، ناظر را از توقف در مراتب مادی بازمی‌داشت و او را به تأمل و تفکر در عوالم روحانی دعوت می‌کرد؛ زیرا ازنظر بورکهارت نقوش نگارگری ایرانی را تصویر اعیان ثابته است که اعیان ثابته نیز در عرفان اسلامی، همان حقیقت عالم دوم موجودات و حضور آن‌ها دربرابر حق است. سیدحسین نصر نیز فضای نگارگری ایرانی را غیرمادی و غیرجسمانی می‌داند که بُعد متعالی فضای ملکوتی را عیان می‌سازد.

بنابراین، فرم یا صورت، رنگ، فضاسازی و بهره‌مندی از نوشتار آن‌چنان‌که در آراء تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر دربارهٔ هنرهای اسلامی تبیین شده، در نگارگری اسلامی ایران نیز با ویژگی‌های کمابیش مشابهی حاکم است. باید تأکید کرد که ویژگی‌های پیش‌گفته، در نگارگری اسلامی و هنرهای اسلامی مشترک هستند و این امر در نمونه‌های نگارگری غیردینی و درباری قابل‌تعمیم نیست.

پی‌نوشت

1. Titus Burckhardt
2. Max van Bercham
3. John Suega

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

4. Edgard Blochet
5. Ernst Emil Herzfeld
6. Friedrich Sarre
7. Ernst Kühnel
8. Creswell
9. David Talbot Rice
10. Robert Hillenbrand
11. Rene Guenon.
12. Ananda Kumaraswamy.
13. Frithjof Schuon.
14. Realism
15. Naturalism

۱۶. «من با تدبیر و علم نافذ خود بین صورت‌ها، اجسام، رنگ‌ها و عمرهای آن‌ها اختلاف به‌وجود آوردم و میان روزی‌ها و طاعات و معصیت آن‌ها تفاوت گذاشتم» (حرّعاملی، ۱۳۷۱: ۸).

17. Hue
18. Saturation
19. Value

۲۰. پروردگارا، تو این را به عبث نیافریده‌ای (سورهٔ آل‌عمران: آیهٔ ۱۹۱).

کتابنامه

- قرآن کریم.
- دیوان حافظ.
- آرنولد، دبلیو؛ و پوپ، سرتامس، (۱۳۸۷). «تأثیر شعر و الهیات بر نقاشی». کتاب سیری در هنر ایران، ترجمهٔ مهدی نفیسه، زیرنظر: آرتور اپهام پوپ، جلد پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، صص: ۲۱۷۲-۲۱۶۷.
- آژند، یعقوب، (۱۳۸۹). نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). جلد اول، تهران: سمت.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۵۵). «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی». ترجمهٔ غلامرضا اعوانی. جاودان خرد، شمارهٔ ۲، صص: ۳۰-۱۸.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۶۹). هنر مقدس. ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.
- بورکهارت، تیتوث، (۱۳۷۶). «ارزش‌های جاودان هنر اسلامی». ترجمهٔ سیدحسین نصر، مبانی هنر معنوی. گردآوری: علی تاجدینی، تهران: حوزهٔ هنری. چاپ دوم.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۵). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۶). نقاشی ایرانی، دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتوراپهام؛ و آکرمن، فیلیس، (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران. جلد دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تالبوت‌رایس، دیوید، (۱۳۹۰). هنر اسلامی. ترجمهٔ ماه‌ملک بهار، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- حرّعاملی، محمدحسین، (۱۳۷۱). کلیات حدیث قدسی. ترجمهٔ زین‌العابدین کاظمی‌خلخالی، تهران: انتشارات دهقان، چاپ چهارم.
- خوش‌نظر، سیدرحیم، (۱۳۸۸). «نور و رنگ در نگارگری و معماری اسلامی». کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۲۷، صص: ۷۷-۷۰.
- شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۴). هنر شیعی (عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری دورهٔ تیموریان و صفویان). تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

[DOI: 10.30699/PJAS.3.10.127]
Downloaded from journal.richt.ir at 6:55 IRST on Wednesday March 18th 2020

- شکاری‌نیری، جواد، (۱۳۸۲). «جایگاه رنگ در فرهنگ و هنر اسلامی ایران». فصلنامهٔ مدرس هنر. دورهٔ اول، شمارهٔ سوم، صص: ۱۰۴-۹۳.
- صدری، بهنام، (۱۳۸۶). کمال‌الدین بهزاد. تهران: فرهنگستان هنر.
- علی‌پور، رضا؛ حاتم، غلامعلی؛ بنی‌اردلان، اسماعیل؛ و داداشی، ایرج، (۱۳۹۷). «حقیقت قدسی و نسبت آن با نقاشی قهوه‌خانه‌ای برمبنای آرای کوماراسوامی». باغ نظر، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۶۳، صص: ۶۴-۵۵.
- کربن، هانری، (۱۳۸۷). انسان نورانی در تصوف ایرانی. ترجمهٔ فرامرز جواهری‌نیا، تهران: انتشارات آموزگار خرد.
- کشاورز، گلناز، (۱۳۹۴). «جوهرهٔ مثالی هنر نگارگری ایران و نقش سنت در آن». کیمیای هنر. سال چهارم، شمارهٔ ۱۶، صص: ۹۰-۷۷.
- کن‌بای، شیلا، (۱۳۸۷). نقاشی ایران. ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر، چاپ سوم.
- موزهٔ هنرهای معاصر ایران، (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر، مؤسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی.
- منصوری، سیدامیر؛ و تیموری، محمود، (۱۳۹۴). «نقد آرای سنت‌گرایان در زمینهٔ هنر و معماری اسلامی با تأکید بر مفهوم سنت در تعریف معماری اسلامی». نشریه فیروزهٔ اسلام پژوهشهٔ معماری و شهرسازی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. سال اول، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱. صص: ۱۵-۱.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۰). جاودانگی هنر. ترجمهٔ سیدمحمد آوینی، تهران: انتشارات برگ.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۳). «عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی». فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۲۶، صص: ۸۶-۷۹.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۷۹). جوان مسلمان و دنیای متجدد. ترجمهٔ مرتضی اسعدی، تهران: انتشارات طرح نو.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۸۳). «ویژگی فرهنگ و هنر ایرانی». ماهنامهٔ حافظ، شمارهٔ ۴، صص: ۷-۵.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۸۸). معرفت و معنویت. ترجمهٔ ان‌شاالله رحمتی، تهران: انتشارات سهروردی.
- نصر، سیدحسین، (۱۳۹۲). انسان سنتی و مدرن. ترجمهٔ مهدی نجفی‌افرا، تهران: انتشارات جامی.
- نقی‌زاده، محمد، (۱۳۸۷). مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی. جلد اول، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی. چاپ ۲.

- Burckhardt, T., (2001), *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods*. Translated by: Lord Northbourne, United States, World Wisdom.