





Individualism in the Religious–Islamic Miniature Painting of Sultan Muhammad with Emphasis on Religious Experience

1. Seyed Alireza Abachi : Department of Art, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Mohammadreza Bagherilori *: Department of Art Research, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran.
3. Abolfazl Davodiroknabadi : Department of Design and Clothing, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran
4. Fahimehalsadat Mirjalili : Department of Art and architecture, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran

*Corresponding Author's Email Address: Bagheri1356@iau.ac.ir

How to Cite: Abachi, S. A., Bagherilori, M., Davodiroknabadi, A., & Mirjalili, F. (2025). Individualism in the Religious–Islamic Miniature Painting of Sultan Muhammad with Emphasis on Religious Experience. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(4), 1-21.

Abstract:

Examining the relationship between individualism and religious experience in religious–Islamic miniature painting constitutes one of the most significant topics in the field of comparative art studies. Religious miniature painting in the Safavid period—particularly in the works of Sultan Muhammad—provides an exceptional opportunity for analyzing this relationship. Sultan Muhammad, who was active at the court of Shah Tahmasp, produced a substantial portion of his works in the form of official royal commissions; however, under the influence of mystical movements, he succeeded in developing a personal and distinctive style and mode of expression within religious miniature painting. The purpose of the present study is to investigate how the artist's individualism emerges in his religious works and how it influences the religious experience of the viewer. This research employs a descriptive–analytical method and qualitative content analysis of miniature paintings attributed to Sultan Muhammad in order to identify the components of individualism in the representation of the sacred. The findings indicate that Sultan Muhammad, through creative use of composition, transcendent colors, and the emphasis of details, conveys a mystical and personal experience of the sacred to the audience. Accordingly, individualism in the religious miniature painting of Sultan Muhammad provides a foundation for the deepening and redefinition of religious experience within the domain of Safavid visual art.

Keywords: Religious–Islamic miniature painting; Sultan Muhammad; individualism; religious experience; Islamic mysticism

Received: 21 December 2025

Revised: 14 February 2026

Accepted: 20 February 2026

Published: 16 March 2026



فردگرایی در نگارگری مذهبی – اسلامی سلطان محمد با تأکید بر تجربه دینی

۱. سید علیرضا عباچی[✉]: گروه هنر، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. محمدرضا باقری لری[✉]: گروه پژوهش هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران. (نویسنده مسئول)

۳. ابوالفضل داودی رکن‌آبادی[✉]: گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

۴. فهیمه السادات میرجلیلی[✉]: گروه هنر و معماری، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: Bagheri1356@iaiu.ac.ir

نحوه استناددهی: عباچی، سید علیرضا، باقری لری، محمدرضا، داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل، و میرجلیلی، فهیمه السادات. (۱۴۰۴). فردگرایی در نگارگری مذهبی – اسلامی سلطان محمد با تأکید بر تجربه دینی. تجلی هنر در معماری و شهرسازی، ۳(۴)، ۱-۲۱.

چکیده

بررسی نسبت میان فردگرایی و تجربه دینی در نگارگری مذهبی – اسلامی از مهم‌ترین مباحث حوزه مطالعات تطبیقی هنر به شمار می‌آید. نگارگری مذهبی در عصر صفوی، به‌ویژه در آثار سلطان محمد، فرصت کم‌نظیری برای تحلیل این نسبت فراهم می‌آورد. سلطان محمد که در دربار شاه طهماسب فعالیت می‌کرد، بخش مهمی از آثار خود را در قالب سفارش‌های رسمی دربار خلق کرده است؛ اما تحت تأثیر جریان‌های عرفانی، توانسته به سبک و بیانی شخصی و متمایز در نگارگری مذهبی دست یابد. هدف این پژوهش بررسی چگونگی ظهور فردگرایی هنرمند در آثار مذهبی او و تأثیر آن بر تجربه دینی مخاطب است. پژوهش حاضر با روش توصیفی – تحلیلی و تحلیل محتوای کیفی نگاره‌های منسوب به سلطان محمد، به شناسایی مؤلفه‌های فردگرایی در بازنمایی امر قدسی می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که سلطان محمد با بهره‌گیری خلاقانه از ترکیب‌بندی، رنگ‌های متعالی و برجسته‌سازی جزئیات، تجربه‌ای عرفانی و شخصی از امر قدسی را به مخاطب انتقال می‌دهد. بر این اساس، فردگرایی در نگارگری مذهبی سلطان محمد بستری برای تعمیق و بازتعریف تجربه دینی در حوزه هنر تصویری صفوی فراهم می‌آورد.

کلیدواژگان: نگارگری مذهبی – اسلامی، سلطان محمد، فردگرایی، تجربه دینی، عرفان اسلامی

تاریخ دریافت: ۳۰ آذر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۵ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۲۵ اسفند ۱۴۰۴



مقدمه

فردگرایی و تجربه دینی از مباحث بنیادین در مطالعات هنر اسلامی‌اند؛ زیرا نسبت این دو می‌تواند ابعاد تازه‌ای از معنابخشی هنری و کارکرد قدسی تصویر را روشن سازد. در دوره صفوی، نگارگری مذهبی جایگاهی ویژه یافت و در دربار شاه طهماسب به اوج کمال رسید. در این میان، سلطان محمد یکی از برجسته‌ترین نگارگران این دوره است؛ آثاری که از او باقی مانده، هم وفاداری به سنت نگارگری مذهبی - اسلامی را نشان می‌دهد و هم گرایش‌های فردی و تأثیرپذیری از جریان‌های عرفانی را بازتاب می‌کند.

مسئله اصلی پژوهش این است که فردگرایی در نگارگری مذهبی سلطان محمد چگونه بروز یافته و چه تأثیری بر تجربه دینی مخاطب دارد. اهمیت این موضوع از آنجا ناشی می‌شود که سلطان محمد، در عین وابستگی به دربار و پذیرش سفارش‌های رسمی، توانست در بازنمایی امر قدسی به بیانی شخصی و متمایز دست یابد. او با به‌کارگیری ترکیب‌بندی‌های خلاقانه، رنگ‌های متعالی مانند لاجورد و زرد، و توجه دقیق به جزئیات، نوعی فردیت هنری را در قالب تصویری مذهبی آشکار می‌سازد.

در این روند، تجربه هنرمند در مرحله خلق اثر، بنیانی برای تجربه دینی مخاطب فراهم می‌کند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب نیز در مواجهه با اثر، تجربه‌ای معنوی دریافت می‌کند. از این رو، تجربه دینی نه فقط با روایت قدسی، بلکه از مسیر خلاقیت فردی هنرمند نیز تقویت می‌شود. تحلیل این نسبت می‌تواند به فهم عمیق‌تری از جایگاه فردگرایی در نگارگری اسلامی صفوی و نقش آن در بازتعریف تجربه دینی بینجامد.

روش پژوهش

با توجه به ماهیت نظری موضوع، پژوهش به شیوه کتابخانه‌ای و با مراجعه به منابع و شواهد مکتوب انجام شده است. روش تحقیق، توصیفی - تحلیلی است و بر پایه مطالعات حوزه‌های هنر و فلسفه سامان یافته است.

پیشینه پژوهش

هوشمند مفرد (۱۳۹۶) در مقاله «ارتباط واقع‌گرایی در نگارگری مکتب دوم تبریز با مبانی عرفان و تصوف» با رویکرد تاریخی - توصیفی - تحلیلی، تأثیر عرفان بر بازنمایی طبیعت را تحلیل کرده و استدلال می‌کند که دقت در جزئیات، در راستای شناخت ماسوی و وصول به حقیقت بوده است (1). اف. دیوید مارتین (2) در کتاب «هنر و تجربه دینی: زبان امر قدسی»، به تجربه دینی از طریق هنر پرداخته است. کریم کریم‌اف (3) در کتاب «سلطان محمد و مکتب او»، اطلاعات تاریخی درباره سلطان محمد ارائه کرده است. مشاهده می‌شود که در مطالعات انجام‌شده در حوزه نگارگری مذهبی عصر صفوی، به ویژه در ایران، فردگرایی شخصی سلطان محمد و تأثیر آن بر تجربه دینی مخاطب به طور جامع مورد تطبیق و تحلیل قرار نگرفته است. این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی نگاره‌هایی چون آثار سلطان محمد، می‌کوشد این خلأ را پر کرده و در جهت شناخت عمیق‌تر نگارگری مذهبی صفوی گامی بردارد.

فردگرایی در نگارگری مذهبی - اسلامی عصر صفوی

تعریف کلی و فلسفی فردگرایی

در مقاله فرج پوراردال (۱۴۰۴) فردگرایی را مفهومی چندوجهی - فلسفی، اخلاقی و اجتماعی - معرفی می‌کند که بر ارزش‌ها و استقلال فرد تأکید دارد. در معنای کلی، فردگرایی به اصالت و استقلال فرد در برابر ساختارهای جمعی اشاره دارد. این مفهوم در سنت فکری غرب با تحولات انسان‌گرایی و عقلانیت مدرن پیوند خورد. دکارت و لاک فرد را سرچشمه شناخت و اراده دانستند. بعدها اندیشه‌های آگزیستانسیالیستی با تأکید بر «تجربه درونی و یکتای زیستن انسان»، تلقی نوع‌باورانه از انسان را به چالش کشیدند (4).

خانکه و شکری (۱۳۹۸) تصریح می‌کنند که در سوپژکتیویته دکارتی، انسان محور حقیقت قرار می‌گیرد؛ هرچند دکارت با آغاز از «من اندیشنده»، فردیت را در نهایت در یک تلقی کلی از انسان حل می‌کند. این وضعیت در نظام‌های فکری پسادکارتی تداوم یافت تا اینکه در قرن نوزدهم، با ظهور اندیشه‌های آگزیستانسیالیستی، تلقی نوع‌باورانه از انسان به چالش کشیده شد و توجه به فرد با تمامی ویژگی‌هایش برجسته گردید (5).

اما در سنت‌های شرقی و عرفانی، فردگرایی معنایی متفاوت دارد: فرد در مسیر خودشناسی و مکاشفه، از «من فردی» به «من قدسی» گذر می‌کند. این فردگرایی، برخلاف فردگرایی مدرن که به خودبستگی می‌انجامد، مسیر اتصال به حقیقت الهی است. از این منظر، در فلسفه و عرفان اسلامی، فردگرایی به منزله سفر روحانی انسان به سوی حقیقت واحد معنا می‌یابد.

