

Research article

The Manifestation of “Visual Abstraction” in the Mi'raj Painting by Sultan Muhammad, the Painter

Mohammad Reza Tabei ^(a), Parviz Eghbali* ^(b), Mohammad Ali Rajabi Davani ^(c), Khashayar Ghazizadeh ^(d)

a) PhD Candidate in Art Research, University of Art – Shahed, Tehran, Iran. (tabeereza@gmail.com)

a) Associate Professor, Department of Art, Shahed University, Tehran, Iran, (eghbali@shahed.ac.ir)

b) Assistant Professor (Retired), Department of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (m.a.rajabi@yahoo.com)

c) Associate Professor, Department of Art, Shahed University, Tehran, Iran. (ghazizadeh@shahed.ac.ir)

Keywords

The Ascension of the Prophet (PBUH), Sultan Muhammad Nigarehgar, Pictorial Abstraction, Miniature Painting, Avicennian Perceptions.

Citation

Tabei, M .R., Eghbali, P., Rajabi Davani, M.A., & Ghazizadeh, Kh.,(2026). The Manifestation of “Visual Abstraction” in the Mi'raj Painting by Sultan Muhammad, the Painter. *Journal of Greater Khorasan Handicrafts*, 3(12), 60-77.

* Corresponding Authors

Abstract

Abstraction is the foundation of Islamic art, encompassing the various forms of Islamic arts as an intricate network of knowledge and spirituality. This abstraction aims to manifest the unifying aspect of creation in accordance with Islamic Sharia. The objective of this research is to investigate the elements of visual abstraction based on "Avicennian Perception" according to four principles, within the miniature painting of the Prophet's (PBUH) Ascension by Sultan Muhammad Nigarehgar. This study examines pictorial abstraction and its expression in the Ascension miniature, posing the fundamental question: "What interpretations do the four-stage process, based on Ibn Sina's views, and offer in analyzing the reflection of abstraction in the 'Ascension' miniature?" This research is qualitative and foundational in its objective. Methodologically, it employs an interpretive approach for qualitative description and analysis. Information is gathered through documentary and library-based methods. Considering the role of art interpretation in the concept of abstraction, and based on Avicennian perceptions, the process progresses from sensory perception to intellectual apprehension. The four-stage structure—determination (ta'yin), limitation (tahdid), actualization (ta'ayyun), and abstraction (tajrid)—from the perspective of Avicennian abstraction, delineates the stages of "sensory, imaginative, perceptive, and rational" in relation to the five internal senses. It further investigates how this four-stage structure is represented through the visual characteristics of the Ascension miniature. The results indicate that the painting's characteristics—two-dimensionality, avoidance of naturalism, simultaneous multiple viewpoints, absence of material depth and dimension, color choices, symbolic and pure elements, connection to poetry and literature, brevity in line and form, and diffused, internal light—are consistent with Ibn Sina's philosophical outlook. This leads to the creation of an exemplary and abstract realm, which, through visual elements and by traversing the four stages, aligns with the concept of pictorial abstraction.

DOI: [10.22034/hgj.2026.254625](https://doi.org/10.22034/hgj.2026.254625)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

The foundation of Islamic art is abstraction—a concept that encompasses various forms of Islamic art as an interconnected web of knowledge and spirituality, designed to manifest a sense of unity in accordance with Islamic Sharia. This research aims to examine the elements of visual abstraction within the painting of the Prophet's Mi'raj (Ascension)—a work by the master painter Sultan Muhammad—by applying the four principles of Avicennan perception (*idrak-e Sinavi*). The Prophet's celestial journey (Mi'raj) stands as the most prevalent and exalted religious theme in the realm of Persian-Islamic miniature painting, having inspired masterpieces across the Tabriz I, Shiraz, Timurid Herat, Qazvin, and Safavid Isfahan schools. Furthermore, abstraction serves as the core essence and fundamental basis of Persian-Islamic art; without an understanding of it, the hidden dimensions of Persian miniature painting cannot be identified or articulated. Indeed, abstraction acts as the benchmark for discerning and evaluating this art form, providing the essential mechanism through which visual concepts are brought into concrete, objective existence within the paintings.

An examination of the evolutionary trajectory and the concept of abstraction (*tajrid*) within Mi'raj (Ascension) paintings reveals that this genre occupies a preeminent position in both the realms of Mi'raj iconography and visual abstraction. It is argued that the analysis of Mi'raj paintings—from the perspective of visual abstraction—should be grounded in a framework consistent with the content and form of traditional Persian miniature painting. Approaching the subject in this manner allows for an evaluation of the work rooted in its specific Iranian cultural context. Furthermore, by applying a fourfold structural model—comprising *tajrid* (abstraction), *ta'yin* (specification), *tahdid* (delimitation), and *ta'ayyun* (determination)—derived from Avicennan (*Sinawi*) theories of perception, one can arrive at a nuanced interpretation of the work. This analytical framework, when applied through comparative study with other artistic traditions, can enhance the viewer's visual comprehension and shed light on the impact of visual eclecticism in the post-Safavid.

Materials and Methods

This research examines visual abstraction (*tajrid*) and its expression within the Mi'raj (Ascension) miniature, posing the fundamental question: "What interpretations arise from applying the four-stage framework—based on the theories of Avicenna (*Ibn Sina*)—to the analysis of abstraction in the Mi'raj miniature?" To address this, the visual elements of the miniature are mapped onto this four-stage structure (*tajrid*, *ta'yin*, *tahdid*, and *ta'ayyun*)—derived from Avicenna's theory of perception—in an effort to uncover the concepts concealed within the work. This is necessary because the abstract form and content of the piece remain ambiguous to many enthusiasts. A common source of confusion is the conflation of the term "abstraction" (*enteza'*) with *tajrid*; however, while *tajrid* evolved within the context of Persian painting (between the 5th and 11th centuries AH), the concept of "abstraction" (*enteza'*) emerged in Western painting (from the late 19th century onwards). Despite certain superficial resemblances, these two approaches differ significantly in terms of their underlying philosophy, structure, and execution.

Within its abstract structure, the language and expression of Persian miniature painting possess latent, enduring layers that have evolved over centuries into a cohesive structural unity. As acknowledged by scholars and Orientalists, this art form—much like others—is grounded in established principles and conventions. Indeed, every work of art is shaped by specific foundational tenets. The principles of visual abstraction in this tradition—manifested in its spatial composition and thematic expression—encompass a range of distinct characteristics: a specific compositional arrangement (*maqami*), a departure from naturalism, the use of symbolic, pure, and flat colors, figures that appear suspended in space, diffused light, a non-linear treatment of time, a flexible perspective, and the emphasis on delicate brushwork (*qalam-giri*) that creates fluid, harmonious, and unified curvilinear forms. Furthermore, the style is defined by conciseness and brevity, a deliberate avoidance of realistic representation, and a deep-seated connection to literature. These defining features—which establish clear boundaries for the form—give concrete, tangible shape to an otherwise abstract world and space.

To introduce and gain a deeper understanding of abstract art, one must grasp the essence of the religion of Islam. Traditionalists analyze Islamic art from a semantic perspective, tracing its roots and origins to the spirit of Islam. Accordingly, this study employs a fourfold framework *tajrid* (abstraction), *ta'yin* (specification), *tahdid* (delimitation), and *ta'ayyun* (determination)—grounded in Avicennian (Ibn Sina's) epistemology, to analyze the *Mi'raj* (Ascension) of the Prophet, a painting by the artist Sultan Muhammad, within the context of Islamic abstract art. This is a qualitative, fundamental study that adopts an interpretivist approach to describe and analyze the subject. Data collection is conducted through documentary and library research. Given the significance of interpreting an artwork within the concept of *tajrid*, the study draws upon Avicennian epistemology—which traces the progression from sensory perception to intellectual apprehension—to map the fourfold framework (*ta'yin*, *tahdid*, *ta'ayyun*, and *tajrid*) onto the stages of "sensory, imaginal, estimative, and intellectual" cognition, in relation to the five inner senses. Furthermore, it examines how this fourfold structure is manifested through the visual characteristics of the *Mi'raj* painting.

Discussion and Findings

The results indicate that features such as two-dimensionality, a departure from naturalism, the simultaneous employment of multiple perspectives, the absence of physical dimension and depth, the use of specific colors and pure, symbolic elements, an affinity with poetry and literature, conciseness in line and surface, and the presence of a diffused, intrinsic light—all align with the philosophical perspective of Avicenna (Ibn Sina). This approach gives rise to an abstract, imaginal realm (*'alam al-mithāl*); through the application of visual elements—following a four-stage process—it ultimately corresponds to the concept of visual abstraction.

With his exceptional skill, the master painter Sultan-Muhammad created one of the most exquisite visual interpretations of the *Mi'raj* (Ascension). Through his masterful composition, use of vibrant colors, depiction of celestial realms, and the establishment of a rhythmic, harmonious visual cadence, he produced a work that stands as a prime example of "visual abstraction" within the tradition of Persian miniature painting. In this

piece—which exemplifies Islamic abstract art—the artist employs visual elements to transcend the material world, seeking a connection with the absolute, supra-sensory reality (God). These elements serve as instruments that, strictly governed by the principles of *Tawhid* (Divine Unity), are harnessed toward this ultimate objective, finding concrete expression within the *Mi'raj* miniature.

The mechanism of abstract art—defined through the fourfold process of *ta'yin* (specification), *tahdid* (delimitation), *ta'ayyun* (determination), and *tajrid* (abstraction)—and its relationship to abstract perception across the sensory, imaginal, conjectural, and intellectual stages, as articulated by Avicenna (Ibn Sina), reveals a profound system of encoding within the structure of Islamic-Iranian miniature painting. This system remains unintelligible without knowledge rooted in the wisdom of Islamic art.

Conclusions

Although the thought of Avicenna (Ibn Sina) and the Peripatetic perspective possess a scientific foundation, the lived experience of painters in the past undoubtedly differs from our contemporary understanding—shaped as it is by the distinct world in which we live today. Thus, we may refer to Burckhardt, who posits that "any artistic creation must be examined according to the laws governing its own specific existential realm—laws that render it intelligible and rational." Consequently, a deeper comprehension of Persian miniature painting—approached through the lens of abstraction, a monotheistic horizon aligned with Islamic Sharia, and a unifying structural framework—reveals itself to our gaze.

تجلی «تجريد بصری» در نگاره «معراج» اثر سلطان محمد نگارگر

محمد رضا تابعی* (الف)، پرویز اقبالی (ب)، محمد علی رجبی دوانی (پ)، خشایل قاضی زاده (ت)

(الف) دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر دانشگاه هنر، شاهد، تهران، ایران. (tabeereza@gmail.com)

(ب) دانشیار گروه هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (eghbali@shahed.ac.ir)

(پ) استادیار (بزنشسته)، گروه هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (m.a.rajabi@yahoo.com)

(ت) دانشیار گروه هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (ghazizadeh@shahed.ac.ir)

چکیده

بنیان هژاسلامی تجریدی است، که اقسام هژهای اسلامی را چون شبکه‌ای درهم تنیده از معرفت و معنویت، در بر می‌گیرد تا بر اساس شریعت اسلام جلوه‌ی وحدت آفرینی را متجلی نماید. هدف پژوهش، بررسی عناصر تجریدبصری بر اساس «ادراک سینوی» طبق اصول چهارگانه، در نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد نگارگر است. این پژوهش، به بررسی تجریدتصویری و بیان آن در نگاره معراج پرداخته و این سوال بنیادین مطرح است: "مراحل چهارگانه، مبتنی بر آرای ابن سینا چه تفاسیری را در تحلیل بژتاب تجرید نگاره «معراج» پیش رو می‌نهد؟" پژوهش حاضر کیفی است، از منظر هدف، بنیادی، از نظر روش، با رویکردی تفسیری گرا به توصیف و تحلیل کیفی موضوع می‌پردازد، گردآوری اطلاعات، اسنادی-کتابخانه‌ای و با توجه به نقش خوانش اثر هنری در مفهوم تجرید، بر اساس ادراکات سینوی از مرحله حسی به ادراک عقلی شکل می‌گیرد و ساختار چهارگانه تعیین، تحدید، تعین و تجرید از منظر تجریدسینوی، مراحل «حسی، خیالی، وهمی، عقلی» را در رابطه با پنج حس باطنی نمودار و چگونگی بژنمود ساختار چهارگانه در قالب شاخصه‌های تصویری نگاره معراج را بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد، دوبعدنمایی، دوری از طبیعت‌گرایی، داشتن چندزاویه دیدهمزمان و نبود بعد و عمق مادی در تصویر، انتخاب‌رنگ و عناصرنمادین و خالص، ارتباط با شعر و ادب، ایجاز در خط و سطح، نورمنتشر و درونی در نگاره منطبق با نگاه حکمی ابن سینا است که منجر به ایجاد عالمی مثالی و تجریدی شده و به مددعناصر تصویری پس از طی مراحل چهارگانه بر مفهوم تجرید تصویری منطبق است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۱۰/۲۴

شماره صفحات: ۶۰-۷۷

واژگان کلیدی:

معراج حضرت پیامبر (ص)، سلطان محمد نگارگر، تجرید تصویری، نگارگری، ادراکات سینوی.

