ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره دهم، شهریور ۱۴۰۲
صص۹۳-۱۱۱

تحلیل جنبهٔ عرفانی نگارگری اسلامی از دیدگاه سید حسین نصر و الگ گرابار

جواد امین خندقی / استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.
فاطمه ابهر زنجانی / کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
fatemeh_abharii@yahoo.com

چکیده

در یک تمدن دینی، دین می‌تواند در بخش‌های مختلف آن ایفای نقش کند. هنر به عنوان یکی از مظاهر فرهنگی تمدنی در این امر اهمیت دارد. یکی از مسایل مهم در زمینه هنرهای دینی، امکان تفسیر و قبول جنبه عرفانی برای آن است. از یک منظر، اگر یک فرهنگ با عرفان گره خورده باشد، باید هنر نیز جنبهٔ عرفانی داشته باشد و از سوی دیگر، می‌توان این دو امر را جدا فرض کرد. در این باره دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد. در میان این جریان‌ها، دو جریان سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری به دلیل اختلاف فکری در برخی از زمینه‌ها از اهمیت بسزایی برخوردارند. در این پژوهش، جنبهٔ عرفانی نگارگری اسلامی در دیدگاه سید حسین نصر به عنوان یکی از مهم‌ترین سنت‌گرایان و الگ گرابار به یکی از مهم‌ترین تاریخی‌نگران که به نگارگری اسلامی پرداخته‌اند، بررسی می‌شود. ضرورت این پژوهش از آن جهت است که بررسی این دو دیدگاه در کنار روشن شدن ابعاد دیدگاه سنت‌گرایان و تاریخی‌نگران در زمینهٔ هنر اسلامی، سبب تحلیل دقیق‌تر امکان تفسیر عرفانی نگارگری اسلامی می‌شود. در این پژوهش، برای گردآوری اطلاعات، از روش کتابخانه‌ای و ابزار فیش‌برداری و برای تحلیل، از روش کیفی استفاده شده است. این پژوهش نشان می‌دهد که دیدگاه نصر و گرابار درباره تجلی حکمت و عرفان در آثار نگارگری در مقابل یکدیگر قرار دارد. نصر به وجود معنویت و مفاهیم اسلامی در آثار نگارگری قائل است و گرابار این هنر را بیشتر مادی و به دور از تفکر اسلامی می‌داند. در اندیشه سنت‌گرایان هنرهای سنتی الهام گرفته از خیال هنرمند و سیر و سلوک او در عالم خیال هستند، اما تاریخی‌نگران معتقد هستند که یک اثر هنری یا حتی سلایق و تفکر هنرمند تحت تاثیر وقایع دوران و در بستر تاریخ شکل می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: حکمت، نگارگری، سنت‌گرایی، تاریخی‌نگری، سید حسین نصر، الگ گرابار.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.10, September 2023
pp.93-111

Analysis of the Mystical Aspect of Islamic Painting from the perspective of Seyyed Hossein Nasr and Oleg Grabar

Javad Amin Khandaqi / Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.
Fatemeh Abhar Zanjani / Master of Art Research, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*

fatemeh_abharii@yahoo.com

Abstract

Religion can play a role in a religious civilization in its various parts. Art as one of the cultural expressions of culture is essential. One of the critical issues in sacred arts is the possibility of interpreting and accepting the mystical aspect of it. From one perspective, if a culture is tied to mysticism, art must also have a mystical element, and on the other hand, the two can be assumed separately. There are different views on this. The two currents of traditionalism and historicism are significant due to differences of opinion in some fields. In this research, the mystical aspect of Islamic painting is examined in the view of Seyyed Hossein Nasr as one of the essential traditionalists and Oleg Grabar as one of the most influential historicists who have studied Islamic painting. The necessity of this research is because the study of these two views, along with clarifying the dimensions of the views of traditionalists and historicists in Islamic art, leads to a more accurate analysis of the possibility of mystical interpretation of Islamic painting. In this research, the library method and filing tools have been used for data collection, and the qualitative approach has been used for analysis. This study shows that Nasr and Grabar's views on the manifestation of wisdom and mysticism in paintings are opposite. Nasr believes in spirituality and Islamic concepts in paintings, and Grabar considers this art to be more materialistic and far from Islamic thought. In traditionalist thought, traditional arts are inspired by the artist's imagination and his journey in the imaginary world. But historicists believe that a work of art or even the artist's tastes and thinking is shaped by the era's events and in the context of history.

Keywords: wisdom, painting, traditionalism, historicism, Seyyed Hossein Nasr, Oleg Grabar.

مقدمه

نگارگری یکی از مهم‌ترین هنرهای تجسمی در هنرهای سنتی است که با جنبه‌های فرهنگی - آئینی گره خورده است (Loukonin and Ivanov, 2014). در ادبیات مرسوم مورخان هنر اسلامی، منظور از قید «اسلامی»، بودن در حیطهٔ تمدن و کشورهای اسلامی است (Ettinghausen and Grabar, 2001; Hillenbrand, 1999; Bloom and Blair, 1995 and 2009). بر این اساس، منظور از نگارگری اسلامی، نگارگری‌ای است که در دوره / تمدن اسلامی خلق شده است (Savory, 1976: 98). این هنر دارای مکاتب فراوانی است که وجه تمایز و شناخت آثار هر مکتب، روش‌های متفاوت اجرای آثار هنرمندان آن دوره است. اساس نام‌گذاری این مکاتب نیز جغرافیا و محل زندگانی هنرمندان این مکاتب است.

وضعیت ساختار و مضمون این نگاره‌ها به گونه‌ای است که می‌توان آن‌ها را در قالبی مادی یا فرامادی (عرفانی) تفسیر کرد. بر این اساس، یک پرسش کلیدی در فهم نگارگری اسلامی این است که آیا می‌توان دربارهٔ آثار نگارگری اسلامی تفسیر عرفانی ارایه داد؟ اندیشمندان در این باره به بررسی و تحلیل پرداخته‌اند. در میان این جریان‌ها، دو جریان سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری به دلیل اختلاف فکری در برخی از زمینه‌ها از اهمیت بسزایی برخوردارند. در این پژوهش، جنبهٔ عرفانی نگارگری اسلامی در دیدگاه سید حسین نصر به عنوان یکی از مهم‌ترین سنت‌گرایان و الگ گرابار به یکی از مهم‌ترین تاریخی‌نگران که به نگارگری اسلامی پرداخته‌اند، بررسی می‌شود. ضرورت این پژوهش از آن جهت است که بررسی این دو دیدگاه در کنار روشن شدن ابعاد دیدگاه سنت‌گرایان و تاریخی‌نگران در زمینهٔ هنر اسلامی، سبب تحلیل دقیق‌تر امکان تفسیر عرفانی نگارگری اسلامی می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت، کاربردی به شمار می‌آید. جمع‌آوری داده‌ها با روش گردآوری کتابخانه‌ای و تحلیل با روش کیفی و رویکرد واقع‌گرایانه صورت می‌پذیرد.

