صفحات ۱۹ - ۲۸
نشریه‌هنرهای‌زیبا- هنرهای تجسمی • شماره۴۸ • زمستان ۱۳۹۰

نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال* (با تأکید بر آرای شیخ شهاب الدین سهروردی در بارهٔ عالم خیال(مثال))

پرویز اسکندرپور خرمی[۱]، فاطمه شفیعی[۲]**
[۱] عضو هیئت علمی دانشکده هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد فلسفه و کلام اسلامی و عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور یاسوج، یاسوج، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۰/٤)

چکیده

نگارگری ایرانی هنری است که توانسته در گذرگاه زمان، راه و رسم به ترسیم کشیدن جمال را برپا دارد و بر روی بال‌های پرواز خیال نگارگر از جمال صوری به سوی جهان و اموری فراتر از آنچه مشهود در حواس ظاهری پنجگانه‌اش است، کشیده شود. جهانی که سهرودی ضمن اذعان به وجود آن تلاش نموده با دلایلی وجود آن را اثبات نماید و همه حکمای اسلام و ایران نیز به این بحث بازگشته و آن را بسط داده و در حکم سرچشمه، از آبشخور آن سیراب شوند. نگارگر ایرانی چنان حکیمی اشراقی با ورود به عرصهٔ شهود و اشراق با پیروی از مفهوم فضای منفصل (عالم خیال)، توانسته سطح دو بعدی نگارگری را به تصویری از مراتب هستی مبدل سازد و با ارتقای بیننده از افق حیات عادی و وجود مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر، او را متوجه جهانی سازد، مافوق این جهان جسمانی، لکن دارای زمان و مکان و اشکال خاص خود. این پژوهش با تبیین و تحلیل هویت عالم نورانی خیال از نگاه سهروردی و برخی نگاره‌های ایرانی و تحلیل زیبایی‌شناسی و نمادشناسی آنچه از نماد نور و خیال در آنها نمود بارز دارد، به این مطلب برسیم که نگارگری ایرانی صحنهٔ ظهور و نمایش عالم ملکوتی خیال می‌باشد.

واژه های کلیدی

نور، عالم خیال(مثال)، سهروردی، نگارگری ایرانی، فره کیانی(خره).

* بخشی از این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد فلسفه و کلام اسلامی، نگارنده دوم تحت عنوان «تحلیل جایگاه خیال در زیبایی‌شناسی سهروردی» می باشد که در سال ۱۳۸۹ در دانشگاه تربیت مدرس تهران به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۷۸٤٥۱۳٦٤، نمابر: ۲۲٤۲۱۳۱-۰۷٤۱، E- mail: shafiei.fateme@gmail.com.

مقدمه

شیخ بزرگوار و فیلسوف عالی مقدار، شهاب الدین ابوالفتوح یحیی بن امیرک سهروردی (۵۸۰-۵۴۹) که در تاریخ فلسفهٔ اسلامی به شیخ اشراق مشهور است و بنیانگذار مکتب نوینی متمایز از مکتب مشاء می‌باشد که برای تدوین آن از بن مایه‌های متعددی مدد گرفته و از سرچشمه‌های فراوان سیراب گشته است، بنیان هستی شناسی حکمت خویش را بر پایهٔ نور استوار ساخته (سهروردی، ۱۳۷۵، ج.۲، ۱۱) و در کلمه التصوف آن را حکمت نوریه می‌نامد(سهروردی، ۱۳۷۵،ج.٤، ۱۲۸) و سعی دارد در این مکتب یا سنت بدیع آموزه‌هایی که از پیش از اسلام و یونان الهام گرفته در مسیری جدید قرار دهد که نتیجهٔ استواری در پی داشته‌باشد که تاریخ اسلام در انتظار چنین مکتبی بوده‌است که با آموزه‌های آن هماهنگی دارد؛ لذا با بهره‌گیری از نوری غیر از نور مجازی و طبیعی که همهٔ اقسام نور به آن بازگشت می‌کند (سهرودی، ۱۳۷۵، ج.۲، ۱۰۷) و در قرآن کریم با آیهٔ «الله نور السموات و الارض»[1] نیز به آن تصریح شده است، به بیان مراتب عوالم هستی می‌پردازد و وجود عالم چهارمی را با استناد به آیات قرآنی و مکاشفات خود و دیگران[2] اثبات نموده و آن را عالم مثال و عالمی مقداری توصیف می‌کند که معدن صور معلقه‌ی زیبایی است که حلقه‌ی گمشده‌ی صور تجریدی هنر اسلامی محسوب می‌شود و هنرمند چون سالکی با رسیدن به آن به خلاقیت هنری دست می‌یابد و مشاهده‌ی خویش را که نشان از معرفت و مرتبه‌ی وجودی وی دارد را در هنرهای مختلفی منعکس می‌سازد که نگارگری بر جبین آن می‌درخشد و مخاطب خویش را به یاد دم مسیحایی زنده و متوجه حقایق و اصل خویش می‌سازد. لذا در این مقاله سعی شده تا با ارائهٔ تبیین مناسبی از عالم خیال یا مثال نزد سهروردی که به گفته هانری کربن، سهروردی اولین کسی است که وجودشناسی آن را تأسیس کرده (کربن،۱۳۷۳، ۳۰۰) و در میان حکمای اسلام با نام خیال منفصل در مقابل خیال مقید و متصل و قائم به نفوس جزئیه (آشتیانی،۱۳۷۰، ۵۰۷-۵۰۶) مبنای حل بسیاری از مسائل قرار گرفته است، به بررسی برخی از نگاره های ایرانی پرداخته تا به این نظر برسیم که نگارگری ایرانی صحنهٔ ظهور و نمایش عالم ملکوتی خیالی(مثالی) است که سهروردی آن را با دلایل مختلف عقلی، نقلی و کشفی اثبات و پدیده‌های مختلف را در پرتو آن تبیین نموده است.

۱. روش تحقیق

با توجه به اینکه مفاهیم فلسفی از جمله مفهوم نور و عالم نورانی خیال نزد شیخ اشراق به دلیل اهمیتشان مورد توجه حکمای اسلامی واقع شده، لذا در مقالهٔ حاضر پس از طرح مسئله خیال(مثال) در میان علما و حکمای اسلامی، به تبیین هویت آن نزد سهروردی به عنوان مؤسس وجودشناسی این مسئله در انطباق با آموزه‌های اسلام و قرآن پرداخته و آنچه از نور و خیال در نگارگری ایرانی نمود بارز دارد، از جمله رنگ طلایی، شعله و هالهٔ نورانی با رویکرد زیبایی‌شناسی و نمادشناسی تحلیل می‌شود. شیوهٔ بررسی، توصیفی- تحلیلی است و منابع مطالب و تصاویر به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

۲. عالم صور معلقهٔ مثالی

عالم خیال(مثال) عالمی بین عالم نوری محض و مادی محض است؛ بدین معنی که نه نور محض است و نه مادی محض؛ دارای صور معلقه‌ی ظلمانی و مستنیر است. هر موجودی از موجودات عالم نور وماده، دارای مثال و صورتی در این عالم متوسط است که قائم بذات است و فاقد محل، مثل صور در آینه که آینه مظهر آنهاست اما محل آنها محسوب نمی‌شود. به خاطر همین خصوصیتش، توانسته است با عالم مادی مرتبط شود و مظهری چون قوهٔ خیال برای صور موجود در خود داشته باشد(سهروردی، ۱۳۷۵،ج.۲، ۲۱۲-۲۱۱).