استناد به مقاله:

تابعی، م.، ر. اقبالی، پ. رجبی دوانی، م. ع. قاضی زاده، خ. (۱۴۰۴). تجلی «تجريد بصری» در نگاره «معراج» اثر سلطان محمد نگارگر. *هنرهای صنعتی خراسان بزرگ*، ۴(۱۲)، ۶۰-۷۷.

*نویسنده مسئول مکاتبات

DOI: [10.22034/hgj.2026.254625](https://doi.org/10.22034/hgj.2026.254625)



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

سفر آسمانی حضرت پیامبر صلی الله علیه وآله وسلم (معراج) رایج ترین و والاترین مضمون دینی در حیطه ی نگارگری اسلامی ایرانی است و آثار فاخری را در مکاتب تبریزاول، شیراز، هرات تیموری، قزوین و اصفهان صفوی به جای گذاشت. از دیگر سو تجرید بن مایه و اساس هنر اسلامی ایرانی است، که بدون شناخت آن بخشهای پنهان نگارگری ایرانی قابل شناسایی و معرفی نیست. و مرز تشخیص و ارزیابی هنر نگارگری ایرانی به حساب می آید و اساس و سازوکار آن برای تعیین (عینیت پذیری) تصویری در نگارگری است. سیر تکاملی و بررسی مفهوم تجرید در نگاره های معراج، نشان می دهد، این اثر بالاترین جایگاه را در دو مقوله مهم «معراج نگاری» و «تجرید بصری» به خود اختصاص داده است، به نظر می رسد نگاره معراج از منظر تجرید بصری باید بر اساس چهارچوبی هماهنگ با محتوی و فرم نگارگری ایرانی صورت گیرد، ضرورت بررسی نگاره با این روش، انطباق اثر و داوری آن بر مبنای زمینه های فرهنگی ایران است که می تواند در ساختار چهارگانه «تجرید، تعیین، تحدید، تعین» بر اساس «ادراکات سینوی» تا حدود زیادی خوانشی منطبق با این مقوله را ارائه دهد، این مبحث می تواند در مقایسه و تطبیق با مکاتب دیگر هنری برای تکامل درک تصویری مخاطب مورد توجه قرار گرفته و در شناخت تاثیر التقاط تصویری پس از دوران صفویه موثر باشد. معراج حضرت رسول (ص) والاترین مضمون و موضوع در نگارگری اسلامی ایرانی در طی قرون متمادی بعد از ورود اسلام به ایران است، تجرید اساسی ترین ساختار تصویری در خلق این نگاره هاست، که قوام و نبالت آن از دوران نخستین تصویرگری، آغاز شده و در سیر تکامل تصویری به اوج خود در دوران تیموری و صفوی رسیده است، معراج پیامبر یکی از رازآمیزترین موضوعات دینی است که در دوره های مختلف نگارگری ایران به تصویر درآمده و درخشانترین نگاره معراج «منسوب به سلطان محمد نگارگر» است. شاکله نگارگری ایرانی از ابتدا بر اصولی استوار گردیده و روشهایی برای اجرای نگاره ها «تعیین» شده که رعایت آن در نگارگری حدود انگاری «تحدید» تصویری متحد و یکپارچه ای را ایجاد کرده است. این قوانین بر اساس اصولی جهان مثالی و آرمانی را به عنوان غایت در نظر دارد و به همین دلیل سویه ای تجریدی دارد که برای نمایش چنین جهانی از مبانی تصویری خاصی بهره می گیرد. پژوهش حاضر با هدف بررسی چگونگی درک و کارکرد تجرید تصویری بر اساس آرای ابن سینا انجام شده، و این سوال مطرح است: مراحل چهارگانه مبتنی بر آرای ابن سینا چه تفاسیری را در تحلیل بازتاب تجرید در نگاره معراج سلطان محمد پیش رو می نهد؟ در پاسخ به این پرسش، عناصر تصویری در نگاره با ساختار چهارگانه (تجرید، تعیین، تحدید، تعین) بر اساس (ادراکات

سینوی) انطباق و تلاش شده با تحلیل و بررسی آن، خوانشی بر اساس ساختار تجریدی به مخاطب ارائه شود و مفاهیم پنهان در نگاره معرفی گردد. چرا که فرم و محتوای تجریدی شکل گرفته در اثر، برای بسیاری از علاقه مندان مهم است. زیرا بسیاری هنوز معنی مصطلح شده تحت عنوان انتزاع را با تجرید یکی می دانند، در حالی که ساختار تجرید در نقاشی ایرانی (بین قرن ۵ تا ۱۱ هجری قمری) و مفهوم "انتزاع" در نقاشی غربی (اواخر قرن ۱۹ میلادی به بعد) شکل گرفته است، در مکاتب انتزاعی ضمن وجود برخی شباهت های ظاهری، با تجرید بصری تفاوت های عمده ای از نظر نگرش، ساختار و شیوه اجرا قابل مشاهده است. زبان و بیان در ساختار تجریدی لایه های پنهان و ثباتی دارد که طی قرون متمادی در نگارگری، به وحدتی ساختاری رسیده است، به اذعان محققین و مستشرقین این هنر مانند دیگر هنرها، مبتنی بر اصول و قواعدی تعیین شده است، در واقع هر اثر هنری بر اساس اصولی شکل گرفته است، و تعیین اصول تجرید بصری، مانند تصویرگری دوبعدی، در فضا سازی و بیان موضوع از عواملی مانند ترکیب بندی مقامی، عدم طبیعت گرایی و استفاده از رنگهای نمادین، خالص و تخت، پیکره های معلق، نورمنتشر، شکست زمان، زاویه دید آزاد، اهمیت قلم گیری های ظریف برای ایجاد خطوط نرم منحنی و دارای هماهنگی و وحدت، ایجاز و اختصار، عدم ایجاد شباهت نگاری و واقع نمایی، وابستگی به ادبیات و... از جمله این ویژگی هاست که حد و مرز «تحدید» شده با توجه به تجسم یافتن نگاره، جهان و فضای تجریدی را عینیت پذیر «متعین» می سازد. برای معرفی هنر تجریدی و درک عمیق تر آن، نیاز به شناخت بطن دین مبین اسلام است. سنت گرایان هنر اسلامی را از منظری معنایی تجزیه و تحلیل کرده و ریشه و سرچشمه آن را متعلق به روح اسلام دانسته اند. به همین دلیل، پژوهش حاضر تلاش دارد تا با استفاده از ساختار چهارگانه (تجرید، تعیین، تحدید، تعین) منطبق با ادراکات سینوی به تحلیل نگاره معراج حضرت پیامبر اثر سلطان محمد نگارگر در هنر تجریدی اسلامی پردازد.

پیشینه

مطالعات زیادی پیرامون معراج نگاری و نگارگران در این حوزه صورت گرفته است، از آن جمله می توان به پایان نامه کارشناسی ارشد (B. Kamrani, 1998) به راهنمایی ژاله آموزگار در دانشگاه هنر تهران تحت عنوان «رمزشناسی معراج» مربوط به بررسی موضوع عروج در «ارداویرافنامه» ایران باستان و... با تاکید بر معراج حضرت رسول صلی الله علیه و آله بر رمزشناسی و زبان نمادین و عرفانی پرداخته است. پایان نامه کارشناسی ارشد (M. Badavi, 2011) به راهنمایی علی اصغر شیرازی در دانشگاه شاهد با این عنوان «تطبیق تفسیر ابن عربی از واقعه معراج حضرت رسول (ص) با نگاره های معراجنامه شاهرخ» که منطبق با آراء ابن عربی به توصیف و تحلیل نگاره ها پرداخته

و نگارگران دربار شاه رخ را تحت تاثیر تفسیر ابن عربی می‌داند. پایان نامه کارشناسی ارشد (M. R. Tabei, 2013) به راهنمایی محمد علی رجی دانشگاه سوره تهران، تحت عنوان «شاخصه های نگاره های احمد موسی در نست با نگاره های معراج میرحیدر، فرهاد، سلطان محمد» که به مقایسه عناصر تصویری و عناصر شیعی در نگاره ها پرداخته است. رساله دکتری (Z. Abdollah, 2015) به راهنمایی مهدی پوررضاییان و علی اصغر شیرازی در دانشگاه شاهد تحت عنوان «تبیین ریشه های ماهوی معراج و بازتاب آنها در حوزه تصویر با تأکید بر نگاره های معراج پیامبر گرامی اسلام» (ص) این رساله به موضوع عروج به ماوراء در ادیان و تمدنهای همجوار (هند و چین، ایران، بین النهرین، مصر، یونان و روم و در نهایت عروج در ادیان ابراهیمی، یهودیت و مسیحیت مبتنی بر بیان ریشه های هویتی معراج و نشانه های عینی آن در تصویرگری معراج پرداخته است. مقاله «مطالعه تطبیقی تأثیر و تأثر در ویژگیهای تصویری معراج نگاره های صفوی و گورکانی» مریم فروغی نیا و ابوالقاسم دادور در شماره ۱۴ دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر) چاپ شده است. مقاله (A. R. Baharlou, 2017) «عناصر زیباشناختی در دیوارنگاره های قاجاری معراج پیامبر» در شماره ۱۳ از دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه چاپ شده است. حوزه مطالعات شیعی و بررسی نمادها و عناصر هنر شیعی در نگاره های معراج مقاله (M. R. Tabei, 2016) «بررسی عناصر شیعی در نگاره های معراج سلطان محمد، میرحیدر، فرهاد، احمد موسی» که در آن به بررسی تطبیقی عناصر شیعی با توجه به حاکمیت حاکمان حنفی مذهب در معراج نگاری پرداخته است.

مقاله از (S. Babakhan, 2022) & (B. Kamrani, 2020) تحت عنوان «خوانش نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد از منظر اصول ادراک دیداری گشتالت» «نشریه نگر» دوره ۱۵، شماره ۵۳ (بهار ۱۳۹۹) که به مطالعه و تطبیق عناصر بصری با اصول دیداری گشتالت اختصاص دارد. ولی هیچ پژوهشی در باب عنوان این تحقیق صورت نگرفته است. پژوهش حاضر با هدف شناسایی و تبیین تجلی تجرید تصویری سینوی در نگاره «معراج» اثر سلطان محمد نگارگر. ضرورت تبیین این نگاه برای هنرمند مسلمان در ساحت هنر امری ضروری است. در مورد تجرید در نگارگری ایرانی مقاله «بررسی تطبیقی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غرب» (H. Hamdiah, 2022) & (M. R. Sharifzadeh, 2022) درین مقاله پژوهشگر با بیان مصادیق تجرید و تبیین انتزاع و تفاوت ها و اشتراکات آنها با یکدیگر جریان تجرید را از انتزاع در غرب متمایز میدانند و به آثار هنرمندان اکسپرسیونیسم انتزاعی با تکیه بر تحلیل و توصیف استناد می‌کند. درین مقایسه به وجه افتراق تجرید و انتزاع بین نگارگری ایرانی و نقاشی کلاسیک غرب پرداخته شد و فرایند تجرید و تجلی آن و چگونگی ادراک تجریدی در مراحل چهارگانه تبیین نشده است و مخاطب برای فهم تجریدی به درک درستی دست نمی‌یابد. در رساله پیش رو پژوهشگر در پی تبیین چگونگی کمی و کیفی فرایند تجرید است. مقاله «بررسی نقش تجرید در ادراکات عقلی نزد ابن سینا» (H. Rastaei, 2022) که در آن به اقسام ادراک های منتهی به تجرید اشاره دارد. و رابطه تجرید با فرایندهای ادراک عقلی را تبیین میکند. این مقاله فقط به نقش تجرید در ادراکات چهارگانه اشاره کرده و آن را تشریح و توصیف نموده است در حالی که در پژوهش پیش رو تجرید تصویری سینوی در نگاره «معراج» اثر سلطان محمد نگارگر مورد بررسی قرار می‌گیرد. مقاله «ابن سینا در فرایند تجرید» (Ehsani, 2016) درین مقاله سعی شده برداشت های متناقض از واژه تجرید در فلسفه سینوی و دوره تفویض صور معقول از عالم بالا، یا دریافت آن از طریق حواس ظاهر اشاره دارد. در این مقاله ارتباط فرایند تجرید از حسی به عقلی در مراحل چهارگانه و فرا عقل مورد بررسی قرار گرفته و انطباق آن با اثر هنری و هنر تجریدی و چگونگی ظهور فرایند هنر تجریدی صورت نگرفته است. تحقیق پیش رو در پی بررسی فرایند تجرید با زبان تصویر است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع تحقیقات کیفی، از منظر هدف، بنیادی و از نظر روش، با رویکردی تفسیر گرا به توصیف و تحلیل کیفی موضوع می‌پردازد و شیوه گردآوری اطلاعات نیز، اسنادی-کتابخانه‌ای است که نگاره معراج سلطان محمد در دوره صفوی را به صورت هدفمند و به شکل مورد پژوهی و تمرکز بر ویژگی های بصری در نسبت با آرای ابن سینا مورد مطالعه قرار داده است. چگونگی بازنمود ساختار چهارگانه در قالب شاخصه های تصویری در نگاره معراج اثر سلطان محمد موضوع تحقیق حاضر است.