پیشینه پژوهش

بررسی منابع موجود بیان‌گر این امر است که دربارهٔ تطبیق دیدگاه سید حسین نصر و الگ گرابار در زمینهٔ جنبهٔ عرفانی نگارگری اسلامی، پژوهش مستقلی یافت نشد. به عنوان پیشینهٔ

غیر مستقیم این پژوهش، می‌توان به دو مورد اشاره کرد.

موسوی گیلانی (۱۳۹۰) در کتابی با عنوان *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی* جریان سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری را به مثابهٔ دو رویکرد در پژوهش هنر اسلامی، معرفی کرده است، اما به مقایسه این دیدگاه‌ها با یکدیگر در زمینهٔ نگارگری اسلامی نپرداخته است و موضوع اصلی نیز تفسیر عرفانی نیست. همچنین کاظمی و موسوی گیلانی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آراء کیت‌کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو» به شناخت عوامل مؤثر بر شکل‌گیری نقوش تزئینی پرداخته‌اند و نتیجه می‌گیرند که نیاز به روش‌شناسی در پژوهش در باب هنر اسلامی اجتناب ناپذیر است و شایسته است که انواع رویکردها از جمله سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری در بررسی نقوش و هنر اسلامی تبیین شوند. در این پژوهش، با هدف دست‌یابی به شناختی کامل‌تر از نقوش و هنر دوره اسلامی و رویکردهای پژوهشی آن، دیدگاه کیت کریچلو به عنوان سنت‌گرا و گل‌رو نجیب اوغلو به عنوان تاریخی‌نگر در زمینهٔ نقوش هنر اسلامی مبتنی بر دو کتاب خاص بررسی می‌شود.

نگارگری اسلامی

نگارگری هنر تصویرگری است که شاید بتوان مهم‌ترین علت پدیدآمدن آن را تصویرسازی و کتاب‌آرایی کتاب‌های ادبی، علمی، پزشکی و... دانست. اگرچه این هنر در دوران بعد از گرویدن ایران به اسلام پیشرفت چشمگیری داشت، اما سابقه تاریخی آن به دوران قبل از اسلام بازمی‌گردد. نگارگری یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنر سنتی است. منظور از نگارگری اسلامی، آثار نگارگری خلق شده در دوره‌ها و تمدن‌های اسلامی است (Shaw, 2019). یعنی آنچه که در دوره‌های تاریخی با حکومت‌های اسلامی خلق شده است و نه اینکه الزاماً محتوا و معنای دینی اسلامی داشته باشد.

عرفان و نگارگری

عرفان به معنای حالتی سرشار از معرفت است که انسان بی‌واسطه با ذات مطلق خداوند ارتباط برقرار کرده و با دیده دل و باطن عظمت حق تعالی را مشاهده می‌کند. این بصیرت ثمره شناخت و معرفت انسان نسبت به پروردگار است. چنین حالتی توسط خداوند در وجود

انسان قرار داده شده است که با هدایت انبیا و امامان علیهم‌السلام به فعلیت می‌رسد. در نگارگری ایرانی، آمده است که صد و پنجاه سال پس از اولین حمله مغولان به ایران، تیمور و ارتش او از شمال شرقی وارد شدند و موجی از وحشت و خرابی را به همان میزان در سراسر ایران به وجود آوردند. با آنکه تیمور ابعاد مختلف سازمان نظامی و تهاجمی‌اش را مانند تشکیلات مغولان سازماندهی کرده بود، سیاستش نسبت به هنر با مغولان تفاوت داشت (کنبای، ۱۳۸۱: ۴۹). تفاوت این دیدگاه تیمور و جانشینانش بر خلاف خوی خشن او نسبت به هنر و چشم‌پوشی از کشتار هنرمندان باعث شد که نگارگری در دوران تیموری عصر درخشانی را تجربه کند. در این دوران، عرفان هم بیشتر مورد توجه قرار گرفت، زیرا تیمور علاوه بر هنر و هنرمندان به علما و عرفا نیز توجه ویژه‌ای داشت. همین گردآمدن هنرمندان، علما و عرفا در کنار یکدیگر و حمایت‌های تیمور و بازماندگانش، زمینه ساز همبستگی و درهم آمیختن بیشتر هنر با تعالیم دینی شد. هنرمندان نگارگر از طریق هنر راه رسیدن به خدا را می‌پیمودند. آن‌ها به عالم ملکوتی از دریچه زیبایی‌های جهان مادی نگاه می‌کردند. تمام عالم را آیات پروردگار و منشاء معرفت نسبت به حق تعالی می‌دانستند. منبع اصلی الهام هنرمندان نیز متون ادبی بود. آن‌ها از تاثیرات حافظ و مولانا بهره می‌بردند و آثاری را خلق می‌کردند که پیوند ادبیات و نقاشی را با محتوای اسلامی و دیدگاه عرفانی نشان می‌داد. ادبیات عرفانی سرشار از مفاهیمی رمزگونه است. رمزگونه از آن جهت که هنرمند در پی یافتن شکل مجسم این مفاهیم در عالم مادی است. این عالم و هر آنچه درون آن است آیت خداوند است که هنرمند با نظر کردن به آن‌ها گویی به جمال خداوند نظر می‌کند. فرد عارف با توجه به معرفتی که نسبت به خداوند پیدا می‌کند، به مراتب بیشتر این زیبایی را درک می‌کند. حال اگر هنرمند هم باشد، سیر به خدا رسیدن را در آثارش متجلی می‌کند. در هر موضوع و پدیده‌ای ابتدا حضور خدا و راه رسیدن به او را جستجو می‌کند. اساس نامیدن نگارگری به این نام نیز به همین دلیل است؛ چراکه نگار حقیقی ذات باری تعالی است و نگارگری هم در پی به نمایش در آوردن زیبایی‌های حضور خداوند در عالم است.