فردگرایی در هنر

ورود مفهوم فردگرایی به عرصه‌ی هنر، از نتایج مستقیم تحولات فکری دوران مدرن است. در هنر مدرن، فردگرایی بیش از هر چیز به معنای بیان شخصی هنرمند، استقلال از قواعد سنتی و تأکید بر تجربه‌ی ذهنی و درونی او از جهان است. هنرمند به‌عنوان خالق معنا در مرکز اثر قرار می‌گیرد و اثر هنری به نوعی بازتاب جهان درونی فرد تبدیل می‌شود.

در مقابل، در هنر سنتی و به‌ویژه در هنر اسلامی، مفهوم فردگرایی ماهیتی متفاوت دارد. در اینجا هنرمند علاوه بر اینکه خالق معنا است، همچنین واسطه‌ی تجلی نیز می‌باشد. او خویش را از میان برمی‌دارد تا حقیقت قدسی از طریق فرم، رنگ و رمز در اثر جلوه کند. در این نوع هنر، هر مخاطب به میزان ظرفیت روحی و آمادگی شهودی خویش، با اثر پیوندی شخصی و درونی برقرار می‌کند.

فردگرایی در نگارگری مذهبی - اسلامی

در نقاشی و نگارگری اسلامی، فردگرایی برخلاف سنت غربی در ساختار خلاق اثر یا شخصیت هنرمند ظهور نمی‌کند، بلکه در چگونگی تجربه و دریافت مخاطب از اثر تجلی می‌یابد. هنرمند اسلامی خویش را در برابر حقیقت قدسی محو می‌کند تا اثرش آینه‌ای از آن حقیقت باشد؛ اما هنگامی که مخاطب با اثر روبه‌رو می‌شود، این آینه به میدانی برای تجربه‌ی فردی امر قدسی بدل می‌گردد.

ترکیب‌بندی‌های چندسطحی، ساختار نمادین و رنگ‌های روحانی نگارگری ایرانی، هر یک به مخاطب امکان می‌دهد تا به فراخور حال و مرتبه‌ی وجودی خود، معنایی تازه و یکتا را در اثر بیابد. در نتیجه، اثر هنری به‌جای آن‌که حامل یک معنای واحد باشد، به عرصه‌ای برای مکاشفه‌ی شخصی و درونی تبدیل می‌شود.

در آثار سلطان محمد، به‌ویژه در تابلوی معراج پیامبر(ص)، این جنبه به‌وضوح دیده می‌شود: جهان تصویری اثر با لایه‌های رنگ، نور، رمز و فضای معلق خود، مخاطب را به سفری درونی می‌برد که همان تجربه دینی است می‌برد. چنین تجربه‌ای را می‌توان ناشی از «فردگرایی معنوی در ادراک» هنرمند نامید. نوعی از فردگرایی که برخلاف خودمحموری مدرن، به مسیر خداشناسی مخاطب می‌انجامد.

بررسی زمینه‌ای تاریخی و معرفتی فردگرایی در نگارگری سلطان محمد

معرفی سلطان محمد و جایگاه او در مکتب تبریز

سلطان محمد، نگارگر برجسته مکتب تبریز در دوره صفوی، از معدود هنرمندانی است که درباره زندگی و آثار او—هرچند به‌اختصار—گزارش‌هایی در منابع تاریخی و هنری آمده است. وی از نقاشان شاخص دربار صفوی و از چهره‌های مؤثر در تکوین مکتب تبریز به‌شمار می‌آید؛ مکتبی که در پی تلفیق سنت‌های تصویری هرات و تبریز، به یکی از درخشان‌ترین مراحل نگارگری ایرانی بدل شد. سلطان محمد در دربار شاه تهماسب فعالیت می‌کرد و سرپرستی کتابخانه سلطنتی را نیز بر عهده داشت. او به‌عنوان نقاش رسمی دربار، پایبندی کاملی به آداب و تشریفات سلطنتی نشان می‌داد (3).

با اینکه بسیاری از آثار او در خدمت برنامه‌های مذهبی و سیاسی دربار تولید شده‌اند، بررسی دقیق نگاره‌هایش آشکار می‌سازد که آثار وی تنها بازتاب نهاد دین یا دستگاه سلطنت نیستند؛ بلکه بیانگر تجربه‌ای شهودی و درونی از امر قدسی‌اند.

در نگاره‌های سلطان محمد، جزئی‌نگری در چهره‌ها، نورپردازی‌های غیرمعمول، استفاده خلاقانه از رنگ‌های قدسی و ترکیب‌بندی‌های پویا به‌روشنی دیده می‌شود. این ویژگی‌ها نشان می‌دهند که او توانسته تجربه معنوی خود را در قالب زبان تصویری بازتاب دهد و نوعی بیان فردی را در دل هنر مذهبی رسمی پیروانند. استفاده از ترکیب‌بندی‌های پیچیده، کنتراست‌های رنگی چشمگیر و بهره‌گیری از طیف‌های رنگی گسترده از شاخصه‌های اصلی نگارگری اوست (6، 7). از سوی دیگر، جایگاه سلطان محمد در مکتب تبریز نه‌فقط به‌سبب مقام اداری یا وابستگی درباری، بلکه به‌دلیل نقش خلاقانه او در ارتقای زبان تصویری این مکتب اهمیت دارد. او با بهره‌گیری از آموزه‌های استادانی چون بهزاد و تأثیرپذیری از فضای فکری دربار صفوی، شیوه‌ای پدید آورد که در آن شکوه درباری و تجربه معنوی درهم می‌آمیزند. به بیان دیگر، فردگرایی سلطان محمد افزون بر تکیه بر فضای حمایتی دربار، از جوهره خلاقیت و تجربه شخصی او نیز سرچشمه می‌گیرد؛ خلاقیتی که ریشه در ذوق شهودی و نگرش معنوی او دارد و می‌توان آن را یکی از نموده‌های اصیل هنر اسلامی دانست.

از این منظر، آثار مذهبی سلطان محمد را می‌توان نه تنها نمونه‌هایی از هنر رسمی دربار صفوی، بلکه جلوه‌ای از تلفیق سنت و فردیت دانست؛ جایی که هنرمند، در بستر نظم درباری و در چارچوب مضامین قرآنی و عرفانی، توانسته است استقلال معنوی و زیباشناختی برای خود رقم زند و بدین‌سان، جایگاه خود را به‌عنوان یکی از چهره‌های ممتاز مکتب تبریز تثبیت کند.

حمایت دربار و کارگاه‌های سلطنتی

در دوره صفویه، دربار سلطنتی نقش تعیین‌کننده‌ای در سامان‌دهی جریان نگارگری مذهبی—اسلامی ایفا کرد. سیاست‌های فرهنگی شاهان صفوی—به‌ویژه شاه اسماعیل اول و شاه تهماسب—سبب شد که نگارگری ایرانی نه‌تنها از نظر فنی و زیبایی‌شناختی به کمال برسد، بلکه در ساختار اداری و سازمانی نیز نظام‌مند شود. کارگاه‌های سلطنتی، به‌ویژه در تبریز، به مراکز اصلی تولید هنری و تربیت نگارگران بدل شدند.

شاه اسماعیل، با انتصاب بهزاد به ریاست کتابخانه‌ی سلطنتی و سرپرستی نقاشان و اصناف وابسته، بنیان مکتبی نوین را گذاشت که میراث آن پس از درگذشتش در آغاز سلطنت شاه تهماسب، به شاگردان او منتقل شد (8).

شکوفایی این مکتب، که تا اندازه‌ای مرهون ابتکارات بهزاد بود، با حمایت‌های گسترده شاه تهماسب به اوج رسید (9). نتیجه این حمایت نظام‌مند، خلق آثاری چون شاهنامه تهماسبی بود؛ اثری که اوج هنر درباری صفوی را در ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و روایت‌گری نمایان ساخت و به بازتابی از سیاست‌های فرهنگی و دینی آن دوران بدل شد.

کارگاه‌های سلطنتی—به‌ویژه کارگاه تبریز—با پشتوانه مالی و حمایت مستقیم دربار، نظامی سازمان‌یافته از تولید هنری ایجاد کردند. روند آموزش، تقسیم کار و سفارش‌های هنری زیر نظر مستقیم شاه و مدیران منصوب او انجام می‌گرفت. این ساختار، هرچند محدودیت‌هایی ایجاد می‌کرد، اما به سبب امنیت مالی و منزلت اجتماعی، زمینه رشد مهارت‌های هنرمندان را فراهم آورد.

به تعبیر پاکباز، «شاه اسماعیل اول صفوی با تشکیل یک دولت واحد در ایران، امکان تلفیق مهم‌ترین سبک‌های نگارگری پیشین را فراهم ساخت. در کارگاه جدید تبریز و تحت حمایت شاه تهماسب اول صفوی بود که نگارگری ایرانی کامل‌ترین جلوه‌هایش را نشان داد» (10). این وحدت سیاسی و تمرکز هنری دربار، با گردآوری هنرمندان شهرهای هرات، تبریز و شیراز در یک نظام منسجم، موجب پدید آمدن مکتبی شد که هم از نظر سبک و هم از نظر سازمان هنری، ویژگی‌های متمایزی یافت.

«شاه تهماسب صفوی، که در آغاز جوانی بر تخت سلطنت نشست، شور علاقه‌ای عمیق به هنر نقاشی داشت و پیوندی نزدیک با سلطان محمد، نگارگر و معلم دربار خود برقرار کرده بود» (8). او «در ایام جوانی، نسخه‌ای از گوی و چوگان عارفی را کتابت و مصور کرد و آن را با ۱۶ نگاره و تذهیب آذین بست» (6). این علاقه‌ی مستقیم شاه به هنر نقاشی و ارتباط شخصی او با هنرمندان، نشانگر آن است که دربار صفوی نه تنها نهاد حامی هنر، بلکه خود به یکی از فعال‌ترین مراکز تولید و هدایت نگارگری بدل شده بود؛ مرکزی که در آن، حمایت سیاسی، مالی و فرهنگی در راستای تثبیت مشروعیت مذهبی حکومت به خدمت هنر درآمد.

