

مریم ابراهیمی پور*

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۷/۱۰

بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در هنر نگارگری

چکیده

پژوهش حاضر در جستجوی یافتن پاسخی به این پرسش است که نوع تجسم نور در نگارگری ایران چگونه بوده است و این که آیا این نوع از تجسم می‌تواند مرتبط با نوع بینش فلسفی ایرانیان درباره انوار الهی و جهان ملکوت باشد؟ در پاسخ به این پرسش، ابتدا مکاتب فکری، فلسفی و بینشی ایرانیان نسبت به نور، با رعایت تقدم و تأخر تاریخی آن (تفکر مزدایی، مانوی، اسلامی - عرفانی) شرح داده شده است، ضمن ورود به هر کدام از این مباحث با استناد به اسناد مکتوب به بررسی جلوه‌های نمادین تجسم این مفاهیم در هنر نگارگری ایران پرداخته شده است. همچنین ویژگی‌های عالم ملکوت و چگونگی نسبت آن با عالم نگارگری مورد بررسی قرار گرفته است و در نهایت وجود نوعی انطباق بین بینش فلسفی ایرانیان در خصوص نور و شیوه‌های تجسم آن در نگارگری آشکار شد که توسط تعدادی تصاویر شاهد تحلیل گردیده است.

کلیدواژه‌ها:

نور
خوارنه
عالم ملکوت
هنر مانوی
نگارگری ایرانی - اسلامی

کارشناس ارشد نقاشی*

maria_ebra@yahoo.com

مقدمه

نور موجود در نگاره‌های ایران از خواص طبیعی و اثرات مستقیم نور محسوس پیروی نمی‌کند. حضور و تأثیر نور در درخشش ناب رنگ نگاره‌ها، بدون ایجاد سایه روشن، استفاده از درخشش و تالو رنگ طلا، ترسیم هاله‌های نور دور سر اشخاص، همه، حضور نوری فرا حسی و فرامادی را نشان می‌دهد. نیز، حضور نمادهایی که دلالت بر تقابل نور و ظلمت دارد، چون ترسیم فرشتگان عالم نور در برابر دیوها، در دنیای نگاره‌های ایرانی، نشان از تصویر جهانی مثالی می‌دهد؛ اما از آن جایی که هر تصویری در عالم هنر نشان از اندیشه صاحب آن هنر دارد، می‌توان برای درک منشأ و معنای نور در نگاره‌های ایرانی، در اندیشه‌های مؤثر بر مصوران آن درنگ کرد. در بررسی یزدان‌شناسی ایرانیان، حضور نور در مفهوم وجودی آن (نورالانوار) از اندیشه مزدایی تا دوران اسلامی استمرار دارد. همچنین، تجلی نور به مفهوم ذکر شده و به صورت نمادین در تمام این دوره‌ها به طور شاخص دوران مزدایی، مانوی و اسلامی قابل تأمل است. همین امر لزوم پژوهش درباره رابطه بین بینش فکری و الهی ایرانیان درباره نور و نحوه تجلی آن در دنیای هنر را آشکار می‌کند.

استفاده از منابعی که ریشه‌های اشراقی را در حکمت مزدایی بررسی کرده‌اند و وجود مقالات و پایان‌نامه‌هایی که خصوصیات عالم مثال را با نگارگری ایران مقایسه کرده‌اند نیز آثاری که درباره هنر و بینش مانوی نوشته شده همگی به نوعی به این موضوع پرداخته‌اند، اما توجه صرف به این رابطه و تمرکز بر آن بسیار کم مورد مطالعه بوده است و بیشتر در حد نظرات اجمالی و گذرا در خلال مباحث دیگر مطرح شده است. در ادامه این پژوهش‌ها نگارنده سعی نموده است تا ابتدا با ورود به مباحث بینشی نور، نموده‌های تصویری آن را در هنر نگارگری با رعایت سیر تاریخی بررسی کند و نهایتاً نتایج را با نگاره‌های موجود به عنوان شاهد تطبیق دهد.

مفهوم و تجسم نور در حکمت مزدایی

« باید تأکید کرد که نور جهان نقش کیمیایی در هنر ایران داشته است. ایرانیان از هرچه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمنی، یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده است» (شایگان، ۱۳۸۳: ۸۰). سهروردی فیلسوف بزرگ ایرانی اسلامی معتقد است: «اصل عقیده حکمای باستان جز اصالت نور چیز دیگری نبوده است و در نظر آنان حقیقت هم واحد است هم نامتناهی» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱: ۲۳). «اساس بینش نوری ایرانیان باستان در مفهوم واژه‌ای به نام "خوارنه" که به اشکال دیگری نظیر خوره، فره، کیان فره و نور فره نیز آمده است بسط و گسترش می‌یابد. اعتقاد به خوارنه (فرخنده نور مزدایی و آسمانی) در اوستا و یشت‌های ملکوتی از نخستین جلوه‌های ظهور بینش الهی ایرانیان نسبت به نور است.» (کربن، ۱۳۸۴: ۳)

« "فره" (تغییر یافته واژه خوارنه در زبان پهلوی جنوبی، اصطلاحی که در نام خاص بعضی از پادشاهان ایرانی دیده می‌شود) به معنای درخشش، شکوه، سروری، شوکت، مشعل پیروزی، هاله و غیره است و به‌طور خلاصه مراد از نور پیروزی و سروری، شعله‌ای است با ماهیت فرا حسی که در دنیای محسوس از طریق پاره‌های نشانه‌ها جلوه‌گر می‌شود» (کربن، همان: ۱۰).
به گفته‌ی زرتشت؛ خوره نوری است که از ذات الهی افشاند می‌شود و به واسطه آن است که مخلوقات در یک سلسله مراتب نظام یافته‌اند. به تعبیر دیگر "خوارنه" یا نور فره‌ی نوعی معرفت است که در وجود هرکسی به ودیعه نهاده شده است. در تفکر خاص مزدایی خوارنه همان ظرفیت موجود در موجودات و اشیاء در پیوند با "فرشته" خاص آن‌ها و کهن الگوی ملکوتی می‌باشد. به عبارت دیگر؛ دریافت و فهم آن چه ذاتاً هستند و درک این که هستند. به این ترتیب، خوارنه به خودی خود به صورت یکی از اشکال فردی دنیای ظریف نور و یکی از یزتاها (پرستیدنی‌ها) مفهوم می‌گردد. از آن جا است که موجودات ظرافت ملکوتی دارند یا به عبارتی یک فره ورتی (در زبان فارسی فروهر) یعنی کهن الگوی خویش و "فرشته" خویش را با عنوان "نور جاویدان" دارند. (کربن، همان: ۱۲).

