

تحلیل و بررسی جایگاه رمزپردازی در هنر اسلامی

احمد رضا هنری

دانش آموخته دکتری حکمت متعالیه

Honari.ar@gmail.com

چکیده

یکی از جنبه‌های جذاب هنر اسلامی، اسلیمی‌ها و نقوش هندسی است که همواره محققان این عرصه، پیرامون آن‌ها اختلاف نظر داشته، برخی آن‌ها را معنادار و برخی نیز کاربرد آن‌ها را صرفاً تزیینی دانسته‌اند. مسأله رمزپردازی در هنر اسلامی بیشتر با بررسی این نقوش گره خورده است. این موضوع به دو صورت در هنر اسلامی قابل بررسی است: صورت نخست این است که اصل بکارگیری رمز مورد توجه قرار گرفته و به جایگاه آن در هنر اسلامی پرداخته شود و از منظر اثباتی یا سلبی مورد بررسی قرار گیرد. صورت دوم بررسی، تبیین و چگونگی تفسیر مؤلفه‌هایی است که در هنر اسلامی می‌توانند به عنوان رمز تلقی شوند. این پژوهش ناظر به مرحله نخست و در صدد پاسخ به این سؤال است که آیا اصل وجود رمزپردازی در هنر اسلامی قابل اثبات است؟ چگونه؟ در این پژوهش جهت نیل به مطلوب از روش توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری کتابخانه‌ای استفاده شده است. با توجه به شواهد موجود از طریق پیوند هنر اسلامی با جهان بینی اسلامی و قرآن و همچنین پیوند مستحکم آن با حکمت، اصل رمزپردازی در هنر اسلامی تبیین شده است؛ لذا می‌توان رمزپردازی را به عنوان یکی از مؤلفه‌های هنر اسلامی و شیوه‌ای برای بیان هنری در هنر اسلامی دانست و با توجه به این ویژگی، هنر اسلامی هنری معنادار خواهد بود و به دلیل پیوند وثیقش یا دین اسلام و حکمت اسلامی می‌توان مؤلفه‌های نمادین آن را بر اساس این دو مبنا تحلیل نمود.

کلمات کلیدی: رمز، رمزپردازی، هنر اسلامی، هنر دینی، حکمت

۱. مقدمه

مطالعات مربوط به هنر اسلامی حوزه‌ای پر چالش است که محققان، پیرامون مسائل مربوط اختلاف نظر بسیاری دارند. یکی از آن مسائل رمزپردازی است که بیشتر پیرامون نقوش اسلیمی و هندسی مطرح شده است. برخی از محققان قائل به معناداری این نقوش هستند و برخی نیز آن را صرفاً اموری تزیینی می‌پندارند. مدافعان دیدگاه اول نیز خود درباره اینکه بر چه مبنایی باید این نقوش را تفسیر کرد، اتفاق نظر ندارند. در رابطه با این مسأله به دو نکته می‌توان توجه نمود: نخست اصل وجود رمزپردازی در هنر اسلامی است و دیگری تبیین مؤلفه‌ها و عناصر رمزی و چگونگی تفسیر آن‌ها. در بحث نخست سؤالاتی از این قبیل مطرح است که آیا رمزپردازی در هنر اسلامی قابل اثبات است؟ چگونه می‌توان شواهدی بر اثبات آن ارائه کرد؟ این پژوهش بدنبال ارائه پاسخ مناسب به سؤالات فوق و ارائه دلایل و شواهدی بر رمزپردازی به عنوان یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی است. از آنجا که مباحث مربوط به هنر اسلامی می‌تواند ذیل هنر دینی مطرح شوند و هر دو از موضوعاتی‌اند که اختلاف نظرهای فراوانی پیرامون تحقق و چیستی آن‌ها وجود دارد، لازم است که ابتدا رویکرد مطلوب در این باب مشخص شود و همچنین مقصود از رمز و رمزپردازی نیز تبیین گردد. در این پژوهش از روش کتابخانه‌ای جهت گردآوری داده‌ها و از روش توصیفی-تحلیلی جهت تجزیه و تحلیل آن‌ها استفاده شده است. پیرامون رمزپردازی در هنر اسلامی پژوهش‌های متعددی انجام شده است از قبیل:

- تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی، تألیف کیت کریچلو، ترجمه حسین آذرکار، انتشارات حکمت
- آیا هنر اسلامی یک هنر تزیینی سطحی است؟، سرینکس هیس، ترجمه محمد اژدری، اطلاعات حکمت و معرفت شماره ۱۱-۱۳۹۱
- جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین فام، نیر طهوری، مجله خیال، شماره ۱، بهار ۱۳۸۱
- درآمدی بر رمزپردازی معماری دوران اسلامی، محمد منان رئیسی و دیگران، مجله پژوهش‌های معماری اسلامی، شماره ۲، ۱۳۹۳
- شمسه نماد نور و وحدانیت در هنر اسلامی، سید فیض الله افزای زاده و پریسا راد، مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی، شماره ۷، ۱۳۹۶
- نمادپردازی اعداد در معماری اسلامی با تأکید بر عدد چهار، حمید رضا صارمی و نسیم رفیعی راد، اولین کنفرانس نیارش شهر پایا
- نمادپردازی در هنر و معماری اسلامی، حسن ورمزیار و دیگران، اولین کنفرانس بین‌المللی شهرسازی، مدیریت و توسعه شهری، ۱۳۹۴

عموماً این پژوهش‌ها ناظر به تبیین مؤلفه‌های رمزی و تفسیر آن‌هاست. سنت‌گرایان از جمله کسانی هستند که در آثار خود به این مسأله پرداخته‌اند. آن‌ها یکی از ویژگی‌های هنر سنتی و قدسی را رمزپردازی می‌دانند که هنر اسلامی نیز ذیل این نوع هنر مطرح می‌شود؛ اما این پژوهش بیشتر ناظر به جنبه اثباتی این مسأله است و سعی دارد تا شواهد و ادله‌ای را از درون فرهنگ و تمدن اسلامی ارائه نماید. با توجه به جستجوی انجام شده در پایگاه‌های اطلاعاتی پژوهشی مشابه با این پژوهش یافت نگردید.

۲. رمز و رمزپردازی

رمز کلمه‌ای است عربی که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود. در فرهنگ‌های لغت معانی متعددی برای این واژه بیان گردیده است که برخی از آن‌ها عبارتند از: پوشیده گفتن، سرّ، ایما و اشاره، علامت حسی که دلالت بر معنای تصویری می‌کند که دارای وجودی قائم بذات است و آن معنی را تمثیل می‌دهد و جانشین آن می‌شود مانند: «المیزان رمز العداله»، «علاماتی اصطلاحی که به حروف و کلماتی معنا دار اشاره دارد و گروهی از مردم برای تفاهم سری بین خودشان از آن‌ها استفاده می‌کنند (معین، ۱۳۵۰؛ معلوف، ۱۳۸۶، ذیل رمز). کاربرد اصطلاحی رمز بستگی به رویکردی دارد که فرد در رابطه با این واژه در نظر می‌گیرد. در این باره چند رویکرد شایسته توجه است: دیدگاه فلاسفه و عرفای اسلامی، دیدگاه سنت‌گرایان^۱، دیدگاه روانشناسی و روانکاوی که این دیدگاه را در آثار فروید و یونگ می‌توان ملاحظه نمود، و دیدگاه ادبی. رمزپردازی در فرهنگ و تمدن اسلامی تاریخی مقارن با ظهور خود اسلام و نزول قرآن دارد زیرا با توجه به برخی احادیث که سلسله اسناد آن‌ها به خود پیامبر می‌رسد، این عقیده وجود داشته است که قرآن دارای ظاهر و باطن (و یا باطن‌هایی) است؛ این در حقیقت نگاهی رمزگونه به ظاهر قرآن است که حکایت از معانی باطنی دارد. نگاه رمزی به قرآن و تعالیم انبیاء و اولیاء الهی همواره در بین برخی از گروه‌های اسلامی مانند شیعه، برخی از فلاسفه، عرفا و متصوفه رایج بوده است (اخوان الصفا، ۱۴۱۲، ج ۲، ص ۳۴۳؛ قبادیانی، ۱۳۹۳، ص ۴۶؛ ۱۳۶۳، ص ۲۱۶-۲۱۷؛ ابن‌سینا، ۱۴۰۴، ص ۵۱؛ ۱۳۸۲، ص ۱۲۵؛ سهروردی، ۱۳۷۳، ص ۱۰؛ صدرالمتألهین، ۱۹۸۱، ج ۳، ص ۴۸۷؛ ج ۵، ص ۲۴۰؛ ج ۸، ص ۳۶۰؛ ۱۳۸۲، ص ۴۰-۸۵)

رمزپردازی در بین عرفا و متصوفه جایگاهی ویژه داشته است. آن‌ها برای بیان مکاشفات و تعالیم خود به دلایل مختلفی از این روش بهره فراوان برده‌اند (همدانی، ۱۳۸۷، ج ۲، ص ۲۸۶؛ آملی، ۱۳۶۸، ص ۱۹-۳۴؛ غزالی، بی‌تا، ج ۱، ص ۵-۱۷۶). عرفا رمز را بدینگونه تعریف کرده‌اند: «رمز معنی باطن است مخزون تحت کلام ظاهر، که بدان ظفر نیابند الا اهل او» (بقلی، ۱۳۷۴، ص ۵۶۱؛ سرّاج، ۱۹۱۴، ص ۳۳۸-۳۳۹؛ کاشانی، ۱۳۸۰، ص ۶۳۳؛ ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۱، ص ۱۷۴). در نزد فلاسفه بزرگ اسلامی همچون ابن‌سینا، شیخ اشراق و ملاصدرا نیز رمزپردازی به عنوان شیوه بیان حقائق حکمی پذیرفته شده است. ابن‌سینا سه رساله را به زبان رمز نگاشته و در آن مسائل حکمت و سیر و سلوک را بیان کرده است. در فلسفه اشراق نیز رمز و رمزپردازی از اهمیت بسزایی برخوردار است بگونه‌ای که می‌توان آن را محور اصلی فلسفه اشراق دانست. بر طبق نظر سهروردی زبان رمز قوی‌تر از آن است که به تیغ استدلال رد و ابطال شود. سهروردی بنیان حکمت خود را بر نور و ظلمت استوار ساخته است که معنایی رمزی دارند (کمالی زاده، ۱۳۹۲، ص ۳۶-۱۷۷). همچنین وی نیز مانند ابن‌سینا داستان‌هایی رمزی را تألیف کرده است. روش فلسفی و حکمی ملاصدرا نیز بر توجه او به این امر دلالت دارد چنانکه وی در مقدمه کتاب *اسفار*، آن را سرشار از رمز و اشاره دانسته و حتی عنوان آن یعنی «اسفار عقلیه اربعه» نیز رمزگونه است (صدرالمتألهین، ۱۹۸۱، ج ۱، ص ۶-۹). وی به عنوان مفسر قرآن روش خاص تأویلی دارد و تأویل در حقیقت همان گشودن رمز است و با آن پیوند دارد (همو، ۱۳۶۳، ص ۸۲). علاوه بر این از مبانی و اصول حکمی صدرا می‌توان به عنوان مبانی رمزپردازی بهره برد. آنچه در اینجا از رمز مورد نظر است هر موجود، شی یا پدیده‌ای است که حکایت از یک حقیقت متعالی دارد که بر اساس ساختار ذو مراتب وجود و هستی جلوه حسی و مادی آن محسوب می‌شود و در یک ساختار طولی معنا می‌یابد. رمز سنخیت ذاتی با آن امر متعالی داشته و امری قراردادی نیست.

