
نظریه شرق‌شناسی پنهان و کاربرد مفهوم عالم مثال در تفسیر نگارگری ایرانی

علی اکبر جهانگرد*

تاریخ دریافت: ۹۷/۳/۵
تاریخ پذیرش: ۹۷/۶/۱۵

چکیده

عالم مثال علاوه بر نقشی که در عرفان و به خصوص عرفان اسلامی ایرانی دارد از ضرورت‌های مهمی نیز در فلسفه اسلامی برخوردار است. با اتکا به این که مهمترین خصیصه عالم مثال در نقش میانجی آن نهفته است، این عالم به نوعی امکان بر طرف ساختن برخی ابهامات و مشکلاتی که فلسفه و الهیات مشایی با آن روبرو بود را فراهم آورد. اما به نظر می‌رسد ضرورت‌هایی که در باب طرح آن در فلسفه و عرفان اسلامی وجود دارد در خصوص مطرح کردن آن به مثابه‌ی سرچشمه نگارگری ایرانی چندان قابل اتکا نباشد. طرح عالم مثال به عنوان سر منشأ الهام نگارگر ایرانی، درصدد است تا دلیلی برای فضا سازی خاص آن باشد؛ این در حالی است که این نظریه علاوه بر این که نمی‌تواند پاسخ‌گوی بسیاری از شبهات و ابهامات در این خصوص باشد، در نهایت بسیاری از خصایص نگارگری ایرانی که در پیوند با تاریخ‌مندی و رسانه تصویری آن است را نیز نادیده می‌گیرد. با اتکا به گسترش طرح این نظریه توسط سنت‌گرایان و برخی مستشرقین می‌توان طرح این رویکرد در باب نگارگری را همسو با نظریه‌ی شرق‌شناسی پنهان قلمداد کرد. لذا به نظر می‌رسد بتوان نگارگری را به عنوان بخشی از هنرهای تصویری متأثر از خصایص فرمی و سنت فرهنگی و اجتماعی خاص آن قلمداد کرد.

کلید واژه‌ها: سنت‌گرایی، شرق‌شناسی پنهان، عالم مثال، نگارگری ایرانی

مقدمه

نگارگری ایرانی به‌عنوان یکی از گرایش‌های مهم در هنرهای تصویری ایران از اعتبار و جایگاهی ویژه برای طیف وسیعی از پژوهشگران هنری و به‌خصوص هنرهای سنتی برخوردار است. این جایگاه متمایز را می‌توان وابسته به تمایزات صوری خاص نگارگری دانست. در پرتو همین تمایزات مفهوم ویژه‌ای از فضای تصویری طرح می‌شود که ظرایف و پیچیدگی‌های خاص خود را دارا است. در خصوص چرایی و ضرورت‌های طرح این نوع خاص از فضا، غالب آثار پژوهشی با اتکا به مباحث شهودی و عرفان نظری، بر غیر مادی بودن فضا تأکید دارند که آن را منبعث از عالم مثال یا خیال می‌دانند. بستر و آبشخور اصلی این رویکرد را می‌توان در جریان فکری سنت‌گرایی و رویکردهای مستشرقانه دنبال کرد. شاکله فکری این طیف پژوهشگران را می‌توان بر مفاهیمی مشترکی مانند «سنت» و یا «امر قدسی» مبتنی دانست. اینان اگر چه سنت را در فرهنگ‌های مختلف بشری اصل و اساس می‌دانند اما بر این اعتقادند که زبان‌های سنتی اصطلاحی را که دقیقاً با Tradition هماهنگ باشد، به کار نمی‌برند، چرا که زیست آن‌ها چنان در جریان ازلی و قدسی وجود و ماهیت یافته است که نیازی به تعریف آن نبوده است. اما با این وصف در هر کدام از فرهنگ‌های سنتی و شرقی واژه یا واژگانی هستند که با این مفهوم همسویی بسیار دارند. بر این اساس سنت به معنای حقایق یا اصولی است که دارای منشا الهی بوده و بر بشر و کل قلمرو کیهانی وحی و الهام شده است. این حقایق فرا فردی که ریشه در ذات سنت دارند را شاید بتوان شاکله کلی این طیف از پژوهشگران قلمداد کرد (نصر، ۱۳۸۸: ۷-۵۶). از آنجایی که آنان برای چنین حقیقتی اعتباری فراتر از سایر امور و فراتر از تعقل در معنای «عقل مدرن» قایل هستند، لذا حتی پژوهش‌های تاریخی آن‌ها هم به ناگزیر متأثر از این شاکله کلی و محوری است.

در این میان عالم مثال و ماهیت وجودی آن هم برای اکثر اندیشمندان و پژوهشگران سنت‌گرا نقشی ضروری و کلیدی را دارا است. جایگاه و نقش کلیدی چنین عالمی به‌عنوان عالم واسط و میانجی برای سنت‌گرایی از آن

جهت است که این عالم به‌عنوان یک واسط، عالم غیب و غیر مادی را به عالم ماده پیوند می‌زند و به عبارت دیگر مانع از انتزاع مطلق امر قدسی و یا تجسد مطلق مادی آن می‌گردد. از این جهت برای تمدن‌های سنتی و در مباحث عرفان نظری، وجود عالمی واسط میان غیب و ماده از ضرورتی قابل توجه برخوردار است. این نکته اگر چه در حوزه عرفان نظری بسیار دارای اعتبار است اما این پرسش مهم را پیش می‌کشد که با توجه به ضرورت‌های نظری طرح عالم مثال در گفتمان عرفانی، می‌توان قایل به همان ضرورت‌ها و یا ضروریاتی مشابه برای کاربری آن عالم در نگارگری بود؟ اگر چه علما و عرفای اسلامی برای عالم مثال قایل به نوعی مکان‌مندی و خصیصه میانجی و واسط هستند و به نظر می‌رسد که این خصلت به مثابه یک ضرورت مانع از نقش کاملاً انتزاعی و استعلایی امر الوهی می‌گردد، اما همسویی آن با خصایص تصویری نگارگری که از گفتمانی یکسر متفاوت تبعیت می‌کند امری بعید به نظر می‌رسد. اگر چه می‌توان نگارگر را در کل علاقمند به مباحث عرفانی در نظر گرفت اما شواهد حاکی از آن است که ضرورتی قابل دفاع در طرح نظریه عالم مثال به مثابه سرچشمه خصایص نگارگری در میان نباشد.

این طیف از پژوهشگران در فرهنگ‌های شرقی به صورت عمده تحقیقات و تحلیل‌های خود را بر عرفان مبتنی می‌دارند، اما در واقع توجه آن‌ها صرفاً به بخش‌های محدودی از عرفان این تمدن‌ها معطوف بوده است. در خصوص نگارگری ایرانی آن‌ها بر آن بودند تا با اتکا به خوانش ویژه خود از عرفان ایرانی و اسلامی، خصایص ویژه این آثار را در نسبت با همان رویکرد عرفانی تعریف و تحلیل نمایند. به زعم این پژوهشگران این نگاره‌ها به دنبال بازنمایی جهان مادی با همه ناهماهنگی‌ها، درشتی‌ها و تصادفات، چنان که به حواس ما در می‌آید نیستند؛ بلکه غیر مستقیم خواهان توصیف «گوهر دگرگون نشدنی» یا اعیان ثابت هستند. بر این اساس در این نوع نقاشی اسب یکی از افراد نوع خودش نیست، بلکه اسب ممتاز عالم مُثل است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۴).

به نظر می‌رسد حجم قابل توجهی از متون و

روابط است که ماهیت پدیده مورد نظر را از جوانب متعددی روشن می‌نماید؛ توجه به سازه اجتماعی و درک روابط درون آن است که زیر ساخت تاریخ‌نگاری مدرن و پژوهش‌های حول محور آن را فراهم می‌آورد. اما سنت به مثابه ساختار، فاقد بعدی ارتباطی و تاریخی است.

در خصوص عرفان و تصوف نیز، تاریخ تصوف در ایران به خوبی بیانگر پیوندهای اجتماعی و تأثیرات تاریخی آن می‌باشد. چنان که به وضوح روشن است عرفان ایرانی و اسلامی فقط یک شیوه و مرام واحد نیست، بلکه گرایش‌ها و نحله‌های متعدد و حتا متفاوتی را درون خود دارا است. لذا اتکا به یک سازه فکری واحد در عرفان و تعمیم خصوصیات آن به کل عرفان ایرانی امری بعید به نظر می‌رسد. این مهم بیانگر آن است که جریان سنت‌گرایی در خوانش خود از عرفان ایرانی، رویکردی انتخابی و گزینشی داشته و منظور آنان از تصوف و عرفان ایرانی، صرفاً بخش خاص و محدودی از یک جریان گسترده تاریخی و اجتماعی است که ابعاد بسیار متعدد و متفاوتی دارد. لذا براین اساس جریان سنت‌گرایی در مدون کردن رویکرد نظری خود بسیاری از گرایش‌های عرفانی و ابعاد مختلف تصوف در ایران را نادیده انگاشته است.

