Social History Studies, **Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)**
Biannual Journal, Vol. 10, No. 1, Spring and Summer 2020, 273-295
Doi: 10.30465/shc.2020.30800.2075

The Critique of the artist-mystic concept from the perspective of traditionalists based on studies of social history

Mohammad Moeinaddini*

Abstract

For years, the Traditionalist approach to reading traditional works of art has become a major paradigm in Iran's academic studies of arts. Traditionalists believe that traditional arts, including those related to Kitab Araei, especially painting, reflect the world of ideals, and the images used in them are not merely representations of the real world. This view has led many of them to place the painter beyond the ordinary artist, as a mystic, the artist, with an intuitive understanding of ideas forms, has ability to represent idealistic forms in his work. In this article, based on credible historical reports, the social and moral life of famous Iranian artists in the Timurid and Safavid eras is studied, in order to To examine the claims of traditionalists about the mystical life of the artist. The research findings show that what has been quoted from the lives of prominent Iranian artists in historical texts, is more about ordinary people than a mystics or mystical behavior of them. It narrates ordinary but capable and creative human beings that in some cases, they behaved contrary to religious and customary morals and rules. As a result, contrary to popular belief, it can be said that assigning a mystic-artist status to Iranian painters is based solely on a subjective attitude. And this claim of traditionalists about the mystical status of artists is not only inconclusive with historical findings, but in many cases faces serious challenges in studying the lives of artists of that time.

Keywords: Persian painting ؛traditionalism ؛mysticism ؛sacred art ؛social history of art

* Assistant Professor of Painting, Soura University, Tehran, Iran, mo.moeinadini@gmail.com

Date received: 12/07/2020, Date of acceptance: 17/11/2020

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقاله علمی- پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۲۷۵ – ۲۹۵

نقد مفهوم سالک/ عارف ـ هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی

محمد معین الدینی*

چکیده

سالهاست که رویکرد سنت‌گرایان به خوانش آثار هنری سنتی تبدیل به پارادایم اصلی در فضای دانشگاهی ایران شده است. به باور سنت‌گرایان هنرهای سنتی و از جمله هنرهای مرتبط با کتاب‌آرایی به ویژه نگارگری، بازتاب دهنده عالم مثال هستند و تصاویر به کاررفته در آنها صرفاً بازنمایی عالم واقع نیستند. این دیدگاه باعث شده است تا بسیاری از ایشان نگارگر را فراتر از یک هنرمند معمولی بلکه در جایگاه سالک یا عارفی حقیقت‌بین بنشانند که توانسته است با درکی شهودی، صُور مثالی را ببیند و در اثرش آنها را بازنمایی کند. از این رو مسئله این پژوهش آزمون مفهوم «سالک/عارف ـ هنرمند» است که عموماً سنت‌گرایان در تحلیل شخصیت هنرمند سنتی روی آن تأکید می‌کنند. از این رو در این پژوهش با ترکیب روش‌های تاریخی و توصیفی و با تدقیق در گزارشهای دست‌اول، نحوه زیست اجتماعی و اخلاقی هنرمندان نامدار ایرانی در عهد تیموری و صفوی، بررسی شده تا این ادعای سنت گرایان در ارتباط با جایگاه هنرمند به آزمونی تاریخی گذاشته شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد آنچه از زندگی نام‌آوران هنری ایران در متون دست‌اول تاریخی نقل شده است بیش از اینکه حاوی بیان سلوک اعتقادی یا عارفانه آن ها باشد تصویرگر انسان‌هایی عادی ولیکن توانمند و خلاقی است که گاه رفتاری مغایر با اخلاق عُرفی و حتی شرعی بروز می‌داده‌اند. در نتیجه برخلاف تصور رایج، می‌توان گفت که قائل شدن به مقام سالک/عارف ـ هنرمند برای نگارگران ایرانی صرفاً مبتنی بر نگرشی ذهنگرایانه است و این ادعا نه‌تنها با یافته‌های تاریخی قابل تأیید نیست بلکه در موارد

* استادیار گروه نقاشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران، mo.moeinadini@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰٤/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۷

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

بسیاری با مراجعه به زندگیِ زیسته‌ی این هنرمندان و گزارشهای موجود در منابع تـاریخی، ادعای ایشان با چالشهایی جدی مواجه است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری ایرانی، سنت‌گرایی، عرفان، هنر قدسی، تاریخ اجتماعی هنر.

۱. مقدمه

مدت‌هاست که رویکردهای سنت‌گرایان از خوانش آثار هنری بخشی از یک گفتمان مسـلط در خوانش آثار هنری سنتی ایرانی ـ اسلامی شده است. حتی امروزه علیرغم نقدهای جـدی که به آرای سنت‌گرایان وارد شده است، هنوز هم رد پای سـنت فکـری ایشـان ـ بـه دور از یک رویکرد انتقادی مشخص ـ در بسیاری از پایان‌نامه‌ها و رساله‌هـای مـرتبط بـا هنرهـای سنتی غلبه دارد. عمده طرفداران این رویکـرد در ایـران سـعی در تلفیـق آرای سـنت‌گرایـان متأخر مسلمان به ویژه سید حسین نصـر بـا عرفـان اسـلامی در راسـتای برسـاخت مفـاهیم معنوی در هنر ایرانی ـ اسلامی دارند. دلایل زیادی برای ایـن اسـتقبال از آرای سـنت‌گرایـان در ایران وجود دارد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها برساختن هـویتی اسـت کـه سـنت‌گرایـان در مقابل هنر غربی ارائه کرده‌اند. در فضای گفتمانی که پس از انقلاب اسـلامی و بـا شـعار «مـا در برابر دیگری» شکل گرفته بود، این برسـاخت، مفهـوم شـرق اشـراقی را در برابـر غـرب ظلمانی انسجام می‌بخشید. امری که با سیاست‌هـای علمـی و فرهنگـی جمهـوری اسـلامی ایران نیز هماهنگ بود و درنتیجه از طرف نهادهای مختلف فرهنگی و علمی حمایت شد.

تلقی سنت‌گرایان از هنر باعث شد تا مدت‌ها هاله‌ای قدسی اطراف هنرهای سنتی ایرانـی شکل بگیرد، گویی هنرهایی ملکوتی هستند که به دور از تمنیات و خواست‌های انسان‌هـای زمینی پدید آمده‌اند. اما یکی از نقاط ضعف رویکرد سنت‌گرایان عدم ارجاعات تـاریخی بـه نحوه زیست‌فرهنگی و اجتماعی هنرمندان خالق این آثار است؛ به گونه‌ای کـه اگـر مخاطـب ناآشنا با تاریخِ هنر ادعای سنت‌گرایان را بپذیرد در ذهـن خـود نـه هنرمنـد، بلکـه عارفـانی هنرپیشه را متصور می‌شود. بنابراین این مقاله با هدف نقد ادعای سنت‌گرایـان در ارتبـاط بـا هنرهای مرتبط با کتاب‌آرایی و به‌طور ویژه نگارگری به دنبال ایـن اسـت تـا بـا پـژوهش در متون تاریخی ادعای ایشان در ارتباط با مقام هنرمند و سلوک عارفانه او در خلق دنیـایی فـرا مادی را بررسی کند. ازاین‌رو با فرض بر اینکه هنرمندِ عارف یا هنرمندِ سالک نیازمنـد نـوعی زیست اخلاقی و عرفانی است، با جستجو در متون دست‌اولـی کـه بـه زنـدگانی هنرمنـدان برجسته نگارگر و خوشنویس تیموری و صفوی پرداخته‌انـد تـلاش مـی‌کنـد تـا در پرتـوی

گزارش‌های تاریخی، زندگی روزمره برخی از مهم‌ترین چهره‌های تاریخ هنر ایـران و نحـوه زیست اجتماعی ایشان را نظاره کند.

۱.۱ بیان مسئله، روش و چارچوب نظری پژوهش

در میان انبوه مطالعاتی که پیرامون کتاب‌آرایی ایرانی و هنرهای مرتبط با آن ماننـد نگـارگری، تذهیب و خوشنویسی صورت می‌گیرد، بخش قابل‌توجهی زیرشاخه تاریخ هنـر، عمـدتاً بـه معرفی نسخ و تحلیل ساختاری و سبک‌شناسی آثار می‌پردازند و بخش مهم دیگـری نیـز بـر خوانش، تفسیر و تأویل معانی تزئینات و نگاره‌ها تمرکز می کنند. در این میان مـی تـوان بـه تعداد زیادی کتاب، رساله و مقاله اشاره کرد که تحت تأثیر آرای سـنت‌گرایـان نوشـته شـده است که در بین آن‌ها می‌توان به مقاله‌های اندیشمندان طراز اولی مانند گنـون René Guénon (1886 – 1951) ، بورکهارت Titus Burckhardt (1908 -1984) ، شُوان Frithjof Schuon (1907 – 1998) ، کوماراسـوامی Ananda Kentish Muthu Coomaraswamy (1887 – 1947) و سـید حسین نصر تا انبوهی از کتاب‌ها و مقالات پژوهشی و دانشگاهی نوشته‌شده به قلـم اسـتادان و دانشجویان رشته‌های مختلف هنر و فلسفه برخورد.