« به عنوان مثال حکمای ایران قدیم همگی معتقد بودند که آب در دنیای ملکوت یک فرشته کهن الگو (صاحب الصنم) دارد. این فرشته خرداد (در زبان اوستایی هورتات) نامیده می‌شود. گیاهان فرشته‌ای دارند، او را امرداد (در زبان اوستایی امرتات) می‌نامند. آتش نیز فرشته‌ای به نام اردیبهشت (در زبان اوستایی آرتاواهیشتا) دارد» (کربن، همان: ۱۲ و ۲۰) « علاوه بر حضور خوارنه در دنیای مینوی و فرشتگان در اوستا با سه گونه متمایز از خوارنه در دنیای خاکی روبه‌رو می‌شویم:

- ۱- نور فره آریاهی (اریان هن خوارنه)، نور فرهی رزم‌آوران حماسی ایران اعم از زن و مرد.
- ۲- نور فرهی سلطنتی (اکوانم خوارنه) یا همان ویشتاسپا (ویشتاسپ) حامی زرتشت و شهر یاران کیانی.
- ۳- نور فرهی خود زرتشت.

همچنین زرتشت در کتاب "زند" می‌گوید: "دنیا به دو بخش تقسیم می‌شود؛ دنیای مینوی، دنیای روشنایی، دنیای روحانی و "گتی geti" دنیای تاریکی‌ها، دنیای جسمانی". این‌ها دو گروه، در جهان بینی اوستاست. از دنیای نور، شعاعی به انسان‌های کامل می‌تابد که آنان را یآوری می‌کند و به آنان قدرت و شکوه (تأیید ورای) می‌بخشد. به‌وسیله این شعاع ارواح انسان‌های کامل نورانی می‌شوند و بر رویشان طلوع خورشید می‌درخشد. این همان نوری است که سهروردی معتقد است به شهریاران و پهلوانان عارف ایرانی مانند کیخسرو، افریدون و... از اقلیم ماورای اقلیم‌ها (عالم هورقلیا یا مثال) که در آن حماسه قهرمانی به حماسه عرفانی تبدیل می‌شود، اعطاء می‌گردد. «(کربن، همان: ۱۴)

هانری کربن، معتقد است که این نور فراحسی (خوارنه) به صورت پاره‌های نشانه‌های نمادین در دنیای حسی و تصویری تجسم شده است که از جمله آن‌ها هاله‌ای از نور و آتش در پیرامون چهره‌ی پادشاهان پیشدادی یا کیانیان است [شاید از قدیمترین نمونه‌های تصویری بدست آمده از آن، هاله ترسیم شده دور سر پادشاهان ساسانی در نقش برجسته‌های طاق بستان می‌باشد]. همچنین وی با اعتقاد به این که بینش مزدایی درباره نور در عرفان اسلامی و فلسفه اشراقی نفوذ کرده است، به گونه‌ای هاله‌های نورانی ترسیم شده در نگاره‌های دوران اسلامی دور سر ائمه و پیامبران و نیز شهریاران شاهنامه را تأثیر همان کیان خوره یا خوره شهریاری می‌داند. (کربن، همان: ۲۹)

۱- همان منبع، ص ۱۲. در این خصوص توجه به آیات مبارکه قرآنی با دلالت بر این معنا که نور خداوندی وسیله هدایت مؤمنان است جالب توجه است: «علی نور ینهدی الله لنوره من یشاء». سوره نور، آیه ۳۵. و نیز توجه به آیه: «یوم تری المؤمنین و المؤمنات یسعی نورهم بین یدیههم». حدید. مؤمنین و مؤمنان صاحب نورند که به سعی خود راه را می‌روند.

استمرار این بینش و اصالت آن در تفکرات مانی نیز به چشم می‌خورد. مانی که به عنوان مصلحی عرفانی مدعی اصلاح و احیای ادیان پیش از خود آمد نیز بنای بینش خود را بر مبنای تقابل نور و ظلمت نهاد، با این تفاوت که آفرینش این دو بن را جدای از هم می‌داند و ظاهراً به نوعی ثنویت در آفرینش اعتقاد دارد، که این جنبه از تفکر او با تعالیم اسلام و حکمت مزدایی مغایرت دارد، اما آنچه بینش مانوی را در خور توجه قرار می‌دهد سنت تصویری غنی و تأثیرگذار آن، در تجسم نمادین نور و ظلمت و نیز انتقال سنت‌های تصویری غنی او به دوره‌های متأخر است.

نور و نمود زیبایی‌شناسانه آن در هنر مانوی

«مانی به سال ۲۱۶ میلادی در بابل در یک خانواده شهریاری اشکانی تبار چشم به جهان گشود» (یواخیم کلیم کات، ۱۳۸۴: ۶۶). «مانی، دو گانگی مطلق میان ماده و روح را آموزش می‌داد و عقیده داشت که نیکی و بدی گوهر و خاستگاهی جدا و متضاد دارند و اعمال اصل بدی (تاریکی یا ماده) آن‌ها را در این جهان به هم آمیخته است. رستگاری، از طریق رها ساختن نیکی (روح یا روشنائی) از ماده و بازگرداندن آن به سرچشمه‌های جداگانه‌اش میسر خواهد شد. این آموزه را مانی به صورت اسطوره‌های مفصل و پر شاخ و برگ بیان می‌کند» (بویس، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

«در نزد او جهان آمیزه‌ای از نور و ظلمت است و انسان، یعنی عالم صغیر، خود برترین جلوه این آمیختگی است. پس به زعم مانویان، رسالت انسان آزاد کردن ذرات نور، یعنی پاره‌های روح علوی، از تخته بند تن و زندان مادی است» (اسماعیل پور، ۱۳۸۲: ۵۵ و ۵۶).

«مانی به ظن بسیار قوی خود از موهبت هنری بزرگی برخوردار بوده است، و این که بعدها وی را "مانی نگارگر" خوانده‌اند، که هنوز هم در منابع فارسی نو برجسته می‌نماید، بی‌اساس نبوده است. مانی خود در متنی اصرار می‌ورزد که «چه همه رسولان، برادران من که پیش از من آمدند (به نوشتار در نیآورده‌اند) خرد خویش را چونان که من، و نه به تصویر کشیده‌اند خرد خویش را چونان که من (کشیده‌ام)» (کفالایا، فصل ۱۵۴: ۲).