سنت‌گرایی

««سنت» امری مترادف با «عرف» (coutume) یا «عادت» (usage) نیست (گنون، ۱۳۷۴: ۲۱۱). «همچنین، سنت یک امر تاریخی و زمانی صرف نیست، زیرا هر چیزی که در

زمان و در نتیجه، در تاریخ قرار بگیرد، وارد یک سیر بی‌بازگشت و تکرارناپذیر می‌شود. سنت، امری تاریخی نیست و به همین دلیل تکرارپذیر است» (نصر، ۱۳۸۸: ۴۶). «سنت‌گرایی، عبارت است از گونه‌ای تفکر و گرایش عرفانی اوایل قرن بیستم که دارای مشترکات فراوانی با تمامی گرایش‌های عرفانی باستانی و دینی توحیدی بوده و سعی خود را مصروف نجات بشر مدرن از جهالت تجدد می‌کند؛ اندیشه‌ای که در آن، بر امور رمزی تأکید فراوان شده و تمام امور سنتی را واجد معنایی عمیق و برآمده از منشأیی الهی قلمداد می‌کرد و به نقد مدرنیته و مؤلفه‌های فکری آن پرداخته و رمز موفقیت بشر معاصر را، بازگشت به سنت‌های دینی و حقایق جاویدان ادیان الهی می‌دانست» (کاظمی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۸: ۹۶). «سنت در معنای کلی‌تر را می‌توان مشتمل بر اصولی که انسان را به عالم بالا پیوند می‌دهد و بنابراین مشتمل بر دین است دانست؛ حال آنکه از منظر دیگر، دین را می توان در معنای اساسی‌اش همان اصولی تلقی کرد که از عالم بالا وحی شده‌اند و انسان را به مبدأش پیوند می‌دهند» (نصر، ۱۳۸۸: ۱۵۶).

دیدگاه سید حسین نصر

فضا

سنت‌گرایان تمام عناصر یک اثر و تمام جوانب هنرهای سنتی را در رابطه با معنویت اسلامی می‌دانند و لازمه نمود این ارتباط، اندیشه عرفانی هنرمند است. هنرمند نگارگر فضای نگارگری را مبتنی بر عالم خیال به تصویر می‌کشد. عموماً امروزه تصوری از عالم غیر مادی وجود ندارد و اگر بحثی از فضا مطرح شود، صرفاً جهان مادی در نظر همگان به رسمیت شناخته می‌شود. عالم غیر مادی نشأت گرفته از خیال انسان پنداشته می‌شود و اعتقادی به وجود آن نیست. در صورتی که هنرهای قدسی و به طور ویژه هنر ایرانی با این فضا ارتباط زیادی دارد (نصر، ۱۳۹۴: ۱۸۷-۱۸۸). با توجه به این گفته نصر، فضا در تمام هنرهای سنتی ایرانی نمود عالمی متفاوت از عالم مادی و جسمانی است که هنرمند آن را با اصول و رمز و تمثیل خاص خود به تصویر می‌کشد. «مینیاتور ایرانی مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دو بُعدی تصویر است، زیرا فقط به این نحو می‌توان هر افقی از سطح دو بعدی مینیاتور را مظهر مرتبه‌ای از وجود و نیز از جهتی دیگر، مرتبه‌ای از آگاهی دانست. حتی در مینیاتورهایی که فضا یکنواخت و متصل است، نمای فضای مینیاتور با خصلت دوبعدی خود کاملاً از فضای

سه بعدی اطرافش متمایز شده است. بنابراین، این فضا خود نمودار فضای عالمی دیگر است که با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشری ارتباط دارد» (همان). نگارگری هنری است که برای شناخت رمز و رازهای آن به چشم سَر و حواس ظاهری نیاز نیست، بلکه نیاز است که با چشم باطن ابتدا جمال و کمال پروردگار را بشناسی، زیرا هنرمندان نگارگر تعالیم و معارف اسلامی را به تصویر درمی‌آوردند. ایشان خود را اسیر تقلید صرف از طبیعت نمی‌کردند، بلکه با دیدگاه‌های عارفانه عالمی غیر از عالم مادی را به تصویر می‌کشند. صورت‌های ظاهری و مادی که توسط نگارگر بر صفحه نقش می‌شود، انعکاس عالمی روحانی و معنوی است که در قالب بیان محسوس عناصر آن عالم درآمده است. هنرمند ایرانی در عمق نمایی ناتوان نیست، اما ضرورتی بر وجود آن نمی‌بیند؛ چراکه دید انسانی مسبب عمق‌نمایی و فرو رفتن تصاویر در عمق است و این نوع نگاه باعث شناخت غلط است، زیرا انسان را از فهم کلیت یک شیء محروم ساخته و خود نقصی بزرگ است. در غرب و در قرن بیستم به این نتیجه رسیدند که بهتر است تصاویر به‌طور کامل و از روبه‌رو دیده شود و سبکی مانند کوبیسم پدید آمد، اما نگارگران ایرانی نزدیک به ۴۰۰ سال پیش این اصل را در آثارشان متجلی می‌کردند؛ چنان‌که در آثار نگارگری، انسان در حالت سه رخ، درخت از روبرو، بناها نیم رخ و حوض و قالی از بالا به تصویر درمی‌آیند تا درک درستی از آن حاصل شود. نگارگری ایرانی همواره پیرو قوانین علم مناظر طبیعی است که قواعد آن توسط اقلیدس و ریاضی دانان مسلمان پس از او مانند کمال‌الدین فارسی و ابن هیثم گردآوری و تنظیم شده است. هنرمند نگارگر بر اساس نوعی واقع‌بینی که از ویژگی‌های دین اسلام است، همواره نمایش دو بُعدی پدیده‌ها را بر سطح کاغذ به عمق نمایی و سه بُعدی نمایی ترجیح می‌دهد (همان).

