نشانه‌شناسی حکمی- اسلامی در آثار پیشگامان نوسنت‌گرایی

مریم کشمیری*

چکیده: دسته‌ای از نقش‌مایه‌های آثار نوسنت‌گرایان - سقاخانه‌ای‌ها - برخاسته از باورهای مذهبی است. این عناصر را می‌توان در دو گروه عناصر مذهبی عامیانه و نقش‌مایه‌های ناب حکمت اسلامی بررسی کرد. مفاهیمی چون وحدت در عین کثرت، صدور، مراتب هستی، فیض الهی، عالم مثال و هجران، دایره و نقطه در حکمت اسلامی، جایگاه کلام، تشخص حروف و ... می‌توانند هنر مدرن را همان‌گونه تفسیر و بازبینی نمایند که مفسران فلسفی، به هنر اسلامی نگریسته‌اند. هنر مدرن ایران نیز دارای این قابلیت است تا تفاسیر گوناگونی را بپذیرد؛ حتی اگر این معانی، مورد نظر پدیدآورنده اثر نباشد و او خود آن‌را انکار نماید. با این رویکرد، پژوهش حاضر می‌کوشد پس از معرفی تکیه‌گاه‌هایی در معانی حکمی، خوانش ریزبینانه‌تری از چند اثر سقاخانه‌ای ارائه نماید؛ و نشان دهد نقوش حکمی - اسلامی، در هنر مدرن علاوه بر جنبه‌های آذین‌گری دارای قابلیت انتقال پیامی است که در هنر سنتی و مقدس اسلامی دیده می‌شود. منابع اسنادی و کتابخانه‌ای در کنار مجموعهٔ آثار پایه‌گذاران جریان سقاخانه به پیشبرد پژوهش حاضر کمک کرده‌اند.

واژگان کلیدی: فلسفه اسلامی ، هنر مقدس ، هنر سنتی ، جریان سقاخانه

مقدمه

نوشتار حاضر از منظر مفاهیم، اندیشه‌ها و منظومه حکمت اسلامی به خوانش آثار هنرمندان سقاخانه‌ای می‌پردازد. چارچوب نظری پژوهش برگرفته از آرای تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر است. درون‌مایه‌های سنتی نقش‌مایه‌ها و عناصر محوری این آثار، بر پایه مفاهیمی چون وحدت و کثرت، جایگاه کلام، حروف و نقطه در آرای متفکران اسلامی بازبینی و تفسیر شده‌اند. هم‌چنین برخی المان‌ها و عناصر خیال‌انگیز تفاسیر عرفای ایرانی مانند شیخ شهاب‌الدین سهروردی، پاره‌ای دیگر از نشانه‌شناسی های هنری را راه‌گشایی می‌کند. جایگاه نفس و نماد آن، مرغ، در ادب عرفانی و رنگ‌ها نمونه‌هایی از تکیه‌گاه‌های نظری این نوشتار برای نشانه‌شناسی آثار مدرن‌اند. آرای تیتوس بورکهارت در باب هنر مقدس و مذهبی، راه‌گشای بسیاری از فلاسفه سنت‌گرای پس از او بود. سید حسین نصر نیز با تکیه بر آرای حکمی اسلامی، تفسیری تازه از معماری و هنرهای دینی را ترویج کرد. پس از او بسیاری دیگر، پژوهش‌ها و بررسی‌های گوناگونی را به ویژه در نگارگری ایرانی ارایه کردند و خوانش‌ها و دسته‌بندی‌های گوناگون مطرح شد اما تمام این پژوهش‌ها تا هنر مدرن ایران پیش‌تر نیامد. در پژوهش‌هایی که از این دیدگاه به تاریخچه و تحلیل هنر معاصر پرداخته‌اند، تنها اشاراتی کوتاه به آثار هنرمندان سقاخانه‌ای دیده می‌شود.

نقوش برخاسته از باورهای دینی و مذهبی که این هنرمندان به کار برده‌اند را می‌توان در دو دسته کلی، باورهای مذهبی (عامیانه) و عناصر حکمی - اسلامی بررسی کرد. عناصر مذهبی عامیانه، بیشتر بر طلسم‌ها، ابزار و ادوات مراسم سوگواری، باورهای آیینی و ... تکیه دارند در حالی‌که عناصر حکمی، چنان‌که در چارچوب نظری تأکید شد، بر آرای عرفای اسلامی، ادب عرفانی و فلاسفه سنت‌گرا تکیه می‌کند. از این منظر، پژوهش‌ها و نگارش‌های این حوزه، بر شکل‌گیری و پیشبرد تفاسیر نوشتار حاضر نقشی پررنگ داشته‌اند.

پیشینه‌های پژوهشی این نگارش، پس از آثار فلسفی و حکمی، مقالات و پژوهش‌هایی‌اند که درباره سقاخانه‌ای‌ها نگاشته شده‌اند. البته نویسنده موفق نشد، پژوهش‌هایی بیابد که به شکلی مستقیم به تفسیر آثار و نشانه‌شناسی نمادهای حکمی - اسلامی پرداخته باشند. مقالات هم‌دوره

* کارشناس ارشد پژوهش هنر . دانشگاه الزهرا (س) Maryam_keshmirey@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

آثار، در دو دسته ترویجی و انتقادی قابل بررسی‌اند. مقالات ترویجی مانند نوشته‌های کریم امامی، جلال‌الدین کاشفی و یا حتی گزارش‌های دقیق سیمین دانشور در کیهان ماه هنگام بازدید از بی‌ینال‌ها اهمیت دارند و در بخش معرفی و شناخت آثار، به نگارش حاضر کمک کرده‌اند. مقالات انتقادی مانند نوشته‌های جلال آل‌احمد در کیهان ماه نیز بیشتر تفکرات رایج آن زمان درباره پذیرش یا عدم پذیرش را مطرح نموده‌اند. پس با این پژوهش، هم‌پوشانی چندانی ندارند.

به نظر می‌رسد مقالات دوره‌های بعد هم، اغلب کلیات را نشان داده‌اند و به نوشتاری که به شکل کامل، بر خوانش آثار با تکیه بر مفاهیم حکمی متکی باشد، دیده نمی‌شود.

عناصر بومی به کار رفته در آثار مدرنیست‌های بومی‌گرا ـسقاخانه‌ای‌هاـ در سه دسته کلی قابل تفکیک‌اند: عناصر باستانی، باورهای عامیانه، و المان‌های حکمی ـاسلامیـ توجه به تفاوت میان عناصر باورهای عامیانه و عناصر حکمی ـ اسلامی، پایه اصلی پژوهش حاضر است.