«مانی که این هنر را وسیله مؤثری برای نشر آموزش‌های دینی می‌دانست، تصاویر بسیاری برای توضیح و توجیه اصول عقاید و فلسفه خود ترسیم کرده بود» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۵۶). «وی برای بیان مفهوم آمیختگی نور، ظلمت و توصیف رستگاری روح و بهشت نور، از سنت کلامی و تصویری ارزشمندی بهره گرفت و زیباترین نقاشی‌ها و نوشته‌ها را پدید آورد. ارژنگ مانی نگارنامه‌ای بود در باب آفرینش و تکوین عالم، جهان نور و ظلمت، چگونگی آزاد شدن پاره‌های نور و رسیدن آن‌ها به کشتی ماه و خورشید و بهشت نورانی» (اسماعیل پور، ۱۳۸۲: ۵۵).

«چنانچه در گفتگوی زیراز کفالایا، فصل ۹۲، یکی از هفت کتاب مذهبی مانی آمده است: از حواری (مانی) پرسیدند چرا همه چیزی را با تصویر بیان کرده‌اید، اما تطهیر نیوشایانی را که در مهاجرت روح مطهر گردیده‌اند، تصویر نکرده‌اید... فرد راستکار را چنان نمایانده‌اید که نجات یافته، در برابر داور قرار گرفته و به سرزمین نور می‌رسد.» این قطعه پرتو روشنی بر هنر اولیه مانوی می‌افکند، هرچند چیزی از آن بازمانده است، نیز از آن برمی‌آید که نخستین هدف مانی تصویر کردن نمادهای جهان نور و رستگاری در برابر نمادهای جهان ظلمت و اندوه بوده است» (یواخیم کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۲۱۷).

«وظیفه این هنر آن بوده است که توجه به عوالم بالاتر را جلب نماید، عشق و ستایش

۲- ابوالقاسم اسماعیل پور، زیبایی‌شناسی در هنر و ادبیات مانوی، فصلنامه فرهنگستان هنر، خیال ۶، تابستان ۱۳۸۲، صص ۵۵ و ۵۶. توجه به آیات قرآن و نسبت تشابه اندیشه مانوی با اندیشه اسلامی در این مورد قابل تأمل است. «الله ولی الذین امنو یخرجهم من الظلمات الی النور» سوره مبارکه بقره - آیه ۲۷۵ و نیز آیه: «هل تستوی الظلمات و النور» رعد - ۱۶. به عبارتی کمال انسان و مقصد نهایی او رسیدن به نور و دوری جستن از ظلمت است.

را به سوی "فرزندان نور" متوجه سازد و در خصوص "زاده‌های تاریکی" ایجاد نفرت نماید. تذهیب‌کاری‌های کتاب‌های مذهبی که نزد مانویان رواج بسیار داشته، در حقیقت صحنه‌ای از نمایش "آزاد کردن نور و روشنایی" به‌شمار می‌رفته است. در این راه مانویان برای نمایش روشنایی در آثار خود از فلزات گران‌بها بهره‌جویی می‌کردند. موضوع به‌کار بردن فلزاتی چون طلا و نقره که به‌فراوانی در مینیاتور ایرانی متداول گردید، دنباله مستقیم همان سنت هنر مانوی به‌شمار می‌رود. استعمال این فلزات برای منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده وارد تبادل معنوی می‌گردند، می‌باشد» (تجویدی، ۱۳۵۲: ۴۱).

«به رغم اشاعه شگرف یک سنت هنری از سوی مانویان، به‌راستی از نقاشی‌های نخستین آن‌ها چیزی بر جای نمانده است. ما تنها شمار معدودی نگاره از واحه تورفان (واقع در آسیای مرکزی) در دست داریم، که بر هنر برجسته این کیش که اکنون از میان رفته، گواهی می‌دهند. اما آن چه اهمیت دارد تحلیل و بررسی این نگاره‌ها، به‌ویژه، از لحاظ نمادشناسی هنر مانوی در تجسم نور و دنیای روشنایی است. گذشته از کاربرد فراوان طلا و ترسیم هاله‌های نورانی دور سر نیایشگران و ایزدان مانوی برای تجسم معنایی دنیای روشنایی و نور، در یکی از نقاشی‌های دیواری (نقاشی شماره ۳۸ ب در بزقلیق واقع در ناحیه تورفان، در شرق آسیای میانه) تصویر نیایشگران درخت زندگی، شجره‌الحیاه، بازمانده است. این نقاشی دیواری درختی است تنومند که برگ‌هایی سبز و دوازده گل بزرگ و میوه‌های فراوان دارد. درخت زندگی، که نماد سرزمین نور است، سه شاخه دارد که نماینده سه مرحله آفرینش یا سه دوره کیهان‌شناسی مانوی است. در نقاشی دیواری دیگری در پرستشگاهی مانوی، واقع در شمال سانگیم، دهلیز شماره ۴، درخت زندگی و درخت مرگ تصویر شده است، که به دور یکدیگر پیچیده‌اند: درخت زندگی شکوفا، زیبا، سبز و درخت مرگ پژمرده و بی‌برگ. این درهم پیچیدگی، درخت زندگی و درخت مرگ نماد آمیختگی نور و ظلمت در این دنیای فانی است؛ یعنی مهم‌ترین موضوع نقاشی‌های ارژنگ» (یواخیم کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۲۱۹ و ۲۲۰).

«در یکی از سروده‌های عرفانی مانوی صریحاً از درخت زندگی به عنوان نماد شهریار روشنی و از درخت مرگ به عنوان نماد ظلمت یاد شده است:

شهریار روشنی را شناختم که درخت زندگی است

ظلمت را دریافتم که درخت مرگ است» (اسماعیل پور، ۱۳۸۲: ۵۶ و ۵۵).

«باید اضافه کنیم که در نمادپردازی غنی مانوی، عیسی، مانی و دیگر شخصیت‌های نجات بخش را نیز می‌توان "درختان زنده" یا "درختان حیات" نامید. سرانجام، "درخت معرفت" (نیک و بد) نیز نقش مهم و سازنده‌ای در ادبیات مانوی ایفا می‌کند» (همان: ۶۲).

«ادامه سنت تصویری مانوی و تأثیر آن، در قالب مفاهیم جدید در نگارگری دوره اسلامی مسلم است؛ گو این‌که: «مانویان، که هنر نگارگری را بسیار گرامی می‌شمردند، مدرسه‌ای از نقاشان پدید آوردند و این نقاشان، هنر خود را به درخواست مسلمانان در خدمت آن‌ها قرار می‌دادند» (عکاشه، ۱۳۸۰: ۵۶).