به‌طورکلی خوانش‌های سنت‌گرا از هنر قائل به تفسیر معنوی و ازلی زیر لـوای مفهـومی کلی به نام «سنت» هستند. سنت در اینجا یعنی حقیقتی ازلی، جهان‌شمول، ورای عالم مـادی با ماهیتی که فراتر از زمان و مکان است یا به عبارتی این جهانی نیست و متعلق به عـالم بـالا هست. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به خندقی و موسوی گیلانی ۱۳۹٤؛ جاودان ۱۳۹۲) ایـن رویکردها تحت تأثیر دیدگاه‌های افلاطونی و نوافلاطونی، عموماً به عالمی ورای عالم مـادی اعتقاد دارند، آنجا که صُور اصیل قرار دارند. ازاین‌رو سنت‌گرایـان پیونـد محکمـی بـین اثـر هنری اصیل و مبانی ازلی و قدسی برقرار می‌کنند چراکه از نگاه ایشان هنـر «تجسـم فـرمِ از پیش تصور شده در قالب مادی» است (کوماراسوامی۱۳۸۹: ۱۱۵) است، همان فُرمـی کـه در «عالم مثال» یا «اعیان ثابته» یا به زبان سیدحسین نصر «لـوح محفـوظ» اسـت (بـرای مطالعـه بیشتر، بنگرید به نصر ۱۳۷۵) و درک آن فُرم بر عهده هنرمندی است کـه تـوان تصـور آن را دارد. به همین دلیل برخی از سنت‌گرایان هنرمند راستین را فراتـر از یـک انسـان عـادی، در جایگاه سالک و عارفی حقیقت‌بین ارتقاء مقام می‌دهند. در ارتباط با کتاب‌آرایی ایرانـی نیـز ـ به‌ویژه دوران اوج آن یعنی عصر تیموریان و صفویان ـ ادعاهایی این‌چنینـی زیـاد اسـت. بـه

اعتقاد برخی سنت‌گرایان، نگارگران و خوشنویسان آن دوران همانند عرفا بـه مقـامی رسـیده بودند که با ابزار شهود و معرفت موفق به خلق دنیایی فرا مادی می‌شدند.

حال فارغ از هر نوع پیش‌داوری درباره صحت‌وسقم ادعـای سـنت‌گرایـان، مسـئله ایـن است چنانچه بخواهیم هنرمندان آن دوران، اعم از نگارگر یا خوشنویس و مـذهب و... را در مقامی هم‌طراز عارفان و سالکان در نظر بگیریم، چه نوع زیست اجتماعی را باید برای آن‌هـا متصور شویم تا بتوانیم به شناختی نسبی از احوال و مقامات معنـوی ایشـان پـی ببـریم؟ آیـا نحوه زندگی اجتماعی و حرفه‌ای آن‌ها به‌گونه‌ای بوده است که ایشان را قادر به دسـت‌یـابی به مراتبی بکند تا بتوانند به فهم دنیای مثالی دسـت یابنـد؟ و اگـر بـوده اسـت چگونـه؟ آیـا به‌راستی نحوه زندگی اجتماعی و اخلاقی هنرمنـدان مُبـدعی ماننـد بهـزاد، سـلطان محمـد، میرک، صادقی بیک، رضا عباسی و ... که از مهم‌ترین هنرمندان ادوار تاریخی نگـارگر ایرانـی هستند به‌گونه‌ای بوده است که آن‌ها را در جایگاه عارف/سالک ـ هنرمنـد بنشـاند؟ بـه نظـر می‌رسد مطالعات تاریخی در این زمینه می‌تواند به روش شدن بحث تا حدودی کمک کنـد؛ کما اینکه در ادبیات فارغ از محتوای برخی از متون عرفانی، با مطالعه زندگی شاعرانی ماننـد **خواجه عبدا... انصاری، مولانا، عطار** و **سنایی** و دیگران می‌توان به احوال معنـوی و مبـانی فکری آن‌ها پی برد. ازاین‌رو این پژوهش با رویکرد تاریخی و تمرکـز بـر زیسـت اجتمـاعی هنرمندان آن دوران و با هدف دستیابی به نحوه تعـاملات اجتمـاعی هنرمنـدان مطـرح عهـد تیموری و صفوی به دنبال پاسخی به پرسش‌های فوق است.

اهمیت پرداختن به این موضوع از این بابت است که کثرت مقالـه‌هـای پیرامـون تفسـیر سنت‌گرایان از آثار هنری باعث شده است تا بسیاری از علاقه‌مندان به حوزه هنرهای ایرانـی ـ اسلامی ادعاهای سنت‌گرایان درباره هنر و هنرمندان را بدیهی فرض کنند. امری کـه باعـث می‌شود تاریخ به نفع سنت‌گرایان مصادره به مطلوب شود. بنـابراین مطالعـاتی بـا محوریـت تاریخِ اجتماعی هنر و هنرمندان می‌تواند برخی یکسویه انگاری‌هـا را در مطالعـات هنرهـای اسلامی ـ ایرانی کنار بزند و از زوایای دیگر هنر ایران را مورد بررسی قرار دهد. لازم به ذکـر است در این مقاله، گزینش نمونه‌های انتخابی به‌گونه‌ای نبوده است که نگارنـده بخواهـد بـا انتخاب آن‌ها موضع خود را در برابر آرای سنت‌گرایان تحکـیم کنـد، زیـرا در ایـن صـورت مغالطه تعمیم جزء به کل صورت می‌گرفت. نمونه‌ها صرفاً هنرمندان شاخصی هستند کـه بـر نوع زیست اجتماعی آن‌ها در متون دست اول مختلفی مانند گلستان هنر قاضی احمد قمـی، دیباچه دوست‌محمد گواشانی، عالم‌آرای عباسـی و منـابع معتبـر دیگـر اجمـاع نظـر وجـود

داشت؛ و البته این‌گونه هم نبوده که در منابع تاریخی ذکری از سلوک عرفانی هنرمندان دیگر رفته و نگارنده از آن‌ها غفلت کرده باشد تا مصادره به مطلوب کند.

۲.۱ بررسی پیشینه و نقد متون قبلی

ازآنجایی‌که نگارگری ایرانی در دامان یک سنت متنوع و پررنگ فرهنگی و تاریخی شکل گرفته است در پیوند محکمی با طیفی از باروهای اسطوره‌ای، تاریخی، مذهبی و آیینی است. نوع بازنمایی جهان در نگارگری ایرانی به‌گونه‌ای است که ابژه‌ها در نگارگری بسیاری از واقعیت‌های جهان خارج را آن‌گونه که ما می‌بینیم بازنمایی نمی‌کنند؛ به عبارت بهتر جنس بازنمایی آن‌ها از نوع شباهت پردازی جهان بیرونی نیست؛ ازاین‌رو نگاره‌ها جلوه‌ای مثالی و فراواقعی پیدا می‌کنند. اینجاست که پیروان مکتب‌های سنت‌گرا، با اتکا به همین نحوه بازنمایی، برداشت خود از معنای نگاره‌ها را با عوالم مافوق عالم ماده پیوند می‌زنند. به باور سنت‌گرایان در اثر هنری «حقیقتی» نهفته است که دانش زیبایی‌شناختی از درک آن عاجز است؛ چراکه زیبایی‌شناسی تکیه بر حواس دارد و احساسات با برانگیختگی تحریک می‌شوند (کوماراسوامی۱۳۸۹: ۱۰۹)؛ بنابراین کشف حقیقت اثر هنری ورای احساسات منشأ نظریه‌های سنت‌گرایان درباره هنر است. از نگاه ایشان هنرمند سنتی چیزی را بازنمایی می‌کند که فراتر از عالم مادی و محسوس یا به بیان **سید حسین نصر** «عالم برزخی» و «مثالی» است، عالمی که مافوق عالم جسمانی قرارگرفته و اولین قدم به‌سوی مراتب عالی‌تر وجود است (نصر ۱۳۸۲: ۱۰۷). عالمی که «اصل و ریشهٔ صور طبیعت و اشجار و گل‌ها و پرندگان و نیز پدیده‌هایی که درون روح انسان متجلی می‌شود [از آن] سرچشمه می‌گیرد» (نصر ۱۳۷۳: ۸۵). البته هرکدام از سنت‌گرایان با توجه به جامعه و فرهنگی که آن را واکاوی می‌کنند این عالم را با نام مشخصی می‌شناسند، برای نمونه **بورکهارت** تحت تأثیر عرفای اسلامی منشأ و مرجع نقش‌ها در نگارگری را «اعیان ثابته» می‌داند و مثلاً در مورد نقش اسب می‌نویسد در نگارگری «اسب یکی از افراد نوع خویش نیست، بلکه اسب ممتاز عالم مُثُل است» (بورکهارت۱۳٦۵: ٤٤). در عالمِ مورد بحث سنت‌گرایان نه‌تنها صُوَر، بلکه عناصر انتزاعی مانند فرم‌ها و رنگ‌ها به‌خصوص رنگ‌های طلایی، نقره‌ای، لاجوردی و فیروزه‌ای نیز به دور از توهم ذهنی هنرمند، «محصول باز شدن چشم دل او و رؤیت عالم مثالی است؛ همان عالمی که طبق نظر حکمای اسلامی همچون ملاصدرا، مقر بهشت است» (خوش‌نظر و رجبی۱۳۸۸: ٧٤).[1]