پنجه، علم، براق، ضریح، قفل، طلسم‌ها و ... که هنگام معرفی آثار سقاخانه‌ای‌ها به سرعت از ذهن می‌گذرند ساده‌ترین نشانه‌های این آثارند. اما لایه‌های معنایی آثار سقاخانه‌ای، گاه از عناصر عامیانه فراتر می‌روند و درکشان مستلزم آگاهی و شناخت بیشتری می‌گردد، شناختی که می‌بایست میان متون قدیم و باورهای قدمایی به دنبالشان گشت. رمزگشایی از نمادهای اخیر توجه را بیشتر معطوف هنر مقدس می‌گرداند تا هنر سنتی. درک این دسته‌بندی در هر دین و آیین مستلزم شناخت کامل مبانی اعتقادی آن‌هاست. «سنت و قداست در عین تفکیک‌ناپذیری، یکسان نیستند. صفت سنتی گویای آن دسته از تجلیات و نمودهای سنتی است که به طور مستقیم یا غیر مستقیم، اصولِ روحانیِ تمدنی را جلوه‌گر می‌سازد. اما تعبیر قدسی به ویژه آن‌گاه که درباره هنر به کار می‌رود بیانگر گروهی از تجلیات سنتی است که به شکلی بی‌واسطه با مبانی روحانی مذکور ارتباط دارند.» (نصر، ۱۳۷۵، ۶۹) هم‌اکنون روشن است چرا خوشنویسی در اسلام، هنری مقدس به شمار می‌آید. این هنر در حقیقت عینیت بخشیدن به کلام خداوندی است. از این رو خوشنویسی و کتابت کلام، هنری مقدس است نه سنتی. این باوری است که ناخودآگاه برای ایرانیان اهمیت کلام و سخن را به ارمغان آورده است. به قسمی که شاید خود ندانند چرا در برابر استفاده سقاخانه‌ای‌ها از "کلام بی‌معنا" یا "بازی با معانی" در آثارشان به شدت موضع گرفتند (آل‌احمد، ۱۳۵۷، ۱۵۲)؛ و یا حتی ندانند که چرا هم‌اکنون نیز بیشترین آمار فروش زنده‌رودی در حراجی‌های معتبر دنیا، به آثاری با محوریت خط و حروف تعلق دارد. (کمن، ۱۳۹۰، ۱۸۶ـ۱۸۴)

در بررسی ساختارهای اعتقادی و اصولی هنر اسلامی، خوشنویسی دارای جایگاه خاص است. نگارش و قلم‌گیری حروف، جز از منظر زیبایی‌شناسی، دارای مفاهیم و تشخص نیز گردید. در ادامه پس از آشنایی با پاره‌ای مفاهیم ساختاری که در بررسی نشانه‌شناسانه آثار به کمک این پژوهش آمده‌اند، به تحلیل برخی آثار می‌پردازیم.

تکیه‌گاه‌های بنیادین تحلیل نشانه‌شناسانه آثار سقاخانه

۱ـ تقدس حروف: هنگامی که مسلمانان صدر اسلام مترصد نگارش کلام الهی شدند، خوشنویسی و خط کوفی دارای ارزش و منزلتی خاص شد. آموزه‌های قرآن نیز بر محوریت و تقدس کلام و نوشتار تأکید می‌کرد چنانکه در سوره قلم خداوند به «ن و القلم» سوگند می‌خورد. «کلمه نخستین صادر شده از خداست و همه مثال‌ها در آن جمع آمده است.» (نصر، ۱۳۵۲، ۱۳۲) اما جایگاه کتابت از این هم فراتر می‌رود تا جایی که حروف در حکمت اسلامی دارای تشخص و مقام می‌شوند. آن‌ها صرفاً پدیدآورندگان کلام نیستند بلکه هر کدام شخصیتی منفرد و رمزی از رموز الهی‌اند. صاین‌الدین علی‌بن محمد ترکه اصفهانی از عرفای اسلامی می‌نویسد:

> «حروف و کلمات از عالم مجردات به جهان مادی تنزل یافته و جوهر درونی آن‌ها روحانی است و در عین حال ملبس به جامه دنیای حدوث و تباهی‌اند.» (نصر، ۱۳۷۵، ۳۶)

از این‌رو، در بخش تحلیل آثار بیشتر به جنبه‌های معرفت‌شناسی عرفانی حروف خواهیم پرداخت.

۲ـ وحدت در عین کثرت: خوشنویسی در قوانین خود نیز معرف جهان‌شناسی اسلامی شد. تعادل میان خطوط عمودی و افقی، چرخش‌ها و شکست‌ها، فضاهای خالی و پُر، همگی اشاراتی به کیهان‌شناسی اسلامی‌اند. بر اساس تفکرات اسلامی، ذات خداوندی (حقیقت نهایی)، ناشناخته و ناشناختنی بود مگر برای خودش. این عالی‌ترین مرتبهٔ وجود به اعتبار خود پنهان‌کنندگی و با استناد به حدیث قدسی «مه و ابر تاریک» و «گنج پنهان» نامیده می‌شود. اما این ذات در درون خود دارای دو وجه است. وجه درونی که تمایل به خودپنهان‌کنندگی دارد (الباطن) و وجه بیرونی که خود آشکارکننده است (الظاهر) که از حب شناخته شدن سرچشمه می‌گیرد. این وجه دربردارندهٔ امکانات نامتناهی تعین در صور گوناگون است. پس در تعینات بعدی اسما و صفات الهی، اعیان ثابته، اعیان خارجی و جهان محسوسات

Archive of SID

www.SID.ir

ظاهر می‌گردد. اعیان ثابته، نمونه‌های پایدار و مثل هستند که استعدادها و قابلیت‌های ذاتی ایشان در اعیان خارجی ظهور می‌کند. تجلی تفصیلی این مرتبه، ایجاد قلمرو دنیای تجربی و محسوس است. (العطاس، ۱۳۷۵، ۲۵-۳۴) بر این اساس، تمامی موجودات هستی، حاصل افاضهٔ الهی‌اند و پرتوی از نور باریتعالی در وجود ایشان حاضر است. سهروردی می‌گوید:

«جهان از نور اعلی پدیدار می‌شود بی‌آنکه یک پیوستگی مادی و جوهری میان آن دو وجود داشته باشد. علاوه بر این نورالانوار (خدای باریتعالی در تعابیر سهروردی)، در هر یک از قلمروها خلیفه یا تمثیل و رمز مستقیمی دارد، مانند خورشید در آسمان، آتش میان عناصر و نور اسفهبدی در نفس آدمی.» (نصر،۱۳۵۲، ۸۳)

از این رو عالم در عین کثرت در صورت‌ها دارای وحدت در باطن و وجود است. یعنی هر مخلوق، افاضه‌ای از نور الهی است.