در پرتو وجود عالم مثال است که تحقق بعث اجساد و اشباح ربانی وجمیع مواعید نبوت (همان،۳۳۸و ۳۳۹) و همه مراتب وجودی عالم ملکوت از فرشتگان و ارواح و آنچه در اساطیر و آیین های الهی به صورت تشبیهی تجلی کرده و شاعرانه بیان شده اند و در ادبیات سنتی نیز جایگاه ویژه و پررنگی دارند، قابل تبیین می‌باشند. بدون وجود چنین عالمی اینها به امور واهی و پنداری تقلیل یافته و فقط به اموری ذهنی تفسیر می‌شوند.

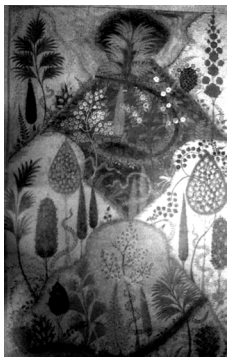
چون عالم مثال از نظر جغرافیایی عالمی میانی در بین دو عالم انوار و اجسام است؛ فلذا هم از جهت جغرافیای خیالی و نیز شکل هندسی مثالی و همچنین از جهت موجودات و اشیایی که در آن هستند کاملاً شبیه این دو عالم است. به عبارت دیگر عالم مثال هم دارای جهان اثیری و هم جهان عنصری است. هورقلیا، نمود عالم افلاک و ستارگان مثالی در عالم مثال و جهانی متعالی و نورانی و جایگاه نفوس متوسطین از سعداء و فرشتگان مقرب است. که شخص با عروج به آن و در پرتو رسیدن به مقام« کُن» قدرت ابداع و آفرینشگری می‌یابد(ر.ک: سهروردی، ۱۳۷۵، ج.۲، ۲٤۱ و ۲٤۲). و جابلق و جابرص نمودگار جهان عناصری آن و منزگاه نفوس کم نور یا مظلمه، و اعمال و اخلاق متجسد آنهاست (غفاری،۱۳۸۰، ۲٤٤).

وجود همین عالم صور خیالی(مثالی) که سهروردی به عنوان منبع صورخیالی موجود در قوهٔ خیال انسانی متأثر از تعالیم آسمانی کتاب مقدس قرآن و سنت مقدس نبوی، فلسفهٔ یونانی و تفکر فلاسفهٔ مسلمان ماقبل خود تبیین می‌کند، گویاترین تئوری در ایجاد واسطه میان شهود عرفانی و تماثیل هنری در جهان اسلام محسوب می‌شود؛ چرا که «نمی‌توان نظریه‌پردازی را یافت که در

بررسی ادب و هنر، خود را از تحقیق در کُنه ماهیت خیال و تأثیرات آن در خلاقیت و آفرینندگی شاعران و هنرمندان بی‌نیاز بداند. خیال جنس قریب ادب و هنر است و لاجرم تا توسن سرکش و خلاق آن در فراخنای دشت صور به جولان درنیاید و هنرمند و شاعر بر مرکب تخیل، از حد عالم واقع فراتر نرود، آفرینش ادبی یا خلاقیتی هنری صورت نمی‌گیرد» (بلخاری،۱۳۸۷، ۹). لذا پرتوافشانی صور و اصوات دلنشین و عنصر کلیدی عالم والای ملکوت خیال به عنوان عالم هنر و هنرمندی و واسطه‌گری قوهٔ خیال به عنوان مبنا و بنیان حکمت اشراقی سهروردی در سراسر هنر ایرانی هویداست که نگارگری بر جبین آن با حضور پررنگ چنین عناصری، اظهار حقایق و راز و رمزهای آن عالم است. و زمینه‌ای فراهم کرده تا طرح خیال به عنوان عامل اصلی آفرینش هنری و بنیاد آثار هنری و ادبی، تلاش انسان را بر پهنهٔ بیکرانهٔ هستی منعکس نموده و موجد تحولاتی عمیق در روح مخاطبان خود شود، و نبوغ سهروردی نیز در نمود آشکار آن یعنی گذر از ساحت معرفت‌شناختی خیال، به حوزهٔ هستی‌شناختی آن نقطهٔ تحول مسائل حکمی و منشأ تمام خلاقیت‌های هنری در عالم کون شده تا جایی که تماثیل و تصاویر ساخته شده توسط هنرمند از رفتن به سمت و سوی بیراهه و تقدس‌زدایی رهانده می‌شود. و مشخص کنندهٔ مرز میان هنر مدرن و هنر مقدس در چارچوب نورانی حکمت اشراقی می‌شود.

۳. نگارگری، جلوه‌ای از زیبایی‌های ملکوت

نگارگری از عرصه‌های هنری محسوب می‌شود که در هر جای جهان از آن سخن می‌رود، نام هنرمندان ایرانی بر تارک آن می‌درخشد. هنری که سرّ وجودیش در نهانخانه‌های تاریخ پرتلاطمش مأوا گزیده‌است و توانسته‌است در گذرگاه زمان راه و رسم به ترسیم کشیدن جمال را برپا دارد. بر روی بال های پرواز خیال نگارگر از جمال صوری به سوی جهان و اموری فراتر از آنچه مشهود در حواس ظاهری پنجگانه‌اش است، کشیده شود. ـ جهانی که موبدان پیش از طلوع اسلام در باب آن گفته اند: دروازه‌های آن دنیا را باغ‌های پر از نعمت و غرقه در نور نابی، که خود زایندهٔ تمام رنگ‌هاست، فراگرفته‌اند (کِورکیان و سیکر، ۱۳۷۷،۲)- و نگارگری ایرانی را با ظهور اسلام به تشنگی‌ای مبتلا نمود که تنها در پرتو نور و رنگی خاص فرو می‌نشست که هنرمند با مجاهدت‌های نیروی خیال که افسون این تشنگی را در در آستین می‌پروراند، سعی در گنجاندن هر چه تمام‌تر آن واقعیت مشهود با حواس باطنی‌اش را در صحنهٔ نگارگری‌اش داشته است. چنانچه تصویرگری برای نسخهٔ خطی گزینهٔ اشعار هفت شاعر را می‌توان نمونه‌ای از آن معرفی نمود که در آن زمین مانند نوعروسی چنان آراسته شده که همهٔ کوه‌ها را مست جذبهٔ بهار و شکوفه پوش و سرمست از شیرهٔ بهاری که زمین را در می‌نوردند و صحنهٔ آسمان را پله پله طی‌می‌کنند و مخاطب، خویشتن را در سپده دم جهانی نظاره‌گر خواهد بود که ظلمت و تاریکی معنایی ندارد و چیزی جز نور و جاودانگی زندگانی بهارگونه چیزی نمی بینند(تصویر۱).