مبانی نظری

تجرید و رابطه آن با تعیین، تحدید، تعین در آرای ابن سینا

تجرید در هنر اسلامی فرایندی کاملاً آگاهانه برای ادراک است، لذا ابتدا باید مبانی بیانی آن را ابتدا شناسایی کرد. اساساً در فرآیند خلق اثر هنری چهار مفهوم کلیدی به صورت یک چرخه متقابل عمل می‌کنند، ابتدا ایده کلی در ضمیر هنرمند تجرید می‌شود. یعنی حصول صورت مُدرک در ذات مُدرک (Ibn Sina, 1994). در گام دوم عمل تعیین صورت می‌گیرد، بدین معنی که مسیری کلی برای بیان ایده تعیین می‌شود. در نگاه ابن سینا تعیین عمدتاً معرفتی و تعریف‌محور است، عقل با حد و رسم ماهیت را تعیین می‌کند، فرد با عوارض مشخصه تعیین می‌شود، نه با وجود بماهو وجود، بنابراین: تعیین بیشتر معرفتی و مفهومی است، نه هستی شناختی مستقل. در کتاب شفا، مقاله

پنجم، فصل چهارم، بحث، در باب «الوحدة و الكثرة» ابن سینا توضیح می‌دهد: «الشخص إنما يتميز بعوارضه» (Ibn Sina, 1984) یعنی هر شخص با عوارضی که بر او مترتب است تعیین (تمیز) داده می‌شود و این همان مفهوم «تعیین شخصی» که در دوره های بعد استخراج شده است.

در گام سوم هنرمند به وضع قوانینی ساختاری و تعیین حدود می‌پردازد که می‌توان آنرا تحدید نامید. تحدید و ماهیت (ماهیت = حد وجود). حضور اصلی بحث «تحدید» در مبحث ماهیت است: ابو علی سینا در کتاب شفا / الیهیات مقاله اول، فصل پنجم و ششم، موضوع: اینکه ماهیت حد وجود است و موجودات ممکن به ماهیت محدود می‌شوند. که شرح آن در بخش «الماهیات و الحدود» است. اینجا ابن سینا بحث می‌کند که: «الحد ما يُعرف ماهية الشيء» (Ibn Sina, 1994) در گام چهارم تجسم و عینیت پذیری در فرآیند اجرای اثر شکل می‌پذیرد (تعیین). و اینکه ماهیت، حد برای وجود خارجی آن شیء است. در کتاب شفا، مقاله هشتم، فصل چهارم و پنجم، ابن سینا می‌گوید: واجب الوجود ماهیت ندارد، حد ندارد، تعین او عین وجود اوست. «لیس له ماهية غير الوجود» (Ibn Sina, 1994) و این نتیجه‌اش: «عدم الحد» است برای خداوند باری تعالی و آنچه تعین می‌پذیرد به ناچار دارای حد خواهد بود و از این روست که هر آنچه به تعین (قابل دیدن) رسد محدود شده. و چون به لواحق مادی می‌آمیزد تعین می‌یابد، این اصول بر بسیاری از ساحت های علمی، اجتماعی فرهنگی منطبق است و در هنر اسلامی نیز قابل بررسی است، یعنی نگاره معراج با توجه به ساختار تصویری دارای اصولی است که در نهایت می‌توان چهار مرحله را در فرایند تجرید به پیدآوری اثر هنری شناسایی نمود: ۱- تجرید (ایده ی کلی)، ۲- تعین (انتخاب مسیری کلی برای بیان ایده)، ۳- تحدید (وضع قوانینی ساختاری و تعیین حدود)، ۴- تعین (تجسم و عینیت پذیری در اجرای اثر بر پایه ی همان قوانین). تعین اثر نهایی، درک هنری جدیدی را ایجاد می‌کند که می‌تواند منجر به تجریدات جدید در آثار بعدی شود و چرخه متقابل از همینجا شکل می‌گیرد، در نهایت می‌توان گفت تجرید چون چراغ راهنماست که با تعین نقشه کلی و تحدید قانون مسیر به تعین در مقصد سفر که همان اثر هنری است دست می‌یابد، اما کار بدین جا ختم نمی‌شود زیرا در اثر هنری مفهوم تجریدی با نشانه های تجسمی در قالب فرم و رنگ و نقش ظهور می‌یابد و این نشانه ها ضمن پیوند با عناصر بصری آشنای این جهانی، دلالتی فراتر از جهان مادی داشته و عالمی از نمادها را پیش رو می‌گشایند.

تفاوت تجرید و انتزاع

تجرید در لغت به معنی برهنه کردن، تنهایی، انتزاع، پیرایش و مجرد سازی و... به کار می‌رود و در بلاغت اصطلاحی در دانش بیان است استاد محمد معین در معنای تجرید مینویسد: تنهایی گزیدن، پیراستن، تیغ برکشیدن، عاری شدن بنده از قیود مادی و حجابهای ظلمانی و انصراف از ماسوی الله و توجه به ذات احادیث، وی در ادامه در توصیف تجرید، آن را به عملی در ذهن تشبیه کرده است که صفی از صفات چیزی یا جزئی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از صفات اجزای دیگر شود در صورتی که آن جزء یا صفات به تنهایی نتوانند وجود داشته باشند (M. Moein, 1996) علیرغم حضور واژه تجرید در ساحت های مختلف علوم اسلامی از فلسفه و حکمت و ادبیات و هنر تا ساحت علم مانند ریاضیات و... متاسفانه این واژه در هنر ایرانی دوران معاصره معنای انتزاع یا Abstraction (ترجمه و به کار گرفته شده است. گرچه هنر انتزاعی غرب اساساً به عنوان واکنشی علیه حدود انگاری های سنتی در هنر، به ویژه در نقاشی کلاسیک و آکادمیک، ظهور کرد، ولی هنرمندان در ادامه، چارچوبها و حدود انگاری های خاص خود را تشریح کردند تا هنرمندان از هرج و مرج مطلق به سمت نظم های جدیدی حرکت کنند. این موضوع در ایران نیز به مرور معنی انتزاع را در نزد بسیاری از اهل هنر پذیرفته است و این مهم در حالی است که انتزاع در هنر و ادبیات و فلسفه و حکمت و دیگر ساحت های علم در ایران، معنایی مستقل و متفاوت با تجرید دارد. به نظر می‌رسد که یک اشتباه رایج در استفاده از کلمه انتزاع و تجرید در تعریف آنچه به عنوان نقاشی ایرانی می‌شناسیم و آنچه در هنر مدرن غرب شکل گرفته صورت گرفته است: این دو مفهوم معادل هم و در مورد اصول بازنمایی در هر دو هنر به طور مشابه هم وزن و یکسان به اشتباه مورد استفاده قرار گرفته است، لذا با توجه به مطالب مطرح شده «فرآیندی که در نقاشی ایرانی طی قرون متمادی از دوره سلجوقی تا اواخر دوره صفوی برای بازنمایی تصاویر شکل گرفته است به نوعی حاصل تفکری ایرانی اسلامی است و اساساً تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در هنر غرب از هم بیگانه اند» (H. Hamdieh, 2022 & M. R. Sharifzadeh, 2022). در این باره بورکهارت معتقد است: «هر گونه آفرینش هنری باید بر حسب قوانین محدوده وجودی خاص همان آفرینش بررسی شود و همان قوانین را قابل فهم و تعقل سازد»

(T. Burckhardt, 2000). بر همین اساس آفرینش هنری در نگارگری توسط هنرمندی شکل می‌گیرد که قائل به وجود عالم مجردات است و تلاش می‌کند تمامی عناصر تجسمی در خدمت بازنمایی چنین عالمی به کار رود و رجوع به عالم مجردات داشته باشد. این امر خود مستلزم سلوک هنرمند است، در چنین حالتی هنرمند، از مرتبه ادراک حسی سیر به مرتبه ادراک خیالی نموده و معانی مجرد را به مدد صورت خیالی تعیین کرده تحدید نموده و به آن تعین می‌بخشد.

نقش ادراکات سینوی در بررسی نگارگری ایرانی

از منظر زیبایی‌شناسی، تجرید فقط در فرم یک اثر هنری نیست، بلکه در تجربه‌ی ادراکی بیننده هم وجود دارد و از شاخصه‌های مهم تجرید مفهومی بودن آن است. تجرید در هنر امری نسبی است. یعنی به نسبتی از فهم مخاطب و مولف صادر و حاصل می‌شود، آنچه در این میان مهم و متفاوت می‌نماید درک معنا در تجرید است یعنی «حصول صورت مُدرک در ذات مُدرک» (Ibn Sina, 1994). ابن سینا ادراک را به چهار قسم معرفی می‌کند: ۱- ادراک حسی ۲- ادراک خیالی ۳- ادراک وهمی ۴- ادراک عقلی «از منظر ابن سینا حصول هر نوع ادراک درجه‌ای از تجرید است و هر چقدر تجرید بیشتر باشد، نوع برتری از ادراک حاصل خواهد شد و بدین سان، یک ماهیت واحد با درجه‌ای از تجرید به صورت حسی درک می‌شود و با درجه کاملی از تجرید به شکل عقلی ادراک می‌شود» (H. Rastaei, 2022). باید در نظر داشت سیر مشاهده و تفسیر هنر تجریدی در واقع حرکتی از محسوس به معقول است. بدین معنا که مشاهده و تفسیر اثر هنری ابتدا از عناصر محسوس آغاز می‌شود، اولین ادراک در مواجهه با نگاره معراج دیداری و مربوط به حس ظاهری است (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، لامسه) پنج حس ظاهر هستند، عناصر تصویری ابتدا حسی هستند که در رجوع با پنج حس باطنی از منظر ابن سینا ساز و کار ادراک تجریدی را برای ما فراهم می‌کنند. «این پنج حس باطنی عبارت‌اند از: ۱- حس مشترک یا بنطاسیا یا فنتاسیا، ۲- خیال یا مصوره، ۳- وهم یا واهمه، ۴- حافظه یا ذاکره، ۵- متصرفه که به دو اعتبار دو قوه است مفکره و متخیله» (نک: ابن سینا، اشارات و تنبیهات، ج ۲، صص ۳۴۲-۳۴۶. شیخ الرئیس با مثالهایی این حواس باطنی را توضیح داده است که مضمون آن گزارش می‌شود. «ما قطرات باران را به صورت خط راست می‌بینیم و نقطه‌ای را که به سرعت می‌چرخد، مثلاً یک آتش گردان افروخته را به شکل یک دایره می‌بینیم و این دریافتها از راه حس است نه تخیل یا تذکر از طرف دیگر، فقط صورت مقابل چشم در چشم نقش می‌بندد و صورت مقابل چشم یک قطره است که فرومی‌ریزد و یا یک نقطه است که می‌چرخد. پس چرا ما خط مستقیم یا دایره می‌بینیم؟ برای اینکه در یکی از قوای آدمی صورتی که ابتدا نقش بسته باقی می‌ماند و صورت فعلی به آن می‌پیوندد و همه دریافتهای حسی در آن قوه جمع می‌شوند. این قوه اول، «حس مشترک» یا بنطاسیا نام دارد. ابن سینا در مبدا و معاد این قوه را فنتاسیا نامیده است. (نک ابن سینا، مبدا و معاد، صص ۹۴-۹۳). قوه دوم «خیال» است که تصویر همه محسوسات را پس از آنکه از حواس ظاهری پنهان می‌شوند، نگهداری می‌نماید. به وسیله دو قوه حس مشترک و خیال است که انسان می‌تواند حکم کند که دارنده این رنگ این مزه را دارد. مثلاً این خرمای سیاه شیرین است، آن لیموی زرد ترش و سرد است..... قوه خیال خزانه حس مشترک قلمداد می‌شود. قوه سوم «وهم» است که معانی جزئی‌نا محسوس را در محسوسات جزئی درک می‌کند. مثلاً گوسفند معنی نامحسوس ترس را در گرگ مشخص می‌فهمد و بره معنی نامحسوس محبت را در مادر خودش در می‌یابد. قوه چهارم «حافظه» است که معانی جزئی را نگهداری می‌کند و این قوه غیر از خیال است که صور جزئی را حفظ می‌کند حافظه را خزانه و هم خوانده‌اند. قوه پنجم می‌تواند صوری را که حس دریافت می‌کند و یا معانی جزئی را که و هم ادراک مینماید ترکیب و تفصیل کند و نیز قادر است. صورت‌ها را با معانی تجزیه و ترکیب نماید. این قوه اگر در خدمت عقل قرار گیرد «مفکره» و اگر در خدمت وهم باشد «متخیله» نامیده می‌شود. خواجه طوسی این قوه را متصرفه نامیده است. چرا که هم در حالت تفکر و هم در حالت تخیل نوعی تصرف در ادراکات انجام می‌دهد. (نک: طوسی، شرح اشارات و تنبیهات، ج ۲ ص ۳۳۲). (N. Moftouni, 2010). یعنی از دیدن، به تخیل راه گشوده می‌شود سپس به معنا دست یافته شده، تا سرانجام درک عقلانی صورت می‌پذیرد اما در فرآیند ابداع اثر هنری مسیر معکوسی طی می‌شود بدین معنا که ابتدا شهود درونی که از گنجینه مفاهیم کلی و جهان شمول اخذ شده است، به مدد قوه وهم، معنا حاصل شده و با یاری قوه خیال صور آزاد و رها شده و در نهایت با نور و رنگ و فرم صورت محسوس «تعین» پیدا می‌کند. این حالت، صورتی دایره‌وار دارد و در مراتب مختلف به صورت چرخه‌وار تکرار می‌شود در ادامه مجدداً، هنرمند با جهان محسوس نور، رنگ، فرم و سایر عناصر بصری شروع به دگرگونی صور به مدد قوه خیال می‌کند تا با دگرآفرینی ذهنی، آنچه را که در درون خویش شهود نموده، به تصویر آورد و از این راه آنرا متصل به مفهومی کلی و جهان شمول نماید و بدینسان روح اثر در بیانی تجریدی متجلی می‌شود. اثر تجریدی نه بازنمایی عینی از جهان، بلکه تجلی «صورت‌های معنوی» است که از محسوس آغاز و به معقول و فراعقل تجریدی یا همان شهود منتهی می‌شود؛ یعنی ماهیت واحد با درجه‌ای از تجرید بصورت حسی درک می‌شود و با درجه کاملی از تجرید به شکلی عقلی و سپس شهودی درک خواهد شد، هنرمند تجریدی، به جای بازنمایی (طبیعت‌گرایی)، به دنبال تعیین یک واقعیت جدید یا یک حقیقت درونی است. «تاریخ هنر و تمدن بشر نیز براساس همین خصیصه ذاتی انسان، سیر از مجرد به متعین است» (M. A., Rajabi Davani, 2024).