محتوا

محتوای موضوعاتی که برای آثار نگارگری انتخاب می‌شد، تجلی‌گر حکمت و عرفان در آثار نگارگری است. نگارگری ایرانی عموماً عرصه نمایش داستان‌های حماسی و نبردهای قهرمانان شاهنامه است. علاوه بر این، داستان‌های اخلاقی و معنویِ آثاری مانند *کلیله و دمنه* و یا آثار نظامی و سعدی در این نگاره‌ها به تصویر کشیده می‌شوند. در مورد اول، صحنه نبرد، واقعیتی فراسوی تاریخ را نشان می‌دهد و جنبه‌ای عرفانی و ذوقی دارد. مانند تعبیر عرفانی که سهروردی در حکایات حکمی و ذوقی خود از حماسه‌های ایرانی عرضه کرده است. در

مورد دوم نیز حوادث در جهانی فراتر از جهان مادی اتفاق می‌افتد و از همین‌رو، واقعه‌ای که به تصویر کشیده می‌شود، اهمیت و معنایی غیر زمانی و همیشگی دارد (نصر، ۱۳۹۴: ۱۹۰). داستان‌های نبرد قهرمانان در شاهنامه عموماً داستان‌هایی ورای واقعیت است. نبرد اسفندیار با اژدها، دیدار سام از زال در لانه سیمرغ و ...، اما هر کدام از این داستان‌ها دارای محتوایی اخلاقی است که تنها برای سرگرمی مخاطب و نشان دادن ذوق ادبی شاعر خلق نشده است. این موضوعات یا پهلوانی و بزرگ منشی قهرمانان شاهنامه را نشان می‌دهد یا در قالب داستانی ورای عالم مادی خواننده را به برخی تعالیم اسلامی سوق می‌دهد. برای مثال، در داستان زال و سیمرغ، سام از شرم و ترس سرزنش بزرگان و سرداران فرزند خود را در لانه سیمرغ گذاشت تا شاید سیمرغ فرزندش را از بین ببرد، اما به فرمان خداوند سیمرغ کودک را بزرگ کرد و... که با عمیق‌تر شدن در داستان مفاهیم و تعالیم اسلام را می‌توان در آن یافت. مانند اینکه سام میل قلبی خود را به خواست خداوند ترجیح داد و به جای امید داشتن به رحمت پروردگار از سرزنش اطرافیان هراس داشت و فرزندش را رها کرد، اما سرانجام خواست خداوند محقق شد. حتی می‌توان برخی از خصلت‌های انسانی را در سیمرغ یافت. سیاوش یکی دیگر از شخصیت‌های شاهنامه است که داستان زندگی او اشاره‌هایی به زندگانی حضرت یوسف ﷺ و حضرت ابراهیم ﷺ دارد. زیبایی حیرت‌آور سیاوش و صفات بارز اخلاقی او، عدم پذیرش خواسته نامادری‌اش و پاکدامنی او از زندگانی حضرت یوسف ﷺ و گذشتن از آتش از زندگی حضرت ابراهیم ﷺ اقتباس شده است که به طور غیر مستقیم مفاهیم قرآنی را روایت می‌کند. حتی در محتوای داستان‌هایی که حیوانات و موجوداتی غیر از انسان نقش پررنگ‌تری دارند نیز تجلی حکمت را می‌توان یافت و به طور کلی می‌توان گفت این حکایات، بیان محسوس آموزه‌های اخلاقی است. در ادامه و به اختصار، به بیان چند نمونه می‌پردازیم:

اژدها: «اژدرها، مار بسیار بزرگ، در افسانه‌های قدیم مار بسیار بزرگی بوده که از دهانش آتش بیرون آمده و آن را با بال‌های بزرگ و چنگال‌های قوی و دم دراز مانند دم مار تصویر می‌کردند...» (عمید، ذیل اَژدَها)، اما در هیچ یک از نگارگری‌های ایرانی اژدها، بال ندارد و فقط در اسطوره‌ها و داستان‌های عامیانه بالدار درنظر گرفته می‌شود. کوپر مفهوم اژدها در ادیان توحیدی را شر می‌داند و معتقد است نبرد و جنگ با اژدها یعنی غلبه بر مشکلات برای دست‌یابی به گنج معرفت باطنی، کشتن اژدها کشمکش میان نور و تاریکی، نابودی نیروهای ویرانگر شر و سلطه بر نفس اماره را نشان می‌دهد (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷-۱۸). اژدها در تاریخ

اساطیری ایران از نخستین یاران اهریمن شمرده می‌شود و بشر در اهتمام همیشگی برای شکست و کشتن اوست (تصویر ۱).

تصویر ۱: نبرد اسفندیار با اژدها، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، ۹۸۲ ق، (حسینی راد، ۱۳۸۴: ۳۰۹)

سیمرغ: مرغی افسانه‌ای را سیمرغ گویند که بسیار بزرگ بوده و در کوه قاف آشیان داشته و به آن سیرنگ نیز گفته می‌شود (عمید، ذیل سیمرغ) و به گفته اسماعیل پور نماد جبرئیل، فرشتهٔ بالدار، عقل فعال و روح‌القدس محسوب می‌شود (اسماعیل پور، ۱۳۷۷: ۲۱). در برخی آثار پیش از اسلام، آمده است که سیمرغ بر درختی درمانگر به نام ویسپوبیش یا هرویسپ تخمه که دارنده تخم همه گیاهان است آشیان دارد. سیمرغ در ادبیات ایران به خصوص در شاهنامه حضور پر رنگی دارد. بر فراز کوه البرز زال را پرورش می‌دهد (تصویر۲) و در چند موقعیت سخت زندگانی به او کمک‌های گرانبهایی می‌کند. به عنوان مثال، در جنگ رستم و اسفندیارِ رویین تن نحوه پیروزی رستم را به زال می‌آموزد (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۰). سیمرغ چند ویژگی فراطبیعی نیز دارد: آسیب ناپذیر و بسیار قدرتمند است، از رازهای نهان آگاه بوده و چاره همه مشکلات را می‌داند. پر او نیز شفابخش است.

تصویر۲: دیدار سام از زال در لانه سیمرغ، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، ۹۸۴ق، (حسینی راد، ۱۳۸۴: ۳۱۱)

علاوه بر مضمون کلی یک حکایت، می‌توان مفاهیم عناصر را نیز به صورت مجزا مورد مطالعه قرار داد:

نصر معتقد است حتی گیاهان در صحنه نگارگری تقلید عالم طبیعت نیستند، بلکه تجسم طبیعت بهشتی هستند که در همین لحظه در عالم مثال وجود دارد (نصر، ۱۳۹۴: ۱۹۰).

سرو: سرو به علت همیشه سبز بودن، نماد استقامت، نامیرایی

و مقاوم در برابر مرگ است. بر اساس برخی روایات ایرانی، زرتشت سرو را از بهشت آورده است (آل ابراهیم دهکردی، ۱۳۹۴) و گفته می‌شود زرتشت به بالای کوه البرز رفته و هنگامی که بازمی‌گردد مبعوث شده و سه چیز به همراه دارد: اوستا، سه عدد شعله آتش و دو بوته سرو. سرو بسیار مقاوم است و در بیشتر مناطق با آب و هوای متفاوت می‌روید. برخلاف دیگر درختان، بر اثر فشار به چپ و راست منحرف نمی‌شود و همواره راست قامت است. از برگ ریزان خزان و بار میوه به دور است و به همین دلیل آن را آزاد می‌نامند (همان).