طبیعی است که این دست تفسیرها خوانش نگارگری را ورای ساحت زیبایی‌شناختی می‌برد. با این رویکردها نگارگری تنها نیازمند تفسیر نیست بلکه در جایگاهی قرار می‌گیرد که باید تأویل شود؛ و ازآنجایی‌که مبانی فقه اسلامی سازگاری زیادی با تصویر ندارد، مبانی عرفانی و ذوقی اساس تفسیرها را شکل می‌دهد. ازاین‌رو برخی پژوهشگران نگاره‌ها را تا پای هنرهای قدسی بالا بردند و سعی کردند با توسل به زبان **ابن عربی** و **ملاصدرا**، **سهروردی** و **عزیزالدین نفسی** و غیره جهان لاهوتی را در آن‌ها رمزگشایی کنند. امری که باعث شد مجموعه‌ای نظریه ذیل لوای هنر دینی، هنر معنوی و هنر قدسی پای مؤلفه‌هایی مانند صُوَر ازلی، عالم اسماء، وجود، وحدت/کثرت، اعیان ثابته، خیال متصل و منفصل را به خوانش آثار نگارگری باز کند.

با این رویکرد نگارگری به‌عنوان آینه تجلی حق نماینده تصویری عالم لاهوتی بود که ریشه در عرفان و قداست اسلامی داشت و نگارگران واسطه این بازنمایی شدند و برخی نویسندگان صراحتاً بر آن تأکید می‌کردند؛ مانند این جمله، «قداست نگارگری اسلامی ایران، حقیقتی است که در اولین نگاه خودنمایی می‌کند» (صدری ۱۳۷۷: ۹). محمدعلی رجبی (۱۳۷۷: ۷) نیز نگارگری را دارای محتوایی عرفانی توصیف می‌کند که جلوه‌ای از هنر قدسی اسلام است. او برای درک حقیقت آن سه مرتبه را مدنظر قرار می‌دهد. «ظاهر اثر هنری، تفکر بنیادین آن و طریقی که هنرمند به‌واسطه آن به حقیقت هنر واقف شده و از آن حقیقت به این آثار و از این آثار رجوع مجددی به آن حقیقت می‌نماید». او این مراتب را به آداب معنوی نگارگری تعبیر می‌کند و اعتقاد دارد که «این طریقتِ معنویِ هنرمندان گذشته بوده است» (همان).

نشانه‌ها هم به‌اندازه کافی در نگارگری وجود داشت؛ نبود ژرف نمایی یا پرسپکتیو، فضای چند ساحتی، عدم تلاش هنرمند برای بازنمایی عین به‌عین جهان خارج یا شباهت پردازی در چهره باعث شد تا نگاره‌ها ورای عالم مُلک تفسیر شوند؛ آن‌گونه که صدر می‌نویسد «اگر فضای تصویری نگارگری، کیفیتی سه‌بعدی می‌یافت در این صورت از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و مبدل به تصویر عالم ملک یا ماده می‌شد» (نصر ۱۳۷۳: ۸۵). هدف از این بازنمایی نیز خرق عادت بینایی انسان بود تا «آدمی را از عالم پایین و کثرت متوجه عالم بالا و وحدت» کند (مدد پور ۱۳۷۷: ۱۱۰). در تصور ایشان هنرمند همانند عارفی است که توانسته با مکاشفه به حقیقتی شهودی دست یابد درنتیجه هنرمند فراتر از یک انسان معمولی همچون یک عارف به ساحتی از شناسایی عالم می‌رسد که به آن «دل آگاهی» یا

«حق الیقین» می‌گویند؛ یعنی مرتبه‌ای که انسان سراغ ماهیت چیزها می‌رود و «قُرب و حضور و نسبتی بی‌واسطه با حقیقت پیدا می‌کند» (مدد پور ۱۳۷۷: ۸۷). اینجاست که پای مؤلفه‌هایی مانند «خیال منفصل» و «خیال متصل» و آرای عارفانی مانند ابن عربی و شیخ شهاب‌الدین سهروردی هم به میدان می‌آید. برای نمونه مسئله فقدان نور متمرکز و نور موضعی در نگاره‌ها پای تفسیرهای اشراقی را به خوانش نگاره‌ها باز می‌کند و اسکندرپور خرمی و شفیعی (۱۳۹۰: ۲۵) در مقاله‌ای با عنوان «نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال» با رجوع به مبانی حکمی و آرای عرفانی سهروردی نتیجه می‌گیرند 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. ... هدف آن‌هم القای حقایق آسمانی و معنوی است و هم یادآور حضور یک حقیقت ملکوتی یعنی زیبایی نامتناهی نورالانوار».

طبیعی است با چنین خوانش‌هایی از نگارگری، نگارگر فقط یک نقاش چیره‌دست و هنرور نیست بلکه از او توقع می‌رود دارای بینش عمیق عرفانی باشد تا بتواند صورتی آن جهانی و ماورایی ـ ورای درک انسان ناسوتی را ـ در اثرش به تصویر درآورد. درنتیجه در دستگاه فکری سنتگریان نگارگران از سطح هنرمند به عارفی ارتقاء مقام می‌یابد که از طریق تخیل یا شهود راه به ایده‌ها و مُثُل می‌برد؛ البته ایده‌هایی جهان‌شمول که صرفاً در انحصار هنرمند نیستند. همه این گزاره‌ها دال بر این است که از نگاه سنت‌گرایان هنرمند واقعی کسی است که در مرحله‌ای از آمادگی عقلی و روحی قرار دارد که از راه مکاشفه و خیال می‌تواند به جهان ایده‌ها راه یابد و با تخیل و کار و هنر خود صورت مادی آن‌ها را بسازد.[۲] ازجمله این دست ادعاها در مقاله پورمند و حکیم جوادی (۱۳۹۵: ۱۲) با عنوان «تمثیل در عرفان اسلامی و تأثیر آن در نگاره سلامان و آبسال هفت‌اورنگ جامی» دیده می‌شود که پس از بررسی تأثیر عرفان بر زبان تمثیلی نگارگری ایرانی ادعا می‌کنند «در هنر اسلامی، یک هنرمند باید همان مراتبی را طی می‌کرد که یک عارف برای دیدن حقیقت طی می‌کند تا به مقام رؤیت رسد». درواقع هنرمند اسلامی و به‌طور مشخص چشم نگارگر، ورای عالم محسوس را می‌بیند، به این معنی که «عالم را از منظر حق می‌بیند به‌گونه‌ای که ارادهٔ خداوند بر آن حاکم گشته نه چنانکه در دیدهٔ محدود ما جای گرفته است» (محمدعلی رجبی، ۱۳۷۷: ۷). به عبارتی دست و قلم نگارگر در طول اراده خداوندی است بنابراین هنرمند باید به جایگاه رسیده باشد تا لایق این لطف الهی شده باشد.

مینا صدری (۱۳۹۲) نیز در کتاب «نگاره‌های عرفانی» اساس مطالعاتش را بر ماهیت قدسی، معنوی و عرفانی نگاره‌ها گذاشته و نگارگران را همانند شعرایی می‌داند که با حضوری عارفانه تصویر را در خدمت محتوا و معنای عرفانی آن بکار می‌گیرند. او در این کتاب حتی نگارگران را قادر به توانایی‌هایی می‌داند که به شکلی استعاری توانسته‌اند مضامین عرفانی مانند «فنا» و «بقا» را هم با تمهیداتی عیان کنند. او با یاری از آرای عزیزالدین نسفی در کتاب «انسان کامل» شانزده مقام عرفانی را شناسایی و معرفی کرده است که نگارگران موفق به تصویرگری آن‌ها شده‌اند. ازاین‌دست تفسیرها کم نیست و برای مدتی حدود سه دهه تبدیل به گفتمان رایج خوانش نگارگری شده بودند و نمونه‌های آن را به‌وفور می‌توان درمجموعه گسترده‌ای از کتاب‌ها و مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های دانشگاهی دید.