۳. هنر دینی و هنر اسلامی

از آنجا که در رابطه با هنر اسلامی رویکردهای متعددی وجود دارد لازم است جهت ورود به بحث رمزپردازی در ابتدا به اختصار رویکرد این پژوهش به هنر اسلامی تبیین گردد؛ چون هنر اسلامی ذیل عنوان هنر دینی قرار می‌گیرد تبیین رویکرد مطلوب در رابطه با هنر اسلامی مستلزم تبیین رویکرد مطلوب پیرامون هنر دینی است و از آنجا که هنر دینی بر پایه دو مفهوم «هنر» و «دین» استوار است^۲ و این مفاهیم نیز از مقولاتی‌اند که محققان درباره آن‌ها توافق نظر ندارند، لذا شایسته است که مقصود از این دو مفهوم نیز مشخص گردد. در این نوشتار مقصود از دین مجموعه‌ای است که شامل جهانبینی، اعمال و مناسک آیینی و قوانین و مقررات مادی و معنوی برای زندگی انسان اعم از فردی یا اجتماعی است. مقصود از هنر در اینجا معرفتی است که منجر به خلق یک اثر می‌شود که توأم با زیبایی است. این رویکرد هم به جنبه معرفتی هنر نظر دارد و هم به جنبه عملی آن یعنی تولید اثر و از اثر در اینجا معنایی عام اراده می‌شود یعنی هم یک شیء مصنوع مصداق آن است و هم یک شعر یا متن ادبی یا یک قطعه موسیقی و... در این رویکرد مؤلفه زیبایی داخل در چیستی هنر و از ویژگی‌های مهم آن شمرده می‌شود. مقصود از هنر دینی^۳ نیز هنری است که به گونه‌ای با یک دین خاص مرتبط است و این ارتباط هم در محتواست و هم در فرم. ارتباط در محتوا بصورت اولی است و ارتباط در فرم به صورت ثانوی؛ زیرا ممکن است در آموزه‌های یک دین مستقیماً دستورالعملی برای خلق یک اثر وجود نداشته باشد اما از آنجا که محتوا و فرم در یکدیگر تأثیر داشته و اقتضاء تناسب با یکدیگر را دارند پس ارتباط اثر با دین از طریق محتوا در نحوه ارائه آن محتوا، یعنی فرم نیز تأثیر دارد. این محتوا می‌تواند مجموعه عام و گسترده‌ای از معارف دینی باشد و محدود به متون مقدس نیست که به صورت مستقیم و یا بصورت غیر مستقیم و رمزی در اثر انعکاس می‌یابند.

پیرامون چیستی و تحقق هنر اسلامی نظریات مختلفی وجود دارد که به طور کلی می‌توان آن‌ها را به دو رویکرد سلبی و ایجابی تقسیم کرد. رویکرد سلبی معتقد است که چیزی به عنوان هنر اسلامی وجود ندارد و اساساً اسلام با هنر مخالف بوده و مانعی برای آن است. در این دیدگاه پسوند اسلامی به معانی دیگری تأویل و تفسیر می‌شود مانند: هنر مسلمانان، هنر نژادی عرب، تداوم سنت هنری پیشین و... (البهنسی، ۱۳۸۷، ص ۲۸-۳۰؛ گرابار، ۱۳۷۹، ص ۲۱-۴۶-۴۷-۸۴-۹۵-۹۶-۱۰۷-۱۲۲). در رویکرد ایجابی به نقش دین و تعالیم اسلامی در هنر اسلامی توجه می‌شود و به عنوان مبنایی برای هنر اسلامی پذیرفته می‌شود (نصر، ۱۳۹۴، ص ۱۵-۱۶؛ داداشی، ۱۳۹۰، ص ۱۷۰-۱۷۴). با توجه به آنچه در باب هنر دینی بیان گردید منظور از هنر اسلامی در اینجا هنری است که با دین اسلام پیوند دارد و مراد از دین اسلام نیز معنایی عام و در تمامیت آن است نه فقط معارف مختص به متون مقدس. این پیوند بصورت اولی در محتوا و به خاطر تناسب محتوا و فرم، بصورت ثانوی در فرم تحقق یافته است. هنر اسلامی را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: هنری که اصالتاً اسلامی است و در فضای اسلامی شکل گرفته و نشو و نما داشته است و پیشینه‌ای قبل از اسلام ندارد. قسم دیگر هنرهایی است که پیش از اسلام وجود داشته‌اند و با ورود به تمدن اسلامی با چارچوب و ضوابط ظاهری و معنوی دین اسلام تطابق و سازگاری یافته‌اند.

۴. رمزپردازی در هنر اسلامی

یکی از مسائلی که در حوزه مطالعات هنر اسلامی مطرح است رمزپردازی است. چنانکه پیش از این اشاره گردید بحث‌هایی که پیرامون این موضوع بین محققان مطرح است عموماً درباره معناداری نقوش است. دیدگاه‌های موجود در این رابطه را می‌توان به دو بخش کلی تقسیم کرد:

۱.۵ دیدگاه مخالفان

این دیدگاه انتساب هر گونه معنا را به این نقوش انکار می‌کند و معتقد است تنها مقصود و کاربرد این نقوش جنبه تزیینی صرف است و نمی‌توان برای آن‌ها معنا و مفهومی غیر از این قائل شد. علاقه اروپاییان به نقوش اسلامی ریشه در قرون وسطی و دوره رنسانس دارد که در قرن نوزدهم میلادی به اوج خود رسید. اروپائیان در آن زمان در پی نگاره‌های مناسب برای تولید انبوه بودند. دلیل اینکه طرح‌ها و نقوش اسلامی فاقد معنا پنداشته می‌شد این بود که این امر نقوش را برای اخذ و اقتباس معماران و طراحان صنعتی متجدد مناسب می‌ساخت (نجیب اغلو، ۱۳۸۹، ص ۸۷-۸۹). زیرا اگر نقوش فاقد زمینه معنایی و فکری خاصی باشند به راحتی می‌توانند از حوزه خود به حوزه‌ای دیگر انتقال یابند اما اگر آن‌ها را دارای معنا و بستر فکری خاصی بدانیم انتقال آن‌ها به حوزه دیگر این سوال را مطرح می‌سازد که آیا این نقوش با حوزه جدید تناسب دارد یا خیر؟ از جمله مدافعان این دیدگاه می‌توان به ریگل، بورژوان، هرتسفلد، اتینگهاوزن، گرابار و ... اشاره کرد. ریگل این نقوش را آیینی یک تمایل فرهنگی می‌دانست که گریز از طبیعت و میل به انتزاع هندسی است و از تحریم شمایل‌نگاری در اسلام ناشی شده است. بورژوان نیز این نقوش را صفت ماهوی هنر اسلامی در همه سرزمین‌های اسلامی بر می‌شمرد و این شکل هنر را ماهیتاً تزیینی می‌دانست. وی اتکاء معماری اسلامی بر تزیین سطوح را نشانی از حقارت آن تلقی می‌کرد. هرتسفلد مدعی بود که طبیعت‌گریزی و انتزاع هندسی، بازتاب هراس روانی از جای خالی است زیرا که جای خالی به چشم مسلمانان تحمل‌ناپذیر است و این موضوع عموماً در فرهنگ اسلامی دیده می‌شود. اتینگهاوزن و گرابار نیز چنین نظری دارند (همان، ص ۹۳-۹۵-۱۰۴-۱۰۵).

اتینگهاوزن برای این جنبه از هنر اسلامی دلایلی را بیان می‌کند از جمله اینکه به احتمال زیاد علت اصلی، یک واکنش روانی دیگر نسبت به چشم انداز وسیع، خشک و بی ویژگی اطراف شهرها و روستاها بوده است. وجود سطح ساده بی تزیین روی اشیاء زندگی روزمره به شکلی نیمه آگاهانه جهان‌عریان پیرامونی، ناخوشایندی و مخاطرات آن را تداعی می‌کرد. وقتی شیئی تزیین می‌شد این تداعی کسل‌کننده را از دست می‌داد. همچنین قطعه‌ای که تزیین فراوان داشت در بازار سریع‌تر فروخته می‌شد؛ و فرصت‌های بیشتری برای خودنمایی اجتماعی فراهم می‌کرد (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ص ۵۴). گرابار نیز تصریح می‌کند که این نقوش دارای محتوای فکری نیستند. وظیفه آن‌ها صرفاً زیباسازی و دادن حالت محظوظ‌کننده بصری به عمارتی است که روی آن نقش بسته‌اند. می‌توان تصدیق کرد که چون اسلام محدودیت‌هایی از نظر استفاده از چیزهای پرمعنی تصویر شناختی بر خود تحمیل کرد طبیعتاً توان خود را بر استفاده از چیزهای زینتی متمرکز کرده است. هر شی یا دیوار کاملاً پوشانده شده و هیچ بخشی از آن بی زینت باقی نمانده

است. این همان ترس مشهور از فضا‌های خالی است که اغلب تزیینات را بوسیله آن توصیف کرده‌اند (گرابار، ۱۳۷۹، ص ۲۰۹-۲۱۸-۲۰۸).