تعالیم مذهبی و تجربیات عرفانی

باورهای مذهبی و برداشت فردی هنرمند از مفاهیم دینی، نقشی محوری در شکل‌گیری فردگرایی ایفا می‌کند. هنرمند با هدایت انتخاب‌های هنری خود به سوی بازنمایی این مفاهیم، از طریق طراحی پیکره‌ها، حالت چهره‌ها، لباس‌ها و حرکات، هویت خلاقانه‌ی خویش را بروز می‌دهد، بی‌آنکه از چارچوب سنتی خارج شود.

نگاره‌های این دوره، تحت تأثیر بینش عرفانی، به فضاسازی چندساحتی دست یافتند که اوج کمال و انسجام نظام زیبا شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد (پاکباز، ۱۳۹۸: ۱۰۲)؛ دستاوردی که زمینه‌ساز ظهور استقلال هنری در شخصیت‌هایی چون سلطان محمد در این دوره شد و پیوندی عمیق میان فردگرایی، مذهب و معنویت را آشکار ساخت. این پیوند، در تضاد با هنر جوامع مدرن غربی قرار می‌گیرد؛ «جامعه‌ای که تحت سیطره ماشین است، در این جامعه هنر از زندگی و ساخت اشیا جدا افتاده است بطوریکه هنر از فایده منفک می‌شود و به حد امری تجملی تنزل می‌یابد».

عرفان، با تأکید بر حقیقت و کمال ذاتی انسان و طبیعت، هنرمند را به سوی بازنمایی واقعیت‌های نهفته و معنوی سوق می‌دهد. از منظر عرفانی، هنرمند اهل طریقت است و تعهد او نه به ابداعات خودسرانه، بلکه به اصولی است که در مسیر طریقت آموخته می‌شود (11). این گرایش، فردگرایی را بر پایه‌ی درک معنوی و تجلی کمال و حقیقت اشیاء و پیکره‌ها استوار می‌سازد.

در نگارگری مذهبی-اسلامی، برخلاف نقاشی غربی، فرم و محتوا پیوندی ناگسستنی دارند. هر عنصر بصری، از خطوط و رنگ‌ها تا چیدمان پیکره‌ها، در خدمت بیان معنا و کارکردهای رمزی-مذهبی است. این یکپارچگی، فراتر از جنبه‌های زیبایی‌شناختی، با مبانی فلسفی و عرفانی دوره پیوندی عمیق دارد. عارفان بر این باور بودند که معانی تنها در صورت‌هایی متناسب و زیبا قابل تجلی‌اند، و صورت ناهماهنگ با معنا نه تنها مانع درک آن می‌شود بلکه حجایی بر سر راه حقیقت قرار می‌گیرد. این هم‌گرایی، خلاقیت فردی هنرمند را به ابزاری برای بازنمایی معنای قدسی بدل می‌کند و فردگرایی را در چارچوبی معنوی تعریف می‌نماید؛ به گونه‌ای که نگارگری نه صرفاً هنری بصری، بلکه واسطه‌ای برای انتقال مفاهیم متعالی فلسفی و عرفانی است.

همان‌طور که هادی ربیعی در کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (۱۳۹۱) می‌نویسد:

«در سده ششم و هفتم هجری قمری دو کانون عرفان وجود دارد: یکی در فارس و شیراز و دیگری در شمال و آذربایجان. این دو کانون با هم ارتباط دارند و سعدی خود از عرفایی است که شاگرد شهاب‌الدین سهروردی بوده است. شیخ صفی‌الدین اردبیلی در شیراز با سعدی مشورت می‌کند و سعدی او را به یکی از عرفا معرفی می‌کند و آن عارف در اواخر عمر به او توصیه می‌کند که به اردبیل نزد شیخ زاهد گیلانی برود که در نهایت جانشین وی می‌شود. در نتیجه دو کانون عرفان به وجود می‌آید. در این دو کانون عرفان است که هنر گل می‌کند و ما تأثیر این دو کانون را در همه جا می‌بینیم. بدین ترتیب باورهای اسلامی وارد هنر می‌شوند؛ یعنی وقتی که شیخ شهاب‌الدین سهروردی می‌گوید لاجورد و زرد مکمل هم هستند، زرد رنگ جبروت الهی است و لاجورد رنگ ملکوت الهی. سلطان محمد نیز در معراج‌نامه‌اش ترکیبات زرد را بر زمینه‌ی لاجورد گسترده می‌گذارد و حتی به رنگ سفید کمی لاجورد می‌زند تا سفید خالص به کار نبرده باشد و چشم شما یک رنگ آبی بصری نیز در سفید حس کند. یا آنجا که رنگ سبز به کار می‌برد، در کنارش رنگ سرخابی رانیز به کار می‌برد.» (11)

در حقیقت، «نگارگر صفوی نیز متأثر از تفکرات رایج زمان خود و با پیروی از آنها به خلق آثار می‌پردازد. می‌توان چنین گفت که واقع‌گرایی رواج‌یافته در نقاشی این دوره برگرفته از اصول تصوف است، با تجربه‌گرایی و تأکید بر شناخت ماسوی برای شناخت حقیقت. نگارگر دوره‌ی صفویه با توسل به واقع‌گرایی موجود در نقاشی‌ها، در صدد رسیدن به زیبایی‌ای است که خداوند کمال صفات خود را در آنها قرار داده است» (1).

بدین ترتیب، باورهای اسلامی و عرفانی که از طریق کانون‌های عرفانی و فلسفه‌ی اشراقی سهروردی منتقل شده بودند، وارد هنر شده و سلطان‌محمد آنها را در آثار خود بازتاب داده است. ترکیب رنگ‌ها، نورپردازی و جزئی‌نگری‌های او نمونه‌ای از تلفیق عرفان و فردگرایی هنرمندانه در بستر هنر رسمی مذهبی است و نشان می‌دهد که هنرمند چگونه در چارچوب سنت، زبان شخصی و دیدگاه فلسفی-عرفانی خود را بروز می‌دهد.

نظم و راز به عنوان پایه متافیزیکی

فریتھیوف شوان دو رکن بنیادین هنر را «نظم» و «راز» (جلال و جمال) می‌داند؛ نظم به صورت و راز به معنا اشاره دارد. از دید او، نظم تجلی مطلقیت حقیقت

الهی و راز، نمود بی‌نهایت آن است (12).



در نگارگری مذهبی-اسلامی، رعایت اصول هندسه و ترکیب‌بندی نمود نظم قدسی است؛ درحالی‌که بی‌اعتنایی به پرسپکتیو و گرایش به فضاهای نمادین، جنبه رازآمیز اثر را آشکار می‌کند. این تعادل، فردگرایی را در چارچوب تفسیر شخصی از نظم و راز قدسی معنا می‌بخشد.

چنان‌که نظری اشاره می‌کند: «هماهنگی، تناسب، نظم، تعادل، نور و رنگ چیزی جز انعکاس کمال خداوند نیست» (13).

سعید بینای مطلق، با استناد به تیتوس بورکهارت، بر این باور است که سنت، ضامن درستی و بقای صور هنری است و آشنایی هنرمند با این صور تنها در بستر غوطه‌وری در فضای سنتی ممکن می‌شود. این امر در جوامعی که سنت دینی یکپارچه و زنده است، صادق‌تر می‌باشد، حال آنکه در جوامع معاصر، این حضور کم‌رنگ یا گسسته شده است. با این حال، برخی هنرمندان با تلفیق صنعت و حکمت، آثاری آفریده‌اند که تجلی معرفت قدسی‌اند. او با ارجاع این امر به افلاطون تأکید می‌کند که شاعر یا هنرمند راستین بدون «جنون الهی» یا الهام فرشتگانی به خلاقیت دست نخواهد یافت و در غیر این صورت، نامحرم و ناکام خواهد ماند (12). بدین‌گونه، هرچند هنرمند با قواعد ترکیب‌بندی و مهارت‌های فنی آشناست، اما منشأ هویت معنوی اثر او در پیوند میان تکنیک و حکمت و در حضور همان الهام قدسی نهفته است. در نتیجه، فردگرایی در نگارگری ایرانی، صورتی از تجربه‌ی درونی سنت است؛ تجربه‌ای که از پیوند میان نظم و راز، عقل و اشراق، و صورت و معنا پدید می‌آید.

گفتمان‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی

فردگرایی در نگارگری مذهبی عصر صفوی محصول برهم‌کنش پیچیده‌ای از عوامل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بود؛ عواملی که هر یک به‌گونه‌ای زمینه بروز سبک شخصی هنرمند را فراهم می‌کردند و در پیوندی مستقیم با فرهنگ و شرایط حاکم بر جامعه قرار داشتند. در همین راستا، تعامل هنرمندان نگارگری در عصر صفوی با جامعه و فرهنگ پیرامونشان، از طریق ارتباط با متون ادبی و حماسی مانند شاهنامه شاه طهماسب و اشعار عرفانی شاعرانی چون حافظ و مولوی، و نیز تبادل اندیشه با شعرا، عرفا و دیگر همکاران هنری، بستری پویا برای پرورش خلاقیت فردی فراهم آورد. این گفتمان اجتماعی، با انتقال سنت‌ها و روایت‌های محلی، به نگارگران امکان داد تا تفسیرهای شخصی از مضامین مذهبی و فرهنگی را در آثار خود منعکس کنند و سبک‌های منحصر به فردی بیافرینند. از سوی دیگر، آژند (6) تأکید دارد که جریان‌های سبک‌شناختی در تاریخ هنر اسلامی با ساختارهای سیاسی پیوند داشته و سنن بومی و محلی تحولات آن را همراهی کرده‌اند، و گاه حتی در قالب واکنش‌های عصیانی ظاهر شده‌اند، که نشان‌دهنده تأثیر سیاست‌های درباری و شرایط قدرت بر جهت‌گیری هنری است. بر اساس نظریه میشل فوکو، در بحث قدرت-دانش (14)، دانش هیچ‌گاه بی‌غرض و تنها نیست. او معتقد است دانش را قدرت می‌آفریند تا در خدمت اهدافش باشد و شکل آن دانش بیان‌کننده قدرتی است که آن را خلق کرده و بسته به گفتمان هر دوره متغیر است.

در مجموع این ترکیب از تعاملات اجتماعی، غنای فرهنگی، و فشارهای سیاسی، فضایی برای ابراز فردگرایی در میان سنت را فراهم آورد.