تصویر۱ - منظرهٔ عارفانه.تصویرگری برای نسخهٔ خطی گزینهٔ اشعار هفت شاعر. متن خوشنویسی شده در بهبهان(فارس) به سال ۸۰۱ه.ق.استانبول.
ماخذ: (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷)

این همان چیزی است که هانری کربن در کتاب خود، سرزمین ملکوت و اجساد رستاخیزی به تحلیل آن پرداخته‌است، همان سرزمینی که بر بالای کوه‌هایش، زرتشت، فره ایزدی یا نور ملکوتی برایش مکشوف گشت (همان، ۱۷٦–۱۷۵)، همان مفهوم عالم رابع و فرودس شمالی که به زبان شرع، سوق الجنه (بهائی لاهیجی،۱۳۵۱، ۱۳۳) یا همان عالم ذر که در شریعت مبین اسلامی(مکارم شیرازی، ۱۳۵٦،ج۷، ۲۱–۱۳) مطرح شده، و سهروردی به عنوان نخستین فیلسوف صاحب مکتب مستقل اشراق ضمن اذعان به وجود آن تلاش نموده با طرح ادله‌ای وجود آن را اثبات نماید و همه حکمای اسلام نیز به این بحث بازگشته و آن را بسط داده (کربن، ۱۳۷۳، ۳۰۰) و در حکم سرچشمه، روان ایرانی از آبشخور آن سیراب و بهره‌مند می‌شود (کربن،۱۳۷۳، ۸۳ ؛ الهروی،۱۳٦۳، ۲٤٤). مرتبه‌ای از هستی که روح حیرت زده و در جستجوی حقیقت بشری در پی آن قدم در راه سلوک نهاده است و نگارگر ایرانی را قادر ساخته تا برای به ظهور رساندن کمال آنچه به صورت جزئی در برابر دید نگرنده است، به گونه‌ای جلوه‌گری‌های جمال مطلق را بنمایاند که نه فضا فدای رنگ و نه رنگ فدای فضا شود. آنچنان که مخاطب خود را به مراقبه در درون سوق می‌دهد و ادراک هنری بشر را به تعالی می‌رساند. در واقع رنگ‌ها از خواص مجرد و نورانیِ همین مرتبهٔ نورانی منتزع شده‌اند. به تعبیری دیگر رنگ‌های منعکس شده در پرده نگارگری، مراتب مختلف نور هستند که در هر مرتبه در برابر دیدگان هنرمند سالک پدیدار و در متخیلهٔ وی متجلی شده است و صحنهٔ روی دادن داستان نگارگری را به تصویری نمادین از تجلی وقایع عالم نور مبدل ساخته است.

نگارگر ایرانی نیز با پیروی از مفهوم فضای منفصل یا عالم خیال، توانست سطح دو بعدی نگارگری را به تصویری از مراتب هستی[۳] مبدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای عالی‌تر ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی سازد، مافوق این جهان جسمانی، لکن دارای زمان و مکان و اشکال خاص خود، جهانی را که در آن حوادث رخ می‌دهد، اما نه به نحو مادی (نصر، ۱۳۸٦ ، ۱۸۹–۱۸۳). بلکه حوادث با مقیاسی فراطبیعی سنجیده می‌شوند که نگارگر را قادر به نشان دادن زمان و مکان‌های مختلف در فضایی کرده که نورانیت یکنواختی آن را دربرگرفته که نشان دهندهٔ تجلی نور در تمام مراتب هستی است و اینکه غیر از نور ظلمت است که جایگاهی در مراتب کمالی ندارد. لذا نور نگاره از جایی نمی‌تابد و سهمی از چیزی را در سایه فرو نمی‌برد و پرده‌نگاره

از درون تابان است و اشیای نگاره تن به ناهمواره سایه و روشن نمی‌دهد و همواره میان رنگ ها تناسب و هماهنگی برقرار است. به گونه‌ای که با وجود نبودن منبع نور در فضای تصویر همهٔ رنگ ها به یک نسبت می درخشند و فضای نگاره همواره روشن و بدون سایه است. مثلاً در نگارهٔ «سفینهٔ تشیع» متبرک به دو شمایل حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع) در کنار هم و دو تن دیگر از معصومین نیز نشان‌دهندهٔ نور یکسان و یکنواختی است که نگاره را فراگرفته است که رنگ‌های لباس‌ها را به درخشندگی و شفافی نشان‌داده و نشانه‌ای از تأثیرات فیزیکی که نور خورشید (نور طبیعی) می‌گذارد، در تصویر دیده نمی‌شود. لذا با وجود خورشید در سمت راست سایه‌ای در نگاره یافت نمی‌شود چرا که وجود خورشید در عالم طبیعت در سمت راست باعث وجود سایه در سمت چپ خواهد شد. این فضا همان فضای منفصل مثالی است که ماجرای عالم مادی در زمان و مکانی فرای عالم مادی ترسیم شده که همه‌چیز وزن و حجم و مادیت وسایه خود را از دست داده و به رنگ‌های نور مبدل شده و برکنار از دست یازی زمان فانی و بری از آلودگی مکان فانی نگارگر را در تمنای زمان و مکان باقی گذاشته است (تصویر۲). و حتی شب هنگام و وقایعی که در شب رخ می‌دهند در نگارگری ایرانی تنها از طریق آسمان لاجوردی که هلال ماه یا ستارگان طلایی را در خود دارد قابل تشخیص است و گرنه فضا همان فضای درخشان و سیالی است که در همه جا به مدد نگارگر رنگ شناس آمده‌است و عمق نگاه بیننده را نیز در سکوت و آرامشی سکرآور فرو می‌برد. نگاره چیزی جز حضور واژه شب نبوده و باقی همه معنی اقلیم نور است (خوش نظر و رجبی،۱۳۸۷، ۴۲) (تصویر۳).

تصویر۲- میرزا علی: سفینهٔ تشیع، از شاهنامهٔ طهماسب، تبریز، حدود۹۳۷ (۲۰/۹×۳۰ سانتیمتر)، موزهٔ متروپالیتن، نیویورک. ماخذ: (فردوسی، ۱۳۸۹)

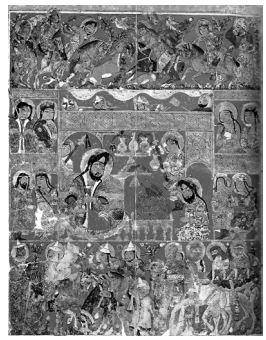
تصویر۳- "رستم در حال ضربه زدن به در قصر اسفندیار" از شاهنامه فردوسی. صفویان، اصفهان، در حدود ۱۰۱۹/۱۶۱۰، ۴/۱۵×۲۲/۷ سانتی متر. رستم و سلحشوران ایرانی‌اش در شب به قلعه اسفندیار قدرتمندترین دشمن تورانی‌شان حمله می‌کنند. با یک حرکت، رستم دروازه را در هم می شکند و آن را باز می‌کند سپس وارد قصر می‌شود و تورانیان را تارومار کرده، به تاراج می‌برد، اما افراسیاب فرار می‌کند تا روز دیگری با رستم بجنگد. ماخذ: (پاکباز، ۱۳۷۹)