«مسلمانان، حتی پس از آنکه از برگزاری مراسم آیین مانوی جلوگیری شد، نسخه‌هایی از دست‌نویس‌های مانوی را نگهداری کردند، چنانکه در کتاب بیان الادیان^۳ آمده است، که یک نسخه رونوشت شده از کتاب مصور "اردهنگ" که تصاویر آن را مانی خود نقش کرده بود، در بیت‌المال غزنه نگهداری می‌شد. نام این کتاب /رتنگ، /رژنگ در ادبیات فارسی بسیار آمده و انگیزه‌ی حفاظت آن در بیت‌المال، ویژگی‌های منحصر به فرد و اسلوب شگفت‌آور تذهیب آن بوده است. بقای این نسخه دلیل بر آن است که نسخه‌های دیگری از آن دست‌نویس نیز محفوظ

۳- بیان‌الادیان، نوشته ابوالمعالی محمد بن عبدا... در سال ۱۰۹۲ به شرح و بررسی نظام‌های دینی پرداخته است.
نک: ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، یادداشت‌ها، ص ۳۷۵.

ماند و نمونه‌ای برای کار هنرمندان بوده است»^۴ (همان، ۵۶).

موفقیت نگارگران ایرانی - مانوی در تجسم جلوه‌های نمادین نور باعث شد تا دنیای تجسمی نور و رنگ‌های نورانی متأثر از سنت مانوی در دوره‌های بعد در نگارگری ایرانی - اسلامی ادامه یابد و تکمیل گردد.

حضور نور در نگارگری ایرانی دوره اسلامی

حضور نور در نگارگری ایران پس از اسلام، علاوه بر حفظ سنت تصویری کهن و استمرار آن در سال‌های پس از اسلام، ناشی از وجود وجوه اشتراک ادیان مزدایی، مانوی و اسلام در اصالت بخشیدن به نور، صرف‌نظر از موارد افتراق این آیین‌ها با یکدیگر است. اشتراک مفهوم نور در آیات قرآنی با آیین‌های باستانی ایران به‌ویژه حکمت خسروانی و اعتقادات فهلویین و اثبات این وجوه اشتراک در اندیشه فلاسفه بزرگی چون سهروردی، شهرزوری و ملاصدرا و دیگران باعث شد تا حضور نور به شکلی پایدار در هنر و بینش ایران زنده نگهداشته شود.

«تقریباً در ۲۵ مورد ضمن متجاوز از ۳۵ آیه در قرآن مجید کلمه نور آمده است که البته معنای آن در موارد مختلف گوناگون است. گاه منظور نور حسی است و گاه منظور نور معنوی است» (سجادی، ۱۳۶۳: ۵۲).

داریوش شایگان ضمن بحث درباره هنر ایران به تفسیر آیه مبارکه سوره نور می‌پردازد که در آن خداوند وجود خویش را به نور توصیف کرده است: خداوند در قرآن می‌فرماید: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، مِثْلُ نُورِ كَمَشْكُوهٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ، الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجٍ...» (سوره مبارکه نور آیه ۳۴) وی در بیان این آیه و تجلی آن در هنر ایران معتقد است که: «نور وابسته به تجلی است یعنی طبق سمبولیسم این آیه قرآن، نور با اشعه چراغی که از خلال شبکه‌ها و منافذ مشکوه جهان شکسته می‌شود، بر آیین‌های رنگارنگ موجودات می‌تابد، و از سوی دیگر چون این موجودات هستی‌شان فقط بسته به این نور است، در ذات خویش چیزی جز "نمود بی بود"، نیستند... هنر ایران همین حالت "نمود بی بود" را به صورت مظاهر خیالی تجلیات ازلی بیان می‌کند» (شایگان، ۱۳۸۳: ۸۰).

با نگاهی به فلسفه دوران اسلامی ایران و ذکر ویژگی‌های عالم مثال یا ملکوت در اندیشه حکما و فیلسوفان این دوران، حضور تجسمی چنین نور فرا حسی در نگارگری این دوره را می‌توان با توجه به موارد ذیل مورد مذاقه و دقت قرار داد:

- ۱- توجه به امکان مطابقت و ویژگی‌های عالم ملکوت یا مثال با نحوه تجسم نور، رنگ و فرم در عالم نگارگری.^۵
- ۲- پیوند هنرنگارگری ایران با ادبیات عرفانی و حماسی ایران.
- ۳- حضور و نمود موجودات فرا واقعی مانند دیوها و فرشتگان در نگارگری ایران.

ویژگی‌های عالم ملکوت و چگونگی نسبت آن با عالم نگارگری

در توضیح عالم مثال یا ملکوت و هویت آن، که در ایران باستان نیز به آن اعتقاد داشتند^۶ و نحوه ارتباط آن با عالم نگارگری باید گفت: «ملکوت یا همان عالم خیال و مثال»، دارای صورت است اما فاقد ماده می‌باشد. به همین جهت است که گاهی این عالم را عالم "صور معلقه" نیز نامیده‌اند و به معنای عالمی می‌باشد که در آن صورت یا هیولا یا همان جسم ترکیب نشده، به شکلی معلق است. کیفیت صوری عالم مثال، به جهت نداشتن جسم با عالم دو بعدی نقاشی یا نگارگری قابل قیاس است. آن چه از سطوح دو بعدی تخت، به همراه عدم بازنمایی بعد سوم و نداشتن سایه و حجم در اغلب این آثار مشاهده می‌گردد، به کیفیت صوری و دو

۴- مانویان که هنرنگارگری را بسیار گرامی می‌شمردند، مدرسه‌ای از نقاشان پدید آوردند و این نقاشان، هنر خود را به درخواست مسلمانان در خدمت آنان قرار می‌دادند. نک: همان منبع، ص ۵۶.

۵- فضای مینیاتورهای ایران به دریافتی کیمیایی از نور و تخیل وابسته است که در قلمرو تفکر به عالم مثال مربوط می‌شود. غیاب فضای سه بعدی در مینیاتور، نه تصادف است و نه به علت عدم مهارت، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد پیش از هر چیز «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. نک: داریوش شایگان، بت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، ص ۸۲.