مهارت فنی و تجربه عملی

تسلط بر تکنیک‌های نقاشی، رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی و هندسه، به هنرمند امکان می‌داد تا قوانین سنتی را با تفسیری شخصی بازآفرینی کند و ترکیب‌بندی‌های نوآورانه‌ای پدید آورد. این مهارت‌ها که در کارگاه‌های سلطنتی شکل می‌گرفتند، زمینه‌ساز ظهور امضای هنری فردی در آثار مذهبی شدند. از نظر بینون (۱۳۶۷)،

نقاش ایرانی با بی‌اعتنایی به سایه‌روشن، آناتومی و پرسپکتیو و با تکیه بر اندیشه‌های فلسفی و عرفانی، احساسات درونی خود را بیان می‌کند؛ رویکردی که استقلال نگارگری ایرانی را از اصول طبیعت‌گرایانه‌ی غربی نشان می‌دهد و امکان بروز فردگرایی در ساحت ذهنی و معنوی را تقویت می‌کند.

مهارت فنی هنرمند در پیوندی عمیق با جهان‌بینی عرفانی و فلسفی او رشد می‌یافت. ساختارهای بصری اثر نتیجه‌ی ادراک قدسی او از نظم هستی و حرکت در مراتب وجود بود. در این میان، ترکیب‌بندی‌های ماریچی (اسپیرال) که در بسیاری از آثار نگارگران صفوی دیده می‌شود، نمود حرکت روح از کثرت به وحدت و بازگشت موجودات به مبدأ الهی است. بدین‌گونه، میان دقت فنی و تجربه‌ی باطنی هنرمند نوعی هم‌سویی پدید می‌آید که معنا را از درون فرم آشکار می‌سازد و به اثر هنری عمق متافیزیکی می‌بخشد.

هنر مذهبی بر پایه تشیع اسلامی

هنر مذهبی بر پایه اسلام، بازتابی از سنت قدسی است و به‌منزله پلی میان تجربه فردی هنرمند و تجربه دینی مخاطب عمل می‌کند. این هنر به‌طور مستقیم با نهادهای دینی و آموزه‌های شیعی پیوند دارد و بیش از آنکه محصول تجربه فردی هنرمند باشد، زاده بسترهای معنوی، باورها، ارزش‌ها و نیازهای جمعی است؛ از این رو، معمولاً با اهداف آیینی، آموزشی و تبلیغی به‌کار گرفته می‌شود و کارکرد اجتماعی-سیاسی آن بر جنبه‌های فردی و باطنی غلبه دارد. با این همه، نقش هنرمند و جلوه‌های خلاقیت فردی او را نمی‌توان نادیده گرفت؛ انتخاب آگاهانه رنگ‌ها، ترکیب‌بندی‌های نمادین و تفسیرهای شخصی از مضامین دینی، نشان‌دهنده ظرفیت حضور تجربه درونی هنرمند در این نوع هنر است. بنابراین، هنر مذهبی ترکیبی از دو ساحت بنیادین است: سنت قدسی و تجربه فردی هنرمند؛ و تلاش هنرمند در این آثار، افزون بر جنبه زیبایی‌شناسانه، فراهم کردن امکان مواجهه مخاطب با امر قدسی است.

هنرمند مسلمان، که مایه‌های هنری خویش را از قرآن کریم می‌گیرد، در جهت قدسی نمودن اثر خویش و سیر در عوالم قدسی تلاش می‌ورزد تا هنری منطبق بر حقیقت اسلامی به وجود آورد. البته، در اسلام، برخلاف بسیاری از ادیان و مکتب‌های معنوی، دستورالعمل خاصی برای هنر صادر نشده است و هنرمند برای دستیابی به قواعد کار هنری خویش باید در معانی آیات قرآنی سیر کند و حاصل مشاهدات قلبی خود را به منحصه ظهور برساند (15).

آثار هنر مذهبی بر پایه اسلام، انسان را به تجربه‌ای فراتر از واقعیت مادی رهنمون می‌کنند و به امر ماورایی و قدسی دلالت دارند. «حیرت‌افزایی» در این آثار به ظرفیت آن‌ها برای ایجاد تجربه‌ای فراتر از واقعیت محسوس اشاره دارد؛ تجربه‌ای که ذهن و دل انسان را به سوی امر قدسی و آنتولوژیک معطوف می‌سازد و از سطح زیبایی صرف فراتر می‌رود. در این آثار معمولاً از نمادهای قراردادی و معنادار بهره گرفته می‌شود که این تجربه مذهبی را تعمیق می‌کنند. بنابراین، آثار تزئینی صرف که تنها به فرم و زیبایی ظاهری توجه دارند، در حوزه هنر مذهبی قرار نمی‌گیرند (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۶). این ویژگی‌ها در آثار نگارگری مذهبی مبتنی بر تشیع اسلامی به‌روشنی دیده می‌شود.

بورکهارت (۱۹۵۷) بنیان هر هنر اصیل را حکمت معنوی و علم می‌داند و حقیقت هنر را «شهود عقلانی» می‌خواند. به باور او، حکمت معنوی در زیباترین صورت خود، یعنی در قالب هنر، تجلی می‌یابد؛ و این تجلی چیزی جز احادیث قدسی، وحی الهی و سنت - برخاسته از کلام الهی - نیست (16). دکتر علی شریعتی نیز هنر را تجلی روحی می‌داند که با وضعیت موجود سازگار نمی‌شود و هستی را برای خود ناکافی می‌بیند؛ یعنی روح هنر همواره در جستجوی تعالی است (17). شوان هنر را در کلی‌ترین معنا، فعالیت حرفه‌ای می‌داند که با وظیفه‌ای اساساً بهنجار هم‌خوانی دارد و بنابراین، وظیفه‌اش هنجاربخشی نیز هست. او

همچنین هنر را دارای رسالتی می‌داند که هم سحرآمیز است و هم معنوی: سحرآمیز است، زیرا اصول نیروها و اشیائی را که جذاب می‌نماید، به فضل نوعی افسون هماهنگ، حی و حاضر جلوه می‌دهد؛ معنوی است، زیرا حقایق و زیبایی‌ها را با نظر به ساحت باطن و بازگشت به ملکوت خدا که در درون است، ظاهری و بیرونی می‌کند. مبدأ به صورت تجلی در می‌آید تا تجلی بتواند دوباره مبدأ شود، یا «من» (فردی) بتواند به نقش کل بازگردد، یا صرفاً نقش بشر بتواند از طریق پدیده‌های مفروض با مُثَلِ اعلاّی ملکوتی و از این رهگذر با مُثَلِ اعلاّی خود ارتباط برقرار سازد (15).

از دیدگاه سنت اسلامی، هنر مذهبی در دوره‌های شکوفایی تمدن اسلامی در قالب‌های گوناگونی ظهور کرده است. معماری مساجد، مدارس دینی و آرامگاه‌ها از مهم‌ترین نمونه‌های این هنرند؛ آثاری که علاوه بر کارکرد عبادی، بازتاب اقتدار دینی-سیاسی نیز بوده‌اند. در هنرهای تصویری نیز نسخه‌آرایی و نگارگری سفارش شده از سوی دربار و نهادهای مذهبی، از مصادیق برجسته هنر مذهبی محسوب می‌شوند؛ آثاری که معمولاً روایتگر قصص قرآنی، زندگی پیامبران و اهل‌بیت(ع) هستند و از نمادها و زبان بصری ویژه هنر اسلامی بهره می‌گیرند.

در دوره صفویه، هنر مذهبی مبتنی بر تشیع اسلامی بیش از پیش اهمیت یافت، زیرا دولت صفوی مشروعیت خود را بر اساس تشیع اثنی‌عشری بنا کرده بود. در نتیجه، نگارگری مذهبی در این دوره علاوه بر ارزش زیباشناختی، کارکرد سیاسی-ایدئولوژیک نیز داشته است. مصورسازی‌های مذهبی بخشی از دستگاه فرهنگی دربار برای تثبیت هویت شیعی و تقویت مشروعیت دینی حکومت بود.

از منظر تاریخ اندیشه در ایران، قدرت‌گیری صفویان سبب شد آموزه‌های شیعی جایگزین عرفان نخبه‌گرا شوند و روحانیت شیعه نقش مستقیم‌تری در سامان اجتماعی و سیاسی بر عهده گیرد. آموزه‌های شیعی، برخلاف سنت عرفانی، مخاطب عام پیدا کردند و به ابزار مشروعیت‌بخشی دینی به سلطنت صفوی بدل شدند (18). بدین ترتیب، عناصر مذهبی و ساختار سیاسی در چارچوب تشیع دوازده‌امامی در هم تنیده شد و هنر مذهبی نیز در خدمت این هویت جدید قرار گرفت.

تجربه دینی

«تجربه دینی یعنی مواجهه با موجود مقدس یا ماورایی و به بیان دیگر درک حضور و وجود او. این بُعد از دین به صورت فردی و گاه جمعی و غالباً در درون افراد تجلی می‌کند و با عقاید و مناسک خاص هر دین مرتبط است. این تجربه در روان‌شناسی، نوعی گرایش درونی به شمار می‌رود» (19). ویلیام جیمز، به عنوان نخستین کسی که این واژه را به کار برده است، معتقد است این گرایش‌های دینی نه تنها عادت‌های ملال‌آور نیست، بلکه آن راهیجان‌هایی نیرومند به حساب می‌آورد (19).

تجربه دینی را می‌توان یکی از ابعاد بنیادین زیست انسانی دانست؛ بعدی که در آن فرد خود را در مواجهه با امر قدسی یا متعالی درمی‌یابد. از نظر «اتو»، امر قدسی دارای جنبه‌های مثبت و منفی است و تجربه دینی احساسی پر قدرت و مبهم اما غنی برمی‌انگیزد که ذهن انسان را به تحلیل و فهم آن سوق می‌دهد. اسطوره‌ها و ادیان حاصل این نوع تجربه‌اند (20).

تجربه دینی ترکیبی از احساس شگفتی، خشوع و جذب در برابر امر متعالی است و در عین حال نیازمند آمادگی روانی و معنوی فرد برای دریافت آن می‌باشد. این تجربه معمولاً شامل سه مرحله است: نخست، زمینه‌های درونی فرد که او را مستعد دریافت امر قدسی می‌کند؛ دوم، مواجهه با نشانه یا محرکی که به امر

متعالی دلالت دارد؛ و سوم، تحقق تجربه، یعنی لحظه‌ای که فرد احساس حضور در برابر حقیقتی فراتر از خود را درمی‌یابد. این تجربه غالباً با نوعی گسست از زمان و مکان روزمره همراه است و فرد خود را در معرض حضوری دیگرگون و معنوی می‌بیند.