پس می‌توان نگارگری ایرانی را فعالیتی فنی و هنری برای آفرینش صحنه‌ای ماندگار برای نمایاندن زیستنی جاودانه محسوب کرد که آینهٔ تمام نمای حقیقتی می‌شود که ثمرهٔ عشق‌ورزی او برای یادآوری فطرت اصیل و زیباجوی نگارگر و خالق وی، نورالانوار است که در پرتو ظرافت حرکت دستانش بر صفحهٔ سپید یادآور تجلی رنگ هایی شده که بیننده را مجذوب جلوه‌گری جمالی نموده‌است که به یاری خامهٔ موبین وی ظهور یافته است. با تأکید بر همین مفهوم دوبعدی و فضای منفصل، تصاویر منعکس شده بر پردهٔ نگارگری تصاویر اشیا آن‌گونه که باید باشند، خواهدبود. لذا نگارگری ایرانی ورای سبک و سیاق نگارهٔ رایج در دوران خود، به پیروی از معرفت متعالی خود در کاربرد رنگ و فرم بر سیط دو بعدی، نمایشگر ضرباهنگی جامع و کثرت در عین وحدت خواهد بود آنچنان که دنیای محسوس و ظاهری را چنان می‌نمایاند که بیننده، خود را مجذوب چیزی در میان رنگ و شکل‌های مختلف می‌یابد که نمایشگر نحوهٔ تجلی موجودات شده است که مثال و صورتی در این عالم متوسط دارند که قائم بذات است و فاقد محل، و پردهٔ نگارگری یادآور چنین نظام احسنی و عروج و نگاه تمام عشق‌ها به سوی معشوق و زیبایی حقیقی، نورالانوار شده است؛ چراکه عالم محسوس و لذت‌های حسی سایه‌ای از لذت‌های فراتر از حس و سپس منبع این لذت‌ها یعنی نور و زیبایی اعلی می‌باشد.

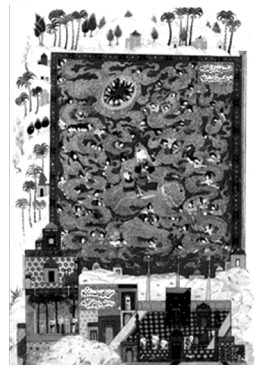
سهروردی با بیان اینکه در عالم نورانی مثال است که آوازهای عجیبی ایجاد می‌شود که خیال قدرت محاکات برآن را ندارد و انسان تجرد یافته خود این‌گونه آوازها را می‌شنود و درمی‌یابد که خیال وی آنها را نیز می‌یابد. اگر شخص نفس خود را در سیاسات الهیه نیرومند و محکم گرداند، قوس صعود را در مراتب بالاتر طی خواهدنمود، باز نگردیده و در صعود خود از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگر شاهد تصاویر و سامع صداهای دلنشین‌تر می‌شود تا به طبقه اشرف می‌رسد که در آنجا شبیه انوار مجرد می‌شود و پس از وصول به آن در جهان نور ظاهر می‌شود و باز صعود نموده تا به نوالانوار بپیوندد و در آن مُقام کند» (سهروردی،۱۳۷۵،ج.۲، ۲۴۳). اما «تا قبل از مفارقت بدن از کالبد، صور خیالی دیده نمی‌شوند؛ زیرا فقط بینندگان حقیقی که از نور اسفهبدی[۴] بهره‌مند شده‌اند با مفارقت از بدن و کنار زدن حجاب ها به مشاهداتی می‌رسند که یقین دارند از نوع نقوش منطبع در برخی از قوای بدنی آنها نیست و پایدار خواهند ماند. در این حالت است که به نور فیضان الهی دست یافته است و سهروردی آن را خره یا فره و اوستا نیز خره، خورننگه[۵] نامیده است (رضی،۱۳۷۹، بحث فره و خره ایزدی). این مسئله به خوبی در نگارگری ایرانی ظهور یافته است و نشان از فضایی متفاوت با جهان مادی و حضور فیض دارد. وجود هالهٔ نورانی با رنگ طلایی بر سر اولیاء و پیامبران و قدیسین که اکسیر معرفت و قدرت و فضیلت تلقی می‌شود، نشاندهٔ این مسئله است. چرا که رنگ طلایی رنگی معنوی و فرا مادی و پرتوهای معنویت و روحانیت محسوب می‌شود که نشان دهندهٔ تجلی نور و وصول به فیض اعلیای است که سالک به آن دست یافته است. درواقع «هنر نگارگری ایران در تجسم عالم ملکوت و ماهیت نورانی آن با استفاده از رنگ های ناب

(ملهم از جوهرهٔ نورانی آنها)، و نیز کاربرد طلا با مفهوم کیمیایی آن توانسته است، تصاویر نمادینی را بر مبنای مفاهیم متعالی و معنایی خلق کند» (جلال کمالی، ۱۳۸٦، ۳۳).

اولین نمونه حضور انسان نورانی و هالهٔ نورانی‌اش در نگارگری ایرانی«نسخه‌ای از رسالهٔ خطی منسوب به جالینوس» مربوط به مکتب نگارگری سلجوقی می‌باشد که تمام شخصیت‌های موجود در تصویر دارای هالهٔ نورانی هستند (بلخاری،۱۳۸۸، ۳٦۱) و این همان است که آن را خره مخصوص تمام موجودات نامیده که همه چیز در پرتو آن نور است (تصویر٤). در برخی نگاره ها که فقط قدیسین و اولیاء دارای هاله نورانی هستند یعنی کیان خره‌ای که مخصوص بزرگان است (همان، ۳٦۰) که همان فره کیانی است و این معنویت نگاه نگارگر را به نور و عالم نورانی‌ای که از آن تجلی نموده، نشان‌می‌دهد(تصاویر٤، ٥،٦). در برخی نگاره‌ها این مقام و نورانیت به صورت شعله نمایش داده شده و کوچکی و بزرگی شعله نشان از اهمیت و برتر بودن آن شخصیت است(تصویر٥ و ٦).



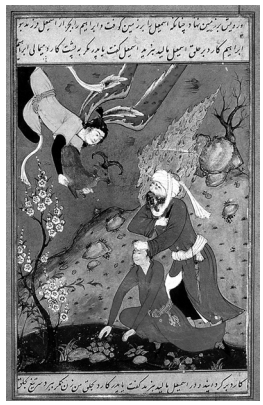
تصویر۴- سرنگاره کتاب الترياق: صحنه‌های دربار، محتملاً موصل، میانهٔ سده هفتم هجری قمری. ماخذ: (پاکباز، ۱۳۸۵)



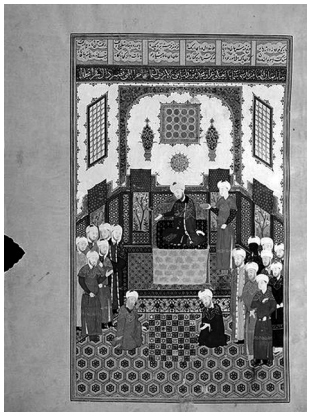
تصویر۵- عروج پیغمبر اکرم(ص) از خمسهٔ مصور نظامی. تبریز،۹۱۱(۱۹×۲۸ سانتیمتر). مجموعهٔ خصوصی کایر. ماخذ: (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷)

در نگارهٔ معراج پیامبر از عروج پیغمبر اکرم(ص) از نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی شعله‌ای بزرگ که از شعله‌های فرشتگان نیز بزرگ‌تر است، پیامبر اکرم(ص) را فراگرفته است. در حالی که به پیروی از سنت دینی سیمای پیامبر(ص) محو گردیده و فرشتگان بدور از آیین های زمینی و مراسمی که رنگ و بوی زمینی داشته باشد. عده‌ای از لابه لای ابرها و عده‌ای از زوایای دیگر به دیدار پیغمبر اکرم آمده‌اند. توده‌های ابر فراوانی را ترسیم کرده و فرشتگان از لابه‌لای آنها به استقبال پیامبر(ص) می‌شتابند؛ شهر مکه را نیز نشان می‌دهد که محصور در میان تپه‌های گلبرگ رنگ، فخر و جلال خود را محفوظ داشته، و نخل‌های بیابان سبزی خنکی بخش خود را از دست نداده‌اند و به خوبی نشانگر تجسم با شور و حرکت تام رویای شیرین نگارگر و گویای سفری به عالمی ماورای زمین و طبیعت مادی بدون طی مسافت زمانی و مکانی از زمین است که رنگ و نقشی ماورایی بر پردهٔ فرشی، منعکس کنندهٔ نور به درون خفتهٔ آدمی شده است (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷، ۱۹۱) (تصویر٥).