از سوی دیگر در عمده مقالاتی که در نقد ادعای سنت‌گرایان نوشته شده است، بیش از اینکه روی مبانی تاریخی مد نظر گرفته شود، عمده تمرکز نویسندگان بر نقد عقلانی آرای ایشان است. برای نمونه موسوی رکنی (۱۳۹۵) در مقاله «نقد دیدگاه سنتگرایان در مورد سرآغاز هنر خوشنویسی اسلامی» با مراجعه به آثار کسانی مانند مارتین لینگز Martin Lings (1909 – 2005) و الگ گرابار Oleg Grabar (1929 – 2011) ، آرای سنت‌گرایان در ارتباط با منشأ خوشنویسی را نقد می‌کند. بنابراین کمبود پژوهش‌هایی تاریخی به ویژه مطالعات تاریخ اجتماعی که بستر زیست هنرمندان و شکل‌گیری آثار هنری را مطالعه کنند در این زمینه احساس می‌شود. در واقع آنچه که در بسیاری از این نوشته‌ها به آن کمتر پرداخته شده است پژوهش در کیفیت زندگی هنرمندان است و اینکه هنرمندانی که ما آن‌ها را عرفای حقیقت‌بین می‌دانیم چگونه زندگی می‌کردند؟ اینک پیش از اینکه با نحوه زیست هنرمندان در ابعاد تاریخی آشنا شویم لازم است به تفسیر برخی مفاهیم در اندیشه سنت‌گرایان بپردازیم.

۲. سنت‌گرایان و تاریخ

اساساً آنچه در آرای سنت‌گرایان و پیروان آن‌ها عموماً دیده می‌شود طرح مباحثی تئوریک فارغ از تاریخ‌مندی است. در نگاه ایشان تاریخ به معنای رایج و آکادمیک معنی نمی‌دهد و از آن گذر طولی زمان در جغرافیای مشخص که دربرگیرنده مجموعه‌ای رخدادهای متنوع است را مفاد نمی‌کنند؛ ایشان رویدادهای عام تاریخی را صرفاً مرتبه‌ای از تاریخ می‌دانند که به مقام و منزل انسانی در عالم معاش تعلّق دارد (مدد پور ۱۳۷۷: ۲۳). درواقع از نظر ایشان

تاریخ به معنای عمومی جبرهایی را بر اثر هنری تحمیل می‌کند و درک حقیقت اثر هنری را در لایه‌های ضرورت‌ها پنهان می‌کند. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به رهنورد ۱۳۸۲: ۹٤) آن‌ها تحت مفهوم کلی «سنت» به گفتمانی فرا تاریخی اشاره می‌کنند که منشأ آن حقیقت است؛ بنابراین از نظر ایشان کلیت تاریخ و ازجمله تاریخِ هنر نیز نسبتی است که هر دوره‌ای با حقیقت پیدا می‌کند و رخدادهای جغرافیایی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی فرع بر آن هستند، چراکه آنها به دنبال حقیقت و منشأ می‌گردند. امری که سید حسین نصر صراحتاً بر آن تأکید می‌کند «پاسخ مسائل مرتبط با پیوندهای فرهنگی در طول قرون و اعصار، باوجود جذابیتی که از دیدگاه تاریخ هنر دارد، سرمنشأ هنر اسلامی را بر ما مکشوف نمی‌کند» (نصر ۱۳۷۵: ۱۰). اما درعین‌حال مغالطه‌هایی نیز دیده می‌شود به این معنا که سنت‌گرایان هر جا که گزاره‌های تاریخی مورد تأییدشان برمی‌خورند، برای توجیه عقاید خود به آن‌ها استناد می‌کنند، حتی اگر این گزارش‌ها غیر مستند و علمی باشند. مانند استناد سید حسین نصر به آغاز نوشتار خط کوفی به قلم حضرت علی (ع) که در گلستان هنر قاضی احمد قمی نقل شده است. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به موسوی رکنی، ۱۳۹۵)

در هر صورت با زیر سؤال بردن وجوه مادی تاریخ، سنت‌گرایان ـ به‌ویژه آن‌ها که سعی در پیوند مفاهیم سنت‌گرایان با عرفان اسلامی دارند ـ تاریخ را به شکلی دوری تعریف می‌کنند که هر یک از «ادوار» آن مظهر اسمی از «اسماء الله» است؛ (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به مددپور ۱۳۷۷) بنابراین معنی اثر هنری در ارتباط با رخدادهای تاریخ و فرهنگی زمان خود نیست، بلکه در ارتباط با منشأ اسمی است که از آن بهره گرفته است. ایشان عموماً اسم «جمال» را مظهر حقیقت هنر می‌دانند؛ ازجمله راضیه یاسینی (۱۳۷۹) در کتاب «تصویر زن در نگارگری» ضمن اینکه چهره عفیف زن در نگارگری را نشانی از قداستی می‌داند که از حقیقتی الهی حکایت می‌کند، در عین حال زن را مظهری از جمال الهی نیزمی‌داند که طبیعتاً با اسم جمال ارتباط دارد؛ درنتیجه زن در نگارگری جلوه‌ای از مظهر جمال الهی می‌شود.

به‌تبع تغییر ادوار نیز، هر تحولی در هنر، ناشی از ظهور اسمی جدید است که منجر به «نسخ» و «فسخ» هنر قدیمی می‌شود. این تلقی از تاریخ باعث می‌شود تا سنت گریان پا را از منطق علمی تاریخ بیرون گذارند و در توجیه استنباط خود از پدیده‌ها خارج از چارچوب جغرافیا و روند تاریخی به شرح و تفسیر آرای خود ازجمله در ارتباط با آثار هنری بپردازند. به عبارتی شناخت در قالب زمان و مکان معنی خود را از دست می‌دهد؛ و

ازآنجایی‌که هنر در نگاه ایشان همواره نسبتی به حقیقتی ازلی دارد، درنتیجه شرایط تاریخی و جغرافیایی فرع بر نسبت هنر با عالم ماورا می‌شوند و در خوانش آثار هنری اولویت پیدا نمی کنند.[۳]

۳. هویت و فردیت هنرمند

یکی دیگر از مشکلات تفسیر سنت‌گرایان از هنر، مسئله استقلال هنرمند و اثر هنری است. به عبارتی در خوانش سنت‌گرایان از هنر جنبه‌های نوآوری، سبک شخصی هنرمند و درمجموع هویت فردی هنرمند زیر سؤال می‌رود. از نگاه ایشان مقام و درک هنرمند از عالمی که مظهر حقیقت است بیش از اسلوب، سبک و رویکرد هنرمند اهمیت دارد، درنتیجه هویت فردی هنرمند زیر سایه کلیتی به نام سنت و اسمی که مظهر دوره تاریخی خاص اوست استحاله و کمرنگ می‌شود. به تعبیر بهتر نقش هنرمند به‌واسطه بین عالم اسما و به عبارت جامع‌تر «سنت» و ظهور مادی هنر فروکاسته می‌شود. به باور ایشان «انسان سنتی در عالم سنتی همچون ماهی غرق دنیای سنت است، سنتی می‌آید، سنتی می‌زید و سنتی می‌رود.» (حجت ۱۳۹٤: ۷) درنتیجه هنرمند سنتی در مقوله‌ای کلی به نام «سنت» استحاله می‌شود. کلیدواژه «سنت» همه‌چیز را تابع تفسیر سنت‌گرایان می‌کند، بدون اینکه نیاز داشته باشند مدارکی یا دلایلی مستند و علمی ارائه دهند. به عبارت بهتر این کلیدواژه به آن‌ها کمک می‌کند تا «استنباط» را در برابر «استدلال» بگذارند. با این خوانش زیست اجتماعی و تاریخی هنرمند به حاشیه رانده می‌شود و جایگاه تاریخی‌اش به نفع آرای سنت‌گرایان مصادره می‌شود.

٤. زیست اجتماعی و اخلاقی هنرمندان

تقریباً در هیچ تذکره یا متنی از شرح‌حال نویسان دوران تیموری و صفوی در مورد زیست عارفانه هنرمندان نگارگر و خوشنویس صراحتاً موردی بیان نشده است. چنانچه نکته‌ای هم باشد بی‌ارتباط با پیشه هنری آن‌هاست. در معروف‌ترین این کتاب‌ها یعنی گلستان هنر نوشته قاضی احمد (۱۳۸۳: ۱۳٤) زمانی که به معروف‌ترین نگارگر آن عصر یعنی بهزاد می‌رسد او را صرفاً «نادره دوران و اعجوبه زمان و بهترین نقاشان» توصیف می‌کند؛ شرحی از کودکی و مراتب شاگردی‌اش نزد میرک می‌دهد و سپس به جایگاه وی در دربار حسین