در قرآن، نمونه‌ای بارز از چنین تجربه‌ای در داستان موسی (ع) آمده است؛ آنجا که موسی تقاضای رؤیت الهی کرد و خطاب شنید: «لَنْ تَرَانِي». سپس بیان شده است: «فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَ خَرَّ مُوسَى صَعِقًا» (اعراف: ۱۴۳). این صعق و بی‌خودی، شدت تجربه حضور قدسی و خروج از ساحت عادی تجربه انسانی را آشکار می‌سازد. همچنین آیه «أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ» (رعد: ۲۸) بُعد آرامش‌بخش و طمأنینه‌آفرین تجربه دینی را بیان می‌کند.

در هنر مذهبی، تجربه دینی نقشی اساسی دارد؛ زیرا هنرمند می‌کوشد تجربه درونی خود از امر متعالی را با زبان بصری و نمادین بازتولید کند. او با بهره‌گیری از نور، رنگ، ترکیب‌بندی و نشانه‌های قدسی، بستری فراهم می‌کند تا مخاطب بتواند به تجربه حضور در برابر امر متعالی نزدیک شود. «شلایرماخر» این تجربه را احساسی از وابستگی مطلق به نیرویی برتر می‌داند؛ احساسی که در خلوت فردی رخ می‌دهد و نه صرفاً مجموعه‌ای از عقاید ثابت (21).

دیدگاه‌های مختلف تأکید دارند که تجربه دینی نه صرفاً عملی یا احساسی و نه تماماً عقلانی است؛ بلکه ترکیبی از فهم معنایی و واکنش حسی به نشانه‌های قدسی است. در نگاه تحلیلی «گیرتز» به تجربه دینی، احساس و ادراک کنشگران نقش محوری دارد. او تجربه دینی را امری فراتر از واقعیت معمول می‌داند و معتقد است کنش‌های مؤمنان وابسته به نظام ایمان و معنای دینی آن‌هاست (22).

از این رو، مخاطب در تحقق تجربه دینی نقشی اساسی دارد. حضور فعال، تحیل و پیش‌زمینه‌های او می‌تواند عمق تجربه را افزایش دهد. با این حال، تجربه دینی محدود به افراد مؤمن نیست؛ حتی کسانی که باورهای کم‌رنگ دارند نیز می‌توانند در برابر زیبایی‌شناسی اثر و نمادهای آن، احساسی از حضور در قلمرو متعالی تجربه کنند.

مقایسه تجربه دینی در هنرهای مختلف نشان می‌دهد که این تجربه منحصر به نقاشی نیست و هر هنر با زبان خاص خود می‌تواند چنین تجربه‌ای را برانگیزد. موسیقی مذهبی، از طریق ریتم و نغمه‌های معنوی، احساس خشوع و خضوع ایجاد می‌کند. تئاتر مذهبی، همچون تعزیه، تجربه‌ای جمعی و مشارکتی پدید می‌آورد که در آن مخاطب تنها ناظر نیست، بلکه شریک در واقعه‌ای مقدس می‌شود. معماری مذهبی نیز با هندسه رمزی، نورپردازی و طراحی فضا، احساس حضور در قلمروی دیگر را در مخاطب برمی‌انگیزد.

تأثیر هنر مذهبی - اسلامی بر تجربه دینی

تأثیر هنر مذهبی - اسلامی بر تجربه دینی فراتر از مشاهده یک تصویر صرف است و با حقیقت کمال، وحدت و معنا در جهان هستی پیوند می‌یابد. این هنر به مخاطب امکان می‌دهد ارتباطی درونی با امر قدسی برقرار کند و درکی ژرف‌تر از ارزش‌های دینی به‌دست آورد. نقش هنرمند تنها آفرینش فرم‌های زیبا نیست؛ او با تکیه بر ساختارهای نمادین و اصول قدسی فضایی فراهم می‌آورد که مخاطب بتواند تجربه‌ای عرفانی و تأملی داشته باشد؛ تجربه‌ای که در لایه‌های پنهان اثر جریان دارد و ذهن و قلب بیننده را درگیر می‌کند.

تجربه دینی در هنر مذهبی - اسلامی، فرآیندی مشارکتی میان هنرمند و مخاطب است. هنرمند با نظم دادن به فرم‌ها، ساختار صحنه‌ها و چینش عناصر، فضایی ایجاد می‌کند که مخاطب با تمرکز و تأمل بتواند معنای نهفته اثر را درک کند. این سامان‌بخشی، تجربه را از سطح مشاهده فراتر برده و مخاطب را به مواجهه‌ای درونی و عرفانی هدایت می‌کند.

نمادگرایی و رمزپردازی در این روند نقش بنیادی دارند. همان‌گونه که گیتز بیان می‌کند، دین نظامی از نمادها است که انگیزه‌های قوی و بلند مدت را پدید می‌آورد و آن را در ذهن انسان صورت بندی می‌کند (22). هنر مذهبی با بهره‌گیری از این زبان نمادین، شرایطی فراهم می‌آورد که مخاطب بتواند به لایه‌های عمیق معنایی اثر دست یابد و تجربه‌ای قدسی را به شکل درونی و شخصی تجربه کند.

عناصری چون گیاهان، سنگ‌ها، آب، آسمان و سازمان‌دهی فضایی صحنه‌ها حامل معانی عرفانی‌اند. این عناصر نه بر اساس بازنمایی طبیعت، بلکه بر پایه نظم قدسی و هندسه معنوی بازآفرینی می‌شوند. ترکیب‌بندی‌ها و ساختارهای اثر، مخاطب را از قلمرو محسوس به ساحت معنوی هدایت می‌کند؛ جهانی که در آن معنا و حضور قدسی بر واقعیت مادی تقدم دارد.

هنر مذهبی - اسلامی همواره در پیوند میان سنت دینی و خلاقیت فردی شکل گرفته است. هنرمند مسلمان فردیت خود را به‌عنوان غایت اثر مطرح نمی‌کند؛ بلکه آن را در مسیر آشکار کردن حقیقت و ارزش‌های معنوی به‌کار می‌گیرد. چنان‌که جعفری اشاره می‌کند، هنرمند می‌تواند آرامش و سعادت درونی انسان‌ها را عرضه کند و بار رنج آنان را کاهش دهد. بر این اساس، رسالت هنرمند مسلمان «ترجمه اصول اسلام به زبان زیبایی‌شناسی، به عبارت دیگر انتقال دادن آنها به قالب صورت‌ها و مضامینی است که باید در ساختارها تجسم بیابند و در تزیین همه اشیاء از محراب‌ها و قصرها گرفته تا حقیرترین ابزارهای خانگی مورد استفاده واقع شوند» (15). بر این اساس، تجربه دینی و هنر مذهبی در بستر هنر اسلامی دو ساحت متمایز اما درهم‌تنیده‌اند. هنر مذهبی بنیان باطنی و معرفتی تجربه دینی را می‌سازد؛ هنرمند مسلمان از رهگذر مشارکت در شعائر دینی، سیر و سلوک عرفانی و تأمل در آیات قرآنی، مواجهه‌ای وجودی با امر قدسی پیدا می‌کند و این مواجهه در تخیل و آفرینش هنری او در قالب نمادها انعکاس می‌یابد. از سوی دیگر، هنر مذهبی بستری تاریخی و اجتماعی برای بروز این تجربه فراهم می‌کند؛ چراکه آثار هنری اغلب به سفارش نهادهای دینی یا سیاسی پدید می‌آیند و در خدمت اهداف جمعی قرار می‌گیرند..

نگاره‌های مذهبی نه صرفاً تصویرگری داستان‌های قرآنی یا وقایع تاریخی‌اند، و نه صرفاً حاصل تجربه فردی هنرمند. آنها در عین حال که ابزار روایت رسمی دین و تثبیت هویت مذهبی‌اند، حامل اشارات رمزآلود و تجربه‌های شخصی از امر قدسی نیز هستند. از همین رو، می‌توان گفت که نگارگری مذهبی اسلامی عرصه‌ای برای تلاقی «سنت قدسی» و «فردیت هنرمند» است.

در دوره صفویه، این نسبت وضوح بیشتری یافت. دولت صفوی با تأکید بر تشیع دوازده‌امامی، هنر مذهبی را ابزار تثبیت مشروعیت سیاسی قرار داد. با این حال، هنرمندان درباری مانند سلطان محمد دریافت‌ها و تأملات شخصی خود را در آثار رسمی جای دادند. ساختار دقیق صحنه‌ها، چینش سنجیده اجزا و پرداخت جزئیات، نشان می‌دهد که تجربه دینی مخاطب چگونه از طریق اثر با حضور و درک ذهنی او شکل می‌گیرد و عمق می‌یابد.

در نگارگری اسلامی، ساختار هندسی، توازن عناصر، ریتم درونی و شبکه معنایی اجزا، مخاطب را به سوی تجربه‌ای قدسی هدایت می‌کند. چنین سامان‌دهی، جایگزین بازنمایی صرف طبیعت می‌شود و امکان دریافت حضوری و تأملی در اثر را برای مخاطب فراهم می‌آورد. تجربه دینی و هنر مذهبی در این بستر، همزمان شکل می‌گیرند و فردیت هنرمند نیز در دل همین ساختارها مجال بروز می‌یابد.

جایگاه مخاطب در نظام بصری هنر

مخاطب یکی از عناصر بنیادین در نظام بصری هنر به شمار می‌رود. در طول تاریخ، هر اثر هنری مخاطب خاص خود را داشته است؛ انسانی که با ویژگی‌ها و شاخص‌هایش، اساس و عامل اصلی برقراری ارتباط با اثر هنری را شکل می‌دهد. نقش مخاطب در تجربه‌ی هنری فراتر از دریافت ساده‌ی پیام یا زیبایی اثر است؛ زیرا او با نگاه، تجربه و پیش‌زمینه‌ی فرهنگی و شخصی خود، معنا و حس اثر را بازتعریف می‌کند. یک اثر هنری بدون تعامل با مخاطب، بخش مهمی از ظرفیت‌های خود را از دست می‌دهد، چرا که درک و تجربه‌ی آن همواره نسبی و وابسته به تفسیر فردی است. این رابطه‌ی دوسویه میان اثر و مخاطب، هنر را زنده می‌کند؛ اثر، احساس و تفکر مخاطب را برمی‌انگیزد و مخاطب نیز با برداشت‌های خود عمق و لایه‌های تازه‌ای به اثر می‌بخشد. به این ترتیب، هنر نه تنها محصول خلق هنرمند، بلکه تجربه‌ای مشترک و پویا میان اثر و مخاطب است.