نگارهٔ قصص الانبیا ابواسحاق نیشابوری که صحنهٔ قربانی کردن اسماعیل(ع) توسط حضرت ابراهیم را نشان می‌دهد و جبرئیل حامل پیام از خالق قادر، نور مطلق و نوردهنده به اشیاء قربانی‌ای به جای او به نزد ابراهیم می‌آورد. در حالی که تسلیم امر پروردگار و ترفیع مقام ابراهیم (ع) به سوی مقام قرب و امامت با عروج شعله و رسیدن فرشتهٔ وحی نشان داده شده است. بالابودن سر ابراهیم(ع) و پایین بودن سر اسماعیل(ع) نشان از دریافت وحی دارد و این همان فضای ترسیم شدهٔ مثالی با نمایش موجودات مثالی است که نگاره را دارای نوری یکنواخت نموده است(تصویر٦). گاهی تجلی هالهٔ نورانی و بهره بردن تمام موجودات از فره مخصوص به واسطه‌گری واسطه‌های فیض چون بزرگان و اولیاء در تصویرگری نقوش هندسی انتزاعی به صورت « شمسه»[٦] متجلی گردید که در شاخص‌ترین نمونه‌های مصور مکتب هرات (شاهنامه بایسنقری) نمودار گردید. در اثر «بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند»[٧] هالهٔ نورانی به صورت شمسه‌ای بسیار زیبا در بالای سر شخصیت اصلی تصویر نمودار شده است. گویی همان فرهی که از آن سخن رفت به صورت خورشیدی فضا را نورانی کرده تا نه فقط شاه که همه از حضور آن بهره‌مند گردند (گرچه حضورآن دربالای سرشاه، بار نقش محوری او را نشان می‌دهد) (تصویر۷).



تصویر۶- نگارهٔ قصص الانبیا ابواسحاق نیشابوری، برگرفته از دو فصلنامه مطالعات. ماخذ: (http://www.mislomicart.com. pic15html)



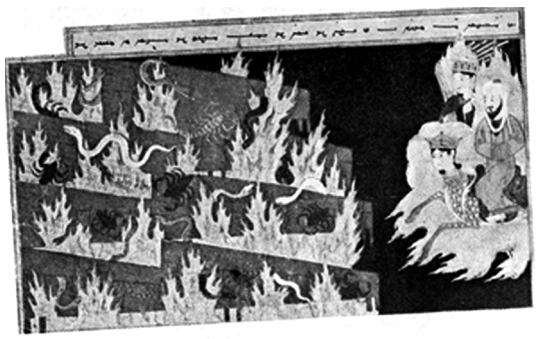
تصویر۷- نگارهٔ «بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند». ماخذ: (آژند، ۱۳۸۷)

پس نگارگری، تصویر عالم خیال است و استفاده از رنگ‌های غیرواقعی یعنی غیر از آنچه در عالم جسمانی محسوس است و احتراز از نشان دادن دورنماهای سه بعدی، به تصویر عالمی غیر از عالم سه بعدی، که ظاهربینان ممکن است تصور کنند موضوع نقاشی نگارگری است، در نتیجه رنگ‌های به کار برده شده در نگارگری ایرانی مثل رنگ های طلایی و آبی(لاجوردی) و کبود و فیروزهای، ناشی از صرف ذوق هنرمند نیست بلکه نتیجهٔ رویت و شهود واقعیتی است عینی، که فقط با شعور و آگاهی خاصی در وجود هنرمند امکان پذیر است. چرا که مشاهدهٔ عالم خیال محتاج به

بازشدن چشم دل و رسیدن به مقام شهود است. بنابراین از طریق نگارگری، هنرمندان دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت گشوده‌اند. فضایی مافوق زمان و صیرورت و کشمکش‌های دنیوی، فضایی که روح در آن بار دیگر آرامش فطری خود را باز می‌یابد(نصر، ۱۳۸٦، ۱۸۳-۱۸۹). فضا به گونه‌ای می‌شود که بینندهٔ نگاره خود را فراتر از زمان و مکان بر فراز طبیعت می‌بینند و بر وقایع آن اشراف و آنها را نظاره می‌کند. گویی که نگاره تذکاری از وقایعی که اصل آنها در عالم مثال موجود است، می‌باشد و هنرمند آنها را در پردازش حوادث و داستان‌های مختلف مجسم کرده است. نکته مهمی که باید ذکر شود این است که عالم خیال(مثال) هم عالمی است نورانی و دارای صور مستنیر ـ که توصیف نگاره‌های قدیسین، اولیاء و بزرگان و رسیدن به مقام اعلی در عالم مثال گویای این مسئله است. ـ و هم دارای صور ظلمانی نیز می‌باشد. چنانچه در بیان ترتیب شهرهای عالم خیال بدان اشاره شد. در نگاره زیر به خوبی این مسئله نشان داده شده است. این ظلمانی با معنای ظلمت در کنار نور طبیعی که در کنار آن سایه و روشن مطرح می‌شود، نباید اشتباه گرفته شود، بلکه فضای منفصل مثالی چنان ترسیم شده که فارغ از سطح سه بعدی طبیعی، سطحی مجسم شده که در آن وقایع نمادین ترسیم شده است. نشان از همان وقایع و وجود نفوسی دارد که خویشتن را از فیض برخی انوار محروم کرده‌اند. در حالی که خود نوری است که در مرتبه خاصی از هستی(نور) قرار دارد. مثلاً در نگاره دیدار پیامبر از دوزخ، که بخشی از عروج ایشان است، فضای نگاره در پرتو نوری واحد حکایت از عروج پیامبر به فضای دوزخ دارد که تنها در پرتو وجود عالم مثال قابل تبیین است. اینکه چگونه شعله‌ای بزرگ پیامبر و فرشتهٔ وحی را از نفوس ظلمانی جدا نموده و همگی این وقایع در مرتبه‌ای از هستی(نور) یعنی (عالم مثال) رخ داده است (تصویر۸).