۶- برای مطالعه بیشتر پیرامون اعتقاد ایرانیان باستان به عالم مثال و تعریف آن از این منظر رجوع شود به: هاشم رضی، حکمت خسروانی، نیز، برای مطالعه سابقه حضور عالم مثال و ملکوت در دنیای اسلام و حکمت فلاسفه ایرانی - اسلامی و چگونگی آن رجوع شود به: حسن بلخاری قهی، مبانی هنر و معماری اسلامی.

بعدی عالم مثال مربوط است. اگر چنین بود که فضای تصویری این نوع نقاشی کیفیتی سه بعدی می‌یافت، در این صورت از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و مبدل به تصویر عالم ملک یا ماده می‌شد» (نصر، ۱۳۴۷).

«از آن جا که این هنر در پی تجرد از ماده است، در آن همه چیز در پرتو نور "دیگری" دیده می‌شود، این نور از مرکز خاصی ساطع نمی‌شود و از زاویه‌ای خاص بر اشیاء نمی‌تابد. همه اجزای نگاره، از انسان و جانور و گیاه و جماد، خود منور و آکنده از نور هستند و سایه ندارند. به نظر می‌رسد، در نگاره‌های ایرانی، که طبیعت مادی عیناً تصویر نمی‌شود در این راستا است. موجودات و اشیایی که در نگاره به تصویر درمی‌آیند صورت (شکل و رنگ) دارند، اما گویی از سایر صفات ماده، مانند وزن و حجم و تقید به زمان بری‌اند» (قاضی زاده، ۱۳۸۲: ۵۹).

حضور رنگ در مقام نور در نگارگری

گمان می‌رود تأثیرپذیری از فضای مثالی، متعالی و نورانی عالم ملکوت که می‌تواند مورد نظر نقاش ایرانی اسلامی باشد، باعث شده است تا رنگ‌ها نیز در این هنر از خواص مجرد و نورانی این عالم منتزع شده باشند. «کیفیت هنر مینیاتور ایرانی با تجلی در فروغ رنگ آمیز ویژه‌ای که بنیاد نهاده است، گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روش‌هایی نظیر آن چه در علم کیمیا مرسوم است، انوار الهی را که در جسم رنگ‌های نقاشی نهفته است و در قشر رنگ زندانی گردیده است آزاد نمایند» (اسحاق پور، ۱۳۷۹: ۵۲).

«فرم و رنگ در این هنر به واقعیت‌های عالم برون پای‌بند نیستند، کوه و دشت در این تماشاگاه راز، رنگ‌هایی متفاوت با عالم واقعی دارند. رنگ در نگارگری با عدم تبعیت از اصل انطباق با واقع، روایت‌گر عالمی دیگر و جهانی فراتر می‌شود (همان عالم مثال) همچون کوه که در دنیای واقع، رنگی سرد و زمخت دارد، اما در نگارگری ایرانی جامه رنگین آبی به تن می‌کند تا نمادی باشد از صفات انفعالی، انقباضی و انعقادی.

رنگ‌آمیزی در نگاره‌های ایرانی چنان مسحور کننده و خیال انگیز است که ناظر در نظر اول با کلیتی واحد از یک روایت روبرو می‌شود تا تصویر واقعیتی از واقعیت‌های مکرر و بی‌شمار عالم برون. روایتی که در ابعاد زمان و مکان جریان ندارد؛ به عبارتی، رنگ‌ها و نورها در نگارگری ایرانی مثالی و واقعیت‌گریزند و به تعبیری نه جزء اثر، که تمامی اثرند.

ثروت عکاشه، معتقد است که رنگ در نگارگری ایرانی، نشان‌دهنده احساس لطیفی از رنگ‌هاست که گاه به طبیعت نزدیک و گاه دور می‌شود، ولی در هر حال متأثر از جهش‌ها و درخشش‌های نورانی است که بر قلب هنرمند مسلمان می‌تابد.

«از طرف دیگر رنگ در اندیشه عرفانی فلاسفه و عرفای بزرگ ایران ماهیتی نورانی، مثالی و قابل تأویل در جهان ماده را بر عهده دارد که می‌تواند بر عوالم هنرمند مسلمان تأثیرگذار باشد. از جمله آرای نجم‌الدین کبری (عارف بزرگ قرن ۶ هجری)، نجم رازی (۶۵۴-۵۷۳ هـ.ق)، علاءالدوله سمنانی (قرن ۷ و ۸ هـ.ق) و نیز ابن‌هیثم (قرن ۵ و ۶)» (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۸۲ تا ۴۸۹).

یکی از دلایل تصویری و تجسمی حضور نور غیر مادی در دنیای تصویری نگارگری، حضور رنگ در نگاره‌هایی است که علی‌رغم وقوع روایت داستان در شب، رنگ‌ها همان تالو و درخشش نور روز را دارند که به تفصیل بیشتر ذیل تصویر شماره ۲ به آن پرداخته خواهد شد.

نتیجه این که به نظر می‌رسد، که با توجه به مطالب مطرح شده پیرامون مباحث بینشی ایرانیان در باب نور و نیز تأیید عرفای اسلامی به ماهیت نورانی و مثالی رنگ، تبدیل، دگردیسی

و آزادی انوار الهی از غواسق اجسام و خصلت کیمیایی روش‌هایی که در این تبدیل می‌توانند مؤثر باشند، همواره مدنظر نگارگران بوده است. گو اینکه آرای بسیاری از صاحب نظران بر این امر صحنه می‌گذارد.^۷

هنر نگارگری ایران، خلق عالم خیال را مدیون پیوندش با ادبیات فارسی نیز می‌داند. این ادبیات به واسطه‌ی قرین بودن با عرفان اسلامی ایرانی علاوه بر آنکه در مضمون و محتوای خود همواره از مفاهیم عرفانی استفاده کرده است، توصیف‌گر عالم خیال نیز می‌باشد.

کاربرد طلا در نگارگری ایران و مفهوم کیمیایی آن

نگارگر ایرانی در تجسم عالم خیال و رویدادهای آن در زبان تصویر علاوه بر استفاده از رنگ‌های درخشان در مقام نور، از خصلت کیمیایی طلا نیز برای بیان عوالم خود بهره گرفته است.

جای بحث دارد که کاربرد طلا در نگاره‌ها صرفاً معنای معنوی را القاء نمی‌کند، بلکه گاه به کارگیری آن در خدمت تزیین و یا ایجاد نوعی واقع‌نمایی ذوقی در تصویر است، مانند جاهایی که از طلا برای پوشش زین و یراق و ادوات جنگی رزم‌آوران مصور در نگاره استفاده شده است (تصویر شماره ۱) یا جاهایی که ابرها را بصورت تزیینی با طلا رنگ‌آمیزی نموده‌اند.