حبیب آیت‌اللهی مخاطب را در نمودار هندسی منسوب به رولان بارت، یکی از رأس‌های مثلث «هنرمند، اثر هنری و مخاطب» می‌داند (23). بر اساس نظر گادامر، بنیان‌گذار اندیشه‌ی هرمنوتیک و با تأثیر از مباحث مارتین هایدگر درباره‌ی تأویل، گفت‌وگو میان مخاطب و اثر هنری نه تنها به شناخت اثر و کشف معناهای آن منجر می‌شود، بلکه به ساختن معناهای تازه نیز می‌انجامد و موجب حرکت تأویل‌کننده به سوی شناخت خویش می‌گردد (24). در تأویل، دریافت اثر بدون توجه به نیت هنرمند نیز می‌تواند مبتنی بر برداشت و سلیقه‌ی مخاطب باشد (24).

آرتولد هاووزر، که تداوم معنا در طول زمان را از ویژگی‌های اثر هنری می‌داند، معتقد است که کار هنرمند با پایان خلق اثر تمام نمی‌شود؛ بلکه روند خلق آن با هر بار خوانش اثر از سوی مخاطب ادامه می‌یابد و در هر دوره معنایی متناسب با همان زمان به خود می‌گیرد (25). در مقاله‌ی مشهور «مرگ مؤلف»، رولان بارت خواننده را مقدم بر مؤلف می‌داند و می‌نویسد: «تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف باشد» (26). از این دیدگاه می‌توان چنین برداشت کرد که مخاطب می‌تواند برداشت شخصی خود را از اثر هنری داشته باشد، حتی اگر این برداشت با نظر مؤلف منطبق نباشد.

با ظهور مدرنیسم و دیدگاه «هنر برای هنر»، مخاطب از دایره‌ی دریافت اثر کنار گذاشته شد و هنرمند همچون پیامبری الهام‌بخش تلقی گردید؛ رسالتی که هدف آن بیرون آوردن انسان از گمراهی است (27). دغدغه‌ی هنرمند در این دوره بیشتر معطوف به عناصر درونی اثر مانند رنگ، بافت و ترکیب‌بندی بود (28). مخاطب در این دوران جایگاهی فعال نداشت و اثر هنری در مرکز توجه قرار گرفت؛ در حقیقت، تنها عده‌ای خاص صلاحیت اظهار نظر درباره‌ی اثر هنری را داشتند.

با گذر به پست‌مدرنیسم، که هنر از قالب‌های سنتی فاصله گرفته و با تکنولوژی و رسانه‌های جدید آمیخته شده است، جایگاه مخاطب دگرگون می‌شود. لوسی اسمیت در کتاب آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم اظهار می‌نماید که: «هنر در این دوره از کارکرد زینتی و اشرافی فاصله گرفته و پیوسته تلاش داشت تا نقش متعهدانه را در پیش گیرد» (29). هنرمند آن خصوصاً در نیمه دوم قرن بیستم بیش از همیشه در صدد تأثیر گذاشتن بر مخاطب خود از طریق خلاقیت،

برهم زدن آرامش ذهنی تماشاگر و وارد کردن شوک به او را هدف اصلی کار خود قرار داده‌اند. این دوران، هنر از جنبه‌ی تزئینی فاصله می‌گیرد و به عرصه‌ی اندیشه و تجربه‌های چندوجهی نزدیک می‌شود. «دیگر هنرمند موجودی استثنایی نیست که نتوانیم خود را با آن مقایسه کنیم، او کسی است، مانند ما» (30). در این جریان نیز مخاطب نقش فعال دارد، اما هدف اثر معمولاً هدایت معنوی مشخصی نیست و معنا با برداشت‌های شخصی او ساخته و تکمیل می‌شود. اما بر اساس بررسی‌های انجام شده در مورد مخاطب هنر مذهبی، بدون در نظر گرفتن سواد بصری، نوع گرایش‌های مذهبی، رابطه‌ی او با سوره با ن برقرار می‌کند. شاید بتوان پست مدرن را شروع مشارکت بخشی مخاطب در اثر هنری به شکل فرایندی از تولید اثر دانست. در چنین وضعیتی مخاطب اثر، تعیین کننده بخش معنایی گردیده که می‌توان از آن به عنوان عصر مخاطب یاد کرد. در این عصر «دلالت یک اثر نه در منشا آن که در مقصد است» (30).

در هنر مذهبی اسلامی، تجربه‌ی شخصی هنرمند از امر قدسی با تجربه‌ی شهودی و فردی مخاطب پیوند می‌یابد. ترکیب‌بندی‌های دقیق، نورپردازی‌های خاص و پرداخت ظریف جزئیات نشان می‌دهد که امر معنوی و تجربه فردی هنرمند چگونه در قالب هنر مذهبی شکل عینی یافته و به آن معنا و اصالت بخشیده است. در این بستر، مخاطب نیز نقش فعال و ضروری در تحقق تجربه‌ی دینی اثر دارد. نگاه او نگاهی درونی و شهودی است که از سطح فرم‌ها به معناهای قدسی راه می‌یابد و هر برداشت او به تحقق هدف معنوی اثر کمک می‌کند. بدین ترتیب، هنر مذهبی اسلامی با تمرکز بر نقش فعال مخاطب تجربه‌ی دینی، مشارکتی و معنادار خلق می‌کند که در آن مخاطب ناظر و شریک معنوی در تداوم حیات اثر است. این ویژگی، هنر مذهبی را از سایر جریان‌های هنری متمایز ساخته و تجربه‌ی هنری را به گفت‌وگویی زنده میان هنرمند، اثر و مخاطب بدل می‌کند. این در حالی است که در مدرنیسم با استقرار اومانیزم و اصالت خودآگاهی فردی هنرمند، هنرمند مرکز معناست و اثر به عرصه‌ی بیان ذهنیت شخصی او تبدیل می‌شود. مخاطب در این میان نقش حاشیه‌ای دارد و ارتباطش با اثر بیشتر از طریق شکل، فرم و تکنیک برقرار می‌شود نه از مسیر معنا یا تجربه‌ی درونی. همچنین در پست‌مدرنیسم، با فروپاشی روایت‌های کلان و انکار قطعیت معنا، مخاطب جایگاه فعالی در تولید معنا پیدا می‌کند. معنا نه در نیت هنرمند و نه در ساختار اثر، بلکه در فرآیند خوانش و تأویل مخاطب شکل می‌گیرد. با این حال، این معنا برخلاف هنر مذهبی، ریشه در امر قدسی یا حقیقت متعالی ندارد، بلکه نسبی، چندوجهی و وابسته به زمینه‌ی فرهنگی و ذهنی مخاطب است. پس در هنر مذهبی اسلامی، هنرمند با قصد هدایت معنوی و انتقال تجربه‌ی دینی اثر خود را خلق می‌کند و مخاطب نقش فعال و ضروری در تحقق این تجربه دارد. نگاه او نگاهی درونی و شهودی است که از سطح فرم‌ها به معناهای قدسی راه می‌یابد و هر برداشت او به تحقق هدف معنوی اثر کمک می‌کند.

بدین ترتیب، هنر مذهبی اسلامی با تمرکز بر نقش فعال مخاطب توانسته است تجربه‌ی دینی، معنادار و مشارکتی خلق کند که در آن، سبب شده تا تجربه‌ی هنری در این سنت، به گفت‌وگویی زنده میان هنرمند، اثر و مخاطب بدل شود.

تحلیل تجربه دینی در نگاره معراج پیامبر (ص) سلطان محمد

معراج در متون منظوم و منثور فارسی به عروج حضرت محمد(ص) گفته می‌شود؛ یا به عبارتی، «درنوردیدن» مرزهای مادی و اتصال به منبع نور الهی، که به

عنوان معراج تعبیر شده است (شایسته‌فر و کیایی، ۱۳۸۴: ۴۰).

نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد تبریزی (تصویر ۱)، از درخشان‌ترین نمونه‌های نگارگری مکتب تبریز، واقعه معراج به‌عنوان بازنمایی صرف یک رویداد تاریخی و به مثابه تجربه‌ای باطنی و قدسی تصویر کرده است. ترکیب‌بندی پیچیده، حضور پر تعداد فرشتگان و سازمان‌دهی نور و حرکت، مخاطب را در جهانی از صعود، اشراق و کشف تدریجی قرار می‌دهد؛ جهانی که ساختار تصویری آن، مسیر ادراک روحانی تماشاگر را هدایت می‌کند.

قرآن کریم در سوره اسرا آیه ۱، حرکت شبانه پیامبر(ص) از مسجدالحرام به مسجدالاقصی را چنین توصیف می‌کند:

(سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ)

منزه است آن خدایی که بنده‌اش را شبانه‌اش را از مسجدالحرام به سوی مسجدالاقصی که پیرامون آن را برکت داده‌ایم سیر داد، تا از نشانه‌های خویش را به او بنمایانیم؛ به‌راستی که او شنوای بیناست.

همچنین در سوره نجم، آیات ۱۳ تا ۱۸، مشاهده پیامبر(ص) در نزد سدره‌المنتهی و تجلی آیات کبری توصیف شده است. این آیات، بخش دوم سفر معراج را

روشن می‌کنند:

وَلَقَدْ رَأَىٰ نَزْلَةَ أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ ﴿١٥﴾ إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ ﴿١٦﴾ مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ ﴿١٧﴾ لَقَدْ رَأَىٰ مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَىٰ ﴿١٨﴾

و یک بار دیگر هم او را (یعنی جبرئیل را) رسول مشاهده کرد (۱۳). در نزد (مقام) سدره‌المنتهی (که آن درختی است در سمت راست عرش که منتهای سیر عقلی فرشتگان و ارواح مؤمنان تا آنجاست و بر مقام بالاتر آگاه نیستند) (۱۴). بهشتی که مسکن متقیان است در همان جایگاه سدره است (۱۵). چون سدره را می‌پوشاند (از نور عظمت حق) آنچه احدی از آن آگاه نیست (۱۶). چشم (محمد ﷺ) از حقایق آن عالم آنچه را باید بنگرد بی‌هیچ کم و بیش مشاهده کرد (۱۷) آنجا از بزرگ‌تر آیات حیرت‌انگیز پروردگارش حقیقت را دید (۱۸). به معراج پیامبر اشاره فرموده است.