هدف تجرید تصویری، انتقال احساسات محض، ساختارهای ریاضی (مانند تناسب، تعادل، توازن، تقارن و تکرار) و در نهایت مفاهیم روحانی مانند جلال، جمال، لطافت و... است که با چشم غیرمسلح (بدون ادراکات) قابل مشاهده نیستند. آنچه از تجرید در هنر اسلامی و خصوصاً نگارگری و تذهیب بازتاب می‌یابد وجه تعینی آن است که با نقاشی طبیعت گرا متفاوت و برفطرت منطبق است، چرا که

خاصیت اصلی آن لامکانی و لازمانی آن است. لا مکانی آن به جهت عدم شباهت تصاویر و فضاها به شکل سه بعدی و تشبیهی مادی طبیعت گرایانه و عدم حضور نور موضعی در مکان است و لازمانی آن نیز به جهت شکست زمانها و هم زمانی آسمان شب و روشنایی روز و اتفاقات غیر لحظه ای و چند زمانی در تصویر است. زمان وقتی مجرد می شود که از بعد مادی خود یعنی گذشته (حافظه) و آینده (خیال) فاصله گرفته و در نقطه ی اکنون یا همان (سرمدیت) به حضور می رسد، گرچه کارکرد خیال در این میان به دلیل سیر در زمان گذشته و حال و آینده تعیین کننده و اصولاً آبشخور جویبار جاری هنر است. هنر اسلامی مبتنی بر تجرید زمان و سرمدیت است چرا که به مفاهیم و معناها نزدیک شده و مجرد از ماده می شود، در نگارگری تلاش شده عناصر بیانگر شباهت ها و هم گونی ها بین تصویر متعین با طبیعت مادی نباشد بلکه مخاطب بر توسن ادراک می نشیند تا به ایجاد یک حالت یا مفهوم ذهنی به تناسب درک تجربیدی برسد. مهمترین اصل در یک اثر تصویری و تجربیدی، «تجرید بصری» است که در نگارگری ایرانی در اولین نگاه می توان با آن مواجه شد. منظور از «تجرید بصری» در نگارگری حذف واقع گرایی مستقیم و تبدیل عناصر جهان بیرون به شکل های ساده تر، و ذهنی تر است. در نگارگری ایرانی هدف، بازنمایی طبیعی فضا یا جسم و عمق نیست؛ بلکه تأکید بر جوهره، معنا و زیبایی ذهنی است، به همین دلیل بسیاری از ویژگی های بصری در این هنر «تجربیدی» می شوند. از آنجا که تجرید بیانی کلی است واز آوردن جزئیات پرهیز می کند در زمینه تجرید بصری نیز می توان چنین بیان کرد که نگارگری ایرانی و هنر تجربیدی، چونکه با حس بینایی درک می شود عناصر بصری را نیز خلاصه نموده و نوعی چکیده نگاری ساختاری را در چهارگانه تعیین، تحدید، تعین و تجرید، ساماندهی کرده که می توان آن را تجرید بصری نامید.

جدول ۱. ارتباط شاخصه های تصویری نگارگری با ساختار چهارگانه (تجرید، تعین، تحدید، تعین). ماخذ: نگارندگان

ردیف	عناصر تصویری در نگارگری (جدول شماره ۱)	تعریف در ساحت نگارگری	تجرید	تعین	تحدید	تعین
۱	دوبعد نمایی	پیراستن صورت از زوائد ماده و حجم و رسیدن به اصل معنا.	حذف سایه روشن و عمق نمایی (پرسپکتیو) برای دوری از نگرش به اشیا از دید انسانی و دستیابی به دید کل برای رهایی از قید ماده و رسیدن به جوهر اصلی اشیا.	استفاده از خطوط محیطی قاطع (قلم گیری) برای تعریف و تعیین دقیق مرزهای هر فرم بدون تداخل با سایر فرم ها و فضای سه بعدی.	تخت کردن تصویر؛ فضای دوبعدی، نگارگر را قادر می سازد تا کثرت عالم را در یک وحدت ساختاری محدود و مهار شده جای دهد.	تصویر به جای «تقلید» از واقعیت، «تجلی» آن است. عدم عمق نمایی باعث می شود تصویر در «زمان حال ابدی» متوقف بماند و در نهایت صورتی تجربیدی را نمایش دهد.
۲	رنگهای تخت و نمادین	حذف سایه و پرداخت های واقع گرایانه برای رسیدن به رنگ خالص.	رنگ از قید «ماده» دارای حجم «رها شده» رنگ ها از حالت بازتاب های لحظه ای خارج و به «جوهر رنگ» تبدیل می شوند. تجرید در رنگ، یعنی رسیدن به اصل و جوهر و معنی ثابت رنگ.	رنگ به عنوان یک «امضا» برای هویت اشیا عمل می کند (مثلاً رنگ خاصی لباس یا سنگ)؛ بدون سایه، هر رنگ در جایگاه تعیین شده اش ثابت می ماند. مثل رنگ طلایی و لاجورد برای آسمان و نقره برای آب.	هر رنگ در یک «قلم گیری» محدود و محصور می شود. این تحدید مانع از ایجاد عمق و بعد می شود. در عین حال به نمایش درخشش و شفافیت رنگ کمک می کند. رنگ تخت و خالص مهمترین شاخصه در نگارگری است.	رنگ تخت، زمان را متوقف می کند؛ چون در طبیعت رنگها با تغییر نور تغییر می کنند، اما در نگارگری، رنگ های تخت «تعین ابدی» اشیا را در نور ازلی ملکوت نشان می دهند.
۳	نور منتشر	حذف منبع نور فیزیکی و سایه های حاصل از آن.	نور از قید «مکان مندی» و «زمان مندی» رها شده و به یک فضای یکدست و	نور منتشر، مرزهای هر شیء را «تعین» می کند؛ در عین حال تأکید بر بازتاب نور	قلم گیری موجب تحدید و هویت مستقل، نمایش درخشش و	اشیا در نور منتشر، «تعین» می یابند؛ یعنی در معرض رویت مطلق

			فراگیر (تجریده شده از طبیعت) تبدیل می‌شود.	درونی اشیا و عناصر می‌نماید، زیرا وقتی سایه‌ای نیست، شکل خالص و هویت کامل فرم در برابر چشم قرار می‌گیرد.	شفافیت رنگ، ساطع شدن نور از عناصر تصویر در سطح و کادر را به «محدوده‌ی قدسی» تحدید می‌کند.	و ابدی قرار می‌گیرند، نه در یک لحظه‌ی خاص تابش نوری.
۴	ترکیب بندی مقامی	عناصر ریتمیک، خطی ویا دایره ای و اسپیرالی ترکیب را می سازند	عناصر از جای گیری طبیعی و فضا سازی واقع گرا جدا می شوند و بر اساس معنا و رتبه تنظیم می گردند.	هر عنصر در «مقام» خاص خود قرار می گیرد؛ جایگاه آن تصادفی نیست، بلکه معنایی و هدفمند است. ترکیب بندی عناصر در عین استقلال، باهم مرتبط و متحد هستند	نگارگر ترکیب را در محدوده‌ای کنترل شده نگاه می دارد تا آشفتگی فضایی پیش نیاید. این حالت در سه تراز مدور، مورب و عمود و افق به شکل همزمان ایجاد می شود.	حضور هر عنصر به صورت آشکار و مستقل در صفحه پدیدار می شود، نه در دل عمق پرسپکتیوی.
۵	زاویه دید متعدد	رهایی از قید «ناظر انسانی» و مکان ثابت؛ عبور از چشم سر به سوی چشم دل.	تصویر از محدودیت زمانی و مکانی یک ناظر خاص «تجریده» شده و به حقیقت کلی دست می‌یابد.	رویت تمام ابعاد شیء برای شناسایی و بازشناسی دقیق ماهیت آن.	پرش نگاه بیننده میان زوایا در یک سطح دوبعدی «تحدید» می‌شود تا تمرکز بر معنا حفظ شود.	اشیاء در «کمال ظهور» خود هستند؛ یعنی هیچ چیز در پشت دیگری پنهان نمی‌ماند (عدم تقلیل به دید انسانی).
۶	عدم طبیعت گرایی	جدا کردن ویژگی‌های اصلی از جزئیات فیزیکی و تصادفی.	ساده سازی فرم‌ها (مانند گل‌ها یا برگ‌ها) در جهت رسیدن به جوهر فرم و حذف سایه روشن‌های طبیعی که باعث حجم نمایی می‌شوند. استفاده از قوانین و نظام هندسی واحد برای طراحی همه فرمها	استفاده از خطوط بسیار دقیق و ظریف در قالب قلمگیری بر مبنای هندسه منحنی برای مشخص کردن مرزهای موجودات؛ موجود در نگارگری «تعین» یافته است اما نه بر اساس وزن و حجم.	حاشیه‌های تزئینی و قاب‌های هندسی که فضای تصویر را محدود و کنترل می‌کنند. قلمگیری بر اساس هندسه منحنی برای تحدید فرم ها، محدود شدن پالت رنگی به رنگ‌های تخت و درخشان.	توجه به جوهر فرم برای رسیدن به صورت نوعی، مثلاً وقتی یک درخت در نگارگری ترسیم می‌شود، «درخت بودن» آن را می‌بینیم (تعین)، نه لزوماً یک درخت خاص در یک لحظه خاص از زمان.
۷	پیکره های معلق	رها کردن فیگور از وزن، جاذبه و اصطکاک با زمین؛ حذف اثر فیزیکی ماده بر بدن.	تجریده جسم از سنگینی ماده و تبدیل آن به یک «صورت معنوی». با استفاده از دوبعد نمودن به وسیله قلم گیری و رنگ آمیزی و کاربست قوانین و نظام هندسی واحد برای طراحی همه فرمها	تعین ویژگی جوهری و صورت کلی عناصر و اشیا با استفاده از عواملی مانند قلم گیری و دوبعد نمایی که ثقل و وزن مادی اشیا را از بین می برد. پیکره با معلق بودن، جایگاه خود را از دنیای مادی جدا و در مرتبه‌ی قدسی معین می‌کند.	مهار حرکت پیکره در کادر، بر اساس نظام هندسی منحنی و ایجاد هماهنگی و وحدت در ریتم و حرکت به وسیله قلمگیری تا شناوری او به آشفتگی بصری منجر نشود.	با کمک مجموعه عوامل و عناصر بصری مانند خط و رنگ و نور و بافت در کاربرستی کل نگر و مثالی، پیکرها به جای یک حرکت گذرا، در یک وضعیت «تعین ابدی» و بی‌زمان ظاهر می‌شوند.