«جنبه کاربرد معنوی طلا که بیشتر مدنظر ماست و تصویری نمادین از تجلی نور می‌باشد، از لحاظ مفهومی نقش کیمیایی طلا را در نگاره‌ها نشان می‌دهد. «در ایران کیمیا به عنوان علم باطنی نفس مورد توجه بسیاری واقع شد که در قرون گذشته رساله‌های متعددی درباره کیمیای روحانی آمیخته با عرفان شیعی به وجود آورده‌اند. همچنین کیمیا وارد تصوف اسلامی شد و تاکنون نیز این تاثیر را در میان صوفیان دارد» (آرام، ۱۳۶۶: ۴۷).

«بنابراین نگاه هنرمندان و مصوران به طلا، نگاهی عادی یا صرفاً به خاطر ارزش‌های مادی آن نمی‌تواند باشد. هنرمندان نگارگر وارث سنتی دیرینه بودند که در آن طلا به عنوان نمادی از نفس پرورش یافته در نظر گرفته می‌شود که به مدد روش‌های روحانی پیر و مرشد، در حقیقت فلز پست نفس مریدان مبدل به آن شده است. این دیدگاه منطبق با اندیشه‌های اشراقی حکمای مسلمان است که در قالب تصوف جریان یافته است. نفس پرورش یافته، معادل با مفهوم "خوره" در حکمت سه‌روردی است و طلا در تصوف اسلامی نماد آن به شمار می‌رود» (خادمی، ۱۳۸۲: ۷۷۴).

با وجود این، به نظر می‌رسد که هنر نگارگری ایران در تجسم عالم خیال و ماهیت نورانی آن با استفاده از رنگ‌های ناب (ملهم از جوهره نورانی آن‌ها)، و نیز، کاربرد طلا (با مفهوم کیمیایی آن) توانسته است، تصاویر نمادینی را خلق کند.

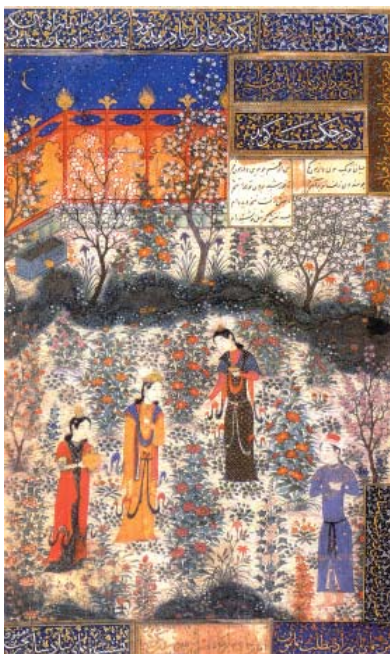
در این تصاویر نمادین، تجلی نور معنوی به صورت تجسم آسمان‌های طلایی که عالم سراسر نور خوارنه و حضور نور ایزدی را در جهان هستی نمایندگی می‌کند، هاله‌های نور طلایی رنگ دور سر قدیسین پیامبران و شهریاران کیانی، که نشان از برخورداری انسان‌های کامل از خوره شهریاری یا "قره ایزدی" خاص آن‌ها می‌دهد، تجسم گرفت و گیر نیروهای خیر و شر، نور و ظلمت در قالب داستان‌های حماسی مانند نبرد بهرام گور و اژدها، دادخواهی کاوه آهنگر از ضحاک و یا بیان سمبلیک آن در قالب فرم‌های حیوانی مانند گرفت و گیر شیر و گاو و یا تصویر موجودات فرامادی، مانند فرشتگان^۸ و دیوها مشهود است، که نشان از خلاقیت و توانایی هنرمند ایرانی در تجسم محسوس دنیای خیالی اوست.



تصویر شماره ۱- تصویری از شاهنامه شاه طهماسبی، سده ۱۰ هجری، برگرفته از کتاب شاهکارهای نگارگری ایرانی، موزه‌های هنرهای معاصر.

۷- «ماسینیون» کار کیمیاگرانه نگارگری ایرانی را آزاد ساختن پاره‌های نور ایزدی از زندان ماده می‌داند. «هائری کرین» فلسفه نگارگری ایرانی را متأثر از نگارگری مانوی - رهنمون بینش به فراسوی عالم حسی می‌داند که برانگیزنده مهر و ستایش به «پسران نور» و هراس از «پسران تاریکی» است. و نیز، به تماشا گذاردن بدنی رستاخیزی و لطیف از «انسان نورانی» تا تصویرگر رهایی انسان از حدود و ثغور ظلمانی باشد، «تیتوس بورکهارت» این نگارگری را پردازنده جهانی دیگر می‌داند که همانا دارای گوهر دگرگون نشدنی یا «اعیان ثابت» است و به تعبیری دیگر، جهانی که صاحب انواع ممتاز هستی است و به همین دلیل، نوعی چون اسب در این نگارگری نمی‌تواند یکی از افراد نوع خویش محسوب شود که اسب ممتاز عالم مثال است. نک : همان منبع، ص ۴۸۴.

۸- فرشتگان در نگارگری اسلامی ایران می‌توانند به عنوان علائم و نشانه‌هایی از عالم غیب و مظهری از خیر با بشر مرتبط باشند و عالم نقاشی ایران را از عوالم ظاهری به نوعی جهان شناختی باطنی هدایت کنند. نک : مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، به اهتمام محمد خزایی، فرشتگان، ص ۲۹۷.



تصویر شماره ۲- دیدار همای و همایون در باغ، حدود ۱۴۲۵ میلادی (حدود ۸۲۸ هـ.ق) موزه هنرهای تزئینی پاریس، شماره ۳۲۲۷. برگرفته از کتاب مروری بر نگارگری ایران



تصویر شماره ۳- تصویر از خاوران نامه ابن حسام، جبرئیل قدرت حضرت علی را به حضرت محمد (ص) نشان داد. شیراز، حدود ۱۴۸۰، موزه هنرهای تزئینی تهران، برگرفته از کتاب نقاشی ایرانی، بازل گری.

۹- کتاب خاوران نامه ابن حسام، یک کتاب حماسی و مربوط به زندگی حضرت علی (ع) است و در ۱۴۲۶ تألیف و به تقلید از شاهنامه تهیه گردیده است. نک: بازل گری، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، ص ۹۳.