۳- عالم ملکوت و هجران انسان: در جهان فلسفی نخستین بار افلاطون با طرح مسأله مُثُل و جهان فرامادہ، به ورای طبیعت و هستی ملموس اصالت داد. حکمای اسلامی نیز با نام‌های گوناگون، جهانی ورای عالم هستی را توصیف کرده‌اند که صورت کامل هر موجودی در آن است. سهروردی درباره این عالم می‌گوید سلسله مراتب فرشتگان از دو منظر طولی و عرضی مورد بحث است. در بالای سلسله طولی، فرشتگان مقرّب هستند و هر یک فرشته، فرشتهٔ پایین‌تر از خود را به وجود می‌آورد که فرشتهٔ پایینی از فرشتهٔ بالایی و نورالانوار (نور الهی) کسب فیض می‌کند. این افاضه هم‌چنان ادامه می‌یابد. (هر یک از آن‌ها، نور قاهره و کل سلسلهٔ طولی، امهات نامیده می‌شود.) هر فرشته نسبت به فرشته پایین‌تر جنبهٔ غلبه و قهر دارد و فرشته پایین‌تر نسبت به بالایی جنبه عشق و تمنای وصال. از جنبه غلبه، رشته عرضی فرشتگان پدید می‌آیند که با جهان مثل افلاطونی برابری می‌کند. افراد این سلسله از یکدیگر متولد نمی‌شوند. این عالم را سهروردی «جهان ارباب انواع» می‌نامد و هر چیز در عالم پایین، صنم یا طلسمی از این انواعند. (نصر، ۱۳۵۲، ۸۴ -۸۵) توجه به سلسله مراتب نور و شوق فرشتگان پایینی برای وصال، و نیز تکامل روح در عالم مثال و جدایی آن از عالم ملکوت ریشه‌های اصلی درک و دریافت اشعار عارفانه‌ای چون نی‌نامهٔ مولانا است. در هنر اسلامی نیز این دیدگاه، مبدأ خلق آثاری است که در آن‌ها تلاش برای ترسیم عالم مثال دیده می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت هنر در تعریف اسلامی آن، «ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است (می‌باشد) زیرا زیبایی از خدا نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد.» (بورکهارت، ۱۳۸۱، ۱۳۴) نگارگری ایرانی، نمونهٔ هنر با خاستگاه نمایش عالم مثال (ملکوت در برابر عالم ناسوت[1]) است. از این رو هنرمند و مخاطب، از فقدان پرسپکتیو یا سایه‌روشن رنج نمی‌برند بلکه نگریستن به دنیای نگاره‌ها، آنان را به فراسوی طبیعت سوق می‌دهد. جایی که نور منتشر الهی همهٔ بندگان را به وجد و سرور می‌آورد. رنگ‌هایی مانند طلایی، آبی لاجوردی ابزاری جهت نمایش عالم سرمدی‌اند.

نشانه‌شناسی آثار سقاخانه‌ای

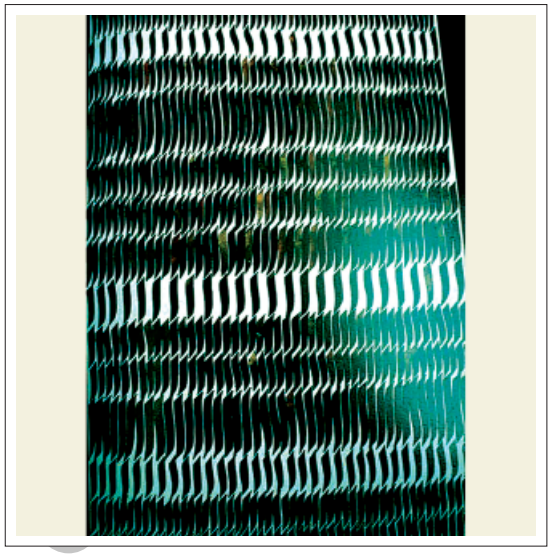
۱- خوشنویسی مقدس و حروف حکمی در آثار سقاخانه‌ای‌ها

پرویز تناولی از پیشگامان مجسمه‌سازی سقاخانه می‌گوید اگر بخواهیم اولین کسانی را که با سقاخانه هم‌سو شدند، نام ببریم، این عده از هفت تن تجاوز نمی‌کنند. آنان، هر یک ایده‌ای در سقاخانه را پایه افکندند و آن‌را پیش بردند. حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام در زمینه خط، مسعود عربشاهی در خط آبستره، ناصر اویسی، ژازه طباطبایی و صادق تبریزی در نقوش برگرفته از سنت‌های قاجاری و قهوه‌خانه‌ای، آن‌را توسعه دادند. (تناولی، ۱۳۸۴، ۱۳۲) زنده‌رودی، در به کارگیری حروف به شکلی آزاد و فارغ از قوانین خوشنویسی پیشگام بود. او، حروف را در بسترهای رنگی و بدون توجه به رسالت معنایی کلام به کار برد. (پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰) این تلفیق، نام نقاشی‌خط را به خود گرفت. پیش نمونه‌های نقاشی‌خط در دوران قاجار و توسط هنرمندانی نظیر اسماعیل جلایر شکل گرفت. (پاکباز، ۱۳۸۷، ذیل مدخل نقاشی‌خط) در اینکه نقاشی‌خط بیشتر در حیطه نقاشی تعریف می‌گردد یا نوعی خوشنویسی است اختلاف نظرهایی وجود دارد. برای نمونه برخی معتقدند «کاربست قلم‌مو و رنگ‌ماده روغنی، بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی در ترسیم حروف تنها جنبه‌های نقاشی در این نوع آثار است.» (پاکباز، ۱۳۸۷، ذیل مدخل نقاشی‌خط) به هر روی، در نقاشی‌خطی که زنده‌رودی و پیلارام (حدود دهه ۱۳۴۰) عرضه کردند، حروف در خدمت فرم و کمپوزیسیون بود. جنبه‌های نوشتاری و متن چندان مورد توجه قرار نگرفت. گویی حروف تنها برای نمایاندن یک کل واحد جاگذاری شده‌اند. اجزا، «هستند» تا وحدت آنان اصل را بنمایاند. این کارکرد، در عین مدرن بودن بسیار به باورها و نگرش‌های اسلامی شبیه است. مخلوقات که کثرات عالمند، حضور دارند تا نمودی برای کل و مبدأ هستی باشند. نکتهٔ قابل تأمل دیگر، گرایش هنرمند به استفاده از خط است که تنها با در نظر گرفتن جایگاه خوشنویسی در جامعه قابل درک می‌شود. چرا برای بازگشت به هنر سنتی از نخستین گزینه‌های زنده‌رودی بهره‌مندی از خوشنویسی بود؟ این

Archive of SID

www.SID.ir

انتخاب، خود بر اهمیت این هنر در ایران مهر تأیید می‌زند. هنری که به دلیل توانایی متجلی ساختن کلام الهی دارای شأنی بی‌رقیب در پیشینه هنرهای اسلامی است. با تأمل در آثار این دو هنرمند در عرصه نقاشی‌خط، به لایه‌هایی پنهانی‌تر در نگرش‌های اسلامی نیز برمی‌خوریم. نخست جایگاه تشخصی حروف است. برای نمونه در آثاری از حسین زنده‌رودی، محوریت خلق آثار استفاده از حروفی بوده‌اند که در حکمت اسلامی دارای اهمیت و تعاریفی خاصند. (تصویر ۱، الف و ب)



تصویر ۱) الف: حسین زنده‌رودی، ۱۳۴۹ (پاکباز، ۶۸،۱۳۸۰)؛ ب: بخشی از اثر زنده‌رودی (dariushshafiei.com)