در خصوص انتساب نگارگری ایرانی هم به عالم مثال، باید افزود که این نظریه نسبت میان پیشینه تاریخی و فرهنگی این آثار را به طور قابل ملاحظه‌ای نادیده می‌انگارد، و لذا این آثار نقش مؤثر خود را در عرصه اجتماعی از دست می‌دهد. اگر چه طرح عالم مثال به‌عنوان مأخذ و ریشه نگارگری ایرانی به نوعی پاسخگوی فضای خاص و متمایز در نگارگری می‌باشد، اما آن را در نسبتی حداقلی با زندگی ملموس و این جهانی قرار می‌دهد. چنین رویکردی از سوی دیگر جایگاه نگارگر را به جایگاه صوفی یا عارفی که ناظر بر مراتب هستی است تغییر می‌دهد و لذا تجربه هنرمند به‌عنوان تجربه‌ای منتزع از زیست واقعی ارتباط خود را با زیست انسانی از دست می‌دهد که هیچ نسبتی با تاریخ و اجتماع انسانی و فرهنگی که نگارگر و نگارگری از آن برخوردار خواهد داشت. این در حالی است که مهم‌ترین جریان‌ها متصوفه

پژوهش‌های بعدی متأثر از این منظر و بیان آن به شیوه‌های مختلف باشد، که کمتر بتوان رویکردی نسبتاً متفاوت در میان آن‌ها یافت. لذا اکثر پژوهش‌های صورت گرفته در باب هنرهای اسلامی و خاصه نگارگری ایرانی با رویکرد عرفانی (آن هم بخش محدودی از این عرفان) و صوفیانه صورت پذیرفته است؛ با این فرض کلی که «تصوف اثری عمیق را تقریباً در تمام شوون هنر اسلامی به جای نهاده است.» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۶۳).

در خصوص تأثیرگذاری عرفان و تصوف در هنرهای اسلامی و به خصوص ایرانی تردیدی نیست، اما با توجه به مصادیق و تبعات بعدی آن، مباحث مهمی قابل طرح و بررسی است. مسأله در مصادیق این تأثیر و نسبت آن با زندگی و شرایط فرهنگی و تاریخی است که آثار مورد نظر از دامان آن برخاسته‌اند، که به نظر می‌رسد این طیف پژوهش‌های صورت گرفته توجه کمتری به این موارد داشته‌اند. به عبارت دقیقتر پژوهشگرانی که هنرهای سنتی به طور اعم و نگارگری را به طور اخص به عالم مثال منتسب می‌دانند، از پدیده‌ای که ماهیتی اساساً تاریخی و اجتماعی دارد خوانشی یکسر غیر تاریخی ارایه می‌نمایند؛ در نهایت هم مشخص نیست که با در نظر داشت عوامل غیر مادی به عنوان مهمترین مأخذ نگارگری ایرانی، میان این آثار و شرایط فرهنگی و اجتماعی در ادوار مختلف چگونه نسبتی حاکم خواهد بود؟ با توجه به این‌که هیچ کنش انسانی (از جمله کنش‌های هنری) را از سازه اجتماعی و تاریخی خود نمی‌توان مجزاً دانست، تصور کنشی هنری، متأثر از عالم مثال که به همان میزان از اجتماع و شرایط تاریخی مستقل باشد، بعید به نظر می‌رسد. البته تردیدی نیست پژوهشگرانی که قایل به عالم مثال و تأثیرگذاری آن در خلق آثار هنری هستند به جای ساختار اجتماعی و تأثیرات تاریخی، سنت را مهمترین سازه و عامل تعیین‌کننده می‌دانند؛ اما سنت به مثابه سازه فاقد ابعادی اجتماعی و تاریخی است. نباید فراموش کرد که همین جوانب ارتباطی است که امر پژوهش را در حوزه‌های مختلف امکان‌پذیر می‌سازد. لازم به توجه است که در نظر داشت شرایط اجتماعی و تاریخی به منزله درک روابط یک پدیده با سایر امور است، و همین

و عرفانی، در مقاطع مختلف، با شرایط اجتماعی و تاریخی در پیوندی مستقیم بوده‌اند. نکته مهم دیگر این که کاربست عالم مثال به‌عنوان مهمترین آبخور نگارگری ایرانی این هنر را در کمترین میزان نسبت و ارتباط با زندگی امروزی قرار می‌دهد و حتی پژوهش در این خصوص نیز پیش از این که به استنادات علمی و آکادمیک وابسته باشد با مباحث شهودی نزدیکی و نسبت بیشتری دارد. مسایل مذکور شکافی محسوس را در روابط علت و معلولی تاریخ و فرهنگ یک جامعه موجب می‌شود.

شرح و بسط این موارد و نقدهای دیگر که عموماً پاسخ درخوری به آن‌ها داده نشده است ضرورت طرح بحث و خوانشی انتقادی در این خصوص را دو چندان می‌نماید. با توجه به نتایج حاصل از این نظریه [تجلی عالم مثال در نگارگری]، هم شناسایی پی‌آمدها و هم تلاش در جهت مدون کردن رویکردی با در نظر داشت جمیع جوانب اجتماعی و فرهنگی امری ضروری به نظر می‌رسد. در این میان اگر کاربست عالم مثال در حوزه هنرهای سنتی و نگارگری را با نقد مواجه بدانیم با این پرسش روبرو خواهیم بود که خوانش عرفانی از نگارگری به مثابه یک نظریه، متأثر از چه گفتمانی می‌تواند باشد؟ نوشتار حاضر بر آن است تا در نهایت ریشه موارد مذکور را وابسته به تفکر مستشرقانه و البته نوع خاصی از آن تحت عنوان شرق‌شناسی پنهان معرفی نماید. در نهایت به نظر می‌رسد با اتکا به گرایش‌های مستشرقانه و به خصوص شرق‌شناسی پنهان به طور نسبی بتوان مهمترین دلایل برای انتساب هنرهای سنتی و نگارگری به عالم مثال را مورد تحلیل قرار داد، و بر این اساس ضرورت طرح رویکردهای نظری دیگر را در این میان یادآور شد. گفتمان شرق‌شناسی با توجه به جهان اندیشه‌های خیالین، بر آن است تا به نوعی نیاز فرهنگی خود را به این عرصه فرو نشانند. بر این اساس تحلیل نگارگری پیش از آنکه وابسته به خصایص و معیارهای معمول در گفتمان هنر از جمله زیبایی‌شناسی و یا بسترهای اجتماعی و تاریخی آن آثار باشد، مهمترین مأخذ خود را صرفاً از عوالم غیر مادی در گفتمان عرفانی اخذ می‌کند.

در این گفتار قرار است علاوه بر رویکردی تحلیلی در جهت تشریح عالم مثال و جایگاه آن در عرفان نظری، به مهمترین ادله نظریه‌پردازان سنگترا و مستشرقین نزدیک به آن‌ها، در خصوص همسویی نگارگری و عوالم مربوطه پرداخته شود. در گام بعد با رویکردی انتقادی به مهمترین نتایج کاربست نظریه مذکور در حوزه نگارگری پرداخته می‌شود، تا در این میان مهمترین دلایل عدم انطباق‌پذیری میان سنت تصویری نگارگری و نظریه عالم مثال بیان شود؛ علاوه بر آن تلاش می‌شود تا خصایص متمایز نگارگری به مثابه سنتی تصویری، منبعث از شرایط تاریخی و فرهنگ اجتماعی تلقی گردد. لذا در کل گفتار حاضر را می‌توان حاوی رویکردی انتقادی در باب خوانش عرفانی از نگارگری ایرانی قلمداد کرد.

ضرورت در نظر داشت رویکرد انتقادی در این خصوص از آن جهت است که چشم‌انداز مذکور چنان در پژوهش‌های معاصر گسترش یافته است که به نوعی مانع از هرگونه تحلیل متفاوت و حتی بی‌طرفانه در این خصوص شده است. علاوه بر آن به نظر می‌رسد رویکرد منبعث از عرفان نظری و عالم مثال بسیاری از خصایص این نوع تصویرگری را نادیده انگاشته است، این نوع خصایص را می‌توان با اتکا به مباحث مربوط به زیبایی‌شناسی و تحلیل مبتنی بر فرم یا اصول سازماندهی تصویر تحلیل نمود که در اکثر تحلیل‌های عرفانی و شهودی منتسب به عالم مثال جای چنین گفتمانی خالی است. این در حالی است که در تحلیل آثار تصویری و تجسمی در نظر داشت اصول و مبانی زیبایی‌شناسی و قراردادهای مبتنی بر زبان آن رسانه از مهمترین ضرورت‌ها می‌باشد.

در نهایت باید افزود که با توجه به مقدمات مطروحه و خصایص توصیفی درباب نگارگری در نظر داشت روش تحلیلی در این پژوهش امری بدیهی است؛ به همین ترتیب داده‌های حاصله در این راستا از مطالعات کتابخانه‌ای حاصل آمده‌اند. با توجه به این که خصایص نگارگری ایرانی که در این پژوهش مورد تحلیل قرار می‌گیرند بسیار شناخته شده هستند مصداق کلی آن‌ها از کلیت هنر نگارگری اخذ شده و از ارجاع جزئی به

تصاویر موردی به جهت عدم ورود به حواشی صرف نظر شده است.