گرابار و اتینگهاوزن با مقایسه زندگی پیامبر اسلام، حضرت عیسی و بودا نتیجه می‌گیرند که زندگی پیامبر اسلام بر خلاف زندگی حضرت عیسی و بودا یک زندگی ساده و معمولی و عاری از هرگونه جنبه اعجاز آمیز و رازگونه بوده است لذا این امر سبب شده تا فرهنگ و هنر اسلامی نیز فاقد جنبه‌های نمادین و رمزی باشد؛ پس نقوش و طرح‌های اسلامی و بطور کلی هنر اسلامی را نمی‌توان نمادین و رمزی در نظر گرفت و آن را حاکی از معانی و حقائق خاصی دانست (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۷، ص ۷-۸؛ اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ص ۲۲). برخی ادعاهای این گروه که هراس روانی از فضای خالی، واکنش در برابر محیط خشک و فروش بهتر را سبب بوجود آمدن نقوش هندسی می‌داند ادعاهایی بدون دلیل است اگرچه مورد دوم و سوم می‌تواند از آثار و نتایج آن تلقی گردد. همچنین در مورد ادعای راز آمیز نبودن زندگی پیامبر (ص) نیز می‌توان گفت هر کسی که اندک آشنایی با تعالیم اسلامی و تاریخ اسلام و زندگی پیامبر داشته باشد نمی‌تواند چنین ادعایی را بپذیرد. شب‌های رازآلود پیامبر در کوه حرا و نزول وحی، حالات خاص آن حضرت در هنگام نزول وحی، معجزاتی که برای آن حضرت ذکر شده است و همچنین بزرگترین معجزه وی یعنی قرآن که تا کنون کسی نتوانسته است به ندای تحدی^۴ آن پاسخ گوید، همگی بر جنبه‌های رازگونه زندگی و شخصیت ایشان دلالت دارند.

۲.۵ دیدگاه موافقان

این دیدگاه که دقیقاً در مقابل دیدگاه اول قرار دارد بیان می‌کند که معتقدان به دیدگاه اول ماهیت نقوش اسلامی را بد تفسیر کرده‌اند و به حقیقت آن پی نبرده‌اند. اینگونه نیست که این نقوش صرفاً جنبه تزیینی داشته باشند بلکه حکایت از معانی و حقائق خاصی دارند. از مدافعان این دیدگاه می‌توان اسماعیل الفاروقی، نجیب اوغلو و سنت‌گرایان همچون دکتر نصر، بورکه‌هارت و شووان و... را نام برد. البته مدافعان این دیدگاه خود در تفسیر این نقوش توافق نظر نداشته و به طور کلی به دو گروه قابل تقسیم هستند. گروه اول مبنای تفسیر نقوش را آموزه‌های کلامی دانسته و گروه دوم باطن دین و علوم باطنی مرتبط با آن مانند عرفان را مبنا قرار می‌دهند. الفاروقی معتقد است که انتزاع طبیعت گریزانه شکل‌ها بیان تصویری نامحدودی و یا توصیف ناپذیری خداوند و شهادت مسلمانان به «لا اله الا الله» است (الفاروقی، ۱۹۸۹، ص ۶۹-۲۶۱). نجیب اوغلو نیز که با تفسیر عرفانی و باطنی نقوش هندسی و اسلیمی مخالفت می‌کند اما با تزیینی صرف شمردن این نقوش نیز مخالف است و آن‌ها را حاکی از معانی و مفاهیمی می‌داند که برآمده از فضای فکری و کلامی قرن چهارم و پنجم هجری است. این دوره از طرفی مصادف با نهضت احیاگری تسنن با ظهور غزالی است و از طرفی مقارن با حکومت عباسیان است که به شدت درگیر مجادلات کلامی است. وی در این باره تصریح می‌کند کیفیت بیان بصری و انتزاعی که در آن زمان در محیط دربار عباسی پدید آمد از آن مذهب رسمی تغذیه می‌کرده است. شاید بتوان این را که نقش غیر شمایل‌ی با انسجام، منطق و نظم بلورین و بیان هندسی مستقیم الخطی به دقت صورت هندسی یافته است، به روحیه متعصبانه دوره احیاگری تسنن ارتباط داد که این نقش در آن شکوفا شد. در دوره احیاگری تسنن، از خلوص‌گرایی دینی با استدلال منطقی دفاع می‌کردند تا با توسل به استدلال و برهان، ایمان را روشن تر سازند. در چنان محیطی

لابد خلوص اشکال و قطعیت برهان‌های هندسی موجب شده بود که انتزاع هندسی به شیوه بیان بسیار مطلوبی تبدیل شود (نجیب اغلو، ۱۳۸۹، ص ۱۴۵).

در مقابل، سنت‌گرایان معتقدند که این نقوش بیانگر تعالیم معنوی و باطنی اسلام هستند و باید بر اساس آن تفسیر و تبیین گردند چنانکه آن‌ها هویت هنر اسلامی را متأثر و نشأت گرفته از باطن اسلام می‌دانند. اصل تجلی و اصل وحدت در کثرت از مهمترین اصول عرفانی است که آن‌ها در رابطه با تبیین این نقوش در نظر می‌گیرند. پس این نقوش دارای هویت واحدی است که به مقاطع مختلف جغرافیایی و تاریخی قابل تعمیم است زیرا این هویت که همان تعالیم باطنی و معنوی اسلام است امری فرازمانی و فرامکانی است. به عنوان نمونه بورکهارت تصریح می‌کند: «ستاره‌های هندسی جالبترین نمادی است که از تأمل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت به ذهن ژرف اندیش می‌رسد» (بورکهارت، ۱۹۸۷، ص ۲۲۷)، «برای هنرمند یا صنعتگر مسلمان، که بایست سطحی را تزئین می‌کرده، بی شک بافت هندسی مطلوبترین صورت ذهنی بوده است زیرا بیان مستقیم فکر وحدانیت خداوند در پس کثرت بی حد عالم است» (همو، ۱۹۷۶، ص ۶۳). دکتر نصر نیز معتقد است: «شکل هندسی که نشان دهنده قرینه است همواره رو به مرکزی دارد... این طرح‌ها و الگوها، خدا یا مرکز الهی را به یاد می‌آورد که همواره حضور دارد و نمونه یا نمایش آیه مشهور قرآن است که می‌فرماید: *أَيْنَمَا تَوَلَّوْا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ* (بقره/۱۱۵). هنر اسلامی در حقیقت کاربرد این آیه است» (عمر، ۱۳۸۰، ص ۸۲). جدا نبودن طرح‌های هندسی از رمزهای فرهنگی اصلی ترین ادعای مفسران سنت‌گرای هنر اسلامی است. از نظر آن‌ها هنر اسلامی وامدار رمز و رموز نهفته در ماهیت تعالیم و آموزه‌های اسلام است. البته آن‌ها نه فقط این نقوش را، بلکه حوزه‌های مختلف هنر اسلامی از قبیل خوشنویسی، مینیاتور، معماری، کعبه، رنگ‌ها و... را سرشار از نماد و رمز می‌دانند.^۵

خانم نجیب اغلو به شدت با دیدگاه سنت‌گرایان مخالفت کرده و نقدهایی را بر این رویکرد وارد ساخته و منشأ اینگونه تفاسیر را در فضای روشنفکری دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۶۷۰ میلادی می‌داند. وی معتقد است هر گونه تفسیر نقوش باید بوسیله شواهد و ادله تاریخی و جغرافیایی تأیید گردد و خصوصیات مظاهر منطقه‌ای و تاریخی الهیات و عرفان اسلامی درباره آن لحاظ گردد. بر همین اساس است که وی در تفسیر هنر اسلامی رویکرد کلامی را ترجیح می‌دهد و انتقاداتی را به سنت‌گرایان وارد می‌سازد که عبارتند از:

- ممکن است تفاسیر عرفانی در بعضی موارد صادق باشند اما این نویسندگان هیچ تلاشی نکرده‌اند که برای اثبات مدعیات خود قرینه و شاهدی بیاورند یا از منابع دست اول مطلبی دال بر روش‌های اعمال هندسه در مجموعه‌های تاریخی استخراج کنند. همه این تفسیرها دارای شاخصه مشترکی هستند که همان تعمیم‌های فاقد دقتی است که با شواهد عینی به اثبات نرسیده است.
- تصوف، که بسیاری از نویسندگان ناآگاهانه، نقوش اسلیمی را به آن منتسب کرده‌اند، در زمان تولد گره هنوز نیروی فرهنگی مهمی نبوده است که بتواند بر نخبگان حاکم که از حامیان هنر و معماری بوده‌اند تأثیر بگذارد. هر چند از قرن ششم به بعد تصوف کم‌کم در حلقه‌های اهل سنت و انجمن‌های متشکل از اخوت نفوذ کرد، تأثیر آن بر زیباشناسی بصری آن زمان محدود به نظر می‌رسد. در محیطی که گره در آن متولد شد غلبه نص‌گرایی شریعت خواهانه جریان احیای تسنن به مراتب بیشتر از معناگرایی تصوف بود (نجیب اغلو، ۱۳۸۹، ص ۱۰۸ - ۱۱۱ - ۱۵۰).