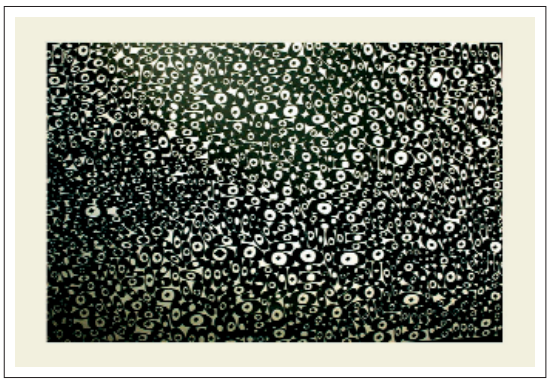
الف به دلیل شکل عمودی‌اش، مظهر جلال الهی است که همه چیز از آن منشأ می‌گیرد. همان‌گونه که الف آغاز کننده الفباست و بقیه حروف از آن نشأت می‌گیرند. الف، نخستین حرف نام الله نیز هست. شکل ظاهری الله، تمامی متافیزیک اسلام را نشان می‌دهد. در این کلمه «ابتدا خطی افقی می‌بینیم که پایه حرکت نگارش است. بعد خطوط عمودی الف و لام و بعد در آخر خطی کم و بیش مستدیر مشاهده می‌کنیم که به شکلی نمادین به دایره کامل قابل تبدیل است.» این سه عنصر، مانند نشانه‌هایی از سه بُعدند. آرامش که در خطوط افقی و یکنواخت است. جلال الهی که عمودی و بی‌حرکت است. (نصر، ۱۳۷۵، ۳۴) در ادامه پیرامون دایره به تفصیل سخن خواهیم گفت. جنبه عمودی به حروف وقار و حشمتی مذهبی می‌بخشد و جنبه افقی سبب اتصال حروف در کشش یا جریانی متصل می‌شود. (بورکهارت، ۱۳۸۱، ۱۵۱)

«ب» دومین حرف الفباست. شکل افقی این حرف، نمادی از اصل انفعال، دریافت‌پذیری مادرانه و در عین حال نمایشگر بعد جمال است که مکمل جلال (یعنی حرف الف) شمرده می‌شود. تقاطع این دو حرف، نقطه را می‌سازد و زیر ب می‌نشیند که نشانی از مرکز اعلی است. پس الف به ذات خداوندی و ب به خلقت اشاره دارد. (نصر، ۱۳۷۵، ۳۴-۳۵)

یکی دیگر از حروف پرکاربرد در تابلوهای زنده‌رودی حرف «ن» است. کمال‌الدین حسین کاشفی، صوفی قرن نهم هجری، این حرف را با نخستین حرف کلمه نور مرتبط می‌داند که بر اساس حدیثی از پیامبر نخستین چیزی بود که خلق گردید. هم‌چنین این حرف در انتهای «الرحمان» آمده که به واسطه آن خلقت شکل گرفت. در حکمت اسلامی اصل جوهر خلقت، نفس الرحمان است که به صور ازلی (اعیان ثابته) دمیده شد و جهان پدید آمد. (همان، ۲۸-۲۹) زنده‌رودی گاهی از اتصال معکوس دو «ن»، دایره‌ای ایجاد نموده که در مرکز آن نقطه قرار دارد. (تصویر ۲، الف و ب)

تصویر ۲: الف: نون، حسین زنده‌رودی، ۱۳۵۰، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (عکس از: نگارنده)؛

www.SID.ir



تصویر ۲: ب: نون گرد، همو، ۱۳۵۱ (پاکباز، ۱۳۸۰، ۷۳)

پیشتر گفتیم تقاطع دو حرف نخست الفبا، نقطه را ایجاد می‌کند. نقطه در حکمت اسلامی مفهومی عمیق و بنیادین دارد. نخستین فعل خلاق خداوندی خلق هم‌زمان کلمه نخستین و نقطه نخستین است که همان «کُن» می‌باشد. «نقطه نخستین، اولین قطره قلم الهی بر لوح محفوظ است و از سویی دیگر، نماد ذات الهی است که نه تنها ورای عالم هستی تمثل یافته بلکه حتی ورای خلاقیت قرار دارد.» (همان، ۳۷) عبدالکریم جیلی[۲] می‌نویسد «نقطه جوهر بسیط است و بقیه حروف جسم مرکب‌اند. نقطه نماد ذات باری‌تعالی است و به آن اشارت دارد.» (همان، ۳۵) پس نقطه وقتی کنار حرفی می‌نشیند از خود صدایی ندارد؛ همان‌گونه که تجلی ذات الهی در هر موجودی بسته به استعدادهای کمال آن موجود، ظاهر می‌گردد. نقطه جزیی از الف است و همان‌گونه که از شکلش برمی‌آید در بطن آن جا دارد در حالیکه برای ب عنصری خارجی به حساب می‌آید. (همان، ۳۵)

توحید اسلامی یا عبارت «لااله‌الاالله» سرچشمه تمامی باورها و اعتقادات و منشأ هنرهای اسلامی است. شکل ظاهری این عبارت نیز بر وحدانیت و جلال الهی اشاره دارد. زنده‌رودی در اثری با عنوان «ل+ل+لام» با تأکید بر کشیدگی و ترکیب‌بندی حروف، این مفهوم را برای بیننده تداعی کرده است. (تصویر ۳)

تصویر ۳) ل+ل+لام، زنده‌رودی، ۱۳۴۹، موزه هنرهای معاصر تهران (نگارنده)

گاه بهره‌مندی از خوشنویسی و حروف در برخی آثار پیشگامان سقاخانه، تنها موتیفی تزیینی بوده است. برای نمونه می‌توان به تابلوهایی از ژازه طباطبایی اشاره کرد. (تصویر ۴) هنرمند در این آثار از خطوط ناخوانا برای القای حال و هوایی ایرانی ـ اسلامی کمک گرفته است. یکی دیگر

تصویر ۴: بخشی از اثر خاتون و ندیمه، ژازه طباطبایی (تباتبایی، ۱۳۸۲، ۱۲۶)

تصویر ۴: بدون عنوان، طباطبایی (همان، ۱۲۷)

از هنرمندان سقاخانه که به نوشتار روی آورده، پرویز تناولی است که در چند مجسمه خود بخش‌هایی از آیات را با خط نسخ حجاری نموده است. برای نمونه در عشاق و سرو افقی، (تصویر ۵) چند آیه انتهایی سوره عبس و چند آیه از ابتدای سوره النازعات دیده می‌شود. در این آیات خداوند ضمن اشاره به خلقت میوه‌ها و سرسبزی‌ها برای انسان و چهارپایانی که در خدمت اویند، به قیامت اشاره می‌کند. خداوند قسم می‌خورد به تدبیرکنندگان کار، پیش از آن‌که

www.SID.ir

روز حساب در رسد و خاطرنشان می‌کند در آن روز عده‌ای شادند و برخی چهره‌ها غمگین. کسی را توان یاری‌رساندن به دیگری نیست. این آیات با توجه به فرم اثر ارتباط معنایی زیبایی را به بیننده منتقل می‌کند. قسمت بی‌شکل اثر می‌تواند خداوند باشد که برابر حکمت اسلامی در بی‌شکلی برای مؤمن درک می‌گردد. در حمایت او، انسان قرار دارد. انسان تناولی، سروی را حمل می‌کند که اشاره‌ای است به خوان نعمت خداوندی. انسان، در کنار خدا برای قیامت آماده است و از دسته کسانی می‌شود که در قیامت شادند. نام اثر نیز (عشاق و سرو افقی) بر این رابطه عاشقانه میان خالق و مخلوق تأکید می‌کند. مبنای خلقت، عشق است و خدا از روی حب، انسان را خلق کرد. انسان نیز (همان‌طور که در آرای سهروردی آمده) در مقام عاشق است و تمنای وصل دارد.

تصویر ۵: عشاق و سرو افقی، پرویز تناولی، ۱۳۵۷ (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۳۸)

تصویر ۵: بخشی از اثر.