پیشینه تحقیق

درخصوص پیشینه تحقیق ذکر چند مورد ضروری می‌نماید. با توجه به خصیصه انتقادی، این پژوهش در برخی موارد با پژوهش‌هایی از این دست همسویی‌ها و تفاوت‌هایی را دارا می‌باشد. کتاب درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی اثر الیور لیمن موردی است که در وجه انتقادی خود با پژوهش حاضر همسو است اما به نظر می‌رسد تمرکز لیمن فقط در طرح برخی مقدمات بر نگارگری مبتنی است و پیش از آن در حال تدوین نوعی نگاه و منظر زیبایی‌شناسانه در باب هنرهای اسلامی در کل باشد. مهم‌ترین نمونه در این راستا که همسویی بیشتری با تحقیق حاضر هم در وجه انتقادی و هم در تمرکز بر نگارگری دارد کتاب فانی و باقی اثر مجید اخگر است. مهم‌ترین رمز تشابه این گفتار با کتاب مذکور بازهم در وجه انتقادی آن‌ها، و علاوه بر آن تمرکز بر نگارگری است. اما این دو پژوهش از جهت بنیادین دیگری از یکدیگر متمایز می‌شوند. به نظر می‌رسد که اخگر در کتاب خود تأثیر عالم مثال به مثابه سرچشمه نگارگری ایرانی را در نهایت می‌پذیرد اما بر تداوم و تکرار این رویکرد و گسترش آن در زمان حاضر نگاهی انتقادی دارد. اما متن حاضر بر این فرضیه که عالم مثال مأخذ و آبشخور نگارگری ایرانی و خصایص تصویری آن است، از اساس نقدهای بنیادین تر وارد می‌داند، که نه تنها نمی‌تواند پاسخ‌گوی بسیاری از شبهات و پرسش‌های مطروحه در باب نگارگری باشد بلکه بسیاری از خصایص این آثار را نیز در نهایت نادیده می‌انگارد. علاوه بر این در نظر داشت گفتمان شرق‌شناسی به‌عنوان مهم‌ترین عامل در خوانش عرفانی و مثالین از نگارگری، تمایز مهم دیگری است که پژوهش حاضر را از مورد مذکور و موارد دیگری مانند مقاله «ملاحظات انتقادی درباره زیبایی‌شناسی عرفانی»، اثر محمدرضا ابوالقاسمی که به زبان انگلیسی منتشر شده است متمایز می‌کند. در کل پوشیده نیست که راقم این سطور از مطالعه موارد مذکور و متون دیگر بهره قابل توجهی در مدون کردن پژوهش حاضر برده است.

۱. عالم مثال یا خیال

چنان که گفته آمد، نگارگری ایرانی را در رایج‌ترین قول وابسته به عالم خیال و یا مثال می‌دانند؛ «خیال واژه‌ای عربی است که ریشه آن خیل است. خیل به معنای گروه اسبان است و از لفظ خود مفرد ندارد» (خلیل جر، ۱۳۶۷: ج ۱؛ ۹۴۸). لفظ خیل به مجاز در زبان عربی به معنای سواران هم اطلاق می‌شود. در فرهنگ فارسی معین خیال پندار و صورتی ذکر شده است که در خواب دیده می‌شود و یا حتا در حالت بیداری تخیل شود (معین، ۱۳۷۱: ج ۱، ۱۴۶۶).

خیال در اصطلاح دارای چندین معنا و مفهوم است و انواعی دارد، اما آنچه که در نسبت با بحث ما قرار دارد و اغلب پژوهش‌های صورت گرفته در این باب به آن ارجاع می‌دهند، خیال در دو صورت متصل و منفصل است. خیال در معنای متصل «یکی از قوای باطنی انسان است که حافظ صورت‌هایی است که حس مشترک از حواس گرفته است... این سینا در شفا یادآور می‌شود که خیال گاهی علاوه بر آنچه از حس ظاهر گرفته شده است، صورت‌های دیگری را هم که از راه ترکیب و تفصیل توسط نیروی متخیله به وجود آمده در خود نگه می‌دارد. بنا به مشهور، محل تصرف این قوه، قسمت آخر اولین تجویف مغز است و صورت اشیا بعد از پنهان شدن از حواس و حس مشترک در آن باقی می‌ماند» (برقی، ۱۳۸۹: ۴۱).

اما عالم خیال و یا مثال منفصل، خود نوع مستقلی از مراتب حیات و وجود است. عالم خیال منفصل در حکمت متعالیه به‌عنوان مرتبه‌ای از مراتب وجود در عالم هستی مطرح است، که نقش رابط و واسط میان عالم عقل و حس را ایفا می‌کند. این عالم در عرفان ابن عربی یکی از حضرات خمس می‌باشد. به این ترتیب که ابن عربی برای عالم به مراتبی پنج‌گانه قائل است که از این قراراند: ۱. حضرت غیب مطلق که عالم آن اعیان ثابت است (حضرت لاهوت)؛ ۲. حضرت غیب مضاف که نزدیک به غیب مطلق است و عالم آن، عالم ارواح جبروتی و ملکوتی؛ یعنی عالم عقل و نفوس است (جبروت)؛ ۳. غیب مضاف که به شهادت مطلق نزدیک است و عالم آن عالم مثال و خیال مطلق و منفصل است



که به آن، عالم برزخ نیز می‌گویند (ملکوت)؛ ۴. شهادت مطلق که عالم آن، عالم ملک است و حضرت حس و شهود؛ ۵. حضرت جامعه که جامع حضرات چهارگانه مزبور است و عالم آن، اشیائی است که جامع عوالم و اشیا و اکوان آن‌هاست (قیصری، ۱۳۷۵: ۲۷۰). این سلسله مراتب در آرا پژوهشگران مختلف به گونه‌های دیگری هم ذکر شده است، به‌عنوان مثال سید حسین نصر این عوالم را با عنوان حضرات خمسه از این قرار بر می‌شمارد: عالم فلک یا جهان مادی و جسمانی؛ عالم ملکوت یا جهان برزخی؛ عالم جبروت یا عالم فرشتگان مغرب؛ عالم لاهوت یا عالم اسما و صفات الهی و عالم هاهوت یا ذات که همان مرحله غیب‌الغیوب ذات باری تعالی مافوق هرگونه اسم و رسم و تعیین و تشخیص است (نصر، ۱۳۷۳: ۸۴) اما با تمامی این تمایزات در اکثر متون، عالم مثال به‌عنوان عالمی که نقشی میانی و واسط را بین عالم تجرد و عالم ماده ایفا می‌کند معرفی شده است. لذا عالم خیال در بین علمای اسلامی عالمی است که میان دو عالم اصلی که خدا خلق کرده، یعنی بین عالم روحانی و جسمانی، قرار دارد (چیتیک، ۱۳۹۰: ۱۱۴). بنا بر رای برخی از محققین عرفان اسلامی و عرفا هر آنچه که در عالم ماده موجود است صورت حقیقی خود را در عالم مثال دارد؛ به بیان مولانا:

باغ‌ها و سبزه‌ها در عین جان
در برون عکسش چو در آب روان^۱

بر این اساس هر آنچه در این عالم است چون سایه و یا تصویری از وجود حقیقی است که در عالم مثال است. فلاسفه مسلمان نیز در میان قوای ادراکی انسان قائل به قوه مشخصی جهت دریافت صورت‌های خیالین هستند. آن‌ها بر این باورند که قوه خیال در معرفت و ادراک بشر نقش بسیار قابل توجهی را دارا است. بنا بر رای آنان «محاکات و صورت‌گری، حفظ و نگهداری، بازیابی و بازشناسی، ترکیب و تفصیل صور ادراکی و خلق صور جدید، تشدید استعداد آمادگی نفس برای ادراک صور عقلی و ادراک موجودات خیالی، از جمله وظایفی است که برای قوه خیال بیان شده است» (برقعی، ۱۳۸۹: ۴۹). بر این اساس انسان بعد از آن‌که چیزی را مشاهده می‌کند صورت آن را در نزد خود قابل

تصور و ادراک می‌یابد، از این جهت «تنها خیال انسان می‌تواند به این جهان (عالم مثال) ورود کند و عضوی که به این ادراک می‌رسد همانا خیال فعال است» (کربن، ۱۳۷۳: ۳۰۰) فلاسفه اسلامی بر این اعتقادند که صور خیالین با اوهام متفاوت‌اند و مهم‌ترین تفاوت آن‌ها در این است که این صور دارای هستی و موجودیت می‌باشند ولو این‌که ماهیت آن‌ها با ماهیت وجود مادی متفاوت باشند. «فلاسفه مشاء معتقدند که این صورت در بخشی از مغز مرتسم است و اشراقیون آن را منفصل و جدا از نفس و موجود در عالم مثال می‌دانند، اما صدرالمتألهین آن را نه منفصل و جدا از نفس و نه مادی و مرتسم در بخشی از مغز می‌داند، بلکه آن را مجرد، ولی قائم به نفس و مقید به آن می‌داند و معتقد است چون این صور مجرد است، پس قوه مدرک آن‌ها نیز باید مجرد باشد.» (همان: ۶۱)

در باب عالم مثال و یا خیال که در اندیشه علمای اسلامی مطرح می‌گردد، برخی منتقدین آن را با مثل افلاطونی یکسان قلمداد می‌کنند و بر این اساس چنین استنباط می‌کنند که رویکرد فلاسفه مسلمان در این خصوص کاملاً وابسته به آرا افلاطون در باب عالم ایده می‌باشد. اما در واقع در این میان تفاوت بسیار مهمی هم در ظاهر و هم ماهیت ماجرا نهفته است؛ در حقیقت عالم ایده افلاطونی عالمی معقول است در حالی که عالم خیال مرئی محسوس، ملموس، مذوق و مشموم است. عالم خیال عالمی حسی است، در حالی که عالم عقل از اوصاف حسی مجرد است. کار عقل کنار هم قرار دادن مفاهیم و اخذ نتیجه از آن‌هاست؛ عملی که ابن عربی معمولاً آن را فکر می‌نامد. در مقابل، کار خیال ادراکی درونی است که طی آن، مفاهیم در قالب حسی به ادراک در می‌آیند (چیتیک، ۱۳۹۰: ۱۱۳). علاوه بر این عالم خیال در فلسفه اسلامی عالمی واسط و میانی است در صورتی که عالم مثل افلاطونی چنین نیست. در رسیدن به یک صورت خیالی، هم تجربه ذهنی را باید در نظر گرفت، و هم واقعیت عینی را (همان: ۱۱۳).