شکل ۱. نگاره معراج حضرت محمد ص، اثر سلطان محمد تبریزی

بر اساس روایت‌های تاریخی نیز، بخش نخست سفر در سوره اسرا شامل عروج پیامبر به همراه جبرئیل از مسجد الحرام به بیت المقدس و مسجدالاقصی و بخش دوم که در سوره نجم آمده، زمان معراج را بعد از سفر طایف در یازدهمین سال بعثت مشخص کرده است (31).

نگاره معراج پیامبر (ص) از «درخشان‌ترین نمونه‌های تاریخ نگارگری» در قرن ۱۰ هـ ق است که در نسخه مصور خمسه نظامی سفارش شاه تهماسب صفوی اجرا شده است. این نسخه میان سال‌های ۹۴۲ تا ۹۴۷ هـ ق نگارگری و خوشنویسی شده و تا دوره فتحعلی‌شاه در کتابخانه سلطنتی نگهداری می‌شده است. سپس در سال ۱۸۸۰م از طریق نامعلوم به موزه بریتانیا راه یافت (32). این برگ مصور با خط شاه محمود نیشابوری و در مکتب تبریز تهیه شده و اندازه آن ۶/۱۸×۷/۲۸ سانتی‌متر است (33).

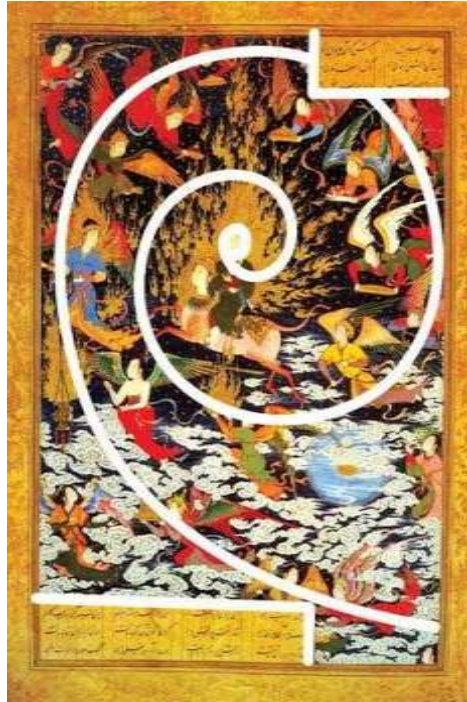
در این اثر، روایت تاریخی واقعه به تجربه‌ای روحانی و تأملی بدل شده است. رنگ‌ها، فرم‌ها و آرایش پیکره‌ها روایتگر واقعه معراج و زبان انتقال تجربه دینی‌اند؛ زبانی که مخاطب را از تماشای صرف تصویر، به شهود امر قدسی دعوت می‌کند.

ترکیب‌بندی حلزونی (اسپیرال) تصویر ۲ که از پایین‌ترین بخش صحنه آغاز و تا نقطه مرکزی—پیکر پیامبر اکرم (ص)—امتداد می‌یابد، نگاه مخاطب را در حرکتی پیوسته و صعودی از کثرت به وحدت رهنمون می‌شود. این حرکت ماریپیچ نوعی «سلوک دیداری» پدید می‌آورد که سرانجام در مرکز نور به آرامش می‌رسد؛ جایی که حرکت بصری به حضور و شهود تبدیل می‌شود. در این لحظه، مخاطب نوعی جذب و خلسه عرفانی را تجربه می‌کند، گویی خود همراه پیامبر در مسیر صعود است.

فرشتگان متعدد، هر یک با رنگ و حرکت خاص خود، مراتب هستی عالم قدسی را مجسم کرده‌اند. تعداد چشمگیر فرشتگان و قرارگیری برخی از آن‌ها در پشت قاب نوشتاری، به تصویر عمق قابل توجهی می‌بخشد (33). حضور براق در میانه، با چهره‌ای آرام و بدنی مرکب از زمین و آسمان، نماد عقلی است که نفس را مهار می‌کند و حرکت آن در امتداد مسیر صعودی، نگاه را به سوی مرکز نور هدایت می‌کند.

بنابراین چشم مخاطب تنها در سطح حرکت نمی‌کند، بلکه وارد سفری درونی می‌شود؛ سفری که یادآور «معراج باطنی» است. نامی، عنصر حرکت را یکی از مهم‌ترین تجارب بصری انسان و از عناصر بنیادین آفرینش هنرهای می‌داند (34). او تأکید می‌کند که «عواطف و احساسات هنرمند» در شکل‌گیری حرکت نقش دارند (34). می‌توان این عواطف را در تجربه توحیدی سلطان محمد جست‌وجو کرد که در اثر تجلی یافته است.

در مرکز تابلو، نور زرین پیامبر، در میان هاله‌ای از سپیدی و شعاع‌های لطیف آبی، نقطه اوج تجربه دینی است. این محور نوری، روح اثر را سامان می‌دهد و تمامی عناصر، از بال فرشتگان گرفته تا خطوط ابرها، حول آن در تعادل‌اند. تعادل مرکزی نگاره نه صرفاً حاصل هندسه، بلکه برآمده از حضور معنوی مرکز است؛ جایی که نگاه، معنا و احساس در وحدت درونی جمع می‌شوند.



نقش رنگ‌ها در انتقال تجربه دینی در این اثر بنیادی است. رنگ سبز جامه پیامبر نشانه حیات قدسی و آرامش روح است؛ رنگی که همچون ریسمانی از معنا، مسیر نگاه را به سوی مرکز هدایت می‌کند. رنگ زرین درخشان هاله و شعله‌های طلایی پیرامون، تجلی نور الهی و حضور مطلق‌اند. لاجوردهای عمیق پس‌زمینه با سفیدی‌های لطیف در ابرها و پرهای فرشتگان درهم آمیخته و پیوندی از آسمان و زمین، ماده و معنا، می‌آفرینند. فضا با بازی رنگ‌ها بیشتر ماورایی شده، و با قرار گرفتن رنگ‌های مکمل چشم هیچگونه خلع رنگی را احساس نمی‌کند (35). این هماهنگی رنگ‌ها، نگاه را از آشوب به سکون و از تنوع به یگانگی می‌رساند؛ همان تجربه‌ای که در عرفان اسلامی، از آن به «سیر از کثرت به وحدت» تعبیر می‌شود..

بدین‌سان، مسیر بصری و تجربه درونی در این نگاره درهم تنیده‌اند. چشم تماشاگر، پیرو ساختار حلزونی، از پیرامون پرکثرت به سوی مرکز زرین حرکت می‌کند و در نقطه نور، به سکونی قدسی می‌رسد. این نقطه، دیگر صرفاً مرکز بصری نیست، بلکه تجلی «نورالانوار» و مبدأ اشراق است.

نگاره معراج سلطان محمد، تصویری از سفر بیرونی پیامبر نیست، بلکه بازآفرینی سیر درونی انسان به سوی نور است؛ سیر از کثرت به وحدت، از رنگ به نور، از دیدن به شهود. در این اثر، تجربه دیداری به تجربه دینی تبدیل می‌شود؛ تجربه‌ای که نه تنها در سطح چشم، بلکه در ژرفای جان مخاطب رخ می‌دهد. بدین‌گونه، سلطان محمد با بهره‌گیری از فرم، رنگ و نور، نه صرفاً روایتگر واقعه‌ای مقدس، بلکه راهبر تجربه‌ای قدسی است که در آن، مخاطب در سکون مرکز نور، به آرامش حضور الهی دست می‌یابد.

نتیجه‌گیری

با بررسی نسبت میان فردگرایی و تجربه دینی در نگارگری مذهبی اسلامی عصر صفوی، به ویژه در آثار سلطان محمد، مشخص شد که این هنرمند، علی‌رغم وابستگی به سفارش‌های رسمی دربار شاه طهماسب، توانسته است با بهره‌گیری از عرفان اسلامی، سبکی شخصی و متمایز خلق کند. تحلیل محتوای کیفی نگاره‌های او، مانند نگاره معراج پیامبر (ص)، نشان می‌دهد که عناصری همچون ترکیب‌بندی حلزونی، نورپردازی قدسی، و پرداخت دقیق جزئیات، نه تنها روایتگر

رویدادهای مذهبی هستند، بلکه فضایی برای تجربه‌ای معنوی و فردی از امر قدسی فراهم می‌آورند. این فردگرایی، که ریشه در تعالیم عرفانی و فلسفی اسلامی دارد، تجربه دینی مخاطب را از سطح ظاهری به عمقی باطنی و شهودی ارتقا می‌دهد و هنر تصویری صفوی را به عرصه‌ای برای بازتعریف و تعمیق باورهای دینی تبدیل می‌کند.

یافته‌های این پژوهش تأکید می‌کنند که فردگرایی در هنر مذهبی اسلامی، برخلاف فردگرایی مدرن غربی که بر خودبستگی تأکید دارد، به سوی وحدت با حقیقت الهی حرکت می‌کند و سنت قدسی را تکمیل می‌نماید. این رویکرد، نقش مخاطب را به عنوان شریک فعال در فرآیند تجربه دینی برجسته می‌سازد و نشان می‌دهد که هنرمندانی چون سلطان محمد، با تلفیق خلاقیت فردی و مبانی عرفانی، پلی میان سنت جمعی و تجربه شخصی می‌زنند. در نهایت، این مطالعه می‌تواند پایه‌ای برای تحقیقات آتی در زمینه تأثیر فردگرایی بر سایر مکاتب نگارگری اسلامی یا مقایسه آن با هنرهای مذهبی دیگر فرهنگ‌ها باشد، تا درک جامع‌تری از پویایی هنر دینی در بستر تاریخی و فرهنگی فراهم آید.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

The relationship between individualism and religious experience constitutes a central question in the study of religious-Islamic art, particularly within the visual culture of the Safavid period, where miniature painting functioned not merely as

courtly decoration but as a complex medium of metaphysical meaning, spiritual pedagogy, and aesthetic communication. During this period, artistic production operated within an institutional framework supported by royal patronage, yet simultaneously absorbed powerful currents of Islamic mysticism that encouraged the articulation of inward, experiential spirituality. Among the leading figures of this epoch, Sultan Muhammad occupies a singular position as an artist whose works reveal a profound synthesis between official religious representation and personal spiritual vision (3). Previous scholarship has explored aspects of Safavid miniature painting in relation to mysticism and symbolism, noting especially how increased attention to detail, natural forms, and emotional expression reflects deeper metaphysical concerns (1). However, the specific role of artistic individualism as a mediator of religious experience in Sultan Muhammad's work has remained under-theorized. The present study addresses this gap by investigating how Sultan Muhammad's distinctive artistic language transforms religious imagery into a vehicle of subjective spiritual encounter, thereby redefining the relationship between artist, artwork, and viewer within the framework of Islamic sacred aesthetics (2). Drawing upon philosophical conceptions of individualism that emphasize the experiential uniqueness of the human subject (4) and critiques of early modern subjectivity (5), this research situates Sultan Muhammad's production at the intersection of mystical epistemology, Safavid political theology, and the visual transmission of religious meaning.