۲- بهره‌مندی سقاخانه‌ای‌ها از مفهوم دوایر اسلامی

دایره از اشکال پر رمز و راز هندسی میان ادیان و مذاهب گوناگون است. در متون فلاسفه مسیحی و متألهان، دایره نماد الوهیت است. این امر نه تنها مبتنی بر تغییرناپذیری آن است بلکه بر صحت و نیکی وجودش نیز تأکید دارد. دایره نفخه بدون آغاز و پایان خداوندی است که دائم در تمامی جهات منتشر می‌شود و اگر متوقف گردد به فوریت، دنیا مضمحل می‌گردد. (شوالیه، ۱۳۸۸، ۱۷۱) دیونوسیوس آریوپاگوسی می‌گوید «با دور شدن از نقطه واحد مرکزی، همه چیز تفکیک و تکثیر می‌شود. اما در مرکز تمام شعاع‌ها در یک نقطه واحد با هم می‌زیند و تنها یک نقطه است که در خود تمام خطوط مستقیم را داراست. (همان،۱۶۶) در حکمت اسلامی نیز عرش الهی با پایه‌هایی مدور توصیف شده است. «منصور حلاج توحید را تصویری از سه دایره متحدالمرکز می‌داند. دایره اول عمل خداست. دایره دوم و سوم آثار و نتایج آن‌ها که دو دایره متحدالمرکز به وجود آورده‌اند و نقطه مرکزی توحید است.» (همان، ۱۷۴) در جهان‌شناسی اسلامی دایره رمز وحدت عالم است و بر تمام نقوش هندسی برتری دارد به بیانی دیگر تمامی نقوش (مثلث، مربع و چند ضلعی‌ها) از دایره پدید می‌آیند. «هسته درونی یا مرکز پنهانش با «آنِ» بی‌زمانِ گردش زمان و نقطه بی‌بعد مکانِ محیط مناسبت دارد.» (کریچلو، ۱۳۹۰، ۶۹) دایره، تمرکز دیداری بر مرکز نیز ایجاد می‌کند. مرکز، نمادی از نقطه نخستین است. نقطه به بیرون نظر می‌کند و در امتداد، خط را می‌سازد. این خط حول نقطه نخستین کمان می‌زند و دایره خلقت ایجاد می‌شود. «کمان حاکی از هدایتی است که از جانب نقطه مرکزی اعمال می‌شود.» (همان،۱۹) مرکز همیشه از نظرها پنهان است همان‌گونه که مبدأ خلقت چنین است. هم‌چنین دایره نمود کامل عدالت است زیرا در تمام جهات، فاصله تا مرکز یکسان است. (همان) پس به اختصار می‌توان گفت دایره نمادی است از تعین خداوند حول ذات بی‌مثال خودش یا همان کثرت در عین وحدت که پیشتر به آن اشاره کردیم. دایره در هنر اسلامی از موتیف‌های تکرار شونده و پراهمیت است و گاه با تلفیق با سایر اشکال، رموزی از حکمت اسلامی را بیان می‌کند. این شکل، در آثار پیشگامان سقاخانه نیز با مفاهیمی اسلامی تکرار شده است.

در کاری از زنده‌رودی، دایره‌ای متشکل از تعداد کثیری «ب» دیده می‌شود (تصویر ۶) که همگی حول مرکز دایره در گردشند. وجود «ب» به عنوان عنصر سازنده این دایره خلقت، آگاهی شهودی هنرمند را از مبانی حکمی روشن می‌سازد. همان‌گونه که اشاره شد «ب» مظهر خلقت و آفریده است. مخلوقات (در این‌جا ب) همگی ذات نادیدنی باری‌تعالی را

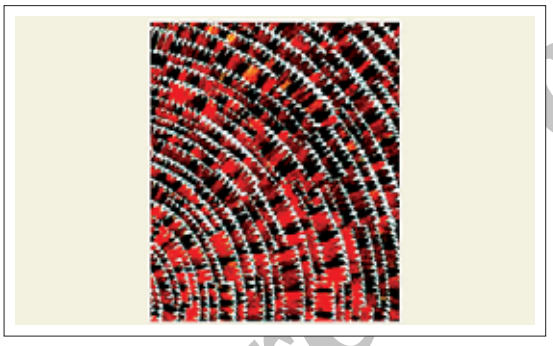
Archive of SID
www.SID.ir

طواف می‌کنند اما این نقطه، نمودی بر روی بوم ندارد بلکه حضور مخلوقات، آن را متجلی می‌سازد. این امر اشاره به دیدگاهی دارد که برگرفته از حدیث قدسی «کنتُ کنزاً مخفیاً و احببتْ اَن اُعرف فخلقتْ الخلقْ لکی اُعرف» می‌باشد. در این حدیث خداوند می‌فرماید: گنج ناشناخته‌ای بودم که چون دوست داشتم شناخته شوم، جهان را خلق کردم. هم‌چنین اثر فوق تداعی‌کننده یکی از مراسم عبادی اسلام نیز هست. حج بر گرد خانه کعبه، چرخش نمادین خلقت حول نقطه مرکزیت عالم است. «خصوصیت محوری کعبه در یکی از افسانه[روایت]های معروف اسلامی تأکید شده است ... این بیت عتیق که نخست توسط آدم (ع) بنا شد، در منتهی‌الیه تحتانی محوری که همه افلاک را قطع می‌کند، قرار گرفته است. در مقطع هر عالم سماوی مکان مقدس دیگری که محل آمد و شد و تردد فرشتگان است، همان محور را قطع می‌کند. نمونه اعلای همه این اماکن مقدس که در طول این محور قرار گرفته‌اند عرش الهی است که کروبیان سماوی به دور آن طواف می‌کنند.» (بورکهارت، ۱۳۷۲، ۳۸)

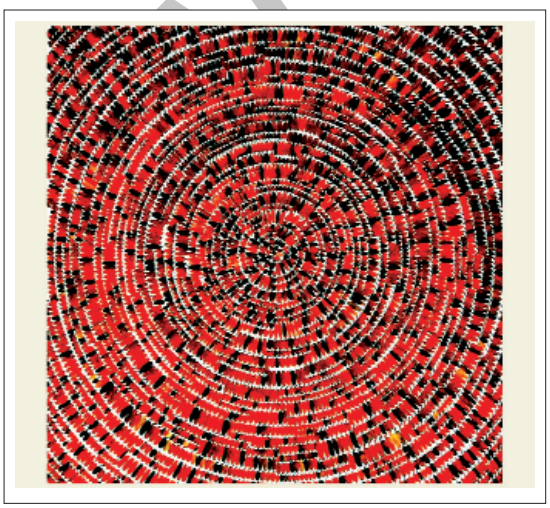
تصویر ۶: بخشی از اثر (پاکباز، ۱۳۸۰، ۷۲)

تصویر ۶: بخشی از اثر (پاکباز، ۱۳۸۰، ۷۲)