در عین حال نسبت بیشتری را می‌توان میان عالم مثال در عرفان اسلامی و نظریه صدور یا فیضان در آرا فلوطین یافت و از طرفی دیگر هم می‌توان ماخذ دیگری

در باورهای پیش از اسلام در ایران برای ماهیت نظری عالم مثال یافت. اما آنچه در این مجال مهمتر می‌نماید، نقش و کارکرد آن در دوره زمانی خاصی است که در تاریخ فرهنگ ایران ایفا می‌کند؛ بر آن اساس عالم مثال برای ایجاد واسطه‌ای میان عالم عقل قدسی و عالم مادی از طریق فارابی و ابن سینا در اندیشه اسلامی وارد شد. البته لازم به تأکید است که آنچه در آرا کسانی چون فارابی و ابن سینا طرح می‌گردد همان طرح عالم مثال به طور مستقیم نیست بلکه طرح نظریه فیضان است که در نهایت در سنت فلسفه اسلامی در قالب مفهوم عالم مثال وجوه خاص و مختص خود را یافت.

۲. مهم‌ترین ضرورت‌های طرح عالم مثال در گفتمان عرفانی

با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان عالم مثال را در پیوند با عرفان و به خصوص عرفان نظری قلمداد کرد. طرح بحث عالم مثال خود از ضرورت‌هایی در گستره عرفان اسلامی برخوردار است که توجه به این ضرورت‌ها، روشن‌گر هم‌سویی‌ها (در صورت وجود) و تمایزات با نگارگری ایرانی به مثابه گفتمانی هنری خواهد بود.

خصایص و شاخصه‌های عالم مثال که بسیار مورد توجه سنت‌گرایان نیز می‌باشد اعتبار حسیات در آن عالم است. بر این اساس که عالم مثال دارای خصایص حسی می‌باشد اما در آن عالم مفاهیم ادراک حسی، حس‌پذیری و تجربه به گونه‌ای کاملاً متفاوت است. چنان که سیدحسین نصر در خصوص آن بیان می‌دارد که عالم مثال «دارای زمان و مکان و رنگ‌ها و اشکال خاص خود است، جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهد، لکن نه به گونه‌ای مادی. همین جهان است که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن را عالم خیال و مثال و یا صور معلقه خوانده‌اند» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۳). لذا برای عالم مثال می‌توان قائل به نوعی دریافت‌های حسی اما به معنایی فراتر از معانی معمول بود.

با اتکا به این که عالم مثال دارای خصایص حسی و حس‌پذیری است، نمی‌توان آن را به تناسب از مفاهیم پایه که ادراکات حسی را موجب می‌شوند یعنی مکان و زمان مبراً دانست. پس به نظر می‌رسد برای عالم خیال

یا مثال در سنت فلسفه اسلامی می‌توان نوعی «مکان‌شناسی» خاص را در نظر گرفت. به عبارت دقیق‌تر برای عالم خیال می‌توان قائل به نوعی مکان و زمان مشخص و خاص خود بود، که پدیده‌هایی چون برزخ، معاد جسمانی، معراج و تجارب وحیانی پیامبران و تجارب روحانی عرفا رخدادهایی وابسته به آن است. این نکته خود به مهمترین ضرورت نظری درباب طرح عالم مثال در عرفان اشاره دارد که همانا نقش واسط و میانی قابل شدن برای آن است.

با توجه به این که عالم مثال دارای نوعی مکان‌مندی خاص خود است، علما و حکمای الهی برای آن قابل به نوعی خصیصه میانجی و یا واسط هستند که «پیوند دهنده میان عقل و وحی، فلسفه و الاهیات، شناختن و تخیل ورزیدن، و تاریخ و مثال را فراهم می‌سازد» (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۴۷). این خصلت مانع از آن می‌شود که الوهیت هم به امری کاملاً انتزاعی و استعلایی تبدیل شود و هم مانع از آن می‌شود که بتوان برای آن خصایصی صرفاً مادی و تجسّدی در نظر گرفت. به عبارت دیگر همان مرز میان تنزیه صرف و تشبیه صرف در حکمت اسلامی است. بر این اساس مفاهیم متعالی دارای شانی منطقی و عقلانی می‌گردد که ادراک و اعتقاد به آن‌ها نیز برای نوع انسان به امری ضروری تبدیل می‌شود. بدون در نظر داشت چنین عالمی تنزیه مطلق حاکم شده و به سختی بتوان نسبتی میان خالق و مخلوق و حتی صورت و معنا برقرار ساخت. این مهم را شاید بتوان ضروری‌ترین خصیصه در طرح نظر عالم مثال یا خیال به‌عنوان عالمی مستقل و منفصل قلمداد کرد.

لذا مهمترین خصیصه عالم مثال را به طور کلی می‌توان در شاخصه میانجی و واسط بودن آن دانست. برخی از پژوهشگران گستره عرفان و سنت بر این اعتقادند که علاوه بر ضرورت‌های عرفانی ضرورت‌های فلسفی نیز در این میان نقش مهمی را ایفا می‌نمایند. به باور آنان در سیر فلسفه اسلامی به منظور نمایان ساختن فضایی که غیر از فضای عادی عالم مادی و جسمانی محسوس است، «باید انفصالی بین این فضا و فضایی که بشر به آن خو گرفته و در زندگی روزانه 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 و لکن غیر مادی، وجود داشته باشد، نمودار ساختن بعد متعالی فضای دومی غیر ممکن می‌گردد» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۲). پس در این میان به فضای واسطی که نقش پیوند دهنده میان عالم ماده و عالم غیب را بر عهده داشته باشد نیاز وجود خواهد داشت. «عالم مثال تاریخ را با ورای تاریخ، زمان‌مندی را با ازلیت، فانی را با باقی و زمینی را با آسمانی (چنان‌که عشق زمینی را با عشق ربّانی) پیوند می‌زند. بدین ترتیب این جهان واسط امکان رفع بسیاری از مشکلاتی را که فلسفه و الهیات مشایی با آن دست به گریبان بود را فراهم می‌کند. از یک سو بستری طبیعی‌تر برای تحقق‌پذیری مباحثی چون برزخ و معاد جسمانی و همگرایی عقل فیلسوفان و وحی پیامبران فراهم می‌سازد و به این ترتیب از تقلیل یافتن این مباحث به صرف «تمثیل» و نمادهایی که باید معانی «واقعی» آن‌ها را دریافت جلوگیری می‌کند؛ و از سوی دیگر دین‌ورزی و تصوّف زاهدانه قرون اولیه جهان ایرانی اسلامی را به عرفان عاشقانه و زندگی‌فزای سده‌های پیشین پیوند می‌زند» (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۴۸).

اما گذشته از مباحث نظری صرف در گستره عرفان، این عالم با نوعی مفهوم تخیل قابل ادراک است که از بنیاد با تخیل و یا اوهام فردی کاملاً متمایز است؛ بر همین اساس است که «در علم النفس غالب فیلسوفان و عرفای اسلامی با تعاریف و سطوح گوناگونی از تخیل روبه‌رو می‌شویم که تحت عناوینی گوناگون از یک سو به تخیل متناظر با نفس بهیمة راه می‌برد و از سوی دیگر به خیال فعالی که پیامبران به مدد آن با عقل فعال اتحاد می‌یابند.» (همان: ۱۴۶)

۳. مهم‌ترین شاخصه‌های نگارگری که آن را در مطابقت با عالم مثال قرار می‌دهد

در اکثر پژوهش‌های صورت گرفته در باب هنر اسلامی و به خصوص نگارگری، عالم مثال نقش مهمی را عهده‌دار می‌شود. به زعم کسانی که بر این اعتقاد و باور هستند، این هنر قرار است تجلی این عالم در جهان مادی باشد و هنرمند متجلی‌کننده و الهام‌گیرنده از

چنین عالمی است. در چنین باوری دیگر با فضای معمول حاکم میان اجسام و تصور مادی آن‌ها نمی‌توان مخاطب را از حیات مادی و جسمانی صرف به مرتبه ادراک حیات مثالین و عقلانی سوق و ارتقا داد. لذا آنان نگارگر ایرانی را همچون ناظری مستقیم، مشاهده‌گر و یا ادراک‌کننده عالم مثال تصوّر می‌کنند و «نگارگری ایرانی نیز مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دو بعدی تصویر می‌شود، زیرا فقط به این نحو می‌توان هر افقی از فضای دو بعدی نگارگری را مظهر مرتبه‌ای از وجود و نیز از جهتی دیگر مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست، و حتی در آن نگاره‌ها که فضا یکنواخت و منفعل است نمای فضای نگاره کاملاً با خصلت دو بعدی خود از فضای طبیعی سه بعدی اطرافش متمایز شده است و بنابراین فضا خود نمودار فضای عالمی دیگر است که ارتباط با نوعی آگاهی غیر از آگاهی عادی بشری دارد.» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۳) چنین نقشی در تلاش است تا نگارگری ایرانی را، از یک هنر صرفاً انسانی با کارکردهای معمول و مادی در زندگی روزمره جدا کند و به طبع مفاهیم عقلانی مطروحه در آن را با مفهوم عقل کلی^۲ که در تفکر سنت‌گرایی طرح می‌شود منتسب بداند.