۱۰- چنین تحلیلی علاوه بر نوشتار آقای بلخاری در پایان نامه خانم خادمی نیز انجام گرفته است

در ادامه مطالعه شواهد تصویری و تحلیل آن‌ها پیش از نتیجه‌گیری لازم به نظر می‌آید: تصویر شماره ۲، دیدار همای و همایون در باغ، حدود ۸۲۸ هـ.ق موزه هنرهای تزئینی پاریس یکی از جلوه‌های حضور نور مثالی در دگردیسی کیمیایی ماده به رنگ‌های نور، در نگاره‌هایی یافت می‌شود که در آن‌ها علی‌رغم این که واقعاً تصویر در شب اتفاق افتاده است، کیفیت و درخشندگی رنگ‌های تصویر به همان درخشش رنگ‌های روز تصویر شده است. این اتفاق "همزمانی در تصویر" که از شگفتی‌های دنیای تصویری ایرانیان است، بیان‌گر فضایی خیال‌انگیز و فرامادی است. «بطور کلی می‌توان گفت در نگارگری سنتی ایران، شب هنگام و یا وقایعی که به هنگام شب رخ داده‌اند، تنها از طریق آسمانی لاجوردی و سرمه‌ای رنگ 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 وقت و همه جا به مدد نگارگر رنگ‌شناس آمده و فضایی متعالی خلق نموده است» (حسینی، ۱۳۷۶: ۵۵).

تصویر شماره ۳ در این نگاره که تصویری از نسخه مصور "خاوران نامه ابن حسام" می‌باشد، با حضور جلوه‌ای خاص از نور مواجه هستیم و آن تجلی "خوره" یا "فره" به صورت شعله نورانی است. «تجلی "فره" یا "خوره" در نگارگری ایران در دوره‌های گوناگون آشکار است. صورت "خوره" که بر اساس هاله‌های نور می‌باشد، به اشکال گوناگونی نظیر هاله‌ای گرد به شکل قرص ماه، شعله‌های آتش و حتی گاه به صورت شمس در مکاتب مختلف نقاشی ایران نمایان شده است. هر چند بیشترین مورد به کارگیری هاله نور، برای اولیای خدا و پیامبران بوده است که اغلب از آن به "هاله تقدس" نیز تعبیر می‌شود، اما گاه در برخی آثار ملاحظه می‌شود که تمامی موجودات تصویر، دارای هاله می‌باشند (مانند نمونه‌هایی از نسخه تصویری طب جالینوس، دوره سلجوقی). در توضیح این مطلب باید گفت: همان‌طور که قبلاً اشاره شد "خوره" در مرتبه عام و گسترده‌ی خود به تمامی موجودات تعلق می‌گیرد سپس، در سلسله مراتب نظام‌مند آفرینش هر چه موجودی به تکامل بیشتری نایل آید، به میزان بیشتری از نور فرهی برخوردار می‌گردد، که نمونه والای آن همان "کیان خره"، نور مناسب و شایسته شهریاران است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۷۸ تا ۴۸۱). تصویر شماره ۴ این تصویر که قسمتی از یک نگاره بسیار ارزشمند "شاهنامه شاه طهماسبی" می‌باشد، علاوه بر پرداختن به موضوعی کاملاً عرفانی (تضاد نیروهای خیر و شر در داستان ضحاک ماردوش)، به گونه‌ای سحرآمیز به تجسم نور در اشکال نمادین و متفاوت آن برگرفته از مفاهیم بینشی مورد بحث پرداخته است.

کاربرد رنگ طلایی در آسمان و حضور فرشتگان در این فضا بسیار نزدیک به توصیف عالم سراسر نور ملکوت است. ضمن اینکه «انوار ملکوتی موردنظر سهروردی انواری برگرفته از فرشتگانند. این انوار ملکوتی دارای اشراقی بی‌واسطه و مستقیم برگرفته از اشراق انوار و از بنیاد فرشته‌سانند» (کرین، ۱۳۸۴: ۳۲).



تصویر شماره ۴- قسمتی از یک تصویر از شاهنامه شاه طهماسبی، سده ۱۰ هجری برگرفته از کتاب شاهکارهای نگارگری ایرانی، موزه هنرهای معاصر تهران.

از طرف دیگر «نبرد نیروهای نور با حمایت اورمزد و به عبارتی نبرد "فرورتنی‌ها" (در زبان فارسی فروهر) با ماهیت ملکوتی کهن الگوی هر زاده نور بر دنیای مادی با نیروهای اهریمنی» (کرین، همان: ۳۳) که از حماسه‌های جاویدان بینش اصیل ایرانیان است. در تقابل تجسم فرشته‌ها^{۱۰} در آسمان و دیوهای ترسیم شده در کناره سمت چپ تصویر، در این نگاره به خوبی محسوس است.

ترسیم تضاد این دو نیرو و کیفیتی که در مفهوم عرفانی آن، هم در آموزه‌های مزدایی هست و هم در آموزه‌های اسلامی، جهان مثالی تصویر شده در این نگاره را در خور تأمل و تعمق قرار می‌دهد.

آسمان طلایی این نگاره که جایگاه فرشتگان تصویر است، چنان فضایی مجرد از ماده را خلق کرده است، که همان دنیای مثالی و بهشت ملکوتی نور را به ذهن بیننده متبادر می‌کند، نوری که از این آسمان ساطع می‌شود هیچ‌گونه عارضه مادی حاصل از تابش نور مستقیم (مانند ایجاد سایه روشن) را ندارد.

حضور رنگ‌ها نیز در کمال درخشندگی و در هماهنگی موزون با کل تصویر، خصلتی کیمیایی در آزاد شدن انوار رنگی از غواسق و تاریکی‌های ماده را به خاطر می‌آورد.

نتیجه‌گیری

از مجموع مطالبی که گذشت می‌توان به جمع‌بندی و نتایج زیر دست یافت:

۱- به نظر می‌رسد نور تجسم یافته در آثار نگارگری ایران، منشأ فرا مادی دارد و از قوه خیال هنرمند ایرانی نشأت می‌گیرد.

۲- پشتوانه چنین فرضی، اعتقاد و بینش الهی ایرانیان درباره ساحت وجودی نور و جلوه‌های نمادین آن در تفکرات دینی آنان از دیرباز تاکنون است، که سرچشمه آن اعتقاد به وجود عالم سراسر نور خوارنه یا عالم مثال و برخورداری موجودات از نور ایزدی یا کیان خوره است.

۳- در این راستا، انطباق خصوصیات نگارگری ایران با ویژگی‌های عالم مثال و نیز ماهیت نورانی آن در تفاسیر حکما قابل تأمل است.