زنده‌رودی در اثری دیگر با نام «واو+هو» (تصویر ۷) از ساختاری مشابه کار پیشین با تکرار حرف واو بهره برده است و این‌بار به جای تعدد رنگ‌ها مانند کار پیشین ـ و آنگونه که در جهان هستی شاهدیم ـ تنها رنگ سرخ را به کار گرفته است. در سمبولیسم عرفانی، رنگ سرخ میان اهل تصوف معنایی خاص دارد. نجم‌الدین رازی در مرصادالعباد سرخ را نور روح سالک در مراحلی از تصوف می‌داند که میان نور ازرق (کبود) و زرد قرار دارد. این نظر را عرفای دیگری نیز بیان کرده‌اند. در مراتب‌العارفین می‌خوانیم: «اما چون اماره به ریاضت لوامه شود نوری ممزوج با دود بیند. چون ملهمه گردد نور سرخ مشاهده نماید. بعد از آن زرد، پس از آن سفید و آن از پاکی دل باشد.[...] بعد از آن چون روح با صفای دل امتزاج یابد نور سبز بیند.» (شبستری، ۱۳۷۱، ۳۹۴-۳۹۵) سهروردی نیز این رنگ را میان سیاه و سپید می‌داند و در «عقل سرخ» به آن اشاره می‌کند.[۳] عقل سرخ همان فرشتهٔ سالک است یا طبیعت تامه او که به «فرشتهٔ شخصی فیلسوف» نیز تعبیر می‌شود. البته نه فرشتهٔ نگهبان او، بلکه همزاد معنوی سالک است. (شایگان، ۱۳۷۳، ۳۰۴) یعنی روان آدمی در تن، همزادی آسمانی دارد. همراهی این من زمینی و آسمانی (دو بال جبرئیل) مراحل گوناگونی دارد که روح را در رنگ‌های مختلف متجلی می‌سازد.



تصویر ۷: واو+ هو، حسین زنده‌رودی (dariushshafiei.com)



تصویر ۷: واو+ هو، حسین زنده‌رودی (dariushshafiei.com)

www.SID.ir

زنده‌رودی در این اثر با تأکید بر رنگ سرخ، روح سالک را در طواف وجود الهی عیان می‌سازد. جالب این‌جاست که بخش‌های سیاه و قسمت‌های سپید نیز با وسعت کمتر در تابلو دیده می‌شوند. انتخاب رنگ در واو+هو در قیاس با اثر پیشین ماهرانه است. در اثر قبلی، تعدد رنگ‌ها برای حروف ب، عالم هستی و دامنهٔ کلی مخلوقات را تداعی می‌کرد. هم‌چنین اثر پیشین در مقایسه با واو+هو، اندکی تیره‌تر بود که می‌تواند اشاره‌ای به مراتب وجودی باشد.

زنده‌رودی در اثر دیگری به نام «وجود» (تصویر ۸) از دایرهٔ سرخ‌رنگی در متن برای رساندن مفهوم دایرهٔ خلقت اسلامی بهره گرفته و شکلی با خطوط عمودی را بر این متن نشانده است. شکل اصلی با کشیدگی‌های الف مانند، تداعی‌کننده کلمهٔ «الله» یا «لااله‌الاالله» است و بر روی آن نوشته‌هایی ـگرچه تا حدودی ناخوانا ـ مفاهیمی شبه‌مقدس را القا می‌کند.

تصویر ۸: وجود، زنده‌رودی، ۱۳۵۱(پاکباز، ۷۵،۱۳۸۰)

تصویر ۸: بدون عنوان، فرامرز پیلارام، ۱۳۵۴، موزه هنرهای معاصر تهران (نگارنده)

فرامرز پیلارام از دیگر هنرمندان سقاخانه نیز آثاری دارد که در آنان حروف در ترکیبی دایره‌ای، مفاهیمی چون وحدت وجود و تعینات الهی را می‌تواند تداعی کند. (تصویر ۸)

۳- رنگ‌های عرفانی و هنرمندان سقاخانه‌ای

پیشتر تا حدودی پیرامون رنگ سخن گفتیم. رنگ‌ها از گسترده‌ترین مفاهیم نمادپردازی در عرفان اسلامی هستند. البته واژهٔ رنگ در ادبیات عرفانی دارای بار منفی است از این رو کلمهٔ «نور» به جای آن دیده می‌شود. نجم‌الدین رازی نویسنده مرصادالعباد دربارهٔ انواع نور می‌گوید: «... در مقام لوامگی نفس، نوری ازرق پدید آید و آن از امتزاج نور روح بود. یا نور ذکر با ظلمت نفس، از ضیای روح و ظلمت نفس نوری ازرق تولد کند و چون ظلمت نفس کم‌تر شود و نور روح زیادت گردد، نوری سرخ مشاهده شود. و چون نور روح غلبه گیرد، نوری زرد پدید آید و چون ظلمت نفس نماند نوری سپید پدید آید. و چون نور روح با صفای دل امتزاج گیرد نوری سبز پدید آید و چون دل صافی شود نوری چون نور خورشید با شعاع پدید آید.» (نجم‌رازی، ۱۳۷۱، ۳۰۶) همان‌گونه که مشاهده شد در سلسله مراتب سیر روح به سمت فنا، ازرق (کبود)، سرخ، زرد، سپید، سبز، نور خورشید با شعاع (طلایی تابان) دیده می‌شود. این دیدگاه، اساس خلق اثری توسط فرامرز پیلارام شده است. (تصویر ۹ الف) این تابلو از تکرار حرفی افقی مانند «ب» شکل گرفته است. حروف افقی چنان که پیشتر گفتیم نمادی از خلقت‌اند. حروف در این کار، لایه‌هایی رنگی ساخته‌اند که در فضایی گرداب‌گون، به مرکزی رو به بالا اشاره می‌کنند. در پایین‌ترین لایه، سیاهی را به عنوان نمادی از عالم ناسوت می‌بینیم[۴]. در مفاتیح‌الاعجاز آمده: «می‌تواند بود مراد به سیاهی، کثرات و تعینات باشد زیرا که کثرات به حسب ذات خود ظلمت و عدمند و وجود کثرات که می‌نماید، تجلی ذات حق است که به اسم‌النور به صور جمیع اشیا ظاهر گشته و خود را به رنگ عالم به خود نموده است.» (لاهیجی، ۱۳۷۱، ۸۴) سپس رنگ سرخ در حد فاصل سیاه و سپید آمده است. (همان‌گونه که در عقل سرخ شرح آن آمد) و در نهایت به رنگ خورشید می‌رسیم.

Archive of SID
www.SID.ir

گفتیم با دیدگاه نجم رازی، رنگ خورشید با شعاع، برترین نور روح سالک است. این دیدگاه در هنر اسلامی با طلاکاری تداعی می‌شود. هم‌چنین طلاکاری در آثار اسلامی به نور و روشنایی عالم ملکوت اشاره دارد. همان نوری که در عالم ارباب انواع، هیچ تاریکی و تیرگی را باقی نمی‌گذارد و نگارگری ایرانی نیز تلاش در نمود آن عالم و نور متجلی در آن دارد. البته اهمیت و قداست رنگ طلایی تنها متعلق به دین اسلام نیست و در ادیان و مذاهب گوناگونی اشتراک دارد. در هند معتقدند طلا، نور جمادی است. شمایل‌های بودا نیز طلایی‌اند که علامتی از اشراق و کمال مطلق است. پس‌زمینه‌های تصاویر بیزانسی نیز با طلایی کار شده‌اند و به مفهوم انعکاس نور آسمانی‌اند. در چین نیز این نور، نماد شناخت است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ۲۱۷)