برخی سنت‌گرایان مانند بورکهارت به اشکال اول توجه داشته و به آن پاسخ گفته‌اند که تاریخ هنر علمی متجددانه بوده و هنر اسلامی را نیز به روش تحلیلی محض که روش همه علوم متجدد است مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بدین صورت که این هنر را به شرایط و موقعیت‌های تاریخی تجزیه و تأویل می‌کند. اما چیزی که در یک هنر لازم است از حیثه چنین روشی بیرون می‌ماند. یک صورت هر چند محدود و در نتیجه محکوم به زمان است ولی می‌تواند حامل چیزی لازم باشد و به این اعتبار از چنبره شرایط تاریخی بگریزد و معنای سنت درست همین است. از سوی دیگر علم متجددانه تاریخ هنر بیشتر معیارهای زیبایی‌شناختی خود را از هنر یونانی کلاسیک یا از هنر ما بعد قرون وسطایی گرفته است، بنابراین جای تعجب ندارد که علم متجدد در مقام بحث و بررسی درباره هنر اسلامی اغلب از سر حد یک داوری سلبی متوقف می‌شود. این داوری منفی را در بسیاری از آثار عالمانه درباره هنر اسلامی می‌یابیم (بورکهارت، ۱۳۸۳، ص ۲۱۸-۲۱۹).

در رابطه با اشکال دوم نیز می‌توان چنین گفت که گرایش‌های عرفانی و باطنی همواره در طول تاریخ با بشر همراه بوده و مسلمانان نیز از این امر مستثنی نیستند به علاوه اگر به این مسأله توجه شود که تعالیم اسلامی و متون مقدس همواره مبین آموزه‌های باطنی بوده‌اند و پیشوایان دینی از جمله شخص پیامبر بر ظاهر و باطن داشتن قرآن و عالم تأکید داشته‌اند؛ این مطلب را می‌توان از اعتقادات مهم اسلامی برشمرد که مبنایی برای سایر اعتقادات به حساب می‌آید و در آیه ۳ سوره بقره ایمان به غیب و باطن به عنوان یکی از علامات مؤمنان ذکر شده است. علاوه بر این ظهور تصوف و جریان‌های خاص عرفانی نیز به قرن دوم هجری بر می‌گردد در حالی که تمایل به زندگی صوفیانه و زاهدانه در همان قرن اول و صدر اسلام نیز وجود داشته است. جالب اینجاست که خانم اغلو با اینکه به شدت با تبیین‌های عرفانی نقوش مخالفت می‌کند اما وی سخنانی را بیان می‌کند که این ادعای خود را نقض می‌کند. وی تصریح می‌کند که: «انتزاع هندسی را هم خلوص‌گرایی سنت‌گرایان تقویت می‌کرد و هم باطن‌گرایی صوفیان که تحت تأثیر اندیشه‌های نوافلاطونی بودند» (نجیب اغلو، ۱۳۸۹، ص ۱۴۵). همچنین می‌گوید: «آسمان‌گرایی گره که از کاربرد مصرانه ستاره‌ها در آن آشکار می‌شود تمایل شدیدتر هنر و معماری اسلامی را به تقلید از الگوها و مثال‌های ملکوتی، همچون خانه‌ها و باغ‌های بهشت یا بیت المعمور نشان می‌دهد (همان، ص ۲۶۲). چنانکه روشن است آنچه که خانم اغلو در اینجا بیان می‌کند چیزی جز همان تبیین‌های باطنی نقوش نیست با این تفاوت که وی بر خلاف سایر مدافعان سعی در یافتن شواهد تاریخی دارد.

۳.۵. شواهدی بر رمزپردازی در هنر اسلامی

با توجه به مطالب بیان شده مباحث مربوط به رمزپردازی و معناداری هنر اسلامی بیشتر پیرامون نقوش هندسی مطرح شده است؛ آنچه که در اینجا بدنبال آن هستیم ارائه شواهدی بر اصل رمزپردازی در هنر اسلامی است. با تبیین این اصل می‌توان آن را نه فقط در نقوش هندسی بلکه در حوزه‌های مختلف هنر اسلامی به کار گرفت. برخی از این شواهد عبارتند از:

۱.۳.۵. جهانیابی اسلامی

هنر اسلامی هنری است که در فضای آموزه‌های اسلامی نشو و نما داشته است. دست‌اندرکاران این هنر یعنی هنرمندان و صنعت‌گران نیز عموماً افراد مسلمان بوده‌اند. این اشخاص حتی اگر هیچ‌گونه اطلاعات حکمی هم نداشتند حداقل مسلمان بوده و

با اعتقادات اسلامی آشنایی داشته‌اند. در جهانبینی اسلامی عالم به دو بخش غیب و شهادت تقسیم می‌شود. عالم شهادت همان جهان حسی است که مشهود ماست اما غیب، عالم یا عوالمی است که از تیررس شهود حسی ما خارج بوده و قابل شهود عقلانی و عرفانی است. در این جهانبینی اعتقاد به غیب از علامات اصلی و مهم هر مؤمن است چنان‌که در آیه سوم سوره بقره آمده است؛ زیرا اعتقاد به خداوند، فرشتگان، نزول وحی، بهشت و جهنم، قیامت و ... همگی در گرو پذیرفتن غیب است. جهانبینی اسلامی نگاهی «آیه» محور به موجودات و جهان هستی دارد. عالم در کلیت خود و آنچه در آن است آیه و نشانه‌ای است که ذات خداوند را نشان می‌دهد یعنی هر موجودی در ورای خود حقیقتی دارد که با توجه به سعه وجودی خود آن حقیقت را انعکاس می‌دهد. واژه‌های «آیه» و «آیات» در قرآن بسیار به کار رفته است و مصادیق متعددی را در بر می‌گیرد مانند: آفرینش انسان و موجودات مختلف (جائیه، ۴)^۷، پدیده‌های طبیعی نظیر شب و روز، ماه و خورشید، بارش باران و احیاء زمین بعد از پژمردگی (جائیه، ۵)^۸، پیامبران و معجزات آن‌ها (نمل، ۱۲)^۹، سرگذشت امت‌های پیشین و عذاب‌های نازل شده بر آن‌ها (کهف، ۱۷)^{۱۰}، قرآن (آل عمران، ۷-۱۰۸)^{۱۱}، و حتی مصنوعات انسانی (یس، ۴۱). با توجه به این نمونه‌ها در می‌یابیم که مصادیق آیه در قرآن بسیار گسترده است و همه موجودات و پدیده‌ها را در بر می‌گیرد به همین دلیل می‌توان از نظر اسلام همه هستی را آیه و نشانه خداوند دانست؛ و این در حقیقت چیزی جز نگاه رمزی به عالم نیست. این نگاه رمزی را می‌توان یکی از ارکان اعتقادات اسلامی دانست که هر فرد مسلمان با آن آشنایی دارد و هنرمندان مسلمان نیز از این مقوله مستثنی نبوده‌اند؛ از طرفی چون هنر اسلامی هنری دینی است که هم در محتوا و هم در صورت بر مبنای دین شکل گرفته و یا با آن منطبق گشته است می‌تواند از این نگاه رمزی متأثر بوده و به عنوان یک روش از آن بهره برده باشد.

۲.۳.۵. زبان قرآن

جایگاه قرآن به عنوان مهم‌ترین و اصلی‌ترین متن مقدس مسلمانان، در جامعه و تمدن اسلامی مسأله‌ای واضح و روشن است. قرآن و سنت پیامبر و - ائمه معصومین در بین شیعیان - همواره دو منبع مهم برای اخذ احکام و معارف اسلامی بوده است. در تمدن اسلامی قرآن نقش بی‌بدیل و مهمی را داشته است زیرا شالوده تمدن اسلامی، دین اسلام و قلب اسلام قرآن، پیامبر و ائمه هستند؛ از طرفی پیشوایان دینی همواره تأکید داشته‌اند که احادیث و سخنان آن‌ها با معیار قرآن سنجیده شود تا بدین وسیله احادیث صحیح از احادیث مجعول بازشناخته شوند. پس چون دین اسلام به عنوان مبنای تمدن بوده است می‌توان حضور قرآن را در جای جای آن ملاحظه نمود. در قسمت قبل بیان گردید که جهانبینی اسلامی با نگاه رمزی به عالم قرین است این نگاه در زبان قرآن نیز ظهور و بروز دارد. واژه رمز در قرآن یکبار به کار رفته است (آل عمران، ۴۱)؛ اما واژه «مَثَل» که کاربردی مشابه با رمز دارد، بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. خداوند متعال برای بیان مطالب مختلفی از جمله توصیف بهشت و جهنم، حال مؤمنین و کافرین، اعمال صالح، داستان زندگی حضرت عیسی و برخی پیامبران دیگر... از روش تمثیل استفاده نموده است (مدثر، ۳۱)^{۱۲}؛ حتی خداوند خود را دارای مثل اعلی دانسته (نحل، ۶۰؛ روم، ۲۷) و هم‌چنین خود را به نور تشبیه نموده و برای این نور، تمثیل مشکات یا چراغدان را بیان کرده است (نور، ۳۵). خداوند می‌فرماید در قرآن از هر نوع مثلی را بیان کردیم (إسراء، ۸۹)^{۱۳}، کسانی که ایمان آورده‌اند می‌دانند که آن حقی است از جانب پروردگارش؛ این مثل‌ها را جز عالمان تعقل نمی‌کنند و برای فاسقان چیزی جز گمراهی ندارد (بقره، ۲۶؛ عنکبوت، ۴۳).

همچنین آیات قرآن به دو بخش محکم و متشابه تقسیم می‌شود و خداوند در قرآن بیان می‌دارد که تأویل آیات متشابه را کسی جز خدا و راسخون در علم نمی‌داند^{۱۴}. عموم مفسران برخی از اموری که به خداوند در قرآن نسبت داده شده مانند داشتن دست، داشتن عرش و کرسی و استواء و استیلاء بر عرش، نور بودن خداوند و... را جزء آیات متشابه دانسته‌اند که در آن‌ها معانی ظاهری الفاظ مورد نظر نیست بلکه آن‌ها حکایت از معانی دیگری دارند؛ اما در تفسیر این آیات اختلاف نظر وجود دارد. دلیل این‌که نمی‌توان معانی ظاهری را در نظر گرفت نیز از خود قرآن استنباط می‌شود؛ قرآن در این رابطه می‌فرماید که هیچ موجودی شبیه خداوند نیست (شوری، ۱۱) و بالتبع خداوند نیز شبیه به هیچ موجودی نخواهد بود پس صفات و ویژگی‌های موجودات آن‌گونه که در آن‌ها هست را نمی‌توان به خداوند نسبت داد.