بایقرا و شاه‌تهماسب و تأثیر او بر شاگردانش می‌پردازد، سرآخر نیز مکان دفن وی را نام می‌برد. در شرح حال هایی که برای هنرمندان آن روزگار نوشته شده است عمده تمرکز مورخان بر کیفیت کار آنهاست تا شخصیت معنوی ایشان و اگر هم وارد جزئیات شخصیتی شده‌اند موارد ارائه‌شده بیشتر در تناقض با تفسیر سنت‌گریان از مقام عارفانه هنرمند است. نزد مورخان آن دوران هنرمندان نه‌تنها انسان‌هایی عارف نبودند، بلکه در کنار تمجید هنرشان گهگاه آثار و رفتارشان را هم نقد و سرزنش می‌کردند. به‌واقع یکی از جنبه‌های مهمی که از چشم مورخان آن دوران دور نمانده بود اهمیتی است که نسبت به اخلاق و منش اجتماعی این هنرمندان نشان می‌دادند. با استناد به این متون در بسیاری از موارد نه‌تنها با هنرمندانی عارف مواجه نیستیم بلکه شخصیتی از آن‌ها نشان می‌دهند که دقیقاً در برابر روحیه عارفانه قرار می‌گیرد. برخی از مهم‌ترین هنرمندان آن دوران چنان رفتار ناشایستی از خود بروز می‌دادند که باعث بُهت مورخان آن دوران شده بود، تا آنجا که بر خود لازم می‌دیدند تا آن‌ها را در تاریخ ثبت کنند. برای نمونه **عبدالعزیز کاشانی**، نگارگر چیره‌دست دربار شاه‌تهماسب، بااینکه مورد مهرورزی شدید شاه‌تهماسب بود، سرآخر «با جمعی از ناقصان و جاهلان همزبان شد مُهر شاه بارگاه را تقلید نمود» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱٤۱) ولی با تخفیف مجازات از مرگ جَست؛ هرچند «بدان سبب گوش و بینی بر باد داد» (همان). دو نگارگر همراه وی **مولانا علی** معروف به **کله‌گوش** (قاضی احمد۱۳۸۳: ۱٤٤) و **علی‌اصغر کاشانی** نیز گوش و بینی خود را از دست دادند (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۲۵۵). این خود نشان می دهد حیرت از این رفتار غیرحرفه‌ای این نگارگران به قدری بوده است که هم قاضی احمد و هم صادقی‌بیک به آن اشاره کرده‌اند.

فرزند علی‌اصغر کاشانی یعنی **آقا رضا کاشانی** نگارگر زبردست اوایل قرن ۱۱ هجری قمری نیز علیرغم اینکه از مقربان شاه‌عباس بود، خوش‌نام نبود و در هوسرانی ید طولایی داشت؛ چندان‌که «بغایت کاهل افتاده و اختلاط نامردان و لوندان اوقات او را ضایع» می‌کرد (قاضی احمد۱۳۸۳: ۱۵۰). ظاهراً او علاقه زیادی به کشتی‌گیری داشت و اوقات زیادی را صرف مشاهده و یادگیری فنون آن‌ها می‌کرد (همان). اسکندر بیک ترکمان نیز بااینکه او را «اعجوبه زمان» معرفی می‌کند، درعین‌حال او را بدمزاج و تنگ‌حوصله و سرد اختلاط توصیف می‌کند. الفت وی به کشتی‌گیری و لاقیدی را نکوهش می‌کند و با لحنی که گویی افسوس از آن برمی‌آید درباره‌اش می‌نویسد «الحق استغنایی در طبیعتش هست در خدمت حضرت اعلی شاهی ظل‌اللهی مورد عواطف گردید و رعایت‌های کلی یافت اما از اطوار

ناهنجـار صـاحب اعتبـار نشـد و همیشـه مفلـس و پریشـان‌حـال اسـت» (اسـکندر بیـک ترکمان۱۳۸۲، ج۱ : ۱۷٦). آقا میرک نقاشی دربار شاه تهماسب نیز نقاشی «بی‌بـدل و هنرمنـد ارجمند و عاشق‌پیشه و لوند و مرد مصاحب و خردمند» وصف شـده اسـت (قاضـی احمـد ۱۳۸۳: ۱۳۹). بماند که در کنار ایـن هنرمنـدان بایـد از شـاهان و شـاهزادگانی ماننـد **احمـد جلایر**، **ابراهیم میرزا** و **بهرام میرزای صفوی**، **حسین بایقرا** و سرآمد همه **بایسـنقر** نویسـنده «کتیبه مسجد گوهرشاد» نیز نام برد که علی‌رغم سیاست‌ورزی هنرمندانی برجسته و صـاحب سبک بودند (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به خواند میر ۱۳٦۲ الف، ج ۳؛ قاضی احمـد ۱۳۸۳؛ صادقی بیک ۱۳۲۷؛ دوست محمد۱۳۷۲). علاقه‌مندان و حامیانی کـه برخـی از بـزرگ‌تـرین هنرمندان زمـان از دربـار ایشـان برخواسـتند و تـاریخ شـرح مفصـلی از مـی‌گسـاری‌هـا و خوش‌گذرانی‌های آن‌ها می‌دهد. کما اینکه در یکی از همین میگساری‌ها مولانا **امیـر خلیـل** نگارگر صاحب‌نام دربار بایسنقر آن‌قدر شوخی را از حد گذراند که با پرتاب کفـش، پیشـانی بایسنقر را شکست (دوست‌محمـد ۱۳۷۲: ۲۷۰). قاضـی احمـد آنجـا کـه شـرح صـفات و هنرمندی های ابراهیم میرزای صفوی را می دهد، سرآخر مـی نویسـد: «و از ایـن شـغلها و هنرها بهتر عشق و عاشقی بود که هرگز بـی منظـوری خـوبروی نبودنـد و همگـی اوقـات شریف صرف جوانان و میل لاله رخان می فرمودند» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ١٤٤).

مثال‌هایی ازاین‌دست را نه‌تنها در نگارگران بلکه در خوشنویسان نامی هم می‌تـوان دیـد؛ طبیعتاً از خوشنویسان به‌ویژه در آن روزگار چون بیشتر مشغول نوشـتن مصـحف شـریف و متون شاعرانه بودند انتظار می‌رود بیشتر مبادی اخـلاق و پایبنـد بـه قـوانین شـریعت باشـند ولیکن نمونه‌های نقض هم هست. یک نمونه بارز آن مـاجرای صـادقی بیـک اسـت کـه در روزگار کهن‌سالی درگیر دسیسه هنرمندی برجسته دیگری به نـام **علیرضا عباسـی** نویسـنده کتیبه «بارگاه امام رضا (ع)» شد. خوشنویسی که گفته می‌شود برای گـرفتن منصـب ریاسـت کتابخانه سلطنتی شاه‌عباس با صادقی بیک از سر رقابت درآمده بود تا جایی برای خلـع مقـام صادقی بیک گفته‌شده [البته نـه مشخصـاً از سـوی علیرضـا عباسـی] تهمـت دزدی هـم بـه صادقی بیک زده بودند (جهانگیر گورکانی ۱۳۵۹: ۳۲۳) و همچنین به خاطر تندخویی بـیش از حدی که داشت «از بساط قرب و منزلـت دور و از خـدمت مرجوعـه [ریاسـت کتابخانـه] مهجور» ماند (اسکندر بیـک ترکمـان ۱۳۸۲، ج۱: ۱۷٦؛ همچنـین بنگریـد بـه مـنجم یـزدی ۱۳٦٦: ۱۷۰) یا **میرمعزالدین محمد** از سادات حسینی کاشان علیرغم اینکـه در خوشنویسـی و شعر تبحر داشت، فردی «بغایت فانی و لاابالی و اکثر ایّام و لیـالی بسـیر بـازار و کبـوتری

بازی اشتغال» داشت (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۱۹). **مولانا محمد خندان**، از شاگردان مولانا سلطانعلی مشهدی خوشنویس معروف هرات نیز از کسانی بود که بااینکه کتابت نسخ شریف می‌کرد «بصحبت اهل عیش و طرب مشعوف» بود (خواند میر، ۱۳٦۲ ب، ج ٤: ۳٦٤ و محمود بن محمد ۱۳۷۲: ۳۱۳). عبارت‌های «لاابالی» و «اهل عیش و طرب» همه نشان می‌دهد که چقدر سخت است که تحت لوای هنر قدسی خوشنویسی از خوشنویسان اسطوره‌های اخلاق و عرفانی ساخت. از دیگر کسانی نیز که علاقه به خوشگرانی داشت آقا میرک نگارگر دربار تبریز بود که در موردش گفته شده است

برای ارائه مصداق بهتر می‌توان به استاد **میر سید احمد** از سادات حسینی مشهد اشاره کرد، خوشنویسی که آن‌قدر مجلس درسش پر از عیش و دلدادگی بود که قاضی احمد با تفصیل درباره وی می‌نویسد:

> فارغ‌البال و خوشحال بیکلال و ملال بامر کتابت و قطعه‌نویسی اقدام داشتند جمعی کثیر از ساده رخان مشهد و لاله عذران آن سرحد در ملازمت میر مشق و تعلیم در روز دوشنبه و پنجشنبه می‌گرفتند و در آن زمان بازار عشق و جنون و هنگامه مشق و کیفیت افیون گرم بود و ازدحام عشاق و معشوقان در منزل ایشان در آن دو روز صحبت فراوان بود و آن انجمن بطریق گلشن پر از گل و گرفتاران بلبل بود میر دو شاگرد مشهدی الاصل داشتند که هر دو منظور نظر ایشان بودند و تعلق‌خاطری و گرفتاری نزد آن‌ها داشتند یکی (قاضی احمد۱۳۸۳: ۹۱).