سلطان محمد نگارگر و نگاره «معراج پیامبر صلی الله علیه و آله»

سلطان محمد نقاش، فرزند میرزا علی نگارگر در تبریز به دنیا آمد و از محضر استاد بهزاد بهره مند شد و پس از فوت بهزاد در تبریز جانشین او در ریاست کارگاههای سلطنتی گردید. پس از به قدرت رسیدن شاه اسماعیل صفوی ۹۰۶ هـ ق تبریز را فتح کرد و وارث کارگاه آق قویونلوها شد. بعد مدتی هرات را تسخیر کرد ۹۱۶ هـ ق و فرزندش تهماسب را در آنجا به حکومت منصوب کرد. شاه تهماسب از کودکی در محضر سلطان محمد آموزش دید. در ۹۳۰ هـ ق در تبریز به تخت سلطنت نشست و هنرمندان مکتب تیموری هرات را به تبریز گسیل داد. سلطان محمد به همراه استاد بهزاد و آقامیرک از هنرمندان محبوب نزد شاه تهماسب بودند. در سال ۹۳۷-۹۳۹ هـ ق چند نگاره رقم دار برای دیوان حافظ سام میرزا برادر شاه تهماسب تصویر کرد. (جشن عید-مستی لاهوتی و ناسوتی-دودلداده) که با رقم او سلطان محمد عراقی آمده است. (عراق عجم در آن زمان) در سالهای ۹۴۹-۹۴۶ هـ ق خمسه نظامی برای شاه تهماسب سفارش داده شد که نگاره ی معراج حضرت محمد شاهکار نگارگری دوره صفوی توسط سلطان محمد در هیات یک صوفی باطنی که روح انسان را به جهان معنی پیوند میدهد. مجالست سلطان محمد با عرفای نامی دوران از او هنرمندی عارف مسلک ساخته که می تواند روح تجرد را در شخصیت و آثارش یافت. نگاره های (معراج حضرت پیامبر صلی الله علیه و آله- مستی لاهوتی و ناسوتی، پیرزن و سلطان سنجر) از مهمترین آثار اوست. که تا سال ۹۴۰ هـ ق به پایان رسید. احتمالاً سلطان محمد در اوایل دهه ۹۶۰ هـ ق چشم از خاکدان زمین فرو بست و در باغ کمال تبریز در مقبره ای در کنار بهزاد و کمال خجندی آرام گرفت. «او حدود سال ۱۵۵۵ م (۹۶۲ هـ ق) هنگامی که پیر محمد خان شیبانی فتوحات خود را شروع کرده بود در گذشت» (Y. Azhand, 2005).

«نگاره معراج» اثر سلطان محمد نگارگر

تصویر ۱- نگاره «معراج پیامبر ص»، سلطان محمد نگارگر، (۹۴۶-۹۵۰ هـ ق). خمسه تهماسبی، موزه بریتانیا؛ مأخذ: (Y. Azhand, 2005). «نگاره معراج» اثر سلطان محمد (نگارگر مشهور دوره صفوی) یکی از شناخته شده ترین و باشکوه ترین نگاره های ایرانی مربوط به کارگاه سلطنتی صفوی، در کتاب خطی ونفیس خمسه نظامی شاهی است. «این خمسه که امروز متعلق به موزه بریتانیا (کتابخانه بریتانیا، or.2256) است در سالهای ۹۵۰-۹۴۶ هـ ق برای شاه تهماسب کار شد» (Y. Azhand, 2005). در این نگاره، حضرت پیامبر صلی الله علیه و آله وسلم سوار بر مرکب «براق» و در هاله ای نورانی به آسمان عروج می کنند.

«حرکت و حیات، رنگهای دلانگیز و دلنشین، آسمانی لاجوردین آکنده از ابرهای پیچان لشکر فرشتگان با بالهای زرین و انبوه هدایا، پیامبر سوار بر براق- اسب انسان سر- و جبرئیل پیشتاز در مقابل فرشتگان از برای راهنمایی پیامبر، شعله هایی که از دور سر پیامبر همچون هاله ای پرنور تتق می کشند، و ترکیب بندی بیضی وار و رانشی رو به سوی کاینات، این همه با هم خصوصیات نگاره معراج پیامبر را برمی سازند و شاهکاری بی نظیر پدید می آورند شاهکاری که کار و اجرای سلطان محمد را در میان نگاره های بی شمار معراج تاریخ نگاری ایران خاص تر می کند.

در شب تیره آن سراج منیر شد ز نقش مراد نقش پذیر



تصویر ۱. نگاره «معراج پیامبر (ص)، سلطان محمد نگارگر، (۹۴۶-۹۵۰ هـ ق). خمسه تهماسبی، موزه بریتانیا. مأخذ (Y. Azhand, 2005, p. 169).

این چراغ فروزان نورش را در نسوج این نگاره چنان نقش می‌زند که آن را به صورت یک نگاره ماورایی درمی آورد و نگرنده را با کاینات پیوند می‌زند» (Y. Azhand, 2005). منزّه است آن خدایی که بنده اش را شبانگه‌ای از مسجدالحرام به سوی مسجدالاقصی که پیرامون آن را برکت داده ایم سیرداد تا از نشانه‌های خود به او بنمایانیم که او همان شنوای بیناست" (قرآن مجید، سوره اسراء آیه ۱). مرحله اول سفر معراج پیامبر اکرم از مکه به سوی بیت المقدس در کمترین زمان سیر داده شدند و پس از اتفاقاتی در بیت المقدس، در مرحله دوم از مسجدالاقصی به آسمان‌ها عروج کردند. «در حالیکه او در افق اعلی بود سپس نزدیک آمد و نزدیکتر شد تا فاصله اش به قدر طول دو انتهای کمان «قاب قوسین» یا نزدیک تر شد، آنگاه به بنده اش آنچه را باید و میکند، وحی فرمود» (قرآن مجید سوره نجم آیه ۱۰-۸). دکتر یعقوب آژند معتقد است: «معراج او (سلطان محمد) که بایستی آخرین اثر هنری او به حساب آید، شکوه و درخشندگی ویژه‌ای دارد و در پایان راه نشانه‌های از برگشت او به ترکیببندی مطلوب مدور سالهای نخستین زندگی اش است» (Y. Azhand, 2005). «در این آسمان لاجوردی، فضای لایتناهی بهشت با توده‌های فشرده از ابر سفید پوشیده شده است. از میان شکافها، آسمان آبی تیره میدرخشد. پیامبر (ص) با عظمت و شکوه، نشسته بر مادیانی با سر انسان (براق/رفرف) و بدون هراس از اعماق بیکرانی که زیر پایشان گسترده می‌شد، عبور می‌کردند. از فاصله‌ای دور، کره زمین که آن را پشت سر گذاشته اند، در محاصره مه رقیق میدرخشید. در جلوی ایشان جبریل بالدار با چهره‌ای نشاط برانگیز، راه را نشان می‌دهد. بین ملک مقرب، جبریل و پیامبر (ص) فرشته‌ای بخوردانی بزرگ که شعله‌های طلا از آن بیرون می‌جهد، در دست دارد. فرشته‌ای دیگر که پایین پیامبر (ص) پهلوی به پهلوی پیامبر فاصله خود را با ایشان حفظ می‌کند، بشقابی مملو از عطر شعله‌وار را بالا نگه داشته است. در بالای سر پیامبر (ص) فرشتگان، ظروف مروارید و یاقوت را همچون بارانی از رگبار درخشان فرو می‌ریزند. تعداد زیادی از دیگر فرشتگان با شتاب از آسمان به سمت پیامبر با در دست داشتن هدایای گوناگون فرود می‌آیند، یکی کتاب قرآن مجید را حمل میکند، دیگری ردای سبز رنگ معروف را، دیگری تاجی می‌آورد و دیگران ظرفهای میوه و انواع غذاها را هدیه می‌دهند» (M. Shayestehfar, 2005).

کیفیت بیانی و ساختار تجرید تصویری در نگاره معراج

از آنجا که در اولین مواجهه با اثر هنری با کیفیت بیانی آن اثر مواجه می‌شویم لازم است ابتدا این بخش مورد بررسی قرار گرفته از اینرو مهمترین عناصر بیانی در جدول ۲ «کیفیت بیانی» تشریح و تبیین شده است.

جدول ۲. کیفیت بیان وروایت شیوه تصویری پردازی در نگاره معراج. ماخذ: نگارندگان

ردیف	تصویر	کیفیت بیانی (بیان روایت و شیوهی تصویر پردازی)	مصادیق
۱		زبان روایی تصویری الف) روایت چندلایه و «سخن‌گویی» تصویری.	در نگاره معراج اثر سلطان محمد، تصویر فقط ثبت یک صحنه زودگذر و لحظه‌ای نیست؛ بلکه نگاره یک زبان روایی می‌سازد که درنگاره معراج حرکت‌ها جهت‌دار طراحی شده (سیر آسمانی براق/عروج پیامبر و جبریل/گردش نگاه‌ها/استقبال فرشتگان از پیامبر (ص) تا چشم از زمین به افلاک هدایت شود. در این گونه روایت سازی تصویری، چهره‌ها و بدن‌ها طوری چیده می‌شوند که «نظم روایی» شکل گرفته و در مواجهه، مخاطب بدون متن بتواند ترتیب رویدادها را حدس بزند.
۲		ایجاز پر معنا ب) ایجاز روایی همراه با پرمیز از شلوغی	از نشانه‌های بیان قوی در این نگاره باید گفت که جزئیات صرفاً برای پرکردن فضا نیست؛ هر جزء کارکرد روایی دارد (مثلاً ابرها، حرکت و جهت فرشتگان، هاله‌های نور و همچنین نشانه‌های مکانی/زمانی که برگرفته از روایت‌های معراج است. ترکیببندی در این نگاره طوری است که با وجود عناصر متعدد که هر کدام دارای روایت است، مرکز توجه در نگاره نیز روشن مانده و شاکله بیان تصویری حفظ شده است. مهمترین بخش در مرکز نگاره به شمایل حضرت پیامبر صلی الله علیه و آله وسلم مربوط است که با مرکب «براق/رفرف» با تأکیدی در نسبت اهمیت یافته و با انتخاب عناصر تصویری بدون شمایل نگاری طبیعی و شبیه سازی انسانی، ذهن مخاطب را به سکون در شکل و فرم نمی‌کشاند، بلکه با ایجاد هاله‌ای نورانی و درخشان از «طلا» فضایی معنوی را بر تصویر حاکم می‌کند که این بیان

			معنوی، با کمترین عناصر، ایجازی شگفت انگیز در بیان روحانیت و قداست معنوی ایجاد کرده است.
۳	چیدمان شخصیت‌ها (ج) سازماندهی در بیان احساس با نظم بخشیدن به فرم در نگاره.		بیان در این نگاره را می‌توان بین دو وجه مهم تقسیم بندی کرد «معنویت» همراه باحالت‌های «قدسی» در صحنه‌ی عروج به آسمان، در واقع سلطان محمد اشعار مرقوم شده در نگاره را به تصویر عینی بدل می‌کند. انتخاب اشعار و نوشتن آن در داخل کادر تصویر و هماهنگی چیدمان شخصیت‌ها که در نظامی دایره‌وار که با حرکتی تصاعدی و بالارونده بر اطراف پیکره نورانی پیامبر حلقه زده اند، تفسیری تصویری از متن اشعار ارائه می‌دهد.
۴	سازمان ترکیب و کنترل حرکت (د) «نظم‌هندسی- خوش‌نشینی بصری یا همان تجرید تصویری»		احساس معنوی و قدسی غالباً از طریق فرم منتقل می‌شود نه فقط از طریق اغراق در ساخت و ساز چهره‌ها. که مبتنی بر هماهنگی رنگ، ریتم خطوط، توازن سطوح در این نگاره است. تمامی این هماهنگی به واسطه ساختار ترکیب بندی متمرکز بر اساس رابطه تفوق و تابعیت و در نظام دورانی اسپیرالی شکل گرفته است که چون عاملی فراگیر همه عناصر را در نظمی کیهانی قرار داده است.