به طور کلی در این رابطه چند نظر وجود دارد: نظر اول مربوط به گروه مجسمه است^{۱۵} که خداوند را جسم می‌دانستند و بنابراین اتصاف خداوند به صفات اجسام از نظر آن‌ها اشکال ندارد و لذا آن‌ها این صفات را حمل بر ظاهر می‌کردند همان‌طور که اجسام و انسان‌ها به آن‌ها متصف می‌شوند. گروهی نیز مانند سلفی‌ها قائل به تفویض‌اند بدین معنی که علم به این قبیل آیات و فهم آن‌ها را باید به خداوند واگذار کرد زیرا از طرفی خداوند برای خود صفاتی مانند داشتن دست را ثابت کرده است و از سویی به دلیلی عقلی صفات جسمانی برای خداوند مستحیل است پس باید علم آن را به خود خدا واگذار کنیم (آلوسی، ۱۴۲۰، ج ۸، ص ۵۲۰؛ جوادی آملی، ۱۳۸۶، ج ۲۳، ص ۲۲۲). فخر رازی در تفسیر خود پیرامون استواء خداوند بر عرش شانزده برهان اقامه می‌کند تا نشان دهد که منظور از عرش آن‌چه که عامه مردم می‌فهمند نبوده و منظور امری جسمانی نیست. روشی که وی به آن معتقد است این است که مراد از این الفاظ حمل بر ظاهر آن‌ها نیست بلکه مراد بیان مقصود به روش کنایه است؛ پس باید خداوند را از لوازم جسمانی این صفات هم‌چون جهت و مکان منزّه دانست اما نباید به تأویل تفصیلی این آیات پرداخت و علم آن را به خداوند واگذار نمود (فخر رازی، ۲۰۰۹، ج ۷ (۱۳-۱۴)، ص ۸۳-۹۴-۹۵). در مقابل، عده‌ای از مفسرین علاوه بر این‌که قائل‌اند مراد از این الفاظ ظاهر آن‌ها نیست، معانی و وجوه مختلفی را بیان کرده‌اند که با تنزیه خداوند از جسم و صفات جسمانی سازگار باشد؛ به عنوان نمونه منظور از دست را قوت و نصرت، عطیه و نعمت، سلطنت، قدرت و کمال دانسته‌اند (طباطبایی، ۱۳۷۱، ج ۶، ص ۳۲). در مورد استواء بر عرش نیز منظور از آن را استیلا و نفوذ قدرت و مشیت خداوند، دوام و استحکام مُلک خداوند، خلق عرش و... دانسته‌اند (آلوسی، ۱۴۲۰، ج ۸، ص ۵۲۰-۵۲۲؛ طبری، بی‌تا، ج ۱، ص ۲۱۹-۲۲۰؛ جوادی آملی، ۱۳۸۶، ج ۲۹، ص ۱۱۲).

پس بجز گروه مجسمه عموم مفسران معتقدند که منظور از این الفاظ معنای ظاهری و جسمانی آن‌ها نیست با این اختلاف که برخی از وارد شدن به فهم تأویل تفصیلی نهی می‌کنند و برخی نیز سعی می‌کنند معنایی را برای آن ارائه دهند که محذورات گفته شده را در پی نداشته باشد؛ این‌جاست که پای تأویل به میان می‌آید. تأویل واژه‌ای قرآنی است و معنای آن بازگشت و رجوع به اصل است (راغب اصفهانی، ۱۳۶۲، ص ۹۹). با توجه به معنای تأویل، این آیات دلالت بر معانی و حقایق و رای معانی ظاهری دارند که باید به اصل خود ارجاع داده شوند و این نیز در حقیقت همان ویژگی رمز است؛ پس می‌توان این آیات و الفاظ را رمزی دانست که از یک حقیقت و اصل حکایت می‌کنند. در این میان کسانی هم‌چون ملاصدرا هستند که قائل‌اند نه تنها درباره آیات و الفاظ متشابه بلکه در مورد همه الفاظ و کلمات قرآن نیازمند تأویل هستیم (صدرالمتألهین، ۱۳۶۳ الف، ص ۸۲)؛ زیرا قرآن دارای اصل و حقیقتی الهی است که از آن مرتبه اعلی به مرتبه ادنی که همان عالم مادی است تنزل یافته است؛ از طرفی الفاظ و عبارات

اموری مادی‌اند و امور مادی گنجایش و ظرفیت محدودی دارند و برای این‌که انسان‌ها مخاطب کلام الهی قرار گیرند راهی جز بکارگیری الفاظ نیست پس الفاظ نمی‌توانند به طور تام، آن معانی و حقائق را منتقل سازند بلکه رمزهایی هستند که باید با قواعد و اصول خاص خود به آن معانی ارجاع داده شوند و البته افراد خاصی توانایی چنین کاری را دارند. پس می‌توان گفت که قرآن نیز از شیوه رمزپردازی بهره برده است. از آنجا که قرآن و حدیث منابع اصلی تمام کتب حکمی، عرفانی و ادبی در جهان اسلام است، رمزپردازی در این گونه منابع نیز الگو قرار گرفته است. همچنین هنر اسلامی که قرآن از بنیان‌های آن محسوب می‌گردد نیز می‌تواند از این روش تأثیر پذیرفته باشد. هنرمند مسلمانی که می‌خواهد حقائق دینی و قرآنی را در قالب صورت درآورد راهی جز بکارگیری رمز برای او وجود ندارد؛ چون سر و کار او با صورت است و حکایت صورت‌ها در هنر نیز همان حکایت الفاظ است.

۳.۳.۵. پیوند حکمت و هنر

قبل از ورود به بحث پیوند حکمت و هنر در تمدن اسلامی لازم است به بررسی اجمالی واژه حکمت پردازیم. معنای اولیه و اصلی حکمت در لغت منع و جلوگیری است و برخی معتقدند که واژه حکم نیز از حکمت مشتق شده است و به معنای چیزی است که از ظلم جلوگیری می‌کند. وجه تسمیه حکمت نیز چنین دانسته‌اند زیرا از جهل و یا اخلاق ناپسند جلوگیری می‌کند. برخی در معنای حکمت، استحکام و محکم بودن را نیز داخل دانسته و بدین سبب حکمت را معرفتی محکم و خطاناپذیر و مستلزم افعال متقن تلقی کرده‌اند (احمد بن فارس، ۱۴۰۴، ج ۲، ص ۹۱؛ جوهری، ۱۴۰۷، ج ۵، ص ۱۹۰۲؛ فیومی، ۱۴۰۵، ص ۱۴۵؛ طبرسی، ۱۴۰۸، ج ۲، ص ۶۵۹؛ ج ۶، ص ۶۰۵؛ زمخشری، بی‌تا، ص ۹۱)؛ همچنین معانی دانایی، علم و دانش، عرفان و معرفت، فرزنگی، حلم، بردباری، درستکاری و راست کرداری نیز برای حکمت ذکر شده است (لغت‌نامه دهخدا، ذیل واژه حکمت).

۱.۳.۳.۵. حکمت در قرآن

در قرآن این واژه در آیات متعددی به کار رفته و وظیفه پیامبران تعلیم کتاب و حکمت دانسته شده است (بقره، ۱۲۹-۱۵۱-۲۵۱-۲۳۱؛ آل عمران، ۴۸-۱۶۴؛ نساء، ۵۴-۱۱۳؛ مائده، ۱۱۰). قرآن بطور خاص از حضرت ابراهیم، حضرت داوود و لقمان به عنوان کسانی که به آن‌ها حکمت عطا شده است نام می‌برد (نساء، ۵۴؛ ص، ۲۰؛ لقمان، ۱۲؛ بقره، ۲۵۱) و با اختصاص سوره‌ای به نام لقمان نمونه‌هایی از حکمت‌های او را بیان می‌کند. همچنین خداوند با صفت حکیم وصف شده که یکی از اوصاف قرآن نیز هست (بقره، ۳۲-۱۲۹؛ آل عمران، ۱۸-۵۸؛ یونس، ۱؛ لقمان، ۲؛ نمل، ۹). مهمترین آیه‌ای که پیرامون حکمت در قرآن وجود دارد را می‌توان آیه ۲۶۹ سوره بقره دانست. در این آیه حکمت خیر کثیر دانسته شده که علت فاعلی آن خداوند و علت قابلی آن اولوالالباب هستند. در احادیثی که ذیل این آیه و برخی آیات دیگر مطرح شده است حکمت به معرفت دین، قرآن، اطاعت از خدا و دوری از گناهان کبیره، شناخت امام، فهم و عقل، تبعیت از دین و حق تفسیر شده است (عیاشی، بی‌تا، ج ۱، ص ۱۵۱؛ طبرسی، ۱۴۰۸، ج ۲، ص ۶۵۹؛ کلینی، ۱۳۸۸، ج ۱، ص ۱۶-۲۰۶؛ ج ۲، ص ۲۸۴)۱۶. از نظر علامه طباطبایی حکمت عبارت است از قضایای حقه‌ای که مطابق با واقع باشد یعنی به نحوی مشتمل بر سعادت بشر باشد یا اگر مشتمل بر معارفی از حقائق عالم طبیعی است معارفی باشد که باز با سعادت انسان سر و کار داشته باشد (طباطبایی، ۱۳۷۱، ج ۲/۳۹۵). استاد جوادی آملی نیز معتقد است حکمت آن علم ایمن از هر گونه شبهه است چنانکه نیروی عملی پیراسته از شهوت و غضب را حکیمانانه می‌نامند. اگر اوصاف

ملکی در یک علم مخصوص یافت شود از سنخ حکمت است. حکمت عام و در برگیرنده عقاید و اخلاق و فروع عملی دین است و اختصاص حکمت به علم فلسفه نوعی اصطلاح است (جوادی آملی، ۱۳۸۶، ج ۱۲، ص ۴۳۱-۴۳۳). فخر رازی نیز مراد از حکمت را علم یا فعل صواب می‌داند (فخر رازی، ۲۰۰۹، ج ۴ (۵-۶)، ص ۵۹). با توجه به آیات سوره لقمان و همچنین احادیث مربوط در می‌یابیم که حکمت مورد نظر قرآن هم جنبه نظری و شناختی دارد مانند شناخت خداوند و تفقه در دین و هم جنبه عملی مانند اطاعت از خداوند و پرهیز از گناهان. اگر معنای لغوی حکمت را نیز لحاظ کنیم می‌توانیم بگوییم که مراد از حکمت در قرآن معرفت متقن و محکم همراه با اعمال و رفتار فضیلت محور است که منشأ الهی دارد و بر طبق بیان قرآن خداوند به هر کسی که بخواهد عطا می‌کند. البته اینکه تلاش فرد و میزان صلاحیت‌های او در این باره نقش دارد یا خیر، مسأله‌ای است که در اینجا مجال پرداختن به آن نیست.