دکتر دینانی وقتی از هنر دینی سخن می‌گوید بر این مطلب تأکید داشته و بیان می‌دارد: «اگر بین مثل قائم به ذات در عالم مثال و صور موجودات در این جهان، نوعی رابطه برقرار باشد، هنرهای تصویری را باید یکی از فنون قابل توجه و پر رمز و راز به شمار آورد.» دینانی با طرح نظر شوان در باب هنر دینی اهمیت آن را به این اصل استوار می‌داند که آنان به عنوان مظهر صور الهی، هم اثری هنری و هم هنرمند است. اثر هنری است از آنجا که «صورت» و «تصویر» است و هنرمند است از آنجا که این صورت از آن صانع و صورتگر الهی است و در میان موجودات فقط او می‌تواند آثاری را به وجود آورد [یعنی قدرت آفرینشگری] دارد. بنابراین مبانی هنر در عالم روح قرار دارد (دینانی، ۱۳۸۸، ۳۹۱ -۳۹۰). بی‌شک اگر فضای تصویری نقاشی نگارگری در حد کیفیتی سه بعدی تقلیل یابد، به تصویری از عالم مُلک و فاقد معانی متعالی سقوط کرده است (جلال کمالی، ۱۳۸٦، ۳۱).

بنابراین عالم خیال یا عالم صور معلقه همان رویای گمشده و حقیقتی است که نگارگر ایرانی در تصاویر خود به دنبال نمایاندن و چشاندن عطر دل انگیز فضای آن به مشام جان زیباپسندان و طالبان معرفت و حقیقت است. آنگاه که هنرمند با سیر و سلوک از



تصویر۸- دیدار پیامبر از دوزخ، معراجنامه، کتابخانهٔ ملی، پاریس، نسخ ضمیمهٔ ترکی ۱۹۰، هرات ۸۴۰/۱۴۳۶.
ماخذ: (رابینسن، ۱۳۷۶)

تلاطم دریای محسوسات رها یابد، قوه‌ی خیال خود را به یاد صور خیالیِ قلمرو نورانی خیال که محل دیدار زیبایی‌های شگفت‌انگیز است، خواهدانداخت که بر صفحهٔ آینه وندش منعکس شده‌است تا اینکه تماثیل و تصاویر ساخته شده از رفتن به سمت و سوی بیراهه و تقدس‌زدایی رهانده شوند؛ چرا که قوهٔ خیال هنرمند با عالم خیال هماهنگ بوده و واسطهٔ انعکاس و درک تجلیات عالم خیال بر صفحهٔ هستی است. لذا دیگر صورت‌های قوهٔ خیال صورت‌های خرافی که موجب اصغاث احلام شوند، نیستند بلکه او قدرت محاکات بر امور قدسی‌ای را می‌یابد که تا قبل از آن قادر به محاکات آنها نبوده است (سهروردی، ۱۳۷۵، ج.۲، ۷۹).

اما «اگر نفس هنرمند، خیال خود را به جهات دانی و سفلی وجود خود سوق دهد و حال عصیان بر وی چیره شود و جلای زرق و برقه‌ای فانی دنیوی بر نفس وی حک شود، خیالش ناظر به دنیا خواهد بود و خزانه‌ی خویش را از محسوسات و ظواهر لبریز خواهد نمود. تصاویر محسوسی که دیگر، معانی عظیمی را درپی نخواهند داشت و فقط شامل و حامل زیبایی ظاهری‌اند ویا آثاری که در پرتو آنها فکر خاصی پرورانده نمی‌شود، غرب ظهور و بروز می‌یابند (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ۱۵-۱٤ و ۱۲۵).

پس اگر خیال به عنوانِ مرتبهٔ چهارم هستی (عالم صور معلقه) نبود و یا اگر بود و صرفاً به مثابه حافظه و نیروی بایگانی، نقش ایفا می‌کرد، هیچ یک از انحاء هنر صورت نمی‌بست، هیچ اثر هنری شکل نمی‌گرفت و دیگر زبان دارای رمز و استعاره نبود و نگارگری در انعکاس همان فضای سه بعدی و سطحی جهان مشهود چشم ظاهر باقی می‌ماند. لذا این نگارگر است که با اراده‌ی خویش چشم دل باز می‌کند و با رسیدن به مرحله‌ای که آینه‌ی تمام نمای حقیقت و اصل خویش است، مظهر صور حقیقی و زیبایی می‌شود. دراین‌صورت الهامات رسیده از عالم نور و زیبایی به هنرمند، به صورت نقوش و طرح‌ها و رنگ‌هایی که حاکی از تناسب و کمال و جاذبه و زیبایی حقایق اصیل هستند، منعکس می‌شوند. اینجاست که عالم خیال و شئون آن، بارقه‌های هنر را پدیدار می‌کند و هنر چون پدید آمد، خیال را شدیداً فعال و متلاطم می‌کند و صور قوهٔ خیال به عنوان مظهر صور عالم خیالی شاهکارهای هنری را در پرده‌های نگارگری پدید می‌آورد که از سر زلف خیال است و کمان ابروی او (امامی

جمعه، ۱۳۸۵، ۸٤). پرداختن به عالم خیال و توجه به فرایندهای تخیل سازنده و خلاق است که ضمن تقویت فرصت‌هایی برای رشد و تعالی علوم و ایجاد هنرها در جهت شناخت مرزهای واقعیت و مجاز، امکان رهایی از غرق شدن در دریای اوهامات و تخیلات در صحنه‌های آفرینش‌های هنری را فراهم می نماید. همین بن مایه هنر متعالی‌ای را به دست نگارگر می‌سپارد که ساحت هنر نگارگری را ازرکود بازداشته‌است که در سایهٔ آن، نگارگر در فضایی ملکوتی تنفس خواهد کرد؛ بدین صورت نحوه‌ی بیان و اظهار و سبک نگارگر هنرمند به گونه‌ای می‌شود که برای خود و مخاطبان فضایی معنوی فراهم نموده و احساس و ذوقی خاص و ملکوتی و متعالی و عرفانی نسبت به حسن و جمال همه پدیده‌ها و منبع جمال یعنی نور مطلق می‌آفریند. و هنری مقدس و الهی در خارج متمثل می‌شود که با زبان سمبلیک خود آینه‌ای برای اظهار ظهور مراتب برتر زیبایی در گستره‌ی هستی می‌شود؛ هنری که با ایجاد فضایی روحانی در اطراف خود نوعی آرامش روحی ایجاد نموده و موجبات رشد و تعالی انسان را فراهم می‌کند. به گونه‌ای که روح مخاطب را محل تجلی و ظهور انوار و الهامات عالم انوار و بسان آینه‌ای مظهر جمال آن عالم تبدیل می‌کند. زیبایی‌های اعلی را به دیدار چشم می‌فرستد که خود مظهر جمال مطلق‌اند. مظاهری که جان آدمی را به یاد دم مسیحایی زنده می‌کند. پس می‌توان گفت در ساحت چنین هنر مقدس و متعالی‌ای، نگارگر می‌تواند بسان حکیمی اشراقی باشد که پا به عرصه‌ی شهود و اشراق گذاشته است، تا زیبایی‌ها را در عالم علوی درک کند و در این عالم ملک آنها را به زبان رمز و آثار رمزی ترسیم نماید. چرا « نگارگر ایرانی جمال را امری روحانی می‌داند که جز در پرتو روشنایی درون دریافت نمی‌شود»(ماهوان و یاحقی، ۱۳۸۹، ١٦٤). لذا هنر نگارگری ایرانی درصدد بیان نمادین مفاهیم عمیق و درونی و قدسی خواهد بود که واقعیت دارند (همان، ١٦٦). و ادراک هنری نگارگر ادراک حکیمانه‌ای خواهد بود که در طی آن از روزنهٔ زیبایی به حقایق هستی نگریسته‌است و در قالب چنین اثر شگفتی ظهور یافته است. لذا هنر نگارگری متعالی و قدسی- پدیدآمده، محاکاتی از حقایق کامل که عین زیبایی هستند، می‌باشد که با پایمردی خیال و با انعکاس صور خیالی‌ای که در عالم روح به اراده خلق شده، در عرصه‌ی هستی به منصه‌ی ظهور رسیده و با سوق دادن تخیل هنرمند به عالم ملکوت، هنر هنرمند را به اوج و تعالی خود می‌رساند. با دیدن چنین اثر هنری‌ای، شوق و عشق نسبت به جمال مطلق تجربه شده و یاد وی در دلش زنده می‌شود و باعث رشد و تعالی درونی و روحانی انسان به سوی دیدار جمال مطلق الهی می‌شود. درنتیجه در این حالت، عرفانی خواهد بود که ساحت هنر نگارگری را صاحب حیاتی جمیل و غایت‌دار نموده است که با تکیه بر مضامین متعالی و مبانی حکمی وسیلهٔ انتقال پیام‌های معنوی از طریق واسطهٔ ژرف خیال گشته و سکوی پرش هنرمند و اوج هنر و دستیابی به منبع زیبایی‌ها می‌شود.