Unlike Western modern individualism, which prioritizes autonomy and self-assertion, Islamic artistic individualism emerges through self-transcendence and alignment with metaphysical truth. In the Islamic tradition, the artist does not seek personal expression for its own sake, but rather refines the self in order to serve as a conduit for divine manifestation. This conception of individualism is inseparable from the epistemological foundations of Islamic mysticism, in which knowledge of the divine arises through inner purification and contemplative experience (11). Thus, individual creativity in Islamic art is not a deviation from tradition but its internal deepening. Sultan Muhammad's miniature paintings exemplify this synthesis by maintaining strict adherence to symbolic conventions while simultaneously revealing personal interpretive nuance through color harmonies, compositional dynamism, and meticulous attention to detail (6, 7). These features do not function as aesthetic ornamentation alone; they constitute a semiotic system through which spiritual states are communicated. The metaphysical principles of "order" and "mystery" described by Schuon as the dual foundation of sacred art (12) are visibly present in Sultan Muhammad's work, where geometric coherence coexists with transcendent luminosity. The disciplined structure of his compositions reflects cosmic order, while his symbolic manipulation of color and light discloses the ineffable realm of divine presence (13). Through this synthesis, individualism becomes a form of spiritual authorship, transforming the miniature from mere illustration into contemplative experience.

The development of Sultan Muhammad's artistic language was deeply embedded within the institutional culture of the Safavid court. The royal workshops of Tabriz, supported by Shah Ismail and later Shah Tahmasp, created an unprecedented environment of technical excellence, intellectual exchange, and spiritual ambition (8, 9). The integration of artists from diverse regional traditions allowed for the emergence of a unified yet dynamic aesthetic system, culminating in masterpieces such as the *Shahnameh* of Shah Tahmasp (10). Sultan Muhammad, as chief painter and director of the royal atelier, occupied a position that allowed him to reconcile political patronage with spiritual introspection. The Safavid ideological commitment to Twelver Shi'ism further intensified the metaphysical stakes of religious imagery, transforming miniature painting into an instrument of both theological affirmation and political legitimacy (18). Yet within these constraints, Sultan Muhammad cultivated an unmistakable personal style, demonstrating how institutional art can serve as a framework for individual spiritual exploration. This creative autonomy is further illuminated through Michel Foucault's theory of power-knowledge relations, wherein artistic

production reflects the ideological structures of its historical context while simultaneously generating new forms of subjectivity (14). Sultan Muhammad's art thus represents a site of negotiation between collective religious discourse and personal mystical insight.

Religious experience, understood as the lived encounter with the sacred, constitutes the phenomenological core of this investigation. Scholars of religion have consistently emphasized that such experience transcends doctrinal knowledge and ritual observance, manifesting instead as an inward awareness of divine presence (19). From William James's psychological interpretation of religious emotion (19) to Otto's concept of the numinous (20), the literature underscores the affective and transformative character of spiritual experience. Sultan Muhammad's miniatures function precisely within this experiential domain. Through symbolic orchestration of visual elements, his works generate conditions of contemplation that guide the viewer toward transcendence. The viewer's role becomes participatory, as meaning is not passively received but actively constructed through perception and interpretation (22). Hermeneutic theory further supports this dynamic by recognizing the co-creative function of the viewer in the emergence of meaning (24). In Islamic sacred aesthetics, this participatory encounter is not relativistic but oriented toward metaphysical truth, making the viewer's experience both personal and universally anchored.

The Mi'raj miniature by Sultan Muhammad exemplifies the convergence of individualism and religious experience at the highest level of artistic and spiritual synthesis. Executed within the Khamasa of Nizami under Shah Tahmasp's patronage between 942–947 AH and later transferred to the British Museum (32, 33), this work transcends narrative illustration by orchestrating a visionary journey of ascent. Its spiral composition draws the viewer's gaze from multiplicity toward luminous unity, enacting visually the mystical doctrine of return to the divine. The profusion of angels, the symbolic presence of the Buraq, and the central radiance surrounding the Prophet's form construct a metaphysical topography through which the viewer undergoes a contemplative ascent (34). Color plays a decisive role in this transformation: the harmony of gold, azure, green, and white establishes a chromatic theology that aligns sensory perception with metaphysical meaning (35). Here, artistic individualism manifests not through stylistic deviation but through the personal intensity of spiritual vision that animates each formal decision.

This study demonstrates that individualism in Sultan Muhammad's religious miniature painting functions as a spiritual methodology rather than a purely stylistic phenomenon. Through disciplined mastery of form, symbolic innovation, and profound engagement with Islamic mysticism, Sultan Muhammad transforms miniature painting into an experiential bridge between artist, viewer, and the divine. His work reveals how individual creativity can deepen collective religious meaning without violating sacred tradition. By integrating personal mystical insight into the institutional language of Safavid art, he redefines religious imagery as a living space of spiritual encounter. Consequently, Sultan Muhammad's legacy confirms that within Islamic sacred art, individualism is not opposed to transcendence but is one of its essential instruments.

References

1. Hoshmand Monfared N. The Relationship of Realism in the Second Tabriz School Painting and Islamic Mysticism. *Theoretical Principles of Visual Arts Journal*. 2017(6):57.
2. Martin FD. *Art and the Religious Experience*. Tehran: Sooreh Publications; 2010.
3. Karimof K. Soltan Mohhamad. Tabriz: Tabriz Islamic Art University Pub.; 2006.
4. Farajpour Ardal Y. Investigating the Concept of Modern Individualism in Chekhov's Works with Emphasis on "The Cherry Orchard" and "The Seagull" [Master's Thesis]. Shiraz: Institute of Higher Education in Art; 2025.
5. Khankeh M, Shokri M. Selfie (Self-Portrait): The Emergence and Manifestation of Individuality in Contemporary Art. *Theoretical Principles of Visual Arts Journal*. 2019(10):124.
6. Azhand Y. *The School of Painting in Tabriz, Qazvin, and Mashhad*. Tehran: Matn Institute; 2005.

7. Azhand Y. The Face of Sultan Mohammad Naqash. Tehran: Iranian Academy of Arts; 2005.
8. Price C. The History of Islamic Art. Tehran: Amirkabir Publications; 2014.
9. Rice DT. Islamic Art. Tehran: Scientific and Cultural Publications; 1996.
10. Pakbaz R. Painting in Iran: From Ancient Times to Today. Tehran: Zarrin-o-Simin; 2019.
11. Rabiei H. Essays on the Nature of Islamic Art: A Collection of Articles and Lectures. Tehran: Matn Institute; 2012.
12. Binaye Motlagh S. The Place of Form in Religious Art. Javidan Kherad Journal. 2010(New Series, 4):40-2.
13. Nazarli M. The Dual World of Persian Miniature. Tehran: Matn Institute; 2011.
14. Jenkins K. Rethinking History. Tehran: Markaz Publications; 2005.
15. Rajabi Davani MA. Wisdom and Spiritual Etiquette in Islamic Art. Tehran: Matn Institute; 2022.
16. Madadpour M. Intuitive Wisdom and Mystical Aesthetics of Islamic Art. Tehran: Sooreh Mehr; 2008.
17. Motahari-Rad S, editor Investigating the Mosque as the Superior Example of Islamic Art. International Conference on Religion in the Mirror of Art; 2012.
18. Tabatabaei-far M. The Sultanate System from the Perspective of Shiite Political Thought (Safavid and Qajar Era). Tehran: Ney Publishing; 2005.
19. Firouzi J, Hosseini Daneshvar Z. Religious Experience from Jung's Perspective. Tehran: Science and Research Branch, Islamic Azad University; 2017.
20. Otto R. The Idea of The Holy. Tehran: Naqshjahan Publications; 2002.
21. Schleiermacher F. On Religion; Speeches to its Cultured Despisers. Tehran: Ney Publications; 2019.
22. Geertz C. The Interpretation of Culture: Selected Essays. Tehran: Sales Publications; 2020.
23. Ayatollahi H. Various Methods of Art Criticism. Tehran: Sooreh Mehr (Art Bureau of the Islamic Propaganda Organization); 2008.
24. Ahmadi B. Structure and Hermeneutics of the Text. Tehran: Markaz Publications; 2016.
25. Ravdrad A. Sociological Theories of Art and Literature. Tehran: University of Tehran Press; 2015.
26. Barthes R. The Pleasure of the Text. Tehran: Markaz Publications; 2010.
27. Creeber G, Martin R. Digital Cultures. Tehran: Saghi Publications; 2011.
28. Samiazar A. The Rise and Fall of Modernism. Tehran: Nazar Publications; 2013.
29. Lucie-Smith E. Late Modern: The Visual Arts Since 1945 (Last Art Movements of the 20th Century). Tehran: Nazar Publications; 2019.
30. Millet C. Contemporary Art (History and Geography). Tehran: Nazar Publications; 2017.
31. Séguy MR. The Miraculous Journey of Mahomet: Miraj Nameh. Tehran: Institute of Islamic Art Studies; 2006.
32. Zarezadeh F, Khazaei M. Imagery in the Painting of the Prophet's Ascension by Sultan Muhammad. Ketab-e Mah-e Honar. 2012(166):90-5.
33. Shin-Dashtgol H. Ascension Painting: From Manuscripts to Folk Paintings. Tehran: Scientific and Cultural Publications; 2010.
34. Nami G. Foundations of Visual Arts (Visual Communication). Tehran: Toos Publications; 2008.
35. Farid A. The Painting of the Sadeh Festival by Sultan Muhammad. Ketab-e Mah-e Honar. 2012(166):120-5.