و سرآخر یکی از جالب‌ترین نمونه‌ها **مولانا حسن بغدادی** رئیس جماعت هنرمندان در اواخر دوران شاه‌تهماسب است. هنرمندی والا مرتبه که بر اساس حکم شاه مأموریت او نظارت بر کیفیت کار و تعهدات اخلاقی و رعایت اصول شریعت همه هنرمندانی بود که در کار تهیه و کتابت مصحف آیات قرانی بودند (قاضی عبدالله خویی به نقل از سهیلی خوانساری۱۳۸۳: ۱٤۷). در اهمیت مقام او همین بس که طراحی تزئینات مرقد امام حسین (ع) به دست او بود. ظاهراً او بیش از همه هنرمندانی که نام بردیم سوء رفتار داشت و باوجودی که هنرمند والامقام و برجسته‌ای بود مردی بدطینت و فتنه‌انگیز بوده است. صادقی بیک (۱۳۲۷: ۲۵۷) در مجمع الخواص درباره‌اش می‌نویسد که «با اینکه پدرش محسنات زیاد داشت وی برعکس پدر آنچه از دستش برمی‌آمد اذیت و آزار مردم دریغ نمی‌کرد. ... کارهای عجیب از وی سر می‌زد» و تا جایی پیش رفت که «پدرش بخط و مهر اکابر و اهالی بغداد نوشته‌ای تهیه‌کرده به عراق فرستاده بود که هر کس حسن مذهب را

بکشد در دنیا و آخرت جوابشرا من خواهم داد». تندخویی و بدرفتاری های وی به حدی بود که اکثر مورخان وی را نکوهش کرده اند، از زیادی شرارت‌هایش و از جمله تقلید مُهر[٤] پادشاه کار به جایی رسیده بود که شاه تهماسب همواره او را تهدید به قطع دست می‌کرد اما به حرمت طراحی تزئینات گنبد حضرت ابو عبدالله الحسین از سیاستش اغماض کردند و توبه‌اش دادند (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج۱: ۱۷۷؛ واله اصفهانی ۱۳۷۲: ٤٧٢). مدتی هم که مهمان **قاسم بیک صحاف** در تبریز بود با کنیز او ارتباط نامشروع برقرار کرد و سرانجام از ترس رسوایی و مجازات به حیله‌ای کنیز را خرید و از او صاحب فرزند هنرمندی نیز شد (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۲۵۸). اوحتی از پشت‌بام با سنگ به پدرش تعرض کرد (همان: ۲۵۷). ظاهراً تقلید مهر شاه در آن روزگار بین هنرمندان رواج داشته است چراکه به‌جز عبدالعزیز و مولانا علی و علی‌اصغر کاشانی و حسن مذهب که درباره اشان نوشتیم، یاری مذهب نیز مُهر پادشاه و دیوانیان را تقلید کرده بود و برای خود نشان‌های نویشته بود و اگر میرعلیشیر وساطت نمی‌کرد دستش را قطع می‌کردند. (رازی ، ج ۱: ۲۳۸) **آگهی میرزا**، شاعر و منشی سلطان حسین بایقرا نیز جعل مُهر کرده بود که او نیز مورد عفو قرار گرفت (سام میرزا ۱۳۱٤: ۱۱۷).

در کنار این‌ها می‌توان به رفتار توأم با خودنمایی و نخوت هنرمندانه برخی از این هنرمندان نیز اشاره کرد. آنچه در ظاهر با مقام و معرفت عارفانه منافات دارد. در زمانه‌ای که اظهار فروتنی در برابر بزرگان و اسطوره‌های هنری مانند مانی و بهزاد و یاقوت مستعصمی و امثالهم ملاک بود و حتی برخی از هنرمندان به خاطر مرتبه شاگردی در برابر استاد، کار خود را امضا نمی‌کردند و از سر تواضع خود را وارث کلک ایشان می‌خواندند، هنرمندانی نیز بودند که در کمال خودستایی به هنر خود می‌بالیدند و خود را سرآمد آن فن می‌دانستند. ازجمله **احمد رومی** خوشنویسی عهد ایلخانان که برخلاف تصور به دور از فروتنی خط خودش را بهتر از یاقوت مستعصمی می‌دانست و فرزند خودش را نصیحت می‌کرده که «جهدی کن که اگر همچو من ننویسی مثل آن غلامک یعنی یاقوت بنویسی» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۲۳). یا مولانا شیخ محمد سبزواری نگارگر مطرح که «در فن تزویر و رنگ آمیزی یکه صورت دم از یکتائی می‌زد» (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج۱: ۱۷٦).

بعضی هنرمندان نیز تمایل به خودنمایی داشتند مانند میر عبدالوهاب نوه سلطانعلی مشهدی خوشنویس مشهور و صاحب صراط السطور که در سن هشتادسالگی «ریش رنگ می‌کرد» و با گشاده‌رویی و خوش‌مشربی «لباس رنگین برنگ آمیزی می‌پوشید» و با جزوه

دانی پر از قطعات خوشنویسی «افشان و حاشیه و جدول» شده در میان مردم می‌رفت و تعریف خط خود می‌کرد (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۹۰). یا **مولانا قیدی** شاعر که صادقی بیک در وصف رفتارش می‌نویسد «با مردم نمی‌تواند آمیزش کند، به تاج‌گذاری و خرسواری خیلی علاقه دارد چنانکه در کوچه و بازار بدون آنها به راه نمی‌افتد» (صادقی ۱۳۲۷: ۱۸٤). همچنین مولانا عبدالکریم بود که خود را پادشاه می‌خوانده و می‌نوشته است و به مردم حکمهای عجیب می‌فرمود (قاضی احمد، ۱۳۸۳: ۵۸). هرچند این گزارش‌ها را نمی‌توان مصداق کامل کبر و خودستایی دانست ولیکن نشان می‌دهد تا چه اندازه باید در برخی موارد بین گزاره‌های تاریخی با هاله‌های معنوی و فرامادی رسم شده به دور شخصیت هنرمندان تفاوت گذاشت.

۵. درویشی و سلوک عارفانه

در ارتباط با سلوک و رفتار عارفانه هنرمندان نیز، مورخان مطالب چندانی ننوشته‌اند، مگر استفاده از واژه «درویشی» که به نسبت متن، معانی مختلفی می‌شود از آن دریافت. یکی از هنرمندانی که نامش با درویشی پیوند خورده است **روح‌الله میرک** نقاش، نگارگر نامدار، مبدع و کتابدار مخصوص کتابخانه سلطان حسین بایقرا بود (دوست‌محمد ۱۳۷۲: ۲۷۲). پرداختن به امور متفرقه آن‌چنان وی را به خود مشغول داشته بود که مقدار پولی که از امیر علی‌شیر نوایی بابت ترسیم مسجد هرات گرفته بود را صرف عیاشی کرده و آن‌قدر کار را به تعویق انداخته بود که سرانجام میر علی‌شیر با نیرنگی فرمانی از سلطان حسین بایقرا می‌گیرد با این محتوا که «مبلغ باقیات دیوان سلطنتی که بر ذمه شماست خیلی فوری تحویل خزانه داده و رسید دریافت دارید» (فکری سلجوقی ۱۳٦۳: ۲۱۰) و این تهدید باعث شد تا میرک که پولی در بساط نداشت کار مسجد را به پایان رساند. **میرزا حیدر دوغلات** نیز در ارتباط با خلق‌وخوی میرک می‌نویسد «مع‌هذا الاشکال انواع زورمندی‌ها می‌کرد که مطلقاً نفی تصویر و نقاشی است. ازاین‌جهت گرفتن کمانداری. اکثر زورمندی‌ها را ورزش می‌کرده، به آن شهرت داشته است. جمع ساختن تصویر به این امور بسیار غریب است» (میرزا حیدر دوغلات ۱۳۸۳: ۳۱۸) روایت دیگر را هم **کریم زاده تبریزی** از نسخه شخصی خود از تاریخ رشیدی دوغلات می‌نویسد که جای برخی واژگان عوض‌شده است: «اشکال و انواع آرزومندی‌ها می‌کرد که مطلقاً منظور تصویر و نقاشی است. ازاین‌جهت گرفتن اکثر **آرزومندی‌های درویشی** می‌کرد، به آن شهرت داشته است. جمع ساختن تصویر به این

امور بسیار غریب است.» (میرزا حیدر دوغلات به نقل از کریم زاده ، ج ۱: ۲۱۱) هرچند با توجه به نسخ متفاوت از تاریخ رشیدی نمی‌توان قول دوغلات را در ارتباط با درویشی وی محرز دانست ولیکن بارز است با یک میرکِ عارف و اهل مراقبه مواجه نیستیم.