کیفیت بیانی در نگاره معراج سلطان محمد یعنی: تصویر مثل یک زبان روایی عمل می‌کند؛ با کنترل حرکت، چیدمان شخصیت‌ها و ایجاز پرمعنا، مخاطب را مرحله به مرحله بالا می‌برد.

ساختار تجرید تصویری

اصطلاح «تجرید تصویری» در نگارگری با سازمان دهی فضای نگاره صورت می‌گیرد که منتهی به تصویری با عدم واقعگرایی می‌شود. عناصر تصویر نشانه گذاری شده و به نماد تبدیل می‌شوند. در هندسه‌ی روایت نیز تبدیل پیوستگی به الگو و ساختار شکل می‌گیرد.

الف) فضا به جای و اقصیت عینی، «فضای معنایی» است

در نگاره معراج فضای تصویری در آسمان با منطق پرسپکتیو طبیعی به نمایش در نیامده است، بلکه با لایه گذاری و نشانه گذاری‌های نمادین سازمان دهی شده و پیکره‌ها معلق و بدون اتصال به زمین به چشم می‌خورد «تاکید بر پیامبر اکرم (ص) توسط هاله نورانی گسترده ای که دور ایشان است انجام شده و به جز مورد فوق، پیکره‌های فرشتگان از ابعاد یکنواخت و مشابه برخوردارند. این موضوع نشان دهنده آن است که نگارگر از تغییر اندازه در سه بعد نمایی برای جلب توجه بصری بهره نبرده است. بر این اساس میتوان گفت در نگاره حاضر از پرسپکتیو مقامي نیز به وسیله انوار دورتادور حضرت رسول (ص) استفاده شده و مقام و منزلت والای ایشان این گونه از فرشتگان متمایز شده است» (S. Babakhan, 2020 & B. Kamrani, 2020).

ب) ریتم و تکرار به جای تقلید طبیعت

تجرید در سطح، خط، فرم و همچنین در چیدمان منظم و و متوالی فرشتگان در اطراف پیامبر (ص) رخ داده است. فرم‌های مشابه (مثلاً شکل جامه‌ها، بال‌ها، ابر، هاله‌ها، یا قوس‌ها) تکرار می‌شوند تا ریتم عمودی را تصاعدی و بالا رونده با حرکتی مدور (اسپیرالی) بسازند. این تکرارها ذهن را از جزئیات طبیعی جدا می‌کند و به سمت الگوی معنوی می‌برد.

ج) تبدیل عناصر به «نشانه‌های ساختاری»

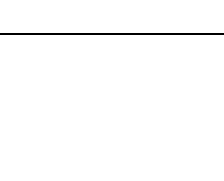
در نگاره معراج، موجودات یا عناصر طبیعی: به عنوان «اشیای واقعی» حضور ندارند، بلکه به عنوان تکیه‌گاه‌های ساختار عمل می‌کنند: نظم دادن به مسیر عروج، تقسیم‌بندی آسمان، یا تأکید بر حضور قدسی نمونه‌های بارز آن هستند، بعنوان مثال نصر می‌نویسد: «نقاشی ایرانی توانست بیننده را از افق مادی به مرتبه‌ای عالی تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی می‌سازد مافوق این جهان ...» (S. H. Nasr, 1996).

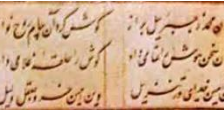
د) «ادراک تجریدی». فضا و عناصر طبیعت به واقعیت روزمره ارجاع نمی‌دهند؛ به جای پرسپکتیو و تقلید، تصویر با لایه گذاری، ریتم فرمی و نشانه سازی معنایی ساخته می‌شود. «نوع تفکر هنرمند ایرانی مسلمان و میراثی که از هنر باستان همراه خود دارد باعث نوعی بیان رازگونه او در نقاشی است که با استفاده از ابزاری به نام تجرید به بیننده القا می‌شود. این نوع بیان بین تمام هنرمندان زبانی مشترک است.» (H. Hamdieh 2022 & M. R. Sharifzadeh).

تجريد تصويرى در نگاره معراج

تجريد تصويرى در نگاره معراج به اين معناست كه هنرمند به جاى بازنمايى واقع گرايانه طبيعت، عناصر بصرى را در قالب تصوير تجسسى كه با حس بينايى درك مى شود تجريد كرده (ادراك حسى) و با قوه مخيله كميت ها و كيفيت آن را سازماندهى مى كند (ادراك خيالى) در اجراى تجسسى آن را به واهمه نزديك مى كند كه مفهوم قدسى معراج از آن استنباط مى شود (ادراك وهمى) و در نهايت در ادراك عقلى معناى انسان كامل درعروج ورسيدن به آسمان و قاب قوسين را به تصوير مى كشد و جهان را به شكلى ذهنى، نمادين و آرمانى تصوير مى كند و همواره از بازنمايى صرف پديده هاى مادى فاصله گرفته است تا بتواند به سوى «حقيقت اشياء» (آن گونه كه در عالم مثال متصور است) نزديك شود. در اين ميان، «آثار سلطان محمد به مثابه قله اى در تحول زبان بصرى مكتب تبريز شناخته مى شود» (R. Pakbaz, 2019).

جدول ۳. مهم ترين عوامل شكل گيرى تجريد در نگاره معراج. ماخذ: نگارندگان

تصوير	مهم ترين عوامل شكل گيرى تجريد	(جدول شماره ۳) شاخصه هاى مهم
	۱- جهان بينى عرفانى و فلسفى	نگاره معراج ريشه در تفكر عرفانى و حكمت اشراق دارد. در اين نگاه، حقيقت باطنى مهم تر از ظاهر مادى است. بنا بر اين: تصوير، بازتاب «عالم مثال» است نه جهان مادى. طبيعت به صورت آرمانى و كامل شده نمايش داده مى شود. هدف، انتقال معنا و حس معنوى است، نه ثبت دقيق واقعيت. هنر نگارگرى ايرانى به واسطه پيوند بنيادين با جهان بينى عرفانى، همواره از بازنمايى صرف پديده هاى مادى فاصله گرفته و به سوى «حقيقت اشياء» (آن گونه كه در عالم مثال متصور است) گرايش داشته است. در اين ميان، «آثار سلطان محمد به مثابه قله اى در تحول زبان بصرى مكتب تبريز شناخته مى شود» (Pakbaz, 2019). اين چراغ فروزان نورش را در نسوج اين نگاره چنان نقش مى زند كه آن را به صورت يك نگاره ماورايى درمى آورد و نگرنده را با كائنات پيوند مى زند. (Y. Azhand, 2005) «هنرمند جان طبيعت را سرمشق قرار مى دهد نه صورت ظاهرى آن را» (S. H. Nasr, 2002).
	الف-۱- تصوير، بازتاب «عالم مثال» است نه جهان مادى. ب-۱- هدف، انتقال معنا و حس معنوى است، نه ثبت دقيق واقعيت.	
	۲- حذف پرسپكتيو طبيعى	در نگاره معراج پرسپكتيو خطى غربى وجود ندارد. اندازه پيكره ها بر اساس اهميت معنايى تعيين شده نه فاصله از مخاطب، مانند تاكيد بر شمائل مقدس با قرار دادن در مركز تصوير و اندازه بزرگتر، چند زاويه ديد به صورت هم زمان ديده مى شود، شمائل و براق از روبرو ماه و زمين از زواياى ديگر. فرشته گان، ابرها، آسمان لايتناهى بصورت دوبعدى، اين رويكرد باعث مى شود فضا ذهنى و تخت (flat) جلوه كند و به سمت تجريد برود. نويسد تقليد هنرمندان مسلمان از طبيعت تفاوتى آشكار با راي افلاطون و ارسطو دارد آنها نه از صورت بلكه سيرت طبيعت (به نوعى همان كل) تبعيت مى كنند (H. Balkhari Qahi, 2013).
	الف-۲- اندازه اشيا بر اساس اهميت معنايى ب-۲- دو زاويه ديد به صورت هم زمان	
	۳- ساده سازى و هندسى كردن فرم ها	فرشتگان با بالهاى مشابه ودوبعدى، ابرها وهاله نور شكل هاى قراردادى و نمادين دارند. چهره ها تپييك و مشابه اند، نه فرديت گرا. شمائل پيامبر بدون صورتگرى و تجسم، كه حذف اين جزئيات طبيعى، تصوير را از واقع گرايى دور و به ساختارهاى تجريدى نزديك مى كند.
	۴- نقش رنگ در تجريد	رنگ ها طبيعى نيستند؛ بلكه نمادين و درخشان اند. کاربرد طلا به عنوان هاله نور، سايه پردازى حجبى كم است يا وجود ندارد. رنگ ها حتى در نمايش آسمان سطحى و تخت استفاده مى شوند. «نقاشى ايرانى مثل خوابى روشن و شفاف است كه گويى از نور درون اشراق يافته است» (T. Burckhardt, 2000). اين استفاده از رنگ باعث مى شود تصوير بيشتر به يك تركيب بندى تزيينى و مفهومى شباهت داشته باشد. «نوع و طيف هاى رنگى در نقاشى ايرانى براساس مضامينشان متفاوت است» (O. Grabar, 2017).
	الف-۴- رنگ ها طبيعى نيستند ب-۴- رنگ ها سطحى و تخت استفاده مى شوند	
	۵- تركيب بندى تزيينى و ريتميك	نگاره معراج تحت تأثير هنر تزيينى (اسلىبى، ختايى، تذهيب) در زين براق و پوشش در شمائل مقدس است حتى از خط نستعليق براى تزيين و زيبا يى آن علاوه بر جنبه روايى استفاده شده. در نتيجه: ريتم خطوط و عناصر اهميت زبائى دارد. كه بر مسير اسپيرالى عناصر تصوير جانممايى شده و حركت ريتميك چشم در صفحه تا رسيدن به مركز دايره حلزونى كه محل شمائل مقدس است هدايت مى شود.
	الف-۱- حركت چشم هدايت مى شود.	

می‌شود. تصویر حالتی موزون و موسیقایی پیدا می‌کند. این تأکید بر ریتم و تزیین، تصویر را از طبیعت‌گرایی جدا می‌کند.	ب-۲- تصویر حالتی موزون و موسیقایی دارد.	
	ج-۳- تأکید بر ریتم و تزیین	
نگاره معراج برگی از خمسه نظامی شاه هماسی است. در نتیجه تصویر: روایت محور است. و برگرفته از تجرید شاعرانه نظامی گنجوی و تصویر سازی تجریدی سلطان محمد نگارگر، یعنی بیشتر بیانگر «فضای داستان» و روایت است تا بازنمایی عینی صحنه. این امر باعث شکل‌گیری فضایی ذهنی و استعاری، تجریدی می‌شود. شفیهی‌کدک‌نی این صنعت را ملازم تشخیص می‌شمارد و آن را از خصیصه‌های سبکی شعر بیدل دهلوی محسوب می‌دارد (M. R., Shafiei Kadkani, 2024). در شب تیره آن سراج منیر، شد ز نقش مراد نقش پذیر، بخشی از این ابیات نوشته شده بر تصویر است که آسمان شب و تیرگی آن همراه با درخشش چهره پیامبر صلی الله علیه و آله که در شعر نظامی به سراج منیر (چراغ روشنی بخش) تجرید شده است.	۶- و ایستگی به ادبیات.	
	الف-۱- روایت محور است	
	ب-۲- بیانگر «فضای داستان» است ج-۳- شکل‌گیری فضایی استعاری	

تفسیر و تحلیل مراحل چهارگانه تجرید، تعیین، تحدید و تعیین در نگاره معراج



تصویر ۲. نگاره معراج سلطان محمد (Y. Azhand, 2005, p. 169)

۱. تجرید و نفی پرسپکتیو

پرسپکتیو رنسانسی (سه‌بعدی) بر اساس دیدگاه ناظر انسانی و محدود به زمان و مکان خاصی است. نگارگر معراج با تجرید از این محدودیت، پرسپکتیو را حذف می‌کند تا نگاهی «الهی» یا «کل‌نگر» ایجاد کند؛ نگاهی که در آن همه چیز به طور هم‌زمان و با وضوح یکسان دیده می‌شود. «سکنی گزیدن در عالم اسلامی هر امر دینی و دنیوی را برای آدمی رنگی ایمانی می‌زند. از این رو در نقاشی، هنرمند به نحوی تحت سیطره کل متعالی اسلام است، هرچند که اساسا نقاشی در عصر اسلامی کمتر مضامین دینی دارد. حضور این کل، صورت خیالی هنرمند مسلمان را از طریقه صورت‌نگری یونانی دور کرده و فضای مثالی در پرده‌های نقاشی او ظاهر ساخته بود» (M. Madadpur, 2011). تعیین و تحدید با خط: در نگاره معراج «خط» ابزار اصلی تعیین است. وقتی عمق (سایه‌روشن) حذف می‌شود، اشیاء برای اینکه هویت خود را از دست ندهند، باید با خطوطی بسیار دقیق و قاطع تحدید شوند. این تحدید، مانع از فروپاشی فرم در فضای تخت می‌شود که قلم‌گیری‌های استادانه سلطان محمد در نگاره معراج مبین این مدعا است.