مهمترین خصوصیات که موجب چنین نظریاتی در باب نگارگری ایرانی می‌شود، حول محور مهم‌ترین شاخصه نگارگری ایرانی یعنی «روی‌گردانی از بازنمایی منظر انسان و خصایص ساختار بینایی^۳» رقم می‌خورد. این اصلی کلی است که در نگارگری ایرانی بخش قابل ملاحظه‌ای از ویژگی‌ها و خصوصیات تصویری و فنی نگاره‌ها را در خود جای داده است. عموماً اکثر استنباط‌های مضمونی نیز وابسته به آن و پیرو آن است که صورت می‌پذیرد. این خصوصیت مفاهیم مطروحه در باب فضا، مکان و زمان، نور، رنگ، بافت و برخی خصوصیات دیگر را نیز در بر می‌گیرد. به عبارت دیگر به واسطه قاعده کلی «روی‌گردانی از منظر انسانی» هر کدام از این مفاهیم و شاخصه‌ها کیفیتی ویژه می‌یابند تا نمایانگر همان بستر فکری باشند که بر مبنای آن از منظر مشخص انسانی روی‌گردانی شده است. در این کلام منظر انسانی فقط بر خصوصیات دیداری صرف دلالت دارد، پس حاصل کار نگارگر مبتنی بر مشاهده از

طریق چشم صرف نیست.

در واقع باید اذعان داشت کسانی که خصایص نگارگری ایرانی را متأثر عالم مثال می‌دانند، این نوع نقاشی را در شرایط قیاس با نقاشی پرسپکتیوی قرار می‌دهند که از دوره رنسانس به این سو در هنر غربی به مثابه نوعی از نقاشی طرح گردید که بازنمایانگر اندیشه امانیسم رنسانس و با خصایصی سوپژکتیو بود. مهمترین نقدی که بر این رویکرد وارد است در نظر داشتنی شأنی اولی برای نقاشی پرسپکتیوی به واسطه مبتنی بر واقع بودن آن است. این رویکرد به جهت آن که نظام پرسپکتیو در نقاشی را در مطابقت با واقعیت و مطابق دریافت‌های دیداری انسان می‌انگارد، در صدد است تا در این میان ادله و عللی برای موجه نمودن فضای تصویری در نگارگری بیابد. اما از آنجایی که در همسویی و مطابقت نظام پرسپکتیو با واقعیت عینی و حتی پدیداری تردید و شبهات بسیاری طرح شده است^۴ می‌توان نظام پرسپکتیوی در نقاشی را فقط نوعی نظام تصویرگری خاص قلمداد کرد که پاسخ‌گوی برخی ضرورت‌های تاریخی و فرهنگی در شرایطی خاص بوده است نه نسخه یا رونوشتی از واقعیت. اما در قیاس قرار دادن نگارگری به مثابه نوعی از نقاشی که برای عدم شباهت آن به نقاشی پرسپکتیوی باید دلایلی ارایه گردد خود از موضعی حکایت دارد که در آن نقاشی پرسپکتیوی به‌عنوان نسخه برتر و واقعی‌تر قلمداد شده است. درست به همین دلیل است که بسیاری از پژوهشگران موافق با نظریه «بازنمایی عالم مثال در نگارگری» در متون خود عمدتاً به این نکته اشاره دارند که عدم توجه نگارگر به اصول پرسپکتیو از روی ناآگاهی و ناتوانی از درک این اصول نیست و «غیاب فضای سه‌بعدی در مینیاتور، نه تصادف است و نه به علت عدم مهارت، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است» (شایگان، ۱۳۸۰: ۸۲) درست در تداوم همین مسأله است که این نظام تصویری خاص متأثر عوالم مثالین معرفی می‌شود.

در چنین بستری به نظر می‌رسد که نقاش یا نگارگر میان واقعیت موجود عینی (واقعیت فی‌نفسه) و آنچه به توسط قوای بینایی (واقعیت پدیداری) دریافت می‌گردد تمایز قائل است؛ یا به عبارتی دقیق‌تر میان آگاهی

عقلانی و دریافت‌های حسی صرف تمایز می‌گذارد؛ چرا که قوای بینایی به واسطه شرایط خاص خود دارای نوعی اعوجاجات می‌باشد که صورت واقعیت را تغییر می‌دهد. متداول‌ترین این اعوجاجات کوه‌نمایی است، که بر مبنای آن اجسام هر چه از ناظر دورتر باشند کوچک‌تر از اندازه طبیعی و واقعی خود به نظر می‌رسند؛ چرا که اضلاع و خطوط موازی آن‌ها رو به یک نقطه گریز (یا نقطه محو) به صورت همگرا تداوم می‌یابند و این همگرایی در نتیجه موجب تصور کاهش در ابعاد و اندازه‌ها (نه در تناسبات) می‌شود.

محدودیت‌های بینایی انسان فقط شامل کوه‌نمایی نیست، به همان میزان که اندازه‌ها با حفظ تناسبات کوتاه‌تر و فشرده‌تر به نظر می‌رسند، بافت عناصر و اجسام، وضوح و شفافیت آن‌ها، رنگ آن‌ها نیز دچار تغییر و نوعی ابهام می‌شود. رنگ‌ها معمولاً از حالت اولیه خود دور می‌شوند و به اصطلاح خنثی‌تر به نظر می‌آیند، بافت سطوح و اجسام با تلفیق خصایص رنگی و تیره روشن مبهم‌تر و منفعل‌تر به نظر می‌رسند، میان سطوح اجسام در فواصل دورتر دیگر نمی‌توان قائل به مرز قاطع و مشخصی بود و لذا شفافیت آن‌ها دچار تغییر می‌شود. تمامی تغییرات مذکور نه بخشی از واقعیت اجسام به خودی خود و فی‌نفسه، بلکه بخشی از ساختار دیداری انسان و دنیای پدیداری بر حواس و منظر اوست.

غالب پژوهشگران هنرهای اسلامی با موضع سنت‌گرایی همسویی و نزدیکی بیشتری دارند و مروج این باورند که هنرهای اسلامی بازنمایانگر جهان مثال هستند. اعتقاد غالب آنان بر این است که «باور به ناپایداری جهان محسوس موجب شده است هنر اسلامی به بازنمایی واقعیت مادی وفادار نباشد (مانند بورکهارت، نصر، ماسینیون و بختیار). غالباً مبنای این استدلال نگرشی است که تصوّف را معرف حقیقت راستین اسلام می‌داند. تصوّف معنا را بر ماده و باطن را بر ظاهر ترجیح می‌دهد و در مقابل لذت‌های این جهانی به زهد متمایل است» (لیمن، ۱۳۹۳: ۲۵).

این دست تحلیل‌ها در میان پژوهشگران ایرانی هم تأثیرات به‌سزایی داشته است از آن جمله می‌توان به برخی آرا داریوش شایگان نخستین اشاره کرد که بیان

می‌دارد «فضای مینیاتورها به دریافتی کیمیایی از نور و تخیل وابسته است که همچنان که دیدیم در قلمرو تفکر به عالم مثال مربوط می‌شود. غیاب فضای سه‌بعدی در مینیاتور، نه تصادف است و نه به علت عدم مهارت، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد بیش از هر چیزی خیالی باشد، فضایی که در آن اشکال متبادر به ذهن، شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصایص وابسته به آن هستند؛ محیطی نامتجانس که در آن هر سطح و مرحله‌ای حالت عاطفی خاص دارد و رنگ‌بندی ویژه.» (شایگان، ۱۳۸۰: ۸۲) نقل قولی از ثروت عکاشه مثال دیگری از این دست توصیفات است:

«هنرمند [نگارگر] فضا و مکان را به صورت کیفی و به طور مستقل از مکان ممتد خارجی تنها به ذهن القا نموده است، نه آن‌که تابع قوانین عمودی مربوط به فضا و مکان شده باشد. مفهوم فضا در نگارگری ایرانی با جهان دیگری پیوند دارد و دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد.» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۵۲) در قولی دیگر چنین بیان شده است که «واقعیت به طور کلی برای این نگارگران منحصر به آنچه با چشم سر و یا با حواس ظاهری دیگر احساس می‌کنیم نیست، بلکه در میان دو قطب مختلف قضیه، یعنی جهان محسوس و جهان معقول مجرد، عالم دیگری که ملکوت عالم جسمانی می‌باشد، قرار دارد.» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۲) و یا نمونه دیگر که نمونه‌ای از بسیاری مقالات است چنین بیان می‌دارد که: نگارگر ایرانی پیش از آن‌که به عالم مادی توجه داشته باشد، به ماورا آن توجه دارد و بر این اساس هرگز در پی نمایش عین به عین طبیعت نبوده است. هنرمند همواره تلاش دارد، ذات مواد را مطابق با حس خیال خود از عالم مثال هر چه بیشتر برای بیننده آشکار کند. نگارگر به ظواهر طبیعت رجوع نمی‌کند، بلکه به جایی که صور طبیعت از آن نشات گرفته‌اند یعنی عالم مثال رجوع می‌کند (گودرزی، ۱۳۸۶: ۹۲).