البته در میان هنرمندان کسانی هم بودند که روحیه درویش مسلکی داشتند. کسانی **مانند حافظ کمال‌الدین حسین واحد العین** که علاوه بر خوشنویسی قران را نیز خوب تلاوت می‌کرد. او که مردی درویش و پاکباخته بود، حتی وقتی در مجلس شاه از او خواستند قران بخواند گفت: «خوانندگیم نمیاید.» باوجوداین شاه هدایای زیادی از اسب و اشتر و خیمه و ضروریات دیگر به او پیشکش کرد که او از قبول آن‌ها خودداری کرد. قاضی احمد با لحنی ستایش‌آمیز او را «بسیار درویش و فانی از خود گشته» معرفی می‌کند (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۰۳). نمونه دیگر **قدیمی گیلانی** است. کسی که دوست‌محمد (۱۳۷۲: ۲۷٤) با تمجید از او می‌نویسد «تقدیم [تقویم] معنی را به‌صورت دانسته و آنچه گفته و کشیده آن‌چنان بایسته». او نیز «مردی ابدال صفت بود» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱٤۰). سام میرزای صفوی (۱۳۱٤: ۱۳۸) نیز بدون توضیح خاصی در ارتباط با مقام قدیمی گیلانی او را در سلک شاعران آورده است و نوشته در «شاعری خود را کمتر از دیگران نمی‌داند». همچنین **مولانا ندر علی قاطع** که «در لباس درویشی و نمدپوشی می‌گشت بغایت پیر نورانی و باصفا بود» (قاضی احمد ۱۳۸۳: ۱۵۵). و یک مورد مهم دیگر استاد علی‌اکبر اصفهانی معمار مسجد کبیر اصفهان عهد صفوی است که نصرآبادی او را «مرد کدخدائی درنهایت آرام و صلاح درویشی» معرفی می‌کند (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۱۳۸). همچنین می‌توان به **میرزا ابراهیم** متخلص به «دردی» نیز اشاره کرد، او که شاگرد صادقی بیک افشار بود، بعد از مدتی به کرمان رفت و در آستانه شاه ولی گوشه‌نشین شد (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۹۲).

از دیگر هنرمندانی که علاقه‌مند به درویشی بود، خود **صادقی بیک افشار** هنرمند نامدار و صاحب‌کمال است که تذکره مجمع الخواص در شعر و رساله قانون الصور در نقاشی به قلم اوست. به گفته اسکندر بیک ترکمان (۱۳۸۲، ج۱: ۱۷٦) مدتی به دلیل اینکه زمانه بر وفق مرادش نبود و همچنین از «غرور نفس و سرکشی طبیعت که در کار نقاشی رواجی نبود» لباس درویشی پوشیده بود با زمره قلندران به سیروسفر رفت تا اینکه حاکم همدان او را از جامعه درویشی درآورد و ملازم خود کرد. ظاهراً از نظر روحیه فردی بسیار مشوش بوده است به طوری که نصرآبادی درباره وی می نویسد «از فرط همت پیوسته پریشانی داشت» (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۳۹). علاوه بر این «بغایت بدمزاج و غیور و تنگ‌حوصله بدخوی زشت و

بدمزاج» بود (اسکندر بیک (۱۳۸۲: ۱۷٦) به‌گونه‌ای که همه‌کس را از خود می‌رنجانید و با بی‌انصافی حتی با یاران «بدسلوکی را از حد اعتدال می‌گذرانید» (اسکندر بیک (۱۳۸۲: ۱۷٦). شمه‌ای از رفتار او را میرزا محمد طاهر نصرآبادی (۱۳۱۷: ۵) در تذکره خود آورده است.[۵] او به‌قدری خشن بود که رفتارش نه‌تنها برخلاف روحیه درویشی بلکه برخلاف طبع لطیف و خیالین نگارگران نیز بود تا جایی که «بمقتضای طبع ترکیت و شیوه قزلباشی دعوی جلادت و شجاعت نموده» (اسکندر بیک ترکمان ۱۳۸۲، ج۱: ۱۷۵) در جنگ شرکت کرده و «در معرکه ترکمانان استرآباد جلادتهای بیعقلانه از او بظهور رسیده» (همان: ۱۷٦). جالب اینکه تا زمان پیری نیز دست بر نمی‌داشت به طوری که واله اصفهانی می‌نویسد «با آن که کارش نقاشی بود پای از پایه قزلباشی پائین نمی‌گذاشت و مدارش به اظهار جلادت و پهلوانی و شجاعت و تیغ‌رائی می‌گذشت» (واله اصفهانی ۱۳۷۲: ٤۸٦).

در هر صورت برآیند همه اینها می‌توان گفت وجه مشترک همه این نمونه‌های تاریخی این است که هیچ‌کدام از مورخان بین مرام «درویشی» و «هنر» ارتباط طولی برقرار نمی‌کنند. به این نکته هم باید توجه کرد که در برخی نمونه‌ها منظور از واژه درویشی تماماً به معنای صوفیانه و عارفانه آن نیست. حتی چنانچه از واژه درویشی بخواهیم سلوک عارفانه مراد کنیم، هم میرزا حیدر دوغلات، هم قاضی احمد قمی، هم اسکندر بیک ترکمان و البته دیگران مشخصاً بین خُلق درویشی و کار هنری جدایی می‌اندازند.

٦. نتیجه‌گیری

اینکه هنرمند سنتی و ازجمله نگارگر ایرانی همواره وجه مثالی در نقاشی خود داشته است، انکارناپذیر است، حتی در نوشته‌های کسانی که نگارگری را به دور از رویکردهای سنت‌گرایان نگارگری را تفسیر می‌کنند نیز می‌توان این خوانش نمادین را دید. (برای آگاهی بیشتر بنگرید به بنیون، ۱۳۸۳) اما آنچه در اینجا مسئله می‌شود فروکاستن مفاهیم نمادین نگارگری به‌نوعی هستی‌شناسی عرفانی است که سنت‌گرایان شارح آن هستند. ازجمله نواقص رویکرد سنت‌گرایان به هنر ندیده یا سهل گرفتن بسیاری از شاخصه‌های مؤثر در شکل‌گیری شخصیت هنرمند و اثر هنری او مانند جغرافیای فرهنگی، مکاتب هنری، مسائل مربوط به سبک و جنبه‌های تأثیرپذیری از هنرهای سرزمین‌های دیگر است. درواقع ایراد عمده به سنت‌گرایان قطعیتی است که در تفسیر خود از نگارگری و دیگر هنرهای سنتی

می‌دهند؛ ایشان مفهوم علمی از تاریخ را با مفهومی عرفانی و فرا تاریخی از سنت جایگزین می‌کنند و به دور از ارائه گزاره‌های مستند تاریخی صرفاً به تفسیر آثار می‌پردازند.

به باور سنت‌گرایان جلوه‌های عارفانه و مثالی آثار هنر سنتی امری گفتمانی است و هنرهایی مانند نگارگری در بطن گفتمانی به وجود آمده‌اند که عرفان روح آن را شکل می‌داد؛ بنابراین هنرمند ناگزیر وجه مفهومی موردنظر ایشان را به تصویر کشیده است. حتی چنانچه بخواهیم چنین ادعایی را هم بپذیریم بازهم شواهد تاریخی زیادی برای نقض ادعای سنت‌گرایان وجود دارد. قطعاً بسنده کردن به آرای سنت‌گرایان در ارتباط با نگارگری و کنارگذاردن واقعیت‌های تاریخی در خوانش آثار هنری باعث می‌شود تا کسانی که آشنایی کافی با این هنرها ندارند آن‌ها را در نوعی هاله قدسی و هنرمندان آن‌ها را ورای انسان‌های معمولی ببینند، درنتیجه درک سویه‌های متفاوت و برخی از واقعیت‌های اثر هنری به حاشیه رانده می‌شود. لیکن چنانچه با رویکردهای تاریخی به ویژه تاریخ اجتماعی به بررسی احوال هنرمندان در آن دوران بپردازیم خواهیم دید تفاوت‌های عمده‌ای بین زندگی روزمره آن‌ها با برساخت‌های سنت‌گرایان وجود دارد. مطالعات تاریخ اجتماعی نشان می‌دهد که نباید فراموش کرد هنرمندان در هر دوره‌ای بر اساس ویژگی‌های سبک‌شناسی، الگوهای رایج هنری، سلیقه سفارش‌دهندگان و حمایت حامیان کار می‌کردند و همانند هر انسانی درگیر تنوع اخلاقی و اعتقادی و نیازمند احتیاجات زندگی و دیگر مسائل زیستی خود بودند. درهرصورت آنچه از مستندات تاریخی ذکرشده در متن برمی‌آید این است که به‌ندرت می‌توان ارتباطی میان سلوک و عقاید هنرمندان و هنرشان پیدا کرد. تاریخ نویسان آن دوران به دور از هرگونه تفسیر معناشناسی آثار ایشان صرفاً به ذکر توانمندی‌های ایشان و برخی رفتار و مرام اخلاقی و اجتماعی آن‌ها پرداخته‌اند؛ بنابراین بین تعبیر **عارف/سالک ـ هنرمند** که سنتگریان مطرح می‌کنند با واقعیت زندگی این هنرمندان تفاوت‌های روشنی وجود دارد. به عبارتی چنانچه بخواهیم از رویکرد تاریخ اجتماعی به بررسی احوال هنرمندان ان دوران بپردازیم باید بیش از هر چیزی آنها را در هم تنیده با بافت فرهنگ عمومی حاکم بر زندگی مردم آن دوران در نظر بگیرم، با همه ارزش‌ها و ضدارزش‌هایشان.