چنار: «از عظیم‌ترین و پرعمرترین درختان ایران است. این درخت هر ساله پوست انداخته و شاخه‌های آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرند؛ این جوان شدن هر سالهٔ چنار قداست خاصی به آن بخشیده است. چنار در فرهنگ ایرانی نماد شکوه و تعلیم محسوب می‌شود» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۱۵). استفاده از این عناصر و به تصویر درآوردن این نوع ازحکایات که معنای مستقیم دینی ندارند (اما دارای محتوای اخلاقی و اسلامی است)، نشان‌دهنده توجه هنرمند به تعالیم و مفاهیم اسلامی در انتخاب موضوع است.

رنگ

رنگ در نگارگری نقشی فراتر از تزئین بر عهده دارد. رنگ‌هایی خالص و یکپارچه که تمام صفحه کار را می‌پوشانند و هنرمند آگاهانه از به‌کار بردن سایه روشن خودداری می‌کند. چون در نگارگری ایرانی قانون پرسپکتیو رعایت نمی‌شود، شخصیت‌ها، گیاهان، حیوانات و دیگر عناصر حتی وقتی در دوردست قرار دارند، به همان اندازه عناصر جلوی صحنه به تصویر کشیده می‌شوند و از این‌رو رنگ‌های آن‌ها نیز به اندازه عناصر جلویی درخشان و خالص است. از آنجایی که نگارگر در پی تقلید صرف از طبیعت نیست، رنگ‌ها هم مشابه واقعیت و با تقلید از طبیعت به کار نمی‌روند و تنها موردی که رنگ در آن به صورت غیرواقعی به تصویر درنمی‌آید، رنگ چهره و دست‌های انسان است. رنگ از تجزیه نور پدید می‌آید و نماد کثرت در وحدت است. در نگارگری رنگ ابر، کوه و آسمان با رنگ‌های طبیعی متفاوت است و از طرفی رنگ هر کوه، ابر و آسمان رنگی یگانه است؛ این بی مانندی اشاره به عالم ملکوت دارد (نصر، ۱۳۹۴: ۱۹۰). و نکته حائز اهمیت درباره رنگ در نگارگری، همین باز نمودی رنگ از عالم مثال و خیال است و هنرمند با تکیه بر تخیل خود از آن استفاده نمی‌کند. رنگ‌های سبز، فیروزه‌ای، لاجوردی، قرمز، اخرایی (اُکر)، زرد، سفید و سیاه و هر رنگ دیگری وظیفه انتقال

گوشه‌ای از صور و مفاهیم عالم مثالی را بر اساس ویژگی ذاتی خود بر عهده می‌گیرند. تشریح صفات ذاتی رنگ‌ها، در تبیین وجود مفاهیم حکمی در نگارگری که توسط این عنصر نیز صورت می‌گیرد، می‌تواند کمک کننده باشد. این واکاوی از منظر حکمت هنر اسلامی صورت می‌گیرد. نصر درباب رنگ در نگارگری ایرانی - اسلامی چنین می‌نویسد: رنگ‌ها آینه عالم وجودند؛ برتر از همه رنگ سپید، کنایه از «وجود مطلق است» و اصل و اساس تمام مراتب هستی که همه رنگ‌ها را به هم پیوند می‌زند و پست‌تر از همه، رنگ سیاه نشانه نیستی است. میان دو مرز نور و ظلمت، همچون مراتب هستی، طیف رنگ‌ها قرار گرفته‌اند. البته رنگ سیاه معنای تمثیلی دیگری نیز دارد و آن «ذات خداوند» است که از شدت نورانیت، تیره و ظلمانی می‌نماید و برخی از عرفا آن را «نور سیاه» خوانده‌اند (نصر، ۱۳۷۰: ۶۸). سفید در راس همه قرار دارد و متحد کننده تمام رنگ‌هاست. خالص‌ترین و درخشنده‌ترین رنگ‌ها و نماد عشق پاک و رسیدن به حقیقت برتر است. «نور سیاه که بازتاب آن در نگارگری به شکل رنگ سیاه است، نشانه آخرین مرحله سیر و سلوک و نیست شدن سالک در هستی خداوند است و به وحدت او با ذات مطلق یگانه اشاره دارد» (مرادخانی و عتیقه‌چی، ۱۳۹۷: ۱۲). «از منظر شبستری، سیاهی رنگ نور ذات است و این رنگ سیاه در قلمرو عرفان مقامی رفیع و بلندمرتبه دارد» (شبستری، ۱۳۷۱: ۱۲).

در قرآن کریم، نعمت‌های خداوند، اهل بهشت و بهشت با رنگ سبز توصیف می‌شود و نماد ایمان است. در آیاتی از قرآن بهترین لباس را سندس (دیبای ابریشمی نازک) سبز و استبرق (لباس حریر سبز) می‌دانند. «أُولَئِکَ لَهُمْ جَنّاتُ عَدْنٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ یُحَلَّوْنَ فِیهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَیَلْبَسُونَ ثِیَابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّکِئِینَ فِیهَا عَلَی الْأَرَائِکِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا. برای آنان بهشت‌های جاودانی است که از زیر درختان آن نهرها جاری است، در حالی که در آنجا بر تخت‌ها تکیه دارند با دستبندهایی از طلا آراسته می‌شوند و جامه‌هایی سبز از دیبای نازک و ستبر می‌پوشند، چه پاداش خوبی و چه آسایشگاه نیکویی» (کهف، ۳۱). توصیف بهشت، لباس‌ها، فرش‌ها و روکش پشتی‌های بهشتی در قرآن با رنگ سبز، برای بیان این نکته است که بهشت خانه‌ای امن و جاوید است و نگارگر با در نظر گرفتن این مفهوم جاودانگی بهشت را در قالب دنیایی که برای مخاطب آشناست و با آن خو گرفته است به تصویر می‌کشد.