۱. تعیین در فضای تخت

در نگارگری، فضای دوبعدی ضعیف فنی نیست، بلکه یک انتخاب آگاهانه برای تعیین عالم مثال است. در این فضا، هیچ عنصری «پشت» عنصر دیگر پنهان نمی‌شود (تداخل فرم‌ها به حداقل می‌رسد)؛ هر جزء در مقام شهودی خود، در حال ظهور یا همان تعیین است. با وجود پیکره‌های زیاد فرشتگان استقلال حضور آنها به وضوح قابل مشاهده است. این ساختار نشان می‌دهد که نگاره معراج با استفاده از زبان بصری دوبعدی، از جهان «بود» (ماده) عبور کرده و به جهان «نمود» (معنا) وارد می‌شود.

۲. رنگ‌گذاری تخت

در نگارگری، هنرمند رنگ را «تجربید» می‌کند؛ یعنی نور را از آن می‌گیرد تا فقط ذات رنگ باقی بماند. وقتی رنگها در نگاره معراج سایه ندارد، دیگر متعلق به یک زمان خاص (مثلاً غروب یا ظهر) نیست، بلکه در «زمان بیکران» حضور دارد و از زمان مادی دور است.

رنگ و مرزهای تحدید

رنگ‌های تخت در نگارگری ایرانی معمولاً توسط قلم‌گیری‌های تیره (مشکی) احاطه می‌شوند. این تضاد، نوعی «تحدید وجودی» ایجاد می‌کند.

رنگ به عنوان ابزار تعیین

رنگ‌ها غالباً نمادین هستند (مثلاً رنگ لاجورد برای آسمان یا طلا برای نور هاله شمایل مقدس) به کار می‌رود. استفاده از این رنگ‌ها به صورت «تخت» باعث می‌شود آن‌ها از حالت زمینی خارج شوند. رنگ تخت، «نور مادی» را که عامل حجیم‌نمایی است نفی می‌کند تا «نور شهودی» که عامل مکاشفه است، جایگزین آن شود. در نتیجه رنگ تخت در نگاره معراج، پلی میان تجربید و تعیین است. هنرمند با تجربید (حذف سایه) به رنگ ناب می‌رسد و با تحدید (خط‌کشی) و تعیین (رنگ مشخص برای فرم مشخص)، امکان تعیین حقیقت آن شیء را در فضای تخت نگاره فراهم می‌کند. این رنگ‌ها دیگر توصیف‌گر پوسته‌ی اشیاء نیستند، بلکه نشان‌دهنده «ماهیت» آن‌ها در عالم خیال‌اند.

۳. تحلیل نور منتشر

نور و تجربید (گذر از ماده)

نور منتشر یعنی «تجربید نور از سایه». در عالم ماده، هر جا نوری هست، سایه‌ای هم هست (تضاد). در این وضعیت نگارگر با حذف سایه، عالم تصویر را از تضادهای فیزیکی دنیای مادی پاک می‌کند. یعنی نور در نگاره معراج، «نورخورشید» نیست، بلکه «نور خرد» یا «نور حضور» است که همه چیز را به یک اندازه روشن می‌کند.

تعیین و وضوح (عدم ابهام)

چون نور منتشر است، هیچ‌کدام از عناصر تصویر در تاریکی یا ابهام با محو کردن رنگ فرو نمی‌روند. اجزای تشکیل دهنده نگاره (از ابر و فرشته گان شعله‌های هاله) به یک اندازه اهمیت دارند و در پیشگاه آن نور ازلی، «معین» و آشکار هستند.

تحدید و ساحت مقدس

نور منتشر در نگاره معراج، نوری است که از چهارچوب قاب بیرون نمی‌زند. این نور در کادر «تحدید» شده است، درست مثل روح که در کالبد بدن «تحدید» می‌شود. این نور نمی‌خواهد واقعیت خارجی را شبیه‌سازی کند، بلکه می‌خواهد فضای نقاشی را به «ساحت عالم مثال» محدود کند.

تعیین در بی‌زمانی

نبود سایه در نور منتشر باعث می‌شود که ما نتوانیم ساعت روز یا موقعیت جغرافیایی را در نگاره تشخیص دهیم. این «بی‌زمانی»، در واقع همان «تعیین ابدی» است؛ یعنی اشیاء در وضعیت ازلی خود (بدون گذشت زمان و تغییر نور) به تصویر درآمده‌اند.

۴. تجربید در ترکیب‌بندی مقامی

نگارگر ناظر مادی نیست که با دوری و نزدیکی اشیاء را محکوم به تغییر اندازه کند، مهم آن است که در «نظم معنایی» کجا باید قرار بگیرد. این همان تجربید از مکان طبیعی است. ساختار ترکیب‌بندی اسپیرالی علاوه بر حرکت و ریتم و تناسب، ترکیب‌بندی را نیز در نگاره معراج ساماندهی می‌کند.

تعیین به مثابه رتبه‌بندی معنایی

یعنی هر عنصر بر حسب اهمیتش در روایت، معنا یا سلسله‌مراتب قدسی، معین می‌شود. شمایل مقدس در مرکز اسپیرال قرار گرفته، نه لزوماً در نزدیک‌ترین نقطه به بیننده.

تحدید به واسطه کادر و سطح

عناصر این نگاره در سطحی محدود و قاب‌بندی شده سامان می‌یابند. این تحدید باعث می‌شود که هر عنصر در جای خود بماند و کل اثر به سمت بی‌نظمی بصری نرود.

تعیین به مثابه حضور آشکار

پیکره‌ها و عناصر تصویر در نگاره معراج در عمق گم نمی‌شوند، بلکه در سطح ظاهر می‌شوند؛ یعنی در وضعیت تعیین قرار می‌گیرند. در ترکیب‌بندی مقامی در نگاره معراج نظم دادن به عناصر بر پایه مقام معنوی و نمادین است، نه بر اساس واقع‌نمایی، تعیین مشخص شدن جایگاه هر جزء در نگاره است و تحدید نیز محدود شدن عناصر در کادر و سطح نگاره و تعیین مرحله ظهور روشن و مستقل هر عنصر در صفحه است.

۵. زاویه دید چندگانه

خود را به یک نقطه ثابت (مانند دوربین عکاسی) محدود نمی‌کند. بلکه در آن واحد از بالا، روبرو و حتی از زوایای دیگر به صحنه می‌نگرد. پیکره‌ها از روبرو و زمین از نمای بالا تصویر شده، تا «حقیقت» اشیاء را به طور کامل آشکار کند. این شیوه، ابزار اصلی برای نمایش جهان «مثال» است.

تحلیل زاویه دید متعدد در نگارگری ایرانی

تجربید رهایی از قید «ناظر انسانی» و مکان ثابت است، یعنی عبور از چشم سر به سوی چشم دل. تصویر از محدودیت زمانی و مکانی یک ناظر خاص «تجربید» شده و به حقیقت کلی دست می‌یابد.

تعیین

رویت تمام ابعاد شیء برای شناسایی و بازشناسی دقیق ماهیت آن. با دیدن هم‌زمان سقف، فرش و دیوار، هویت اشیاء به طور کامل «تعیین» می‌شود و ابهامی باقی نمی‌ماند.

تحدید

ترکیب زوایای مختلف در یک چارچوب تخت و بسته. پرش نگاه بیننده میان زوایا در یک سطح دوبعدی «تحدید» می‌شود تا تمرکز بر معنا حفظ شود.

تعیین

ظهور کامل حقیقت اشیاء از تمامی جهات (تجلی). اشیاء در «کمال ظهور» خود هستند؛ یعنی هیچ چیز در پشت دیگری پنهان نمی‌ماند (عدم تقلیل به دید انسانی).

تعیین هویت در غیاب سایه

وقتی زاویه دید تغییر می‌کند (مثلاً سقف اتاق را از پایین می‌بینیم در حالی که فرش را از بالا)، اشیاء دچار تغییر شکل پرسپکتیوی نمی‌شوند. این باعث می‌شود هویت هندسی اشیاء (مثل دایره بودن حوض یا مربع بودن فرش) کاملاً «تعیین» شود و ابعاد آن تغییر نکند.

تجربید: فرار از زندان مادی طبیعت گرایی

وقتی نگارگر از سایه روشن (که نشانه‌ی برخورد نور مادی به جسم است) پرهیز می‌کند، در واقع دارد از تجربید نور از ماده سخن می‌گوید. او می‌خواهد از «صورت گذرا» (آنچه چشم می‌بیند) تجربید کند تا به «معنای ماندگار» برسد. در نگاره معراج موضوعی تجربیدی را شاهدیم که بر اساس قدرت تخیل نگارگر ساماندهی شده و عناصر تجربیدی مضمونی مانند فرشته گان، براق، هاله نورو... براساس روایات دینی شکل گرفته است.

تعیین هویت به مثابه حقیقت

در طبیعت، یک درخت با تغییر فصل، نور و زاویه دید، شکل متفاوتی دارد. اما در نگارگری، درخت «تعیین» یافته است؛ یعنی یک الگوی ثابت و معین دارد که هویت واقعی آن را نشان می‌دهد. ابرهای تزیینی و نمادین، رنگها، شمایل پیامبر (ص) پیکره‌های فرشتگان، و فضای مادی و معنوی نگاره بر اساس وحدتی توحیدی انسجام یافته است.

تحدید: ساختن یک جهان موازی

طبیعت‌گرایی تلاش می‌کند «بی‌کرانگی» و «عمق» را تقلید کند، اما نگارگر در صحنه معراج با تحدید (محدود کردن) فضا به یک صفحه تخت، نشان می‌دهد که این جهان، جهان فیزیکی نیست، بلکه جهان «مثال» است.

تعیین: حضور در زمان حال ابدی

طبیعت‌گرایی همواره در «زمان» گرفتار است (مثلاً لحظه‌ای که خورشید غروب می‌کند). اما عدم طبیعت‌گرایی، اشیا را از این زمان گذرا نجات می‌دهد، عناصر در نگاره معراج در وضعیت تعین مطلق قرار دارند؛ یعنی آن‌ها همیشه، در هر لحظه و با تمام شکوه خود حاضرند. این همان «ظهور حقیقت» است که در قالب صورتی هنری تعین می‌یابد.

عبور از سنگینی ماده در پیکره های معلق

در جهان مادی، هر جسی تحت تأثیر جاذبه است و با زمین تماس دارد. نگارگر با معلق کردن پیکره ها، در واقع دارد از «وزن مادی» تجرید می‌کند. براق در حالی که معلق است ولی بوسیله ی پا حرکت و بر آسمان سیر می‌کند این کار باعث می‌شود بدن براق از یک «جسم سنگین و محدود» به یک «صورت سبک و رها» تبدیل شود. این تجرید، پیامی است که می‌گوید: «این شخصیت، متعلق به این جهان خاکی نیست»

تعین: جایگاه بر اساس شأن

تصویر معلق براق در نگاره در حالی که حامل رسول خداوند است مصداق این جایگاه است. با این کار، سلطان محمد بدون نیاز به کلمات، جایگاه هستی‌شناختی راکب و مرکب را در سلسله مراتب جهان مشخص می‌کند.

تحدید: نظم در میان بی‌وزنی

اگر پیکره ها کاملاً رها بودند، تصویر از هم می‌پاشید. نگارگر از طریق تحدید، با چرخش حلزونی پیکره های فرشتگان براق و پیامبر (ص) را بصورت معلق را در کنار عناصر دیگری مثل «ابرها و شعله های هاله نور» (که خودشان هم معلق و سبک هستند) قرار می‌دهد. این محدود کردن پیکره ها در میان آسمان بی انتها باعث شده که «معلق بودن» یک نظم زیبایی‌شناختی داشته باشد و نه یک بی‌نظمی فیزیکی.