۲.۳.۳.۵. حکمت از دیدگاه حکمای مسلمان

در آثار فلاسفه معانی و مصادیق متعددی برای حکمت بیان گردیده است که از جمله آن‌ها معرفت ذات حق، مهارت کامل در یک صنعت، علم تام و فعل محکم است (فارابی، ۱۴۱۳، ص ۱۸۲-۳۸۲؛ ابن سینا، ۱۴۰۴، ص ۲۱؛ میرداماد، ۱۳۶۷، ص ۳۳۷؛ صدرالمتألهین، ۱۹۸۱، ج ۶، ص ۳۶۲). عموماً در آثار فیلسوفان مسلمان حکمت و فلسفه مرادف با یکدیگر تلقی شده است؛ چنانکه در نامگذاری مکاتب فلسفی از واژه حکمت استفاده گردیده و تعریف‌های مشترکی برای آن دو ذکر گردیده است (ابن سینا، ۱۴۰۴ الف، ص ۵؛ ۱۳۷۹، ص ۴۹۳؛ ۱۴۰۰، ص ۳۰؛ صدرالمتألهین، ۱۹۸۱، ج ۱، ص ۲۰؛ طباطبایی، ص ۶). گرچه استعمال فلسفه به عنوان حکمت بین فیلسوفان مسلمان امری مشترک است اما همانطور که تلقی این فیلسوفان از فلسفه تفاوت‌هایی با یکدیگر داشته است بالتبع در تلقی آن‌ها از حکمت نیز تفاوت‌هایی وجود دارد. فلسفه مشاء تنها به روش بحثی و استدلالی متکی است پس از نظر آن‌ها استدلال و بحث عقلی مقوم حکمت است؛ چنانکه حکمت مشاء را حکمت بحثی نیز نامیده‌اند. اما سهروردی در روش فلسفی خود استدلال و اتکاء به عقل را کافی نمی‌دانست و در کنار آن برخوردار از کشف و شهود عرفانی و علم ذوقی و حضوری را لازم می‌دانست؛ در این صورت حکمت در نگاه سهروردی بر دو پایه استوار است استدلال عقلی و شهود و کسی که فاقد یکی از آن دو باشد حکیم شمرده نمی‌شود (سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۳۶۱-۴۵۲-۵۰۳). این مطلب از مکاشفه‌ای که سهروردی نقل می‌کند که در آن ارسطو را می‌بیند و از کیفیت علم سوال می‌کند نیز قابل دریافت است. ملاصدرا نیز همچون سهروردی حکمت متعالیه را بر دو پایه عقل و شهود، یا بحث و ذوق بنا می‌نهد (صدرالمتألهین، ۱۹۸۱، ج ۱، ص ۹؛ ۱۳۶۱، ص ۲۸۶). وی در خطبه کتاب المشاعر از اصطلاح «البرهانات کشفیه» (همو، ۱۳۶۳ الف، ص ۵) استفاده می‌کند که به بهترین وجه حاکی از جمع بین استدلال و کشف است. اما وی رکن دیگری را نیز در روش خود معتبر می‌داند و آن قرآن و تعالیم پیامبر و ائمه است؛ که همان جمع بین قرآن و برهان و عرفان است و در موارد متعددی به آن اشاره کرده است (همان، ص ۳-۵؛ ص ۱۳۶۱، ص ۲۱۸).

با توجه به دیدگاه‌های مختلفی که پیرامون حکمت بیان گردید مدّ نظر پژوهش حاضر مفهوم صدرایی حکمت است یعنی معارفی که بر پایه‌های سه گانه قرآن، برهان و عرفان استوار است. در این رابطه، پیوند و تأثیر پذیری هنر از قرآن و جهان بینی اسلامی مورد بررسی قرار گرفت و در این قسمت به طور خاص پیوند هنر با دو مؤلفه دیگر حکمت یعنی معارف برهانی و عرفانی مورد توجه قرار خواهد گرفت. سهروردی را می‌توان یکی از برجسته ترین قهرمانان این میدان دانست. او برای ارائه

معارف برهانی و کشفیات عرفانی خود از زبان هنر بهره برده و معانی بلند حکمی و فلسفی را به زبان رمز و در قالب تمثیل‌های هنری و داستان رمزی ارائه نموده است. روش رمزی سهروردی و داستان‌های رمزی وی همچون پلی معانی عقلی و مجرد محض را به واسطه صور خیال به جهان مادی و محسوس منتقل می‌نماید و معانی عقلی را محسوس و ملموس می‌سازد. سهروردی با ارائه مبانی حکمی اشراقی چارچوب‌های نظری قوی و غنی را برای پیوند میان حکمت و هنر فراهم آورده است. از نظر وی معرفت و هنر دارای منشأ واحد متافیزیکی (عقلی) اند و هر دو ناشی از فیض انوار مجرد هستند و از عقل اول صادر شده‌اند. طبق نظر سهروردی در رساله‌های رمزی در سیر نزولی همه موجودات عالم حاصل آواز پر جبرئیل‌اند و همه نغمات و نقوش زیبا و همه علوم و معارف از صغیر سیمرغ است که همان عقل اول و صادر نخستین و فرشته وحی (جبرئیل) است (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲، ص ۱۴۵). بنابراین در اندیشه اشراقی سه گانه حسن، عشق و حزن از چشمه سار واحدی نشأت گرفته‌اند که همان گوهر تابناک عقل است؛ لذا زیبایی هیچگاه از عقل منفک نیست و هنر از حکمت (همان، ص ۱۵۴). پس در اندیشه سهروردی میان حکمت و هنر پیوندی ازلی برقرار است چرا که هر دو از طریق شهود دریافت می‌شوند و به زبان رمز ارائه می‌گردند. از طریق مراقبه و مجاهده است که هنرمند می‌تواند آن بصیرت فرشته خویانه را که منبع تمامی هنرهای قدسی است بدست آورد. همچنان که علم قدسی و حکمت اشراقی با زبان رمز بیان می‌شود، زبان هنر سنتی نیز زبان رمز است (همان، ص ۱۸۶-۱۸۷).

در آثار دیگر اندیشمندان مسلمان نیز می‌توان شواهدی را بر این مسأله یافت؛ که از جمله آن‌ها نظریه مدینه فاضله فارابی است. مدینه فاضله بر مبنای حکمت بنا شده و حکمت در آن جاری است زیرا از نظر وی این مدینه دارای پنج جزء است که اولین آن حکماء هستند و همچنین اولین ویژگی رئیس اول، حکیم بودن وی است که بر اساس حکمت به تدبیر مدینه می‌پردازد. فارابی دومین جزء مدینه را ذوی الآراء می‌داند که عبارتند از خطباء، بلغاء، شعراء، ملحنون، کُتاب و کسانی که در زمره این اصناف قرار می‌گیرند. در این طبقه‌بندی هنرمندان در زمره طبقه دوم یعنی بعد از جایگاه حکماء قرار می‌گیرند و این نشان از اهمیت و جایگاه هنر است و از طرفی با توجه به اینکه مبنای شکل‌گیری چنین مدینه‌ای حکمت است، حکمت در تمامی اجزاء آن رسوخ دارد و در نتیجه کار هنرمند نیز حکیمانه خواهد بود و این همان پیوند حکمت و هنر است (فارابی، ۱۴۰۵، ص ۶۵-۶۶). نجم‌الدین کبری معتقد است که خداوند دو گونه فعل دارد: بواسطه شخص انسانی و بی‌واسطه. صناعات همگی افعال با واسطه حقاوند که بوسیله عقل که وزیر روح است انجام گرفته و به فعلیت می‌رسند. پس حکمت و هنر هر دو دارای مبدئی واحداند زیرا بر طبق نظر وی منشأ صناعات عقل است و از طرفی عقل یکی از ارکان حکمت است. همچنین صناعات فعل با واسطه خداوندی است که موصوف به حکمت است (نجم‌الدین کبری، ۱۳۲۲، ص ۲۶۱-۲۶۲). عموم فلاسفه عقل را قوه اختصاصی نفس انسانی دانسته و آن را دارای دو جنبه عالمه و عامله می‌دانند. نفس بوسیله جنبه عالمه خود که عقل نظری نیز نامیده می‌شود رو به عالم مفارقات داشته و از آنجا کسب معارف می‌نماید و بوسیله جنبه عامله یا عقل عملی رو به پائین و تدبیر بدن و افعال آن دارد. عقل عملی کار خود را بر حسب حکم عقل نظری و در تحت تدبیر آن انجام می‌دهد (صدرالمآلهین، ۱۹۸۱، ج ۸، ص ۱۳۰). با توجه به این مسأله نیز می‌توان پیوند بین حکمت و هنر را تبیین نمود زیرا صناعات از جمله اموری هستند که منبعث از عقل عملی شمرده شده‌اند و از دیدگاه حکما عقل یکی از ارکان حکمت است پس صناعات منبعث از حکمت هستند و این یعنی پیوند حکمت و هنر.