رنگ قرمز سمبل حیات، مبارزه و انقلاب است و به عنوان مکملی برای رنگ سبز به شمار

می‌رود. معمولاً از رنگ سبز برای نشان دادن تقدس، اولیاء و نیک سیرتان استفاده می‌شود و در مقابل، رنگ قرمز جنبه شر، شیاطین و جنگ را به خود می‌گیرد، اما هرگز به عنوان رنگی پَست شناخته نمی‌شود. «سهروردی، این فیلسوف عارف نوری جهان اسلام، در نوشته‌های خود از رنگ سرخ به مثابه نمادی برای جهان مغربی (عالم خاکی) بهره می‌گیرد؛ چنان که در حکایت عقل سرخ سرگذشت سالک محبوسی را شرح می‌دهد که پس از گریختن از دست موکلان‌اش رو به بیابان می‌نهد و در آنجا با پیری که محاسن و روی سرخ نورانی دارد مواجه می‌شود که به او برای بازگشت به عالم مشرقی که از آن آمده است کمک می‌کند» (مرادخانی و عتیقه‌چی، ۱۳۹۷: ۱۴). تقابل دو رنگ قرمز و سبز را می‌توان در نگاره گریز حضرت یوسف ﷺ از زلیخا، اثر کمال‌الدین بهزاد به روشنی نظاره کرد (تصویر۳). رنگ لباس دو پیکره بر اساس ویژگی شخصیتی آن‌ها و همچنین ویژگی ذاتی رنگ‌ها تعیین شده است. رنگ لباس حضرت یوسف ﷺ با توجه به ایمان و تقدس شخصیت او سبز است و از آنجایی که قرآن این رنگ را بهشتی توصیف می‌کند، می‌توان آن را نمادی از بی‌توجهی یوسف ﷺ به خواسته شهوانی زلیخا و لذتی دنیایی برای رسیدن به قرب الهی دانست. علاوه بر لباس حضرت یوسف ﷺ در گوشه سمت چپ بالای تصویر نیز رنگ سبز مشاهده می‌شود که فرم بدن و دست یوسف ﷺ هم به همان سمت متمایل است که تنها راه نجات او را نشان می‌دهد که همان راه جلب رضایت پروردگار و دوری از لذت‌های دنیوی است. رنگ قرمز لباس زلیخا، رنگی مادی و زمینی است و جاذبه عشق زمینی و شهوت او را می‌رساند و تنها رنگ قرمز خالص تصویر است که چشم را تا حدودی روی پیکره زلیخا متمرکز کرده و با توجه به خاصیت ذاتی رنگ قرمز، حالت تهاجمی حرکت او را نمایان می‌سازد. از آنجایی که رنگ قرمز اشاره به عالم خاکی دارد، می‌توان زلیخا را نماد لذت‌های دنیایی دانست که حضرت یوسف ﷺ در راه رسیدن به هدف الهی خود از آن می‌گریزد.

تصویر۳: گریز یوسف از زلیخا، کمال‌الدین بهزاد، هرات، ۸۹۳ ق، (آژند، ۱۳۹۷: ۳۰۰)

تاریخی‌نگری

«تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخی یا تاریخ‌گرایی که با اندیشه فیلسوفان آلمانی همچون هردر و هگل مطرح شده است، بر این قرائت و فهم از جهان تکیه دارد که همه پدیده‌ها به صورت تاریخی تعین یافته و به عصر خود و مجموعه عناصر اجتماعی، فرهنگی و غیره زمان خویش وابسته هستند؛ هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور و محدود است و هیچ گاه نمی‌تواند از حد و مرزهای دوران خویش پا فراتر گذارد و در واقع هر فرد و هر اثری، ساخته و پرداخته تاریخ خودش است» (هاوزر، ۱۳۸۲: ۱۴۹). «از منظر تاریخی و تاریخی‌نگری، هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است، اما مؤلفه‌ها و نگرش‌هایی که موجب شده تا این عناصر متفاوت و متباین به شکلی یکپارچه و ترکیبی جدید از هنر بینجامند، مورد توجه قرار نمی‌گیرند» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۶۳).

دیدگاه الگ گرابار

فضا

جریان تاریخی‌نگری در اواخر قرن بیستم از بستر خاورشناسی پدید آمد که عقاید سنت‌گرایان را تکذیب می‌کرد. سنت‌گرایان هنر اسلامی را سراسر و در همه جزئیات اسلامی می‌دانند و تاریخی‌نگران آن را مطابق با شرایط تاریخی تحلیل می‌کنند، «اما به رغم اسلاف خود، به پیوندی وثیق میان هنر اسلامی و دین اسلام و فرهنگ‌های منطقه‌ای قائل است و هیچ‌یک از آن‌ها را اساسا نفی نمی‌کند، اما تایید آن‌ها را به یافتن مستندات تاریخی مشروط می‌کند» (قیومی بید هندی، ۱۳۷۹). الگ گرابار را می‌توان رهبر جریان تاریخی‌نگری دانست. او درباره هنر پس از اسلام می‌نویسد: «بیشتر ابعادِ حیات مادی بدون تغییری کلان تداوم داشته است. تغییراتی هم که رخ داده بسیار آرام و تدریجی بوده است» (گرابار، ۱۳۹۶: ۱۴۳). شاید در هنر متقدم اسلامی تغییرات تدریجی بوده است، اما نمی‌توان گفت که حیات مادی در آثار هنر اسلامی ماندگار شد و تغییر چندانی نداشت. تاریخی‌نگران عموماً در پی یافتن مدارک و مستندات تاریخی هستند وکم‌تر به تحلیل آثار می‌پردازند. آن‌ها معتقدند که آثار هنر اسلامی در بستر تاریخ و گذر زمان و در هم‌نشینی وقایع تاریخی رنگ و بوی اسلامی می‌گیرند، اما اگر خود اثر از همه جوانب تحلیل شود، تاثیر تعالیم اسلامی در آن مشهود است. چون همان‌طور که پیشتر گفته شد، فضای آثار نگارگری با توجه به تفکر عارفانه هنرمندان

تبدیل به عرصه بروز و ظهور عالم مثال شده و در بیشتر آثار حیات مادی یا به تصویر در نمی‌آید یا تجلی عالم مثال و بیان محسوس آن، در صورت‌هایی است که برای مخاطب آشناست. آشنا از آن جهت که بتواند آنچه را تاکنون لمس نکرده، در عناصری که در زندگی روزمره با آن خو گرفته است، مشاهده کند و از آن طریق به سیر و سلوک در عالم مثال نزدیک شود. در واقع، خود اثر و اجزاء آن به مثابه مدارک و مستندات تجلی حضور مفاهیم اسلامی در هنر اسلامی هستند.

