



نماد پردازی در هنر اسلام / فاطمه تشکری

۱۳:۰۲۱۳۹۵/۳/۲۵



هنر اسلام دارای گنجینه عظیمی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی است زیرا این هنر ریشه در بنیان‌های ژرف تفکری معنوی و الهی دارد. این هنر، گاه با خلق صورت‌های جدید و گاه با بهره‌گیری از تصاویر و فرم‌های هنری گذشته همچون ایران باستان و ایران قبل از اسلام و با نگرش و معنا بخشی مجدد به آنها به پی‌ریزی فرهنگی بس غنی و شکوفا در تمدن اسلامی پرداخت.

هنر اسلام دارای گنجینه عظیمی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی است زیرا این هنر ریشه در بنیان‌های ژرف تفکری معنوی و الهی دارد. این هنر، گاه با خلق صورت‌های جدید و گاه با بهره‌گیری از تصاویر و فرم‌های هنری گذشته همچون ایران باستان و ایران قبل از اسلام و با نگرش و معنا بخشی مجدد به آنها به پی‌ریزی فرهنگی بس غنی و شکوفا در تمدن اسلامی پرداخت. متأسفانه ما در بررسی « هنر اسلام » شاهد گستره وسیعی از نگرش‌ها و رویکردهای تاریخی در قالب « تاریخ هنر » بوده‌ایم و جای خالی نگرش‌هایی عمیق‌تر با نگاهی فلسفی به این هنر در بستر رویکردهای فلسفی به هنر قابل مشاهده است. در واقع تعمق در جنبه درونی این هنر و زبان رمزگونه و لسان تمثیلی آن که حاوی بنیان‌هایی متافیزیکی و عرفانی بوده ضرورتی انکارناپذیر است و کاستی‌های فراوانی در این زمینه همچنان در محافل دانشگاهی مشاهده می‌شود. در این مقاله به بررسی معنای نمادین و رمزگونه این هنر پرداخته و چرایی لزوم وجود چنین لسانی را برای این هنر مورد بررسی قرار می‌دهیم. سپس به معنای نمادین برخی نقوش، تصاویر و همچنین رنگ و نور در هنر اسلام خواهیم پرداخت و در کنار این عناصر، برخی بنیان‌های عرفانی و متافیزیکی این هنر را بررسی می‌کنیم. واژگان کلیدی: نماد، هنر اسلام، نمادپردازی، رنگ، نور، نقش شمس، نقش طاووس، نقش سیمرغ.

زبان نمادین هنر اسلام

زبان هنر اسلام، زبان نمادین و رمزگونه است و این رموز و نمادها حامل معنای درونی و ذاتی این هنر بوده و تنها راه بررسی معنای هنر اسلام و آثار هنری آن بررسی این نمادها و سمبول‌هاست. در واقع می‌توان گفت زبان نمادین، زبانی است که هنر در تمدن‌های دینی برمی‌گزیند و مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان می‌کند. در ابتدا باید به بررسی مفهوم نماد و سمبول و چگونگی عملکرد آن پرداخته و ضرورت استفاده از آن را مورد توجه قرار دهیم. به طور کلی می‌توان گفت « نماد به چیزی گفته می‌شود که نمی‌تواند به روشی دیگر بیان می‌شود.^۱ » یعنی مفاهیمی که به زبان مستقیم قابل بیان نیستند و زبان با همه محدودیت‌هایش قادر به انتقال این مفاهیم نیست، قالبی نمادین به خود می‌گیرند تا بتوانند خود را بیان کنند. استفاده از سمبول و نماد جزو ضروریات زندگی بشر محسوب می‌شود چون همواره معانی و مفاهیمی غیر فیزیکی برای بشر وجود داشته و دارد. رمز یا نماد ابزاری است برای بیان تصور یا مفهومی که برای حواس ما غایب بوده و ناشناختنی و غیبی محسوب می‌شود. به طور کلی بر طبق نظر جلال ستاری در کتاب رمزاندیشی و هنر قدسی، رمز یا نماد بیان ادراکی و مشهود است که باید جایگزین چیزی مخفی و مکتوم شود. عجز زبان از بیان برخی مفاهیم به این سبب است که زبان انسان صورتی تحلیلی، استدلالی و عقلانی دارد و منطبق با عقل بشر است و در واقع زبان ابزاری است در خدمت عقل بشری که گاه از بیان مفاهیمی غیر عقلی و فراعقلی و شهودی عاجز می‌شود. تیلیش^۲ در کتاب «فلسفه زبان دینی» شش‌تایی در باب نماد و سمبول بیان می‌کند. از نظر او نکته اول این است که ما باید قائل به تمایز میان نشانه و نماد باشیم. نشانه و نماد «هر دو به وراي خودشان اشاره می‌کنند اما نمادها بیشتر رابطه‌ای قراردادی یا عرفی با آنچه دارند که به آن اشاره می‌کنند.»^۳