رویکردهای مذکور پیش از آنکه وابسته به منظری تحلیلی مبتنی بر آثار و یا زبان تصویری و نقاشانه آن‌ها باشد متأثر از برخی گرایش‌های خاص عرفانی است. این گرایش‌های را بیشتر می‌توان با سمت و سوی تفکر سنت‌گرا و مستشرقانه همسو دانست. نکته قابل توجه

این است که نظریه مذکور بر آن است تا از خصایص کاملاً تصویری و فنی نگارگری خوانشی یکدست شهودی و عرفانی ارایه دهد. به نظر می‌رسد روی‌گردانی از نمایش منظر انسانی و عدم ابتدای نگارگری بر دریافتهای بینایی صرف، مقدمه‌ای است که آن را با برخی بسترهای عرفانی همسو سازند. این در حالی است که می‌توان چنین انگاشت که عدم پیروی از واقعیت پدیداری و حس بینایی صرف می‌تواند در راستای توجه به ماهیت عینی‌تر عناصر فارغ از محدودیت‌های بینایی باشد. در این مسیر ضروری است که نقاش ابتدا ماهیت واحد نقطه دید خود را نادیده انگاشته و از میان بردارد که متعاقب آن تغییراتی را در کاربست سایر عناصر تصویری از قبیل رنگ، تیره روشن و... شاهد خواهیم بود. تمامی این تغییرات را می‌توان نمایانگر از برداشتن کانون دید یا زاویه دید ناظر در جهت نزدیکی هر چه بیشتر به ماهیت واقعی و مستقل شی دانست. از طرف دیگر به نظر می‌رسد کاربست نظریه تصویرگری از عالم مثال در نگارگری ایرانی خود با نقدهای مهمی روبرو باشد که چندان پاسخ درخوری تا به حال به آن‌ها داده نشده است.

علاوه بر خصایص فرمی برخی از پژوهشگران نیز با دیدگاه انتقادی بر این باورند که میان موضوعات طرح شده در نگارگری و خصایص عرفانی مربوطه درباب عالم مثال ارتباطی موجود نیست. این دست منتقدات بر این اعتقادند که «موضوع بیشتر نگاره‌های ایرانی موضوعاتی این جهانی و زمینی است، موضوعات غالبی چون زندگی روزمره و جنبه‌های مختلف زندگی انسان به طور کلی - مانند ساختن یک قلعه، حمام، جنگ، شکار، تفریح و ... که مشخص نیست چگونه می‌توان از تصاویر حاوی چنین موضوعاتی نتیجه گرفت که: نگارگری به مثابه یاد واقعیتی فراتر از محیط مادی و این جهانی زندگی انسان است (Abolghassemi, 2016: 38).

مهم‌ترین نقدهای وارد بر کاربست عالم مثال بر

نگارگری

اگر چه در نظر داشت عالم مثال به عنوان ماخذی برای هنرهای سنتی و به خصوص نگارگری رویکردی است که در برخی امور پاسخگو و موجه می‌نماید، اما به نظر می‌رسد رویکردهای یکسر شهودی و نگاه صرفاً عرفانی در این میان موجبات نقدهای مهمی را فراهم می‌آورد که در نظر داشت آن‌ها در تحلیل نگارگری ایرانی امری ضروری است.

با وجود این که در نظر داشت شأنی مثالین برای نگاره‌های ایرانی، مفهوم متفاوت فضا را در آن‌ها توجیه می‌کند، اما در عین حال برای آن‌ها نیز شأنی کاملاً انتزاعی^۵ در نظر می‌گیرد، که به طبع در نسبتی حداقلی با زندگی این جهانی قرار می‌گیرند. از طرف دیگر هنرمند را در جایگاه عارفی که ناظر بر مقامات و مراتب هستی است قرار می‌دهد.^۶ از آنجایی که تجربه این جهان به طور عام برای همه میسر نیست لذا در چنین تفسیری، تجربه هنرمند به مثابه‌ی تجربه‌ای است که «همچون حائلی بین نگاه فرد و طبیعت و تاریخ قرار می‌گیرد، زیرا تخیل در این جهان [ایرانی - اسلامی] آنچنان نیروی تجسمی یافته است، که واقعیت روزمره در برابر واقعیت جادویی و خلاق رنگی ندارد و بیشتر به وهم و خیال می‌ماند.» (اخگر، ۱۳۹۱: ۱۵۱) به همان نسبت نیز نگارگری ارتباط مؤثر خود را با انسانی که تجربه مستقیم و قابل اعتماد او در همین جهان مادی و انضمامی است از دست می‌دهد.

بر همین اساس می‌توان باورپذیری نظریه مذکور را با چالشی مهم مواجه دانست. چرا که این نوع خوانش به مثابه‌ی خوانشی منتزع از تاریخ و اجتماع در نهایت تصویری دوشقی ارایه می‌دهد که یک شق آن پیوندی بلامنازع با تاریخ و اجتماع دارد و شق دیگر یکسر از این موارد منفک است. بی‌تردید می‌توان بیان داشت که هیچ کنش انسانی به خصوص کنش‌های هنری و فرهنگی از سازه اجتماعی و تاریخی خود بی‌تأثیر نیستند. تصور کنشی مستقل از اجتماع و تاریخ ولو کنش عرفانی به حتم امری بعید است. چنان که تاریخ تصوّف در ایران به خوبی بیانگر پیوندهای اجتماعی و تأثیرات تاریخی آن است؛ که در غیر این صورت اساساً برای عرفان نمی‌توان

به تاریخ قایل شد، در صورتی که متون متعدد در تاریخ تصوّف و عرفان به جریانی خلاف این اشاره دارند. اما در نظریه مثالی شان صرفاً ملکوتی و عرفانی نگارگری میان این آثار و مخاطب آن‌ها فاصله ایجاد می‌نماید، و بر این اساس پیشینه‌ای تاریخی و فرهنگی آن‌ها نقش مؤثر خود را از دست می‌دهند و از این جهت نمی‌توان به آن‌ها به عنوان بستری متناسب و در خور ارتباط با زندگی امروز نگریست. این مسأله شکافی محسوس در تاریخ و فرهنگ یک جامعه را موجب می‌شود. چگونه ارتباطی می‌توان میان تفاسیری که در آن‌ها خال صورت به نقطه حرف «ب» که نماد ذات الهی و غیب عما و سیاهی ذات است و گیسو که در خود نیروی قدسی نهفته دارد (لیمن، ۱۳۹۳: ۳۰) با تاریخ و اجتماع دوره قاجار یافت. به حتم همه تفسیرها به این اندازه اغراق شده نیستند اما مادامی که تفسیرهای ارایه شده بر بستری شهودی و صرفاً عرفانی مبتنی گردند که شأنی انتزاعی دارند، دامنه این گونه نمادپردازی‌ها حدود مشخصی نخواهد داشت.

اگر چه چنین تفسیری می‌تواند وابسته به برخی بسترها و ضرورت‌های تاریخی نیز باشد، اما نباید به واسطه آن نقش واقعیت‌ها و تجربه انسانی را تا حدی تضعیف نمود که ملموس‌ترین مفاهیم اجتماعی و تاریخی به مرز تخیل نزدیک شوند. در نظر گرفتن چنین تحلیل‌های چنان به مرزهای غیر واقعی و غیر قابل باور نزدیک می‌شود که بورکهارت در یک روایت پاره پاره شدن قالی عظیم بهارستان را توسط اعراب مبتنی بر یک رویکرد و بینش الوهی و فلسفی قلمداد می‌کند و بیان می‌دارد «این عمل که به ظاهر دال بر ویرانگری آثار تمدن و صنایع است، نه فقط با قانون جنگ که قرآن وضع کرده مطابقت داشت، بلکه در عین حال، بدگمانی ذاتی مسلمان در حق هرگونه اثر انسانی که داعیه کمال و جاودانگی مطلق دارد را بیان می‌دارد. وانگهی قالی تیسفون، نمایشگر بهشت بود و تقسیم آن بین صحابه پیغمبر، خالی از معنایی روحانی نیست.» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۵) به نظر می‌رسد چنین نقل قول‌هایی روی دیگر همان سکه‌ای باشد که در آن مورّخی مانند یاکوب بورکهارت^۷ دین اسلام را بی‌حاصل، مبتذل، غریب و غیر

قابل باور قلمداد می‌کرد (سعید، ۱۳۹۰: ۳۰۵).