محتوا

نقاشی‌های ایرانی بیشتر محتوای دنیوی دارند (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۱۵). به نظر می‌رسد منشأ این نظر گرابار برمی‌گردد؛ به همان نقدی که عده‌ای به نگارگری داشته و معتقد هستند که هنر قدسی تنها برخی هنرها مانند معماری مسجد و کتابت قرآن کریم با خطوط زیبا را شامل می‌شود که البته رابطه‌ای مستقیم با حیات مذهبی دارد، اما نگارگری که با حمایت درباریان ایرانی به کمال رسید و حکایات عشقی و حماسی را که معنای مستقیم دینی ندارد موضوع خود قرار داده است، از این قاعده مستثنی است (نصر، ۱۳۹۴: ۱۸۹). حتی گرابار معتقد است که نگاره‌های ایرانی موضوعاتی اندک دارند (گرابار، ۱۳۹۰، ۱۱۵). وجود آثاری در نگارگری با موضوع‌های زندگی روزمره را نمی‌توان انکار کرد، اما در جامعه‌ای اسلامی که دین بر تمام ارکان زندگی نظارت دارد و هنر اسلامی در پارادایمی خلق می‌شود که آن مذهب است، نمی‌توان تاثیر حکمت و حکمت هنر را بر آثار هنری نادیده گرفت. از طرفی، این موضوع‌ها که گرابار آن‌ها را دنیوی می‌نامد، مخاطب را با وضعیت زندگی مردم در دوره‌های مختلف آشنا می‌کند و شاید به نظر برسد تنها همین یک هدف را داشته است، اما نباید فقط به همین کارکرد بسنده کرد، زیرا این موضوع از ذهن هنرمند گذشته است و ممکن است او تفکری جز نمایش زندگی داشته باشد. «برای نمونه، کمال‌الدین بهزاد در برخی نگاره‌هایش زندگی و کار روزمره کارگرانی را به تصویر در می‌آورد که برای ساختن کاخ خورنق تلاش می‌کنند (تصویر۴). در این تصویر، بهزاد از لبه‌های شلوار بالا زده تا زیر پوش لباس انسان‌ها را که در حال ساخت و ساز عمارتی با داربست چوبی هستند را به تصویر درآورده است» (آفرین، ۱۳۸۹). در این موضوع‌ها، «بهزاد هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۴). موضوع‌های روزمره، دینی، حماسی، قهرمانان ایران باستان،

داستان‌های اخلاقی و معنوی متأثر از *کلیله و دمنه* و آثار نظامی و سعدی، مضامین عشقی و... که از هر کدام آثار متعددی خلق شده است، تنها بخشی از مضامین انتخابی نگارگران ایرانی هستند که در بیشتر آن‌ها تجلی حکمت و تعالیم اسلامی قابل مشاهده است، اما گرابار می‌نویسد: «موضوع‌ها و مضامین دارای پیوند مستقیم با تاریخ و دین‌ورزی یا اندیشه دینی متداول نزد اکثر مسلمین، نسبتاً کمتر در نقاشی ایرانی دیده می‌شود» (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۲۱). و در ادامه استثنای این قاعده را مجلس معراج حضرت محمد ﷺ می‌داند (همان: ۱۲۲). در تحلیل این ادعا، باید نگاره گریز حضرت یوسف علیه‌السلام از زلیخا را که برگرفته از داستانی قرآنی است، مثال زد. موضوعی که از قرآن کریم اخذ شده نمی‌تواند بدون ارتباط با اندیشه دینی باشد. نسخه مصور قصص انبیا را هم می‌توان در شمار آثاری دانست که پیوند مستقیم با مفاهیم اسلامی دارد.

تصویر ۴: ساختن کاخ خورنق، کمال‌الدین بهزاد، هرات، ۹۰۰ق، (پاکباز، ۱۳۸۴: ۸۴)

رنگ

در هنرهای اسلامی و به خصوص نگارگری، هیچ عنصری بدون دلیل استفاده نمی‌شود. حتی رنگ نیز تنها جنبه تزئینی ندارد و مفاهیم گسترده‌ای را دربرمی‌گیرد. اما گرابار در *شکل‌گیری هنر اسلامی* (۱۳۹۶) می‌نویسد: در هنر اولیه اسلامی هیچ عنصری معنای مشخص و ثابتی ندارد؛ اگرچه بعضی عناصر و صور هنر اولیه اسلامی معانی و کاربردهای مشخصی داشت، جنبه جذاب این هنر قلت این ویژگی‌هاست (گرابار، ۱۳۹۶: ۲۳۰). «البته برای بعضی از صورت‌ها می‌توان معنای معینی قائل شد؛ برج بدون تغییر شکل عمده‌ای به مناره تبدیل شد و کاوی به محراب» (همان). «با این حال، در این صورت‌ها نیز جنبه کاربردی بر دو جنبه نمادین و هنری غلبه دارد» (همان: ۱۳۵). اگر این سخن گرابار را به دیگر هنرها تعمیم دهیم، نتیجه قابل قبول نیست، زیرا اگر برای نگارگری کاربردی هم در نظر بگیریم، آن انتقال مفاهیم و آموزه‌های اخلاقی است؛ چنانکه حتی در آثاری که به ظاهر درون‌مایه‌ای دینی ندارند، یکایک عناصر حاوی نکات

اخلاقی یا مفاهیم اسلامی است که لباس مادی بر تن دارند. پس جنبه نمادین هم دارند.

مقایسه دو دیدگاه

دیدگاه سنت‌گرایان برپایه معنویت و روحانیت بنا شده است و تاریخی‌نگران آثار هنری را مبتنی بر تحولات تاریخی و مستندات تاریخی تحلیل می‌کنند. نصر به عنوان رهبر جریان سنت‌گرایی در این پژوهش، به معنا و مفهوم باطنی آثار هنری و بویژه هنر اسلامی توجه دارد. در مقابل، گرابار معتقد است عناصر هنر اسلامی در هم‌نشینی با دیگر عناصر معنا و مفهوم می‌یابد. گرابار معتقد است یک پدیده یا اثر هنری تحت تاثیر شرایط موجود در زمانه و در بستر تاریخی شکل می‌گیرد، اما نصر بر این اعتقاد است که آثار هنر اسلامی منشأ الهی دارند و تحت تاثیر اندیشه‌های عرفانی و دینی هنرمند به وجود می‌آید. بنابراین در نگاهی کلی، می‌توان گفت آرای نصر بنیادی اعتقادی دارد و آرای گرابار ریشه دنیوی دارد و از بررسی زمان و مکان و محیط زندگی هنرمند فراتر نمی‌رود.