پس در چارچوب چنین نظام فکری‌ای که سهروردی به عنوان حکمت و معرفت اشراقی تبیین نموده است، عالم خیال رمزی است که چون ستونی استوار، اساس تجلی حقایق اصیل و نورانی و پشتوانهٔ غنی و هنر معنوی و اشراقی محسوب می‌شود و به سبب نور انوار موجود در آن عالم نسبت به جمال و حسن همه پدیده‌ها که انواری از نور ابدی هستند، احساس و ذوقی ملکوتی در هنرمند ایجاد می‌شود. در این صورت زیبایی‌های خلق شده به واسطه‌ی هنرمندی که نور زیبایی بر درونش تابیده، زبان غربت بشر در فرقت یارِ زیبا و دیارش خواهد بود و مایه‌ی اصلی هنر و زیبایی‌های ایجاد شده همین غم غربت است که غبار از آیینه‌ی دل می‌زداید و عاشق بی‌قراری می‌شود برای وصل زیبایی و تملک آن.[۸]

بدین‌گونه است که هنر نگارگری را می‌توان هنر متعالی و مقدس و به بیان بهتر هنر اشراقی دارای منشأیی از عالم مقداری علوی و نورانی معرفی نمود که تجلی آن در عالم سفلی است و با نبوغ و خلاقیت هر قومی به اشکال مختلف نمایان می‌شود. و همچون پلی پیونددهنده‌ی دو ساحت قدسی و انسانی می‌باشد. هدف آن هم القای حقایق آسمانی و معنوی است و هم یادآور حضور یک حقیقت ملکوتی یعنی زیبایی نامتناهی نورالانوار. لذا نگارگری ایرانی هنری درون‌گرا خواهد بود که مخاطب خود را به مراقبه در درون سوق می‌دهد. و به همین دلیل نگاره‌های سنتی ایرانی عالمی صغیر از کائنات را در خود پرورانده‌است که محل تجلی و ظهور مراتب مختلف هستی شده است و زیبایی- ها را به گونه‌ای به دیدار چشم می‌فرستند که جان آدمی را به یاد دم مسیحایی زنده می‌کند. لذا زیبایی در این نوع هنر آیینه‌ی تجلی زیبایی‌های والاتر به ویژه منبع زیبایی‌ها یعنی حضور جمال مطلق نورالانوار می‌باشد. و علاوه بر تبیین پدیده‌های هنری، هدفش آگاهی دادن بیننده از عالم خیال و نهایتاً کشاندن او به حیطه‌ی قدسی است به گونه‌ای که نگارگر در این نوع هنر تجربه‌ی خود را از آنجا در پرتو صورت‌های مختلف نمادین و رواعی با بیننده در میان می‌گذارد و مخاطب نیز بنا به ذوق و استعداد معنوی خود از نورانیت آن فیض می‌برد. گویی می‌خواهد روح ناقص خود را با سیر در این حیطه به سوی کمال رهنمون سازد. به بیانی بهتر حقیقت هنر نگارگری نوعی معرفت محسوب می‌شود که در عین حضور و شهود، برای هنرمند سالک و طالب حقیقت و معرفت مکشوف می‌گردد و این کشف تجلی واحدی است که در محتوا و قالب اثر هنری وی ظاهر گشته است. چنانچه سخن شهید آوینی نیز تأکیدی بر این معناست: «هنر محاکات حضور و غیاب بشر نسبت به حق است..... هنر شیدایی حقیقت است، همراه با قدرت بیان آن شیدایی. هنرمند نیز کسی است که علاوه بر شیدایی حق، قدرت بیان آن را نیز از خداوند متعال گرفته است. شیدایی حق، اصل لازم و قدرت بیان شرط کافی می‌باشد»(جعفریان،۱۳۷۵، ۸٤).

نتیجه

تبیین دقیق عالم مثال و صور خیالی آن و نیز شرح کامل صعود و عروج روح به چنین عالمی (به شرط تقلیل شواغل حسی) از سوی سهروردی، تعیین کنندهٔ مصدر و منبع نقوش و صور تجریدی هنر اسلامی محسوب شده و هر سالک هنرمندی را بنا به قوه کُن در پرتو وجود چنین عالمی قادر به ادراک حضوری این صور و ترسیم آن در پهنه گسترده خلاقیت هنری دانسته است. او با ترسیم طولی مراتب هستی و ایجاد ارتباط و نسبتی کامل میان این مراتب از قوه شگفت خیال در درنوردیدن عوالم سخن گفت و تاکید نمود هنری که از جهان برزخی عالم خیال بی‌خبر است از بیان معانی نمادها و گشودن راز و رمزهای معانی و رسیدن به حقایق ناتوان بوده و لاجرم تمامی نمادها و رمزها را به یک سری استعاره‌ها و مجازهای محدود بر می‌گرداند. لذا موجودیت نگارگری ایرانی، مدیون وجود عالم خیال یا مثال است که این فرصت را به هنرمند نگارگر می‌دهد تا با تشبیهات حیرت‌آور، زیبایی‌ها و موجودات شگفت‌انگیز و حقایق مربوط به ماورای طبیعت را بیان کند و نمایشگر تجلی زیبایی و نورانیت هنرمند هستی(نورالانوار) شود. در واقع مرتبهٔ نوارنی خیال در هستی که ثمرهٔ تجلی نور و زیبای حقیقی، نورالانوار است، نگارگری ایرانی را ساحتی والا که برتر از ساحت مادی زمینی می‌باشد، مبدل ساخته است. نگارگر ایرانی چون حکیمی اشراقی است که پا به عرصه‌ی شهود و اشراق گذاشته تا زیبایی‌ها را در عالم علوی درک کند و در این عالم ملک آنها را به زبان رمز و آثار رمزی ترسیم نماید؛ چرا که نگارگر ایرانی جمال را امری روحانی می‌داند که جز در پرتو روشنایی درون دریافت نمی‌شود. لذا هنر نگارگری درصدد بیان نمادین مفاهیم عمیق و درونی و قدسی خواهد بود که واقعیت دارند. و انعکاس معنویت به واسطهٔ آن نشان از روحانیت و معنویت تمدن سرزمینی دارد که در آن جلوه‌گری می‌کند. عدم حضور سایه ـ روشن، روشنایی یکنواخت و دورنی خصوصاً روشنایی شب در نگاره‌ها و حضور هالهٔ نورانی در پرتو تبیین مقام فره کیانی اثبات کنندهٔ مدعای نگارنده است.