پی‌نوشت‌ها

۱. عمده تفاسیر مقاله نویسان ایرانی در این حوزه ها برگرفته از سید حسین نصر است، از جمله همین نقل قول داخل گیومه.

۲. البته برخی از سنت‌گرایان بر این باورند که زیستی که در جوامع سنتی وجود دارد و گفتمان معنوی حاکم بر آن خودبه‌خود این امر را درون هنرمند به‌جای می‌گذارد. (برای آگاهی بیشتر، بنگرید به کوماراسوامی، ۱۳۸۹)

۳. امروزه این ادعای سنت گرایان توسط بسیاری از محققان هنر اسلامی مانند اولگ گرابار، الویر لمن، تری آلن و گل رو نجیب اغلو نقد می‌شود که در بحث این مقاله نمی‌گنجدد. ایشان به طور عام بر این باورند که سنت گرایان تفسیر خود از آثار هنری بیشترین تکیه را بر متون عرفانی و اهل تصوف بنا می‌کنند بدون آنکه «به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیباشناسی بصری و تصوف حکایت کند، توجهی داشته باشند» (نجیب اغلو ۱۳۷۹: ۱۰۸).

٤. صادقی بیک در تذکره اش می‌نویسد که وی مهر شاه اسماعیل دوم را جعل کرده بود (صادقی بیک ۱۳۲۷: ۲۵۷) ولی روایت اسکندر بیک ترکمان صحیح تر به نظر می آید.

۵. داستان از این قرار است که مرحوم ملاغروی قصیده‌ای در مدح صادقی بیک سروده بود که وقتی برایش می‌خواند قصیده به پایان نرسیده صادقی بیک با بی‌حوصلگی متن را از او گرفته «بر خواسته بعد از لحظه آمده پنج تومان بدستاری بسته با دو صفحه کاغذ که خود از سیاه‌قلم طرحی کرده بود بمن داده و گفت تجار هر صفحه کار مرا به سه تومان می‌خرند که به هندوستان برند مبادا ارزان بفروشی» (نصرآبادی ۱۳۱۷: ۳۵ – ۳٤).

شیوهٔ ارجاع به این مقاله

معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹)، «نقد مفهوم سالک/عارف ـ هنرمند از دیدگاه سنت‌گرایان بر اساس مطالعات تاریخ اجتماعی»، دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، س ۱۰، ش ۱.
doi: 10.30465/shc.2020.30800.2075

کتاب‌نامه

اسکندر بیک ترکمان (۱۳۸۲)، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، جلد اول. به کوشش: ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

اسکندرپور خرمی، پرویز؛ شفیعی، فاطمه (۱۳۹۰)، *نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال (مثال)*. نشریه هنرهای زیبا، شماره ٤۸. زمستان. ۲۸-۱۹.

بنیون، لورنس (۱۳۸۳)، *روح انسان آریایی در هنر*،ترجمه: محمدحسین آریا، تهران: فرهنگستان هنر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳٦۵)، *هنر اسلامی، زبان و بیان*. ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران: سروش.

پورمند، حسنعلی؛ حکیم جوادی، مرضیه (۱۳۹۵)، *«تمثیل در عرفان اسلامی و تأثیر آن در نگارهٔ سالمان و آبسال هفت‌اورنگ جامی»*، هنرهای کاربردی. شماره ۱۸. ص ١٤-٥.

جاودان، محمد (۱۳۹۲)، *«تحلیل و بررسی اصطلاح سنت در نظریه سنت‌گرایان»*. اندیشه نوین دینی. شماره ۲۳. ص ۱۹۲ – ۱۷۳.

جهانگیر گورکانی، نورالدین محمد (۱۳۵۹)، *جهانگیرنامه. توزک جهانگیری*. به کوشش: محمد هاشم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

حجت، عیسی (١٣٩٤)، *سنت سنتگرایان و سنتگرایی معماران*، هنرهای زیبا ـ معماری و شهرسازی، دوره ۲۰، شماره ۱. ص ١٦-٥.

حیدر میرزا دوغلات، محمد (۱۳۸۳)، *تاریخ رشیدی*، به کوشش: عباسقلی غفاری فرد. تهران: میراث مکتوب.

خندقی، جواد؛ موسوی گیلانی، سید رضی (١٣٩٤)، *«نقد سنت‌گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی»*. معرفت ادیان. شماره ۳ پیاپی ۲۳. ۱۲۸ – ۱۰۷.

خواند میر، غیاث‌الدین بن همام الدین حسینی (١٣٦٢ الف)، *تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر*. جلد سوم. مقدمه: جلال‌الدین همایی، تهران: خیام.

خواند میر، غیاث‌الدین بن همام الدین حسینی (١٣٦٢ ب)، *تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد بشر*. جلد چهارم. مقدمه: جلال‌الدین همایی، تهران: خیام.

خوش‌نظر، سید رحیم؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۸)، *«نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی»*. کتاب ماه هنر. شماره ۱۲۷. ص ٧٦ – ۷۰.

دوست‌محمد گواشانی (۱۳۷۲)، *دیباچه مرقع بهرام میرزای صفوی*. در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. به کوشش: نجیب مایل هروی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

رازی، امین احمد (۱۳۷۸)، *تذکره هفت اقلیم*. تصحیح تعلیقات و حواشی: سید محمد رضا طاهری. جلد اول. تهران: سروش.

رجبی، محمدعلی (۱۳۷۷)، *«نگارگری اسلامی ایران»*. کتاب ماه هنر، شماره ٦. ص ٧-٦.

رهنورد، زهرا (۱۳۸۲)، *حکمت هنر اسلامی*. تهران: سمت.

سام میرزای صفوی (١٣١٤)، *تحفه سامی*. به کوشش: وحید دستگردی. تهران. ارمغان.

سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۸۳). پانویس. در: *گلستان هنر*. قاضی احمد قمی. تهران: منوچهری.

صادقی بیک افشار (۱۳۲۷)، *مجمع الخواص*. ترجمه: عبدالرسول خیامپور. تبریز: اختر شمال.

صدری، مینا (۱۳۷۷)، *«نگاره‌های عرفانی»*. کتاب ماه هنر، شماره ٦ اسفند ۱۳۷۷ ص ۹.

صدری، مینا (۱۳۹۲)، *نگاره‌های عرفانی*. تهران: علمی فرهنگی.

فکری سلجوقی (۱۳۶۳)، *تعلیقات فکری سلجوقی بر دیباچه دوست‌محمد هروی*. در: احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. نوشته: محمدعلی کریم زاده تبریزی. لندن.

قاضی میر احمد منشی قمی. (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*. تصحیح: احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.

کریم زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۳)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. جلد اول، لندن.

کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۹)، *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*. ترجمه: امیرحسین ذکرگو. تهران: فرهنگستان هنر.

محمود بن محمد (۱۳۷۲)، *قوانین الخطوط*. رساله در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. به کوشش: نجیب مایل هروی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

مدد پور، محمد (۱۳۷۷)، *حکمت معنوی و ساحت هنر*. تهران: حوزه هنری.

منجم یزدی، ملاجلال الدین محمد (۱۳٦٦)، *تاریخ عباسی یا روزنامه ملاجلال*. به کوشش: سیف الله وحید نیا. تهران: وحید.

موسوی رکنی، سید محمد هادی (۱۳۹۵)، *«نقد دیدگاه سنتگرایان در مورد سرآغاز هنر خوشنویسی اسلامی»*، باغ نظر، شماره ۳۸، ص ٦۸ – ٦۱.

نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹)، *هندسه و تزئین در معماری اسلامی*. ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.

نصر، سید حسین (۱۳۷۳)، *«عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایران»*. فصلنامه هنر. شماره ۲٦. ۸٦ – ۷۹.

نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی.

نصر، سید حسین (۱۳۸۲)، *جاودان خرد*. ترجمه: سید حسن حسینی. تهران: سروش.

نصر، سید حسین (۱۳۸۳)، *آرمان‌ها و واقعیت‌های اسلام*. ترجمه: شهاب‌الدین عباسی. تهران: سهروردی.

نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمد طاهر (۱۳۱۷)، *تذکره نصرآبادی*. تهران: ارمغان.

واله اصفهانی، محمد یوسف (۱۳۷۲)، *خلد برین، ایران در روزگار صفوی*. به کوشش: میرهاشم محدث. تهران: مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی.

یاسینی، راضیه (۱۳۹۷)، *تصویر زن در نگارگری*. تهران: علمی فرهنگی.