شاهدی دیگر بر این مسأله وجود فتوت‌نامه در اصناف مختلف است. در گذشته برای هر صنفی یک آیین‌نامه وجود داشته که حاوی دستور العمل‌هایی برای شاغلان در آن صنعت بوده است. این دستورالعمل‌ها هم آداب فنی و هم آداب معنوی و سلوکی را شامل می‌شده است. نظام حاکم بر صناعات نیز نظام استاد-شاگردی بوده است؛ بدین صورت که هر فردی باید زیر نظر یک استاد آموزش‌های لازم فنی و معنوی صنعت مورد نظر را فرا می‌گرفته و ملزم به رعایت آن دستورالعمل‌ها بوده است. این نظام تربیتی بسیار شبیه و متأثر از نظام تربیتی عرفانی بوده که در آنجا نیز سالک باید زیر نظر یک استاد منزلگاه‌های مختلف را پشت سر بگذارد. این مسأله حاکی از حضور و نفوذ جریان‌های عرفانی در صناعات مختلف و تأثیر پذیری هنر و صنعت از فضای عرفانی است و در هر هنر و صنعتی استادانی وجود داشته‌اند که علاوه بر برخوردار بودن از مهارت فنی از بینش عرفانی و معنوی نیز برخوردار بوده‌اند. چنانکه حکما گفته‌اند حکمت به دو بخش نظری و عملی تقسیم می‌شود و در حکمت عملی از دریافت‌های حکمت نظری بهره‌برداری می‌شود و مبنایی برای آن است. فتوت‌نامه‌ها در حقیقت در زمره حکمت عملی قرار می‌گیرند اما به لحاظ پیوندی که بین این دو بخش از حکمت برقرار است از حکمت نظری به عنوان مبنا بهره می‌برد.

یکی از ویژگی‌های استاد و پیر در این فتوت‌نامه‌ها، این است که از علم شریعت، طریقت و حقیقت آگاه باشد و این همان جنبه حکمی است که در هر صنعتی نهفته است و واقع شدن مراکز علمی در قلب مراکز تجاری و بازار یا نزدیک آن که محل کار و کسب صناعات مختلف بوده است، این مطلب را به خوبی تبیین می‌نماید. از طرفی دیگر در هر یک از فتوت‌نامه‌ها یکی از انبیاء و اولیاء الهی که مظهر تام حکمت و انسان حکیم در این عالم‌اند، به عنوان سرسلسله و استاد تام و به عبارتی دیگر پیر آن صنعت معرفی شده‌اند؛ به عنوان مثال در فتوت‌نامه چیت‌سازان آیین‌نامه مربوط به چیت‌سازان مستند به امام جعفر صادق است و یا در فتوت‌نامه آهنگران از حضرت داوود به عنوان پیر این صنعت نام برده شده است که البته در قرآن نیز این مسأله بیان گردیده است (الانبیاء/۸۰). در رساله معماریه نیز از شیث پیامبر به عنوان پیر این صنعت و یا از حضرت نوح به عنوان پیر درودگران نام برده شده است (بلخاری، ۱۳۹۴، ص ۱۱۸-۱۱۹). همچنین وجود بزرگانی همچون شیخ بهایی که جامع بین حکمت و صنعت به معنای عام بوده‌اند مؤید این مطلب است.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب بیان شده روشن می‌شود که می‌توان رمزپردازی را یکی از ویژگی‌های اثبات‌پذیر هنر اسلامی دانست؛ زیرا هنر اسلامی به دلیل پیوند وثیقش با دین اسلام از جهانی‌بینی و معنویت باطنی اسلام بهره داشته و همواره قرآن به عنوان مبنای تمدن اسلامی در آن از جایگاه مهمی برخوردار بوده است تا آنجا که برخی هنرها مانند خوشنویسی حول این محور شکل گرفته‌اند. جهانی‌بینی اسلامی یکی از شواهد و دلایلی است که رمزپردازی در هنر اسلامی را تبیین می‌کند؛ جهانی‌بینی اسلامی همواره نگاهی آیه محور به عالم هستی دارد و موجودات و پدیده‌ها حتی مصنوعات بشری را آیه‌ها و نشانه‌هایی از خداوند می‌داند که در بیان قرآن این نشانه‌ها به دو دسته آفاقی و انفسی تقسیم شده‌اند. این نوع نگاه همان است که از رمزپردازی اراده می‌شود. این شیوه بیان و نگاه به عالم هستی در هنر اسلامی نیز پدیدار گشته است و این به علت نقش مبنایی و محوری معنویت اسلامی و قرآن در هنر اسلامی است. از طرفی علاوه بر این نگاه رمزگونه، در زبان قرآن نیز شیوه بیان رمزی و تمثیلی به کار رفته است. خداوند در جای جای قرآن از تمثیلات مختلفی استفاده کرده و آن‌ها را رمزهایی برای بیان حقائق مورد نظر خود قرار داده است که می‌توان از جمله

مهم‌ترین آن‌ها را تمثیل نور دانست که خداوند برای معرفی خود به کار گرفته است (نور، ۳۵)؛ این امر در بیان هنر اسلامی نیز مؤثر بوده است چنانکه در عرصه شعر و داستان‌های تمثیلی و همچنین سایر هنرهای سنتی اسلامی می‌توان به وفور آن را یافت. از طرفی بین حکمت و هنر اسلامی نیز پیوند مستحکمی وجود داشته به گونه‌ای که می‌توان حکمت و هنر را دو روی یک سکه دانست. حکمت از هنر برای بیان حقائق، و هنر نیز برای تعالی خود از حکمت بهره می‌گیرد؛ سهروردی و حکمت اشراق نمونه بارز این پیوند است. از آنجا که همواره در حکمت نیز بکارگیری بیان رمزی مورد توجه بوده، این شیوه به بیان هنر اسلامی نیز راه یافته است و لذا می‌توان گفت که در هنر اسلامی بکارگیری رمز یک روش بیان هنری بوده و یکی از مؤلفه‌های مهم آن است. بر این اساس می‌توان هنر اسلامی را هنری معنادار دانست و به دلیل پیوند وثیق هنر اسلامی با جهانیابی و حکمت اسلامی مؤلفه‌های نمادین آن بر اساس این دو مبنا قابل تبیین خواهند بود. البته استخراج رمزهای مورد استفاده در هنر اسلامی و تحلیل و تفسیر آن‌ها خود به به پژوهش‌های مستقلی نیازمند است که از حوصله این نوشتار خارج است.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- دیدگاه‌های این دو گروه از این جهت که با نگاهی فلسفی و عرفانی به مسأله رمز می‌پردازند به یکدیگر نزدیک است.
- ۲- جهت آگاهی از نظریات موجود پیرامون هنر نگاه کنید به: (کارول، ۱۳۹۲)
- ۳- جهت آگاهی از نظریات موجود پیرامون هنر دینی نگاه کنید به: (نجم‌الدین، ۱۳۹۱، ص ۱۹)
- ۴- آیات مربوط به تحدی: هود/۱۳، طور/۳۴، اسراء/۸۸، یونس/۳۸، بقره/۲۳
- ۵- به عنوان نمونه درباره معانی نمادین «قبه الصخره» نگاه کنید به: اسلام و تائوئیسم، ص ۹۱-۹۲- درباره راز و رمز حروف در خوشنویسی نگاه کنید به: هنر و معنویت اسلامی، ص ۲۹- رمزپردازی رنگ‌ها از نظر شوان، نگاه کنید به هنر و معنویت، ص ۹۰-۹۲- رمزپردازی در معماری، نگاه کنید به: هنر و معنویت اسلامی، ۶۲-۶۳
- ۶- قُلِ اللَّهُمَّ فَاطِرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ (زمر، آیه ۴۶).
- ۷- هم‌چنین ن. ک: انعام، ۹۷-۹۸؛ یونس، ۵؛ رعد، ۲؛ حدید، ۱۷؛ نحل، ۱۱-۱۳-۶۷-۶۹؛ شعراء، ۷-۸؛ عنکبوت، ۴۴؛ سبأ، ۹
- ۸- هم‌چنین ن. ک: یس، ۳۳-۳۷؛ اسراء، ۱۲؛ نحل، ۶۵
- ۹- هم‌چنین ن. ک: اسراء، ۱۰۱؛ یوسف، ۷؛ طه، ۲۲؛ مؤمنون، ۵۰؛ مریم، ۲۱؛ آل‌عمران، ۴۹؛ مائده، ۱۱۰؛ شعراء، ۶۳-۶۷-۱۱۸-۱۲۱-۱۵۸
- ۱۰- هم‌چنین ن. ک: سبأ، ۱۵؛ عنکبوت، ۱۵؛ فرقان، ۳۷؛ اعراف، ۷۳-۱۳۳؛ هود، ۶۴-۱۰۲-۱۰۳؛ حجر، ۷۳-۷۵
- ۱۱- هم‌چنین ن. ک: یونس، ۱؛ یوسف، ۱؛ رعد، ۱؛ حجر، ۱
- ۱۲- هم‌چنین ن. ک: تحریم، ۱۰-۱۱؛ زخرف، ۵۶-۵۷-۵۹؛ زمر، ۲۹؛ روم، ۲۸؛ نور، ۳۴؛ کهف، ۳۲؛ نحل، ۷۵-۷۶-۱۱۲؛ ابراهیم، ۱۸-۲۴-۲۶؛ هود، ۲۴؛ بقره، ۱۷۱-۲۶۱-۲۶۵؛ آل‌عمران، ۵۹-۱۱۷؛ یونس، ۲۴؛ رعد، ۳۵؛ کهف، ۴۵؛ حج، ۷۳؛ محمد(ص)، ۱۵؛ جمعه، ۵
- ۱۳- هم‌چنین ن. ک: کهف، ۵۴؛ روم، ۵۸؛ زمر، ۲۷
- ۱۴- هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ... (آل‌عمران، ۷).
- ۱۵- این گروه، فرقه ای کلامی هستند که خداوند را به موجودات جسمانی، تشبیه می‌کنند و برای خداوند دست و پا و دیگر اعضاء موجودات جسمانی را قرار می‌دهند.
- ۱۶- هم‌چنین ن. ک: ابن‌بابویه، بی‌تا، ج ۴، ص ۲۸۷؛ ۱۴۰۰، ص ۳۹۴؛ قمی، ۱۴۰۴، ج ۱، ص ۲۹۱؛ سیوطی، ۱۴۰۳، ج ۴، ص ۱۸۹؛ طبری، بی‌تا، ج ۳، ص ۱۰۷-۱۰۹؛ آلوسی، ۱۴۲۰، ج ۳، ص ۵۶؛ فیض کاشانی، ۱۳۸۷، ج ۱، ص ۲۶۶-۲۶۷؛ متقی هندی، بی‌تا، حدیث (۵۸۷۳).