پی‌نوشت‌ها

۱ نور/۳۵.

۲ سهروردی با طرح آیات و روایات بزرگان حاکی از درک وجود عالم مثال و با بیان شرح حال دیدارهای خود در خلسه‌های ملکوتی با صاحبان علم معرفت مانند ارسطو در قالب دلایل نقلی، ذوقی یا کشفی در کنار دلایل عقلی بر وجود عالم مثال(خیال) بر وجود عالم مثال صحه گذاشته و تأکید نموده است(سهروردی،۱۳۷۵، ج.۱،۷۰ و نیز ج.۲،۱۵۶و نیز همو ۱۳۸۳، ٤١٤ ونیز الهروی، ۱۳٦۳ و دشتکی شیرازی،۱۳۸۲: مقدمهٔ مصحح ۷۷ و نیز غفاری،۱۳۸۰، ۱۹۸).

۳ در جهان بینی سهروردی هستی و مراتب آن براساس نور سامان می‌یابد لذا هستی در نگاه سهروردی نور است.

٤ نوراسفهبدی، نوری است که بدون اینکه در برازخ یا اجسام منطبع باشد، تعلق تدبیری نسبت به آنها دارد (سهروردی، ۱۳۷۵، ج.۲،۲۱۳ و۲۱۵) و همهٔ قوای نفسانی و بدنی انسان به سوی آن بازگشت دارند؛ یعنی نور اسفهبد حکم می‌کند که بدن هم دارای قوای جزئیه باشد و هم محسوسات را درک می‌کند و هم حکم می‌کند که او را قوه‌ای است که به واسطهٔ آن معقولات و کلیات را درک می کند (همان، ۲۱۳ و ۲۱۵).

5 Xwarenangh.

٦ شمسه نوعی طرح ستارهای یا خورشید مانند و نزدیک به دایره در هنرهای تزئینی مختلفی از جمله کاشیکاری، گچبری، نجاری و امثال آنهاست (بلخاری قهی ، ۱۳۸۸،۳٦۲).

۷ این نگاره با نام جلوس نیز آمده است (آژند،۱۳۸۷، ۱٥٤).

۸ این قصه عجب شنو از بخت واژگون ما را بکشت یار به انفاس عیسوی (حافظ شیرازی).

فهرست منابع

قرآن کریم.

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

ابراهیمی دینانی، غلامحسین(۱۳۸۸ش – ۱٤۳۰ ق.)، شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی، چاپ هشتم، حکمت،تهران.

آشتیانی، جلال الدین (۱۳۷۰)، شرح مقدمه قیصری بر فصوص الحکم، چاپ دوم، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، قم.

امامی جمعه، سید مهدی (۱۳۸٥)، فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا، فرهنگستان‌هنر،تهران.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۷)، عکس مهرویان: خیال عارفان(مفهوم شناسی خیال در آرای مولانا)، فرهنگستان هنر،تهران.

بلخاری قهی، حسن(۱۳۸۸)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، دفتر اول و دوم: وحدت وجود وحدت شهود، کیمیای خیال، سازمان تبلیغات اسلامی حوزهٔ هنری سوره مهر،تهران.

بهائی لاهیجی (۱۳٥۱)، رساله نوریه در عالم مثال، مقدمه و حواشی جلال‌الدین آشتیانی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، مشهد.

پاکباز، رویین(۱۳۷۹)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، چاپ اول، نارستان، تهران.

پاکباز، رویین(۱۳۸٥)، نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، چاپ پنجم، زرین و سیمین، تهران.

جعفریان، حبیبه (۱۳۷٥)، شهید آوینی (سیری در آثار)، کتاب صبح، تهران.

جلال کمالی، فتانه (۱۳۸٦)، پژوهشی پیرامون پیشینهٔ جلوه‌های بصری نور در نگارگری، تهران، باغ نظر، سال چهارم پاییز و زمستان، ۸۳-۳٤.

حافظ شیرازی.

خوش نظر، رحیم، محمد علی رجبی(۱۳۸۷)، حکمت نوری سهروردی و تأثیر آن بر نگارگری ایرانی، کتاب ماه هنر، خرداد، شماره ۱۱۷، تهران، ۳۶-٤٤.

دشتکی شیرازی(۱۳۸۳)، غیاث‌الدین، اشراق هیاکل النور، تقدیم و تحقیق علی اوجبی، چاپ اول، میراث مکتوب، تهران.

رابینسن، ب.و(۱۳۷٦)، تاریخ هنر ایران(۱۱): هنر نگارگری ایران، ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ اول، انتشارات مولی،تهران.

رضی، هاشم(۱۳۷۹)، حکمت خسروانی، سیر تطبیقی فلسفه و حکمت و عرفان در ایران باستان، بهجت، تهران.

ریخته‌گران، محمد رضا(۱۳۸۹)، هنر، زیبایی، تفکر(تأملی در مبانی نظری هنر)، نشر ساقی، تهران.

سهروردی، شهاب الدین یحیی بن حبش(۱۳۷۵)، مجموعه مصنفات، مجلدهای۱، ۲،۳،٤، چاپ دوم، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

سهروردی، شهاب الدین یحیی بن حبش (۱۳۸۳ه.ش)، حکمه الاشراق، شرح قطب الدین شیرازی، به اهتمام عبدالله نورانی و مهدی محقق، چاپ اول، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.

غفاری، محمد خالد(۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات آثار شیخ اشراق، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.

فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۹)، دیوان کامل شاهنامه فردوسی، بر اساس چاپ مسکو، چاپ دوم، آدینه سبز، تهران.

کربن، هانری(۱۳۷۳)، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ اول، انتشارات کویر انجمن شاهنشاهی ایران، تهران.

کِوُرکیان، ا.م. و ژ.پ.سیکر(۱۳۷۷)، باغ‌های خیال: هفت قرن مینیاتور ایران، ترجمهٔ پرویز مرزبان، چاپ اول، نشر و پژوهش فروزان روز، تهران.

ماهوان، فاطمه و محمد جعفر یاحقی(۱۳۸۹)، تأثیر صور خیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز، مجلهٔ بوستان ادب (مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی سابق) تابستان، دورهٔ دوم، ش ۲، پیاپی ۵۸/۱، ۱۸٤-۱٦۱.

مکارم شیرازی، ناصر(۳۵٦۱)، تفسیر نمونه: تفسیر و بررسی تازه‌های دربارهٔ قرآن مجید با درنظر گرفتن نیازها، خواسته‌ها، پرسش‌ها، مکتب‌ها و مسائل روز، با همکاری جمعی از نویسندگان، ج.۷، دارالکتب الاسلامیه، تهران.

نصر،حسین(۱۳۸٦)، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، جاودان خرد: مجموعه مقالات دکتر حسین نصر، زیر نظر و به اهتمام حسن حسینی، جلد ۱، مهر نیوش، تهران.

الهروی، محمد شریف نظام الدین احمد(۱۳٦۳)، انواریه (ترجمه و شرح حکمه‌الاشراق)، مقدمه از حسین ضیائی، چاپ دوم، انتشارات امیر کبیر، تهران.