جایگاه رنگ طلایی و مفاهیم ماورایی آن، به مسعود عربشاهی در خلق بسیاری از آثار مجموعه‌ای با عنوان «اوستا از دیدگاه هنر نو» یاری رسانده است. در تابلوهای این مجموعه هر جا مضامین الهی یا اهورایی، ـ هم‌سخنی با مزدا یا امشاسپندان یاری‌گر او ـ مد نظر بوده، رنگ طلایی غالب است، چه در متن اثر و چه در فرم معرف مزدا یا امشاسپندان. هنرمند هم‌چنین علاوه بر مفاهیم فوق، برای القای فر کیانی، تیشتر، خدای عدالت، و بندگان صالح نیز این رنگ را بر بوم نشانده است. (تصویر ۹ ب)

در برابر نور مشعشع و تابان طلایی با نمودها و رمزهای الهی‌اش، نور سیاه قرار گرفته است. یکی از معانی نور سیاه که عین‌القضات در تمهیدات بیان می‌کند، ابلیس است: «... دریغا مگر که نور سیاه بر تو، بالای عرش عرضه نکرده‌اند؟ آن نور ابلیس است که از آن زلف، این شاهد عبارت کرده‌اند و نسبت با نور الهی، ظلمت خوانند و اگر نه، نور است.» (عین‌القضات، بی‌تا، ۱۱۸) در دیدگاه زرتشتی نیز رنگ سیاه مظهری از اهریمن است. از این رو عربشاهی برای اثری با مضمون جهان آلوده به ناراستی‌ها و کژی‌ها، رنگ سیاه را برگزیده است. (تصویر ۱۰) در نمونه‌های پیشین نیز هنرمند، بر متن سیاهی و تباهی جهان، نیروهای مثبت را پیروزمندانه نشانده است.

تصویر۹: الف: اثری از فرامرز پیلارام (tavoosonline.com)

تصویر۹: ب: آثاری از مسعود عربشاهی با محوریت مزدا، فر ایزدی و امشاسپندان (شیروانلو، ۲۵۳۷، ۱۱۴و۱۸۴))

Archive

www.SID.ir

تصویر ۱۰: از مجموعه اوستا از دیدگاه هنر نو، عریشاهی (شیروانلو، ۲۵۳۷، ۱۲۵)

۴ـ حزن و هجر در ادبیات عرفانی

از دید شهاب‌الدین سهروردی نظام هستی دارای سه محور اساسی است: حسن، حب و حزن. (سهروردی، ۱۳۷۲، ۲۶۹ـ۲۶۸) یا به تعبیری «زیبایی، دلربایی و دردمندی.» (شیخ‌الاسلامی، ۱۳۸۶، ۶۹) به دیگر سخن، انسان عاشق و مشتاق وصال، وقتی در مرحلهٔ هجران به سر می‌برد به حتم محزون و غمگین است. این دردمندی یکی از بن‌مایه‌های اصلی ادبیات عرفانی ایران را تشکیل می‌دهد. نی‌نامه مولانا، غربت غربیه سهروردی، انگیزه یافتن سیمرغ در منطق‌الطیر نمونه‌هایی از این دست‌اند. پیرو ادبیات، این موتیف بر آثار هنرمندان دیگر نیز بسیار اثر گذارده است. حتی در دوره‌های جدید، این مفهوم هنوز چندان ناآشنا و مهجور نشده است. در آثار مدرن نظیر تابلوهای پیشگامان سقاخانه نیز نمادها یا اشکالی بر این مفهوم اشاره دارند. (تصویر ۱۱) اثری از ناصر اویسی با همین مضمون است. هنرمند از نی و تکرار واژه غم در متن اثر برای القای چنین مفهومی کمک گرفته است.

تصویر ۱۱: بخشی از تابلوی نوازندهٔ نی اسب‌سوار، ناصر اویسی، ۱۳۴۲ (روشنگر، ۱۳۴۴، ۱۵)

۵ـ سقاخانه‌ای‌ها در مواجهه با نماد جان

در ادبیات ایران، مرغ، بیانگر بسیاری از مفاهیم و مقاصد عرفانی بوده است. منطق‌الطیر عطار و رسالهٔ الطیر ابن سینا نمونه‌هایی از این دست می‌باشند. «مرغ، نماد جان یا نفس است بدین معنی که نفس، خود را به صورت ذاتی بال‌دار می‌بیند.» (ستاری، ۱۳۷۲، ۱۱۹) دیدار با این نفس بستگی تام به مرتبهٔ وجودی سالک دارد. اگر بُعد فرشته‌گون نفس، تقویت شود به شکل فرشتهٔ مثالی‌اش ظهور می‌کند که قالب‌های گونه‌گون دارد. جبرئیل یا عقل فعال در رساله آواز پر جبرئیل نمونه این فرشته است. (همان، ۱۲۲) «سیمرغ یا عنقا نیز تصویر دیگریست از همین ملک جبرئیل و عقل فعال و روح‌القدس. از این‌رو به سیمرغ همان صفاتی متصف شده که کبوتر مادینه، رمز روح‌القدس در مسیحیت داراست.» (همان)

تصویر۱۲:الف: بخشی از بر فراز گنبد سبز، حسین زنده‌رودی، ۱۳۳۹ (پاکباز، ۱۳۸۰، ۵۲)

تصویر۱۲: ب: مرغ مقدس، ژازه طباطبایی، ۱۳۴۸ (تباتبایی، ۱۳۸۲، ۶۰)

www.SID.ir

تصویر۱۲: خروسی در زمینه قرمز، ۱۳۵۰ (همان، ۱۴۵)

البته از سیمرغ معانی بسیاری مستفاد می‌شود. «گاه سخن از سیمرغ جان رفته و بنابراین روان را به وی تمثیل کرده‌اند و زمانی هم از سیمرغ عرش، عقل اول را خواسته‌اند. در ذهن و زبان صوفیه، سیمرغ، [اغلب] رمز منبع فیض و سرچشمه هستی یا ذات باری‌تعالی است.» (همان، ۱۳۵) در هنرهای بصری ایران، گاه سیمرغ، از فراز شاهنامه بر شانه‌های اثر می‌نشیند و گاه نماینده مفاهیم عرفانی است. (تصاویر۱۲). با توجه به مفهوم نمادپردازانه مرغ (نفس در حال سلوک) و دیدگاه سهروردی در عقل سرخ، دلیل کاربرد وسیع رنگ قرمز در آثار فوق، قابل توجه است. سیمرغ، نمادی از عقل اول که پیری نورانی است اما در چاه ظلمت اسیر گشته. پس هر جا سپیدی به سیاهی برسد، نور سرخ دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل آثار سقاخانه‌ای از منظر حکمت اسلامی، نشان می‌دهد تکیه‌گاه‌های درک و دریافت اصول هنر اسلامی ـ مانند جایگاه کلام و تشخص حروف، نقطه، دایره، رنگ‌ها، وحدت و کثرت اسلامی، عالم مثال و هجران ـ برای رمزگشایی بسیاری از آثار مدرن بومی‌گرا نیز کارگشاست. بررسی نشانه‌شناسانه آثار مدرن، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا عناصر بومی و المان‌های هنر مقدس، تنها از منظر زیبایی‌شناسی صرف مورد توجه قرار نگرفته و رسالتی مفهومی برای آن‌ها در نظر گرفته شود. هم‌چنین تلاش در نشان دادن تفاسیر معنایی متعدد یک اثر هنری، می‌تواند یکی از شاخص‌های تعیین میزان موفقیت اثر باشد. خوانش اثر از منظر نمادهای حکمی ـ اسلامی، ثابت می‌کند باورهای مذهبی و اعتقادی در زمان‌های گوناگون می‌توانند در آثار مردمان آشنا با آن گرایشات تجلی یافته و حتی از اقبال و توجه مخاطبان برخوردار گردند.