۴- اگر نگاه هنرمند ایرانی در بیان نور در نگاره‌ها، نگاهی قدسی و ریشه در بینش الهی آنان دارد، نوع تجسم آن نمادین است، در نتیجه، نقد رمزشناسانه یا هرمنوتیکی را می‌طلبد.

۵- نیز، پیوند غیرقابل انکار نگارگری ایران با ادبیات عرفانی حماسی و حضور مفاهیم تأویل‌گرایانه نور در این مضامین مانند مضامین نبرد نیروهای خیر (روشنی) با نیروهای شر (تاریکی) در تأیید این فرض در خور تأمل و مذاقه است.

۶- به اعتقاد برخی صاحب‌نظران هنر ایرانی اسلامی، حضور رنگ‌های درخشان و ناب در نگاره‌ها بدون دخالت سایه روشن، حضوری از جلوه‌های عالم مثال و نشان از دگرپرسی کیمیایی ماده به رنگ‌های نور را دارد. نیز حضور نگاره‌هایی که علی‌رغم نمایش زمان شب در تصویر، رنگ‌ها همان جلوه و تالو روز را دارند دلیلی بر تأیید این نظر می‌دانند.

۷- کاربرد طلا، در نگاره‌های ایرانی بسته به جایگاه و مورد استفاده آن می‌تواند هم تزئینی و هم در معنای نور به کار رفته باشد. حضور طلا در معنای نور، از نگاره تأویل‌گرایانه، بیشتر به ماهیت کیمیایی این فلز بر می‌گردد و نمادی از نفس پرورش یافته و برخورداری از فره ایزدی است، که در تجسم آسمان‌هایی طلایی و هاله‌های تقدس (کیان خوره)

۱۰- فرشتگان در شاهنامه، پیک ایزدی و نگهبان شاهان می‌باشند. بال در فرشتگان بیانگر عظمت معنوی و ابعاد قدرت و همچنین وسیله نقل و انتقال و عامل فعالیت آن‌هاست و نقاشان با تنوع رنگ‌های درخشان و طراحی دقیق با خطوط کناره‌ها، بر عظمت بال‌ها می‌افزایند. نک: مجموع مقالات اولین همایش هنر اسلامی، فرشتگان، ص ۲۹۷.

نمایان گر است.

۸- از طرفی استمرار سنت‌های تصویری غنی مانویان و میراث هنری زرتشتی ساسانیان، در تجسم نمادین نور و ظلمت و کاربرد کیمیایی طلا، در نگارگری دوره اسلامی ایران بسیار تأثیرگذار بوده است.

۹- نبرد نیروهای خیر (روشنی) و نیروهای اهریمنی (تاریکی)، که از دیرباز موضوع حماسه‌های مذهبی و عرفانی ادبی ایرانیان بوده است، نشانه نبرد نور و ظلمت و پیروزی نور بر ظلمت است (که در نگاره‌ها در تقابل حضور فرشتگان و دیوها، نبرد پهلوانان حماسی با حیوانات افسانه‌ای که مظهر پلیدی می‌باشد، (مانند اژدها و ...) و نیز گرفت و گیر حیوان‌هایی که نماد این دو نیرو باشند به تکرار در هنر نگارگری تصویر شده است.

۱۰- در هم تنیدگی درختان پربار و پرثمر و درختان خشک و بی‌ثمر در سنت هنری مانوی نشانه‌ای از درهم تنیدگی نور و ظلمت در جهان مادی است و استمرار آن در نگارگری دوره اسلامی به گمان قوی نمی‌تواند خالی از معنای عرفانی و صرفاً یک تقلید بی‌مفهوم باشد.

۱۱- حضور فرشتگان که ماهیتی فرامادی و نورانی دارد و تصویر آنان بر مبنای قوه تخیل هنرمند در نگارگری ایرانی اسلامی، با توجه به پشتوانه‌ای که مفهوم و حضور فرشته در اعتقادات ایران باستان و نیز در آیات قرآن دارد، نمی‌تواند جز تجسم پیوند دنیای نورانی فرشتگان (عالم ملکوت) و پیوند آن با تخیل و حماسه مورد نظر هنرمند باشد.

منابع:

کتاب‌ها:

- آرام، احمد (۱۳۶۶)، علم در اسلام، تهران، انتشارات سروش.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۱)، شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی، تهران انتشارات امیرکبیر.
- اسحاق پور، یوسف (۱۳۷۹)، مینیاتور ایرانی، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، انتشارات فروزانفر.
- بلخاری قمی، حسن (۱۳۸۴)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (دفتر دوم)، کیمیای خیال، تهران، انتشارات سوره مهر.
- بویس، مری (۱۳۸۴)، بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارسی و پارسی میانه، ترجمه احمد بهبهانی و ابوالحسن تهامی، تهران، انتشارات نگاه.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، تهران، انتشارات کل وزارت فرهنگ و هنر.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۶۳)، شهاب‌الدین سهروردی و سیری در فلسفه اشراق، تهران، انتشارات فلسفه.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۳)، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران، انتشارات حوزه هنری.
- کربن، هانری (۱۳۸۴)، بن‌مایه‌های آیین زرتشت در اندیشه سهروردی، ترجمه محمود بفروری، تهران، انتشارات جامی.
- یواخیم کلیم کایت، هانس (۱۳۸۴)، هنرمانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران، نشر اسطوره.

مقالات:

- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲)، زیبایی در هنر و ادبیات مانوی، فصلنامه فرهنگستان هنر، خیال ۶.
- قاضی زاده، خشایار (۱۳۸۲)، طبیعت در نگاره‌های مکتب دوم تبریز، فصلنامه فرهنگستان هنر، خیال ۷.
- ناطقی فر فاطمه (۱۳۸۴)، طبیعت مثالی در هنر ایرانی، خیال شرقی، فصلنامه فرهنگستان هنر، شماره ۲.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۴)، عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایران، مجله باستانشناسی و هنر ایران، شماره ۱.
- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی (۱۳۸۱)، به اهتمام محمد خزایی، سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و اسلامی.

رسالات:

خادمی، شیرین (۱۳۸۲)، عنوان رساله، نور، پایان نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما نوشین دخت نفیسی، دانشگاه هنر، شماره ۷۷۴.

منابع تصویری:

- گری، بازل (۱۳۸۴)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، تهران، دنیای نو.
- شاهکارهای هنر نگارگری ایران (۱۳۸۳)، تهران، انتشارات موزه هنرهای معاصر.