نتیجه

دو جریان سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری و اندیشمندانی مانند سید حسین نصر و الگ گرابار، از مهم‌ترین منابع برای مطالعه هنر اسلامی و از جمله نگارگری اسلامی به شمار می‌روند. این پژوهش نشان می‌دهد که دیدگاه این دو فرد در زمینهٔ تفسیر عرفانی نگارگری اسلامی مقابل هم هستند. نصر هنرهای اسلامی را در تمام ابعاد، اسلامی تحلیل می‌کند و برای بیان نظر خود به اسناد تاریخی تکیه نمی‌کند و خود اثر را به مثابه مدرک و سندی برای تجلی حضور اسلام در هنرِ هنرمندان می‌داند، اما گرابار برای بیان نظر خود به وقایع تاریخی و تحولات تاریخی توجه می‌کند. سنت‌گرایان خیال آدمی را امری ضروری در آفرینش آثار هنری می‌دانند و معتقد هستند هنرمندان با الهام از خیال خود و سیر در عالم خیال نقوش را به تصویر درمی‌آورند، اما تاریخی‌نگران به بقای حیات مادی در آثار نگارگری باور دارند. به بیان ساده‌تر، آرای نصر دینی و آرای گرابار تاریخی هستند. هرچند گرابار وجود مفاهیم اسلامی را در نگارگری و سایر هنرها به طور کامل رد نمی‌کند، اما در این باره با قطعیت سخن نمی‌گوید و نمود اندیشه‌های عرفانی در هنر را در کم‌ترین حالت ممکن می‌بینند. در این نوشتار، فضا، محتوا و رنگ در آثار نگارگری تحلیل شد و در تطبیق دو دیدگاه با یکدیگر مشخص می‌شود

که ابعاد عرفانی و حکمی در نگارگری نمود زیادی دارد. تقریباً می‌توان گفت در بیشتر آثار نگارگری حتی آثاری که در ظاهر وجه اسلامی ندارند یا مضامینی دنیوی دارند، می‌توان تفکر عارفانه هنرمند و توجه وی به آموزه‌های اسلامی را مشاهده کرد. به عنوان آینده پژوهش، می‌توان به مقایسه ابعاد دیگر درباره نگارگری پرداخت.

منابع

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

آژند، یعقوب. (۱۳۹۷). *نگارگری ایران*. تهران: سمت.

آل ابراهیم دهکردی، صبا. (۱۳۹۴). «نقش درخت سرو و معانی نمادین آن در نگاره‌هایی از شاهنامه تهماسبی». *باغ نظر*. ۱۳(۴۵). ۱۰۵-۱۱۴.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.

آفرین، فریده. (۱۳۸۹). «تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی از دوره تیموری تا قاجار». *مطالعات هنر اسلامی*. ۳(۱۲). ۵۳-۷۲.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). *ارزش‌های جاودان هنر اسلامی، مبانی هنر معنوی*، زیر نظر علی تاجدینی. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.

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

حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. ترجمه پیام پریشان زاده و همکاران. تهران: موزه هنرهای معاصر.

شبستری، محمود. (۱۳۷۱). *گلشن راز*. تهران: اشراقیه.

عمید، حسن. (۱۳۸۸). *فرهنگ عمید*. تهران: فرهنگ اندیشمندان.

قیومی بید هندی، مهرداد. (۱۳۷۹). «آثار و افکار الگ گرابار». *دانشنامه*. ۲(۳). ۶۹-۱۳۴.

کاظمی، سامره و موسوی گیلانی، سید رضی. (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آراء کیت‌کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو». *مطالعات تطبیقی هنر*. ۹(۱۷). ۹۳-۱۰۶.

کفشچیان مقدم، اصغر و یاحقی، مریم. (۱۳۹۰). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران». *باغ نظر*. ۸(۱۹). ۶۵-۷۶.

کنبای، شیلا. (۱۳۸۱). *نگارگری ایرانی*. ترجمه مهناز شایسته فر. تهران: موسسه مطالعات

هنر اسلامی.
کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
گرابار، الگ. (۱۳۸۸). *هنر و فرهنگ در جهان اسلام*. ترجمه اکرم قیطاسی. تهران: سوره مهر.
گرابار، الگ. (۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: فرهنگستان هنر.
گرابار، الگ. (۱۳۹۶). *شکل‌گیری هنر اسلامی*. ترجمه مهدی گلچین عارفی. تهران: سینا.
مرادخانی، علی و عتیقه‌چی، نسرین. (۱۳۹۷). «تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی - اسلامی». رهپویه هنر. ۲(۹). ۵-۲۱.
موسوی گیلانی، سیدرضی. (۱۳۹۰). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب؛ مدرسه اسلامی هنر.
نصر، سید حسین. (۱۳۷۰). *جاودانگی و هنر*. ترجمه سید محمد آوینی. تهران: برگ.
نصر، سید حسین. (۱۳۷۹). *جوان مسلمان و دنیای متجدد*. ترجمه مرتضی اسعدی. تهران: طرح نو.
نصر، سید حسین. (۱۳۸۵). *در جست‌وجوی امر قدسی*. ترجمه سید مصطفی شهرآیینی. تهران: نی.
نصر، سید حسین. (۱۳۸۸). *معرفت و معنویت*. ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: سهروردی.
نصر، سید حسین. (۱۳۹۱). *معرفت و امر قدسی*. ترجمه فرزاد حاجی میرزائی. تهران: فرزان روز.
نصر، سید حسین. (۱۳۹۴). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
هاوزر، آرنولد. (۱۳۸۲). *فلسفه تاریخ هنر*. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: نگاه.
Bloom, Jonathan M. and Blair, Sheila S. (1995). *Islamic Art and Architecture 1250-1800*. London: Yale University Press.
Bloom, Jonathan M. and Blair, Sheila S. (2009). *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture: Abarquh to Dawlat Qatar*. Oxford: Oxford University Press.
Ettinghausen, Richard and Grabar, Oleg. (2001). *Islamic Art and Architecture 650-1250*. London: Yale University Press.

Hillenbrand, Robert. (1999). *Islamic art and architecture*. London: Thames and Hudson.

Loukonin, Vladimir and Ivanov, Anatoli. (2014). *Persian Miniatures*. New York: Parkstone International.

Savory, R. M. (1976). *Introduction to Islamic Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schuon, F. (1963). *Understanding Islam*. Foreword by Annemarie Schimmel. Bloomington: World Wisdom.

Shaw, W. M. K. (2019). *What is 'Islamic' Art?: Between Religion and Perception*. Cambridge: Cambridge University Press.