نباید فراموش کرد که پیشینه تاریخی یک فرهنگ در حدود امور محسوس و تاریخ زیسته آن است که تعریف می‌شود؛ تجربه زیسته یک ملت در امر هنر، تاریخ هنر آن را موجب می‌شود. در نظر داشت شأنی صرفاً غیر مادی و نامربوط به زیست تجربی نه تنها نسبت‌های ضروری در این حدود را حاصل نمی‌آورد بلکه خود موجبات آشفتگی و عدم نسبت با آیندگان را رقم می‌زند. چنین رویکردی مانع از مواجهه منطقی و عقلانی مخاطب و وارثین این هنرها به گونه‌ای قابل لمس و تجربی با پیشینه‌شان می‌شود. به عبارت دیگر با ایجاد تصویری خیالین، دور، غیر قابل دسترس و بیگانه با واقعیت زندگی، پیوند میان این آثار و زندگی در معنای معمول و واقعی آن از میان می‌رود.

پیرو این موارد نکته انتقادی مهمی که حاصل می‌آید این است که دیگر این گرایش هنری (نگارگری) در وجه تحلیلی خود از رویکردهای مهم تاریخی بر حذر مانده و اعتبار و وجوه تحلیلی خود را در ساختاری عمودی و وابسته به عوالم ملکوتی می‌یابد. چنین رویکردی مانع از یک تحلیل عقلانی و قابل ادراک در روندی پژوهشی می‌گردد، و به نسبت ادله و استنادات در آن باب را نیز، باید از رویکردهای شهودی عارفانه و حداکثر اشعار ادبی وابسته به آن‌ها اخذ کرد. چنانچه بسیاری از پژوهش‌های جاری حتی در سطوح عالی دانشگاهی با اتکا به مباحثی چنین به شدت با عدم وجود تحلیل‌ها و استنادات تاریخی و تخصصی مواجه هستند که در نهایت موجب تضعیف هر چه بیشتر گفتمان هنرهای تصویری و اصول زیبایی‌شناسی حاکم بر آن‌ها می‌گردد. به زعم برخی منتقدین ضرورت تأکید بر معیارهای زیباشناختی بسیار بیشتر از گستره‌های دیگر است و این در حالی است که «مشکل اصلی از آن جا ناشی می‌شود که شرح و تفسیر هنر اسلامی پیوسته از دیدگاه‌هایی غیر زیباشناختی صورت می‌گیرد که عمدتاً هیچ ربطی به هنر ندارند؛ یعنی از دیدگاه‌هایی سیاسی، دینی، عرفانی یا اقتصادی که وجه مشترکشان این است که جملگی غیر زیباشناختی‌اند. این دیدگاه‌ها ویژگی‌های زیباشناختی هنر اسلامی را کم اهمیت جلوه می‌دهند و چیزهای

دیگری را جایگزین آن‌ها می‌کنند، چندان که گویی این هنر آن قدر نیرومند نیست که فی‌ذاته به مثابه هنر مورد توجه قرار گیرد.» (لیمن، ۱۳۹۳: ۱۶)

نکته مهم دیگر پیوند و همسویی خوانش مثالی با تفکر مستشرقانه می‌باشد. به نظر می‌رسد که بتوان ریشه این رویکردها را تا اندازه زیادی در ساختار تفکر مستشرقانه و نیاز آن به جهان اندیشه‌های خیالین جستجو کرد، تا به نوعی نیاز فرهنگی خود را به این عرصه فرو نشانند. درست به همین دلیل تحلیل نگاره‌ها پیش از آن که وابسته به خصایص و معیارهای زیبایی‌شناسانه و یا بسترهای اجتماعی و تاریخی آن آثار باشد مهم‌ترین مأخذ خود را صرفاً از میان برخی متون عرفانی پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد رویکرد مستشرقانه و پیروان این رویکرد در ممالک شرقی در نهایت از کاربست رویکردی عقلانی در تحلیل این آثار سر باز می‌زند و دست به دامن رویکردهای عرفانی می‌شوند. چنان که عیان و مشخص است توجه به عوالم خیال و ایجاد نسبت میان هنرهای سنتی و به خصوص نگارگری با آن عوالم پیش از آن که در آرا کسانی مانند نصر و شایگان متجلی شود در آرا شرق‌شناسانی مانند هانری کربن و تیتوس بروکهارت نمود یافته بود. البته تردیدی نیست که میان مواضع کسانی مثل کربن و بروکهارت به‌عنوان شرق‌شناس و مواضع سخت و مغرضانه کسانی مانند رنان^۸ تمایز و تفاوت بسیار است. اما وجه مشترک این دو رویکرد عدم در نظر داشت رویکردی متناسب و در پیوند با واقعیت زیستی این فرهنگ‌ها، در جهت نگرستن به آن‌ها است. این نوع شرق‌شناسی همان چیزی است که ادوارد سعید از آن با عنوان زائرین فرانسوی یا همان شرق‌شناسی فرانسوی یاد می‌کند. به زعم سعید، زائر فرانسوی از گونه‌ای دیگر بود... آنان طرح‌هایی ریختند برای یک کنسرت فرانسوی یا شاید حتی اروپایی در مشرق زمین که رهبری ارکسترش بی‌گمان در دست فرانسویان بود. مشرق زمین برای آنان عبارت بود از مشرق زمین خاطره‌ها، ویرانه‌های خاطره برانگیز، اسرار فراموش شده، روابط و مکاتبات پنهانی، یک شیوه زندگی تقریباً متعالی... (سعید، ۱۳۹۰: ۲۵۱) و البته شرق‌شناسی فرانسوی را باید به مثابه نوعی مکتب



در نظر گرفت که فقط مختص مستشرقین فرانسوی نبوده است.

ادوارد سعید به نوع دیگری از شرق شناسی نیز قائل است که آن را شرق شناسی پنهان معرفی می نماید؛ شرق شناسی پنهان نوعی از پژوهش هایی است که توسط کسانی صورت می گیرد که حرفه شان به افزودن حجم دانش حول محور مشرق زمین مربوط می شود شایق بودند که به طرق مختلفی چگونگی تکوین اندیشه هایشان، کارهای محققان شان، و نگرش های عمیق مربوط به عصر خودشان را در لفافه های از واژگان و عباراتی عرضه بدارند که اعتبار فرهنگی شان مأخوذ از سایر علوم و سایر ساختارهای فکری باشد (همان: ۳۰۱). در متعادل ترین حالت شرق و فرهنگ شرقیان و ثمرات آن را متأثر از نوع متفاوتی از جهان بینی می دیدند که با زندگی معاصر آن ها در تضاد و تعارض بود؛ گویی این فرهنگ ها فقط در پیشینه خود چیزی خیالین و انتزاعی داشتند که تنها آن را قابل توجه می یافتند که اتفاقاً هیچ نسبتی هم میان آن و زندگی واقعی و کنش فعال اجتماعی آن ها نبوده است. از دید شرق شناسی پنهان «مشرق زمینیان به مثابه موجودات شناخته شده و نهایتاً بلا تحرک و بلا اثر به نوع بدی از ابدیت تعلیق می یابند. از این روست هر آن گاه که بر مشرق زمین به دیده مثبت نگریسته می شود یا مشرق زمین پذیرفتنی تلقی می گردد، پای عباراتی از قبیل «خرد شرقی» به میان می آید.» (همان: ۳۰۵) شرق برای آنان شرقی ازلی و ابدی و وحدت یافته است، شرق در مفهوم و کیفیتی یکسر وابسته به نگاه شرق شناسانه؛ به مثابه تمدنی ازلی که از تجارب و خصایص عقلانی فرهنگ بشری و انسانی متمایز است و بر این اساس نیز کنش های اجتماعی و انتقادی که موجبات پویایی و رشد هر جامعه است در این فرهنگ ها کمرنگ تر و ضعیف تر انگاشته می شود. نگاه مستشرقانه ضرورت های انسانی این فرهنگ ها را نادیده می گیرد و در صدد است تا به زعم خود و در پرتو واژگان و مفاهیمی چون «خرد شرقی»، «وحدت»، «سنت ازلی»، «عالم مثال» و... جهانی دیگر را بدون توجه به ضرورت های تاریخی و اجتماعی معرفی نماید. اساساً در خوش بینانه ترین حالت

بی طرف ترین مستشرقین و هنر شناسانی که هنر شرقی و اسلامی را مورد توجه داشتند، به صورتی پیشینی فرهنگ شرقی را به مثابه ابژه ای بیرونی و بیگانه مورد پژوهش قرار می دادند که قرار است در آن چیزی در خور ارزش بیابند. لذا در این میان مستشرقین به دنبال اثبات چیزی جز تعقل معمول انسانی - که در پیوند با ضرورت های زیستی است - در آثار هنری شرق اسلامی بودند. امروزه جریان شرق شناسی چه عیان و چه پنهان فقط از جانب مستشرق نیست که بر زیست شرقی سایه می افکند، بلکه متفکر و پژوهشگر شرقی هم در غالب موارد مجدانه تر از مستشرق این مسیر را غنا می بخشد. حجم متون منتشره در خصوص پیوندهای میان هنرهای سنتی و نگارگری با عالم مثال و خیال نمونه ای از استمرار جدی پژوهشگران پیرو نظریات مذکور است. انتساب عوالمی نظیر عالم خیال یا مثال توسط مستشرقین و هنر شناسان غربی به هنرهای ایرانی و به خصوص نگارگری، صرفاً توجیهی ساده از تمایزات این نوع هنرها است که به صورت جدی آن را منتسب به گرایشات عرفانی کسانی چون ابن عربی می دانند. این در حالی است که در آرا ابن عربی علاوه بر معرفی عوالم دیگر در مراتب هستی بر تجلی حسن در تمام شوون هستی حتا هستی مادی به وفور تأکید می شود؛ اما آنچه برای شرق شناسی جذاب تر می نمود شرق خیالین و فارغ از جهانی بود که انسان شرقی فی الواقع در آن بود.