پی‌نوشت

۱. مراتب عمده هستی در فلسفه ابن‌عربی شامل ناسوت (جهان ماده و طبیعت)، ملکوت (عالم مثال)، جبروت (عالم روحانیات ماواء صور)، لاهوت (عالم صفات الهی) و هاهوت (عالم ذات الهی) می‌شوند. (نصر، ۱۳۵۲، ۱۳۶)

۲. عبدالکریم جیلی از صوفیان بنام قرن هشتم هجری و نویسنده کتاب «الکهف و الرقیم فی شرح بسم اللّه الرحمن الرحیم» است.

۳. فرشته در داستان عقل سرخ در پاسخ سالک که می‌پرسد «از چه سبب محاسنت سپید نگشته؟» می‌گوید پیری نورانی است که چون در چاه سیاهی اسیر بوده، رویش سرخ گشته است «هر سپیدی که نور با زو تعلق دارد چون با سیاه آمیخته شود سرخ نماید، چون شفق اول شام یا آخر صبح ...» (سهروردی، ۱۳۷۲، ۲۲۸)

۴. سیاهی مفاهیم مثبت و منفی بسیار دارد که در این‌جا ما تنها به یکی از آن‌ها استناد کرده‌ایم. می‌توان گفت این رنگ مانند سپید از نمادپردازانه‌ترین رنگ‌های صوفیانه است.

فهرست منابع

۱ ـ آل‌احمد، جلال ، «**تخم سه زرده پنجم**»، در: جلال آل‌احمد، کارنامه سه‌ساله، تهران، انتشارات رواق، ۱۳۵۷.

۲. بورکهارت، تیتوس ، «**نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی**»، ترجمه: غلامرضا اعوانی، در: علی تاجدینی، مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات)، تهران، حوزه هنری،۱۳۷۲.

۳. بورکهارت، تیتوس ، **هنر مقدس (اصول و روش‌ها)**، ترجمه: جلال ستاری، تهران، سروش،۱۳۸۱.

۴. پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان، **پیشگامان هنر نوگرای ایران،حسین زنده‌رودی**، تهران، موزه هنرهای معاصر،۱۳۸۰.

۵.پاکباز، رویین ، **دایرةالمعارف هنر**، تهران، فرهنگ معاصر،۱۳۸۷.

۶. تناولی، پرویز، «**گفتگو با پرویز تناولی**»، در: محمد شمخانی، **نوشت و نقدهایی درباره پیشگامان هنر معاصر ایران**، تهران، نشر آگه،۱۳۸۴.

۷. ستاری، جلال، **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، تهران، نشر مرکز،۱۳۷۲.

۸.سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**، جلد سوم، به تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۲.

۹.شایگان، داریوش، هانری کربن، **آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی**، ترجمه: باقر پرهام، تهران، نشر فرزان روز،۱۳۷۳.

Archive of SID
www.SID.ir

۱۰. شبستری، محمود، **مجموعه آثار شیخ محمود شبستری**، به اهتمام صمد موحد، تهران، کتابخانه طهوری، ۱۳۷۱.
۱۱. شوالیه، ژان و آلن گربران، **فرهنگ نمادها**، جلد چهارم، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون،۱۳۸۵.
۱۲. شوالیه، ژان و آلن گربران، **فرهنگ نمادها**، جلد سوم، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران، انتشارات جیحون، ۱۳۸۸.
۱۳. شیخ‌الاسلامی، علی ، **خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامی**، تهران، فرهنگستان هنر،۱۳۸۶.
۱۴. عین‌القضات المیناجی الهمدانی، عبدالله (بی‌تا). **تمهیدات**، با مقدمه و تصحیح و تحشیه و تعلیق عفیف عسیران، تهران، کتابخانه منوچهری.
۱۵. کریچلو، کیت، **تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی**، ترجمه: سید حسن آذرکار، تهران، انتشارات حکمت،۱۳۹۰.
۱۶. کمن، الن، «**بازیگران عمده مارکت هنر ایران، حسین زنده‌رودی**»، ترجمه: زهرا جهان‌بخش، در: هنر فردا، شماره پنجم، تابستان، ۱۳۹۰.
۱۷. گودرزی، مرتضی، **تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر**، تهران، سمت،۱۳۸۴.
۱۸. لاهیجی، شمس‌الدین محمد، **مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز**، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران، زوار،۱۳۷۱.
۱۹. معین، محمد، **فرهنگ فارسی**، تهران، انتشارات امیرکبیر ۱۳۶۴.
۲۰. نجم رازی، عبدالله‌بن محمد، **مرصادالعباد**، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.
۲۱. نصر، سیدحسین، **سه حکیم مسلمان**، ترجمهٔ: احمد آرام، تهران، شرکت کتاب‌های جیبی و انتشارات فرانکلین،۱۳۵۲.
۲۲. نصر، سیدحسین، **هنر و معنویت اسلامی**. ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر،۱۳۷۵.
۲۳. نقیب‌العطاس، سید محمد ، **مراتب و درجات وجود**. ترجمه: سید جلال‌الدین مجتبوی، تهران، مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه تهران و کوالالامپور، مؤسسه بین‌المللی اندیشه و تمدن اسلامی مالزی،۱۳۷۵.

24. Emami, Karim (1986). "Art in Iran: XI. Post-Qajar (Painting)". In: Encyclopaedia Iranica, Vol. II. By Ehsan Yarshater (editorial staff), London and New York. pp. 640-646. Available in: http:// www. iranicaonline. org/articles/art-in-iran-xi-post-qajar 2011/6/6

فهرست تصاویر

۱. پاکباز، رویین و یعقوب امدادیان، **پیشگامان هنر نوگرای ایران، حسین زنده‌رودی**، تهران، موزه هنرهای معاصر تهران، ۱۳۸۰.
۲. پاکباز، رویین و یعقوب امدادیان، **پیشگامان هنر نوگرای ایران، پرویز تناولی**، تهران، موزه هنرهای معاصر تهران،۱۳۸۱.
۳. روشنگر، مجید، **مجموعه نقاشی‌های معاصر ایران، ناصر اویسی**، تهران، انتشارات مروارید و خانه کتاب، ۱۳۴۴.
۴. طباطبایی، ژازه، **گزیده آثار ژازه تباتبایی، جلد دوم، سفری در کهکشان رنگ‌ها**. تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.

-http://dariushshafiei.com/ dariushshafiei/ wordpress/ ?p=933 in: 18 sep. 2011
- http://www.elahe.net/photo_fa.php?picid=1775 in: 18 sep. 2011
- http://www.tavoosonline.com/ Slideshow/ Slideshow Fa.aspx in : 18 sep. 2011.

Archive of SID
www.SID.ir