منابع

قرآن کریم

- آلوسی، شهاب الدین السید محمود، ۱۴۲۰، تفسیر روح المعانی، چاپ اول، بیروت، دار احیاء التراث العربی
- آملی، سید حیدر، ۱۳۶۸، جامع الأسرار و منبع الأنوار، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی فرهنگی
- ابن ترکه، ۱۳۶۰، تمهید القواعد، چاپ اول، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و آموزش عالی
- ابن سینا، ۱۴۰۰، الرسائل، قم، انتشارات بیدار
- _____، ۱۴۰۴ الف، الشفا (الالهیات)، قم، مکتبه آیة الله المرعشی
- _____، ۱۴۰۴ ب، التعليقات، تحقیق عبدالرحمن بدوی، بیروت، مکتبه الاعلام الاسلامی
- _____، ۱۳۷۹، النجاه، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران
- _____، ۱۳۸۲، الاضحویه فی المعاد، چاپ اول، تهران، انتشارات شمس تبریزی
- ابن عربی، محی الدین، بی تا، الفتوحات المکیه (چهارجلدی)، چاپ اول، بیروت، دارالصادر
- اتینگهاوزن، ریچارد، ۱۳۹۰، هنر در جهان اسلام، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران، نشر بصیرت
- _____، گرابار، الگ، ۱۳۸۷، هنر و معماری اسلامی، ترجمه دکتر یعقوب آژند، چاپ هفتم، تهران، انتشارات سمت
- احمد بن فارس بن زکریا، ۱۴۰۴، معجم مقاییس اللغة، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، قم، مکتبه الاعلام الاسلامی
- اخوان الصفا، ۱۴۱۲، رسائل، چاپ اول، بیروت، الدار الاسلامیه
- البهنسی، غفیف، ۱۳۸۷، هنر اسلامی، مترجم محمود پورآقاسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر
- الجر، خلیل، ۱۳۷۳، فرهنگ لاروس، ترجمه سید حمید طیبیان، چاپ پنجم، تهران، انتشارات امیر کبیر
- بابویه، علی بن الحسین، بی تا، کتاب من لا یحضره الفقیه، تصحیح علی اکبر غفاری، قم، جماعه المدرسین
- _____، ۱۴۰۰، مالی، بیروت، موسسه الاعلمی للمطبوعات
- بقلی شیرازی، روزبهان، ۱۳۷۴، شرح شطحیات، چاپ سوم، تهران، انتشارات طهوری

- بلخاری قهی، حسن، ۱۳۹۴، قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی، تهران، چاپ اول، انتشارات سوره مهر
- بورکهارت، تیتوس، ۱۳۸۳، «ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی» در: هنر و معنویت (مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر به کوشش انشاءالله رحمتی)، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر
- جوادی آملی، عبدالله، ۱۳۸۶، تفسیر تسنیم، چاپ اول، قم، نشر اسراء
- جوهری، ۱۴۰۷، الصحاح، تحقیق احمد عبدالغفور عطار، بیروت، دارالعلم للملایین
- داداشی، ایرج، ۱۳۹۳، «رویکرد سنت‌گرایان به هنر اسلامی» در: جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات)، به اهتمام دکتر هادی ربیعی، چاپ ششم، تهران، فرهنگستان هنر (متن)
- دهخدا، ۱۳۷۷، فرهنگ فارسی، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران
- راغب اصفهانی، حسین بن محمد، ۱۳۶۲، مفردات فی غریب اللغات، چاپ دوم، تهران، کتابفروشی مرتضوی
- زمخشری، بی‌تا، اساس البلاغه، تحقیق عبدالرحیم محمود، قم، دفتر تبلیغات اسلامی
- سراج طوسی، ابونصر، ۱۹۱۴، اللمع فی التصوف، لیدن، مطبعه بریل
- سهروردی، شهاب‌الدین، ۱۳۷۵، مجموعه مصنفات، چاپ دوم، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
- _____، ۱۳۷۳، حکمه الاشراف، چاپ دوم، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
- سیوطی، ۱۴۰۳، الدرالمثور، بیروت، دارالفکر
- صدرالمتألهین، ۱۳۶۱، العرشیه، تهران، انتشارات مولی
- _____، ۱۳۶۳، الف، المشاعر، چاپ دوم، تهران، انتشارات کتابخانه طهوری
- _____، ۱۳۶۳، مفاتیح الغیب، چاپ اول، تهران، موسسه تحقیقات فرهنگی
- _____، ۱۳۸۲، شرح و تعلیقه بر الهیات شفا، چاپ اول، تهران، انتشارات بنیاد حکمت اسلامی صدرا
- _____، ۱۹۸۱، الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، چاپ سوم، بیروت، دار احیاء التراث
- صدری افشار، غلامحسین، ۱۳۸۹، فرهنگ فارسی معاصر، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر
- طباطبایی، سید محمد حسین، ۱۳۷۱، المیزان فی تفسیر القرآن، چاپ دوم، قم، انتشارات اسماعیلیان
- _____، بی‌تا، بدایه الحکمه، قم، موسسه النشر الاسلامی
- طبرسی، ۱۴۰۸، مجمع البیان، بیروت، دارالمعرفه

- طبری، ابی جعفر محمد بن جریر، بی تا، تفسیر طبری، چاپ اول، بیروت، داراحیاء التراث العربی
- عمر، محمد سهیل، ۱۳۸۰، « هنر اسلامی » در: راز و رمز هنر دینی (مجموعه مقالات به کوشش مهدی فیروزان)، چاپ دوم، تهران، سروش
- عیاشی، بی تا، تفسیر قرآن، تصحیح سید هاشم رسولی محلاتی، تهران، مکتبه الاسلامیه
- غزالی، ابوحامد محمد، بی تا، احیاء علوم الدین، چاپ اول، بیروت، دارالکتب العربی
- فارابی، ۱۴۱۳، الاعمال الفلسفیه، تحقیق دکتر جعفر آل یاسین، چاپ اول، بیروت، دارالمناهل
- _____، ۱۴۰۵، فصول منتزعه، چاپ دوم، تهران: مکتبه الزهرا
- فخر رازی، ۲۰۰۹، تفسیر کبیر، چاپ سوم، بیروت، دارالکتب العلمیه
- فیض کاشانی، ملا محسن، ۱۳۸۷، تفسیر صافی، چاپ پنجم، قم، چاپ و نشر نوید اسلام
- فیومی، ۱۴۰۵، مصباح المنیر، قم، دارالهجره
- قبادیانی، ناصر خسرو، ۱۳۶۳، جامع الحکمتین، چاپ دوم، تهران، طهوری
- _____، ۱۳۹۳، وجه دین، چاپ چهارم، تهران، انتشارات اساطیر
- قمی، علی بن ابراهیم، تفسیر قمی، ۱۴۰۴، تصحیح سید طیب جزائری، قم، دارالکتاب
- کارول، نوتل، ۱۳۹۲، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبایی، چاپ سوم، تهران، فرهنگستان هنر
- کاشانی، عبدالرزاق، ۱۳۸۰، مجموعه رسائل و مصنفات، چاپ دوم، تهران، میراث مکتوب
- کبری، نجم الدین، ۱۳۲۲، مرصاد العباد، تهران: بی تا
- کلینی، ۱۳۸۸، اصول کافی، تصحیح علی اکبر غفاری، تهران، دارالکتب الاسلامیه
- کمالی زاده، طاهره، ۱۳۹۲، مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب الدین سهروردی، چاپ دوم، تهران، فرهنگستان هنر
- گراباره، اولگ، ۱۳۷۹، شکل گیری هنر اسلامی، ترجمه مهرداد وحدتی، چاپ اول، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- متقی هندی، علاء الدین، بی تا، کنز العمال، حلب، مکتبه تراث الاسلامیه
- معلوف، لویس، ۱۳۸۶، المنجد فی اللغة العربیه المعاصره، چاپ اول، تهران، انتشارات استقلال
- معین، محمد، ۱۳۵۰، فرهنگ فارسی معین، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر
- میرداماد، ۱۳۶۷، القیسات، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

میرزایی، نجفعلی، ۱۳۸۸، *فرهنگ اصطلاحات عربی-فارسی معاصر*، چاپ اول، تهران، فرهنگ معاصر

نجم الدین، فواد، ۱۳۹۱، «تبیین معنای هنر دینی - معنوی»، ماهنامه اطلاعات حکمت و معرفت، سال هفتم، شماره ۱۱

نجیب اغلو، گل رو، ۱۳۸۹، *هندسه و تزیین در معماری اسلامی*، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ دوم، تهران، انتشارات روزنه

نصر، سید حسین، ۱۳۹۴، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، چاپ سوم، تهران، انتشارات حکمت

همدانی، عین القضاة، ۱۳۸۷، *نامه‌ها (مکتوبات)*، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر

Al- faruqi, ismail, 1989, *figurative representation and drama: their prohibition and transfiguration in Islamic art*, edited by ahmed mohammed issa and tahsin omer tahaoglu, proceedings of international symposium held in Istanbul in april 1983 damascus: dar al- fikr.

Burckhardt, Titus, 1987, *Mirror of the intellect: essays on traditional science and sacred art*, translated by William Stoddart, Cambridge: Quinta Essentia

_____, 1976, *art of Islam: language and meaning*, London: world of islam festival publishing.

Abstract

One of the fascinating aspects of Islamic art is geometric designs that The scholars of this field always disagreed around them. Some consider them meaningful, and some even consider them to be merely decorative. Symbolism in Islamic art is more closely tied to the study of these designs. Symbolism can be viewed in two ways in Islamic art: first, use of symbol and it's position in Islamic art from positive or negative perspective. Second is studying elements that can be considered as a symbol in Islamic art and their interpretation. This article is about first and it want to answer this question: can it be verified symbolism in Islamic art? How? In this research, descriptive-analytic method and library collection method are used to achieve desirable goals. Considering the existing evidence and linking Islamic art with the Islamic worldview and the Quran, as well as its strong link with wisdom, we can explain and prove the symbolism in Islamic art; then symbolism is one of the components and a way of artistic expression in Islamic art. Due to this feature, Islamic art will be meaningful and due to its connection to Islam and Islamic wisdom its symbolic components can be explained according to these two bases.

Key word: symbol, symbolism, Islamic art, religious art, wisdom