تعین: حضور در حالت «بودن»

در واقعیت، اگر کسی در هوا باشد، یا در حال سقوط است یا در حال پرواز؛ هر دو حالت، حرکتی «گذرا» و وابسته به «زمان» است. اما پیکره های معلق مانند براق و فرشته وحی که در حال راهنمایی در سیر معراج است. در نگاره «معراج» نه سقوط می‌کنند و نه پرواز؛ آن‌ها فقط «هستند». براق گرچه با بال پرواز تصویر نشده است، ولی اتصال و حرکت براق نیز بر جسم مادی مانند زمین یا حتی ابر به تصویر کشیده نشده است، این همان تعین ابدی است. گویی زمان در آن نقطه متوقف شده و شخصیت در کمال حضور خود قرار دارد. «اشتباه اساسی از این دیدگاه تابانیدن یا فراق‌کنند طبیعت امر مطلق بر امر نسبی است و اعطاء استعلائی به امر نسبی که خود واجد آن نیست؛ علت این فراق‌کنی در وهله اول تخیل یا دقیق تر بگویم توهم است و مسلمان در هنر تصویری، تجلی بارز و سرایت پذیر این اشتباه را مشاهده میکند؛ به زعم وی تصویر، نظام واقعیت معینی را بر نظام واقعیت متفاوتی می‌تاباند پادزهر این فراق‌کنی یعنی آنچه آدمی را از آن اشتباه مصون می‌دارد، حکمت است که هر چیزی را به جای خویش می‌خواهد؛ قاعده مزبور وقتی در مقوله هنر بکار بسته شود معنایش این است که هر گونه آفرینش هنری، باید بر حسب قوانین محدوده وجودی خاص همان آفرینش بررسی شود و همان قوانین را قابل فهم و تعقل سازد» (T. Burckhardt, 2000).

بررسی مراحل ادراکات سینوی در نگاره «معراج»

تجرید تصویری در نگاره معراج بر اساس مراتب ادراک در فلسفه ابن سینا (حسی، خیالی، وهمی، عقلی) به صورت یک فرآیند صعودی از محسوس (ادراک حسی) به معقول (ادراک عقلی) در حرکت است.

ادراک حسی (حس مشترک)

این اولین مرحله ادراک است که از طریق حواس پنج‌گانه ظاهری (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، لامسه) صورت می‌گیرد. قوهی «حس مشترک» در مغز، صورت‌های جزئی اشیاء را دریافت و درک می‌کند. در این مرحله، ما با واقعیت فیزیکی و مادی سروکار داریم که در مرحله «تعین» رخ می‌دهد، مانند دیدن رنگ‌ها، فرم و اشکالی که در نگاره وجود دارد، تصویر حضرت محمد (ص) و فرشته (جبرئیل)؛ جزئیات لباس‌ها، چهره‌ها، حرکات بدن، و اشیاء مادی که در تصویر دیده می‌شوند (مانند ابرها، آسمان، زمین در پایین تصویر) همگی می‌توانند نماینده‌ی ادراک حسی باشند. تعین تصویری در نگاره معراج، حس بینایی را در بیننده درگیر می‌کند.

ادراک خیالی (خیال منفصل- حافظه)

پس از دریافت صور جزئی توسط حس مشترک، قوه «خیال» این صورته‌ها را در خود حفظ می‌کند و می‌تواند آن‌ها را بازسازی و ترکیب کند. خیال می‌تواند صور منفصل را (یعنی صورتی که از جزئی جدا شده) حفظ کند. و با ترکیب عناصر صورت‌های دیگری بسازد، سیر معراج، خود یک رویداد فراتر از درک حسی مستقیم است. نحوه ترکیب شمایل حضرت محمد (ص) با براق، یا با جبرئیل، و سیر صعودی آن‌ها، می‌تواند بازتابی از قوه خیال باشد که تصاویر حسی را به هم پیوند می‌زند تا یک صحنه روایی را بسازد. بازنمایی معراج بر

اساس روایات در مراحل مختلف معراج، عبور از آسمان‌ها، مواجهه با فرشتگان، همراهی و راهنمایی جبریل که با خیال خلاق نگارگر به تصویر کشیده شده و با ادراک و ثبت در حافظه مخاطب مربوط به مرحله ادراک خیالی در نگاره معراج است.

ادراک وهمی (واهمه)

این قوه به ادراک معانی کلی جزئی می‌پردازد. وهم، احکام کلی غیرحسی را درمی‌یابد که لزوماً از راه حس به دست نیامده‌اند، بلکه کیفیتی شبیه به حس دارند اما کلی‌تر هستند مانند درک بار احساسی نگاره مثل، جمال و جلال الهی، قرب الهی، نورانیت، و عظمت پیامبر، که نمایش این عظمت، ترس (در معنای هیبت و احترام) و شوق، فراتر از ادراک حسی صرف است و به حوزه ادراک وهمی وارد می‌شود. مثلاً، نمایش نورانیت خاص، یا ابهت چهره‌ها، می‌تواند حس وهمی را در بیننده برانگیزد. در نگاره معراج ادراک وهمی از مقام و منزلت پیامبر اکرم (ص) به مدد ادراک خیالی در قالبی نمادین ظهور می‌یابد که در تصویر نگاره به صورت قطب و نیروی مرکزی که جاذب تمامی عناصر است ظهور می‌کند.

ادراک عقلی (عاقله)

این بالاترین مرحله ادراک است که در آن، صور عقلی و کلیات محض درک می‌شوند. عقل، صور معقوله را از قوه وهم دریافت کرده و آن‌ها را به صورت مفاهیم کلی و مجرد درمی‌یابد. «نقاشی‌های ایرانی وجهی مبهم دارد، تصاویر معماگونه اند و در سطحی بالاتر از خیال عمل می‌کنند: می‌توان عاقبت‌های گوناگونی را برای صحنه نقاشی شده متصور شد» (O. Leaman, 2016). حضور نمادین پیامبر اعظم (ص) در هیاتی با نور درخشان در اطراف پیکری سبزیپوش و صورتی پوشیده، جنبه‌ای کاملاً نمادین یافته که به منزله سراج منیر، حاصل ادراک عقلانی از وجود ایشان است.

نتیجه‌گیری

سلطان محمد نگارگر، با مهارت ویژه‌اش در خلق نگاره معراج با ترکیب‌بندی، استفاده از رنگ‌های درخشان، و نمایش فضاهای آسمانی، ایجاد ضرب‌آهنگ تصویری موزون، و ریتمیک‌یکی از زیباترین تفاسیر تجسیمی را تصویرگری کرده که از مصادیق "تجريد تصويري" در هنر نگارگری ایرانی و در موضوع «معراج» است. این استاد نگارگر در اثرش که مبین هنر تجریدی اسلامی است از عناصر تجسیمی به نوعی استفاده می‌کند تا از جهان مادی "تجريد" یابد و به حقیقت فراحسی و مطلق (خداوند) متصل شود. این عناصر ابزاری هستند که تحت تعیین دقیق قوانین توحیدی، به خدمت آن هدف غایی درآمده و در نگاره «معراج» تعیین یافته است. ساز و کار هنر تجریدی که با چهارگانه تعیین، تحدید، تعین و تجرید و نسبت آن با ادراک تجریدی در مراحل حسی، خیالی، وهمی و عقلی و روابط میان چهارگانه و ادراک تجریدی با قوای باطنی از منظر ابوعلی سینا بیان شد، نشان از رمزگزاری عمیقی در ساختار هنر نگارگری اسلامی ایرانی دارد که جز با دانشی براساس حکمت هنر اسلامی قابل فهم نیست. گرچه تفکر بوعلی سینا و منظر مشاعی مبنایی علی دارد ولی بی‌گمان آنچه در تجربه زیسته نگارگران در زمانهای گذشته صورت گرفته با فهم و ادراک امروزی ما که در دنیای دیگری زندگی می‌کنیم متفاوت است. لذا باز به بیان بورکهارت مراجعه می‌کنیم که «هر گونه آفرینش هنری، باید بر حسب قوانین محدوده وجودی خاص همان آفرینش بررسی شود و همان قوانین را قابل فهم و تعقل سازد» (T. Burckhardt, 2011). لذا برای درک بهتر نگارگری ایرانی، خوانش تجریدی، افقی توحیدی و همگون با شریعت اسلامی و شاکله‌ای وحدت بخش در پیش چشمان ما می‌گشاید.

Reference

- Abdollah, Zahra (2015). *An Explanation of the Essential Roots of Mi'raj and Their Reflection in the Image Domain with Emphasis on the Mi'raj Paintings of the Holy Prophet of Islam* (PhD dissertation). Shahed University, Tehran.
- Azhand, Ya'qub (2005). *Sima-ye Soltan Mohammad Naqqash [The Image of Sultan Mohammad the Painter]*. Farhangestan-e Honar.
- Babakhan, Salimeh, & Kamrani, Behnam (2020). A Reading of Sultan Muhammad's Mi'raj Painting from the Perspective of Gestalt Perception Principles. *Negareh*, 15(53), 83–97. <https://doi.org/10.22070/negareh.2020.1173>
- Badawi, Mahdi (2011). *A Comparison of Ibn Arabi's Interpretation of the Prophet's Mi'raj with the Mi'raj-Nameh Shahrokhi Paintings* (Master's thesis). Shahed University, Tehran. <https://elmnet.ir/doc/10490678-21312>



- Baharloo, Alireza, & Fahimifar, Ali-Asghar (2017). Aesthetic Elements in Qajar Murals of the Prophet's Mi'raj. *Culture and Folk Literature*, 5(13), 75–110.
https://journals.modares.ac.ir/article_21828.html
- Bolkhari Qahi, Hasan (2013). *Collected Essays on the Philosophy of Islamic Art*. Elmi va Farhangi Publications.
- Burckhardt, Titus (1996). A Glance at the Principles of Islamic Art Philosophy. *Javidan Kherad*, 12(2), 67–78.
- Burckhardt, Titus (2000). *Sacred Art: Principles and Methods* (Jalal Sattari, Trans.; 5th ed.). Nashr-e Soroush.
- Ehsani, Asif, & Hase, Dr. Nicholas (2016). Ibn Sina in the Process of Abstraction. *Journal of Sinawi Wisdom*, 26(68), 75–90.
- Grabar, Oleg (2011). *A Review of Iranian Painting* (Mehrdad Vahdati Daneshmand, Trans.; 2nd ed.). Farhangestan-e Honar.
- Hamdieh, Hoda; & Sharifzadeh, Mohammad Reza (2022). A Comparative Study of the Concept of Abstraction in Iranian Painting and the Concept of Abstraction in Western Painting. *Journal of Art and Aesthetics Studies*, 2(3), 96–113. <https://www.ensani.ir/fa/article/author/120862>
- Ibn Sina, Abu Ali (1984). *Al-Shifa: Al-Ilahiyyat*. Nashr-e Naser Khosrow.
- Ibn Sina, Abu Ali (1994a). *Al-Nafs min Kitab al-Shifa* (edited by Hasan Hasan-zadeh Amoli). Boostan-e Ketab.
- Ibn Sina, Abu Ali (1994b). *Al-Najat min al-Gharq fi Bahr al-Dalalat* (edited by Mohammad-Taqi Danesh-pajouh; 2nd ed.). University of Tehran. <https://www.ensani.ir/fa/article/author/176852>
- Kamrani, Behnam (1998). *The Symbolism of Mi'raj* (Master's thesis). University of Art, Tehran.
- Leaman, Oliver (2016). *An Introduction to Islamic Aesthetics* (Mohammad Reza Abolqasemi, Trans.). Nashr-e Mahi.
- Madadpour, Mohammad (2011). *Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art* (3rd ed.). International Publishing Company.
- Maftouni, Nadia (2010). *Imagination and Artistic Creativity* (1st ed.). Soore Mehr Publications.
- Moein, Mohammad (1996). *Persian Dictionary* (10th ed.). Amir Kabir.
- Nasr, Seyyed Hossein (1996). *Islamic Art and Spirituality* (Rahim Qasemian, Trans.). Soore Publications.
- Nasr, Seyyed Hossein (2002). *Knowledge and Spirituality* (A. Rahmati, Trans.). Office of Research and Publication.
- Pakbaz, Rouyin (2019). *Iranian Painting, from the Past to the Present*. Zarrin va Simin Publications.
- Rajabi Davani, Mohammad Ali (2024). *Fitri Painting* (1st ed.). Soore Mehr Publications.
- Rastaei, Hamedeh (2022). The Role of Abstraction in Intellectual Perceptions according to Ibn Sina. *Journal of Sinawi Wisdom*, 26(68), 75–90. <https://doi.org/10.30497/ap.2023.243949.1610>
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2024). *The Poet of Mirrors*. Nashr-e Agah.
- Shayestehfar, Mahnaz (2005). *Elements of Shiite Art in Timurid and Safavid Painting and Inscription*. Institute for Islamic Art Studies.
- Tabai, Mohammad Reza (2016a). *A Comparative Study of Shiite Elements in Mi'raj Paintings Related to the Works of Ahmad Musa, Mir Heydar, Farhad, and Sultan Muhammad*. Conference on Painting and Calligraphy of Isfahan.
- Tabai, Mohammad Reza (2016b). *Characteristics of Ahmad Musa's Mi'raj Paintings in Relation to Mi'raj Paintings by Ahmad Musa, Mir Heydar, Farhad, and Sultan Muhammad* (Master's thesis). Soore University, Tehran. <https://civilica.com/doc/923405>