این نوع تحلیل ها و ارزش گذاری های جدید به طور کلی نوعی فاصله و شکاف عمیق را در ساختار فرهنگی ما موجب شده است که بر مبنای آن پیشینه هنری و فرهنگی خود را فقط در هاله ای از ابهام جهانی خیالین می بینیم که با امروز و هر لحظه ما کاملاً بیگانه است، و از طرفی نیز جز آن نقش و کارکردی برای پیشینه خود نمی توانیم قائل شویم.

نتیجه گیری

به نظر می رسد در نظر داشت عالم مثال به عنوان سرمنشأ و آیشخور نگارگری ایرانی نتوانسته است پاسخ گوی بسیاری از ابهامات و تعارضات مطروحه در این خصوص باشد. عالم مثال به عنوان مفهومی انتزاعی،

صرف‌نظر از نظریه مذکور بتوان مهمترین شاخصه نگارگری ایرانی را «رویگردانی از نمایش منظر انسانی» و عدم ابتدای نگارگری بر دریافت‌های بینایی در جهت توجه به واقعیتی به مراتب عینی‌تر^۱ قلمداد کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مثنوی معنوی؛ دفتر چهارم، بیت ۱۳۶۳

2. intellect

۳. در بسیاری از متون این خصوصیت کلی تحت عنوان «عدم کاربست اصول پرسپکتیو» ذکر شده است. از آنجایی که چنین عنوانی دال بر بدیهی بودن و اولی بودن اصول کلی پرسپکتیو در هنرهای تصویری است و آن را از حالت یک نظام قراردادی به اصلی بدیهی و طبیعی تبدیل می‌کند، بر آن شدیم تا از عنوان «روی‌گردانی از بازنمایی منظر انسان و خصایص ساختار بینایی» استفاده نماییم.

۴. پژوهش‌های مهمی در این راستا وجود دارند که از مهمترین آن‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد:

Panofsky, Erwin (1991) *Perspective as Symbolic Form*; trans. Christopher S. Wood; Published by: Zone Books. New York.

Goodman, Nelson (1976) *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*; oxford university press.

Schweitzer, B. *Vom sinn der Perspektive*. Tubingen 1953, S. 13

۵. در اینجا منظور از انتزاعی منتزع از وجود در معنای انسانی و مادی است نه در معنای هنر انتزاعی مدرن.

۶. به عنوان مثال: تنها از طریق قدرت خیال فعال می‌توان با ویژگی‌های دو گانه عالم مثال ارتباط برقرار کرد. نیرویی که تنها در اختیار عرفا قرار دارد و هنرمند عارف با استفاده از این توانایی، عالم مثال را به تصویر می‌کشد. (کشاورز، ۱۳۹۴: ۸۴)

۷. Jacob Burckhardt (۱۸۱۸-۱۸۹۷) از چهره‌های تأثیرگذار در تاریخ‌نگاری و به خصوص تاریخ‌نگاری فرهنگی.

۸. Ernest Renan (۱۸۲۳-۱۸۹۲) زبان‌شناس، لغت‌شناس، مستشرق و فیلسوف فرانسوی.

9. objective

کتابنامه

اخگر، مجید (۱۳۹۱). *فانی و باقی*. تهران: انتشارات حرفه

نگارگری را در نسبتی حداقلی با زندگی این جهانی قرار می‌دهد؛ لذا این آثار ارتباط مؤثر خود را با انسانی که تجربه مستقیم و قابل اعتماد او در همین جهان مادی است از دست می‌دهد. این رویکرد نسبت‌های تاریخی و اجتماعی را که اصل و اساس شناخت هر پدیده را ممکن می‌نماید نادیده می‌انگارد؛ هر پدیده، تنها در نظام ارتباطی خود با سایر امور و در بستری تاریخی و اجتماعی حایز اعتبار و شناخت می‌گردد و نگارگری ایرانی نیز از این قاعده مستثنی نیست. با توجه به شواهد موجود به نظر می‌رسد بتوان همسویی نگارگری ایرانی با عالم مثال را برآمده و منتج از جریان شرق‌شناسی و به خصوص شرق‌شناسی پنهان دانست. بر این اساس نظریه شرق‌شناسی پنهان با طرح ادبیات و واژگانی خاص - که بیشتر در حوزه عرفان نظری حایز اعتبارند تا در گفتمان هنر- بر آن است تا خوانشی همسو با پیش‌فرض‌های مستشرقانه از نگارگری ایرانی ارائه دهد. شرق‌شناسی بر آن است تا با طرح انگاره روایت بزرگ، در حوزه‌های مختلف از جمله هنر و وابسته دانستن آن به سنتی خیالین و غیرواقعی، شرق را پیش از موجودیتی مستقل و وابسته به تجربه زیسته خود، صرفاً به عنوان بخشی از وجود گمشده غربی قلمداد نماید. در این میان بخش عمده‌ای از پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه هنرهای سنتی و به خصوص نگارگری ایرانی با تأثرپذیری از چنین رویکردی، برآنند تا منشأ هنرهای سنتی در جوامع شرقی را متأثر از عوالمی چون عالم مثال معرفی نمایند. در نتیجه این رویکرد غیر تاریخی و غیر علمی، حوزه‌هایی مانند تاریخ هنر که به فعالیت علمی و گسترش رویکرد انتقادی نیاز دارند، بیش از پیش به ورطه پندارهای وهمی و شبه علمی فرو می‌روند که مهمترین نتیجه آن نوعی سکون و انجماد فکری است. توجه به عوالم دیگر به عنوان مأخذ مهم فکری و حتی فرمی در حوزه هنر اجازه بروز پژوهش‌های جدی و خوانش‌های دیگر در این میان را سلب نموده است. لذا ضروری می‌نماید که فارغ از ادبیات مستشرقانه و مباحث عرفانی، هنرهای سنتی و به خصوص نگارگری را درون گفتمان هنرهای تصویری و با شرایط خاص رسانه آن‌ها مورد تحلیل قرار داد. از طرف دیگر به نظر می‌رسد با

لیمن، الیور (۱۳۹۳). در آمدی بر زیباشناسی اسلامی، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
معین، محمد (۱۳۷۱). فرهنگ فارسی، چ هفتم، تهران: انتشارات امیر کبیر.
نصر، سیدحسین (۱۳۷۳). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، فصلنامه هنر، ش ۲۶، صص ۷۹ تا ۸۶، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
نصر، سیدحسین (۱۳۸۸). معرفت و امر قدسی، ترجمه فرزاد حاجی میرزایی، تهران: نشر و پژوهش فرزاد روز.
نصر، سیدحسین (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
شایگان، داریوش (۱۳۸۰). بت‌های ذهنی و خاطره‌ازلی، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
عکاشه، ثروت (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: انتشارات حوزه هنری.

منابع انگلیسی:

Abolghassemi, Mohammadreza (2016) «Critical Remarks on "Mystical Aesthetics" The Case of Persian Painting»; in *Kimiya-ye- Honar*, Quarterly Fourth Year, No. 17; pp 32-43.

هنرمند.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.
بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۰). هنر مقدس (اصول و روش‌ها) ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش. تهران:
برقعی، زهرا (۱۳۸۹). خیال از نظر ابن‌سینا و صدرالمتهلین، قم: موسسه بوستان کتاب.
تجویدی، علی‌اکبر (۱۳۷۵). نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا قرن دهم هجری، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
چیتیک، ویلیام (۱۳۹۰). عوالم خیال، ترجمه قاسم کاکایی، چ ۵، تهران: انتشارات هرمس.
خلیل‌جر (۱۳۶۷). فرهنگ لاروس، ترجمه سید حمید طبیبیان، تهران: انتشارات امیر کبیر.
سعید، ادوارد (۱۳۹۰). شرق‌شناسی، ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
کربن، هانری (۱۳۷۳). تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، تهران: انتشارات کویر.
کشاورز، گلناز (۱۳۹۴). «جوهره مثالی هنر نگارگری ایرانی و نقش سنت در آن»، نشریه کیمیای هنر؛ سال ۴، شماره ۱۶، تهران: پژوهشکده هنر.
گودرزی، مصطفی؛ کشاورز، گلناز (۱۳۸۶). «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۳۱، دانشگاه تهران.
قیصری، محمد داوود (۱۳۷۵). شرح فصوص الحکم، به کوشش سید جلال‌الدین آشتیانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.