او برای نماد معنایی گسترده‌تر از نشانه قائل می‌شود و در این جمله به دقت اشاره می‌کند که نمادها به وراي خودشان اشاره می‌کنند و جنبه‌ای استعلایی به نمادها می‌بخشد. با توجه به این مطلب می‌توانیم قائل به این مسئله باشیم که در هنر اسلام نیز نمادها به وراي خود می‌پردازند و سعی در اشاره به واقعیتی فراتر از گستره‌ی مادی و زمینی دارند. تیتوس بورکهارت نیز به این مطلب اشاره می‌کند که «نماد امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد، زبان و لسان روح است.»^۴ پس نماد تجلی یا واسطه امری معنوی محسوب می‌شود و نمادپردازی و رمزپردازی جایی آغاز می‌شود که امکانات بیان محدود بوده و زبان عاجز می‌شود. یکی دیگر از نظریه‌هایی که در باب استفاده از زبان رمزی مطرح می‌

شود این است که عرفا معمولاً از ترس و بیم جانسان بسیاری از تجربه‌های عرفانی خود را در قالبی رمزگونه بیان می‌کردند که این مساله در سراسر اشعار عرفانی ما به خوبی قابل مشاهده است، شاید اگر حسین بن حلاج نیز زبانی رمزگونه برمی‌گزید، سر بر دار نمی‌شد. زبان نمادین و رای طور عقل است و گویای عجز فکر در بیان، فهم و شناخت تجربه‌ها و مفاهیم عرفانی است. تیلیش در کتاب فلسفه زبان دینی اشاره می‌کند که یک نماد، مراتب واقعیتی را آشکار می‌کند که برای ما پوشیده است. نکته جالب توجه در سخن او این مطلب است که «نماد یا سمبول نه تنها ابعاد واقعیت بیرون از ما را آشکار می‌کند بلکه ابعاد خود ما که همچنان نا پیدا مانده‌اند را آشکار می‌کند.»^۵ این سخن او اینگونه قابل توجیه است که همانطوری که خداوند می‌فرماید از روح خودم در انسان دمیدم، ما نیز دارای ابعادی پیچیده و واقعیاتی بسی معنوی و عمیق هستیم. خداوند اسماء الله را به انسان آموخت (و علم الادم اسماء کلها) پس ما با استفاده از نمادهای معنوی قادر به شناخت ابعادی ناپیدا از بخش الهی وجود انسان نیز هستیم. رنه گنون نیز در مقاله خود با عنوان کلمه و سمبول^۶ می‌گوید: «بنابراین حقایق متعالی که قابل انتقال و القا به هیچ طریق دیگری نیستند، هنگامی که با سمبول‌ها، اگر بتوان گفت، در می‌آمیزند، تا اندازه‌ای انتقال پذیر می‌شوند.»^۷ او برای بیان ضرورت وجود نمادها از یکی از متون ودایی مثالی عرضه می‌کند. از نظر او صور نمادین به مانند اسبی هستند که به خرد این امکان را می‌دهند تا سریع تر و با دشواری کمتری سفر کند به جای اینکه با سختی و پای پیاده سفر کند. در واقع نمادها از این منظر نقش تسهیل کننده و کمک کنندگی برای دسترسی سریع تر به حقایق ازل و معنوی را بازی می‌کنند. همچنان که در آثار هنری اسلام نیز این مفاهیم در قالبی نمادین ارائه شده و انسان می‌تواند به طور ملموس با آنها ارتباط برقرار کند. در واقع نماد یا رمز وسیله انتقال و ابزاری برای صعود ذهن از مرتبه سفلی به مرتبه اولیا است و حرکتی عمودی دارد، برخلاف تمثیل که دارای حرکتی افقی است.

منشأ الهی نمادها

نکته مهم دیگر در بحث پیرامون نمادها در هنر اسلام این مطلب است که سمبول‌ها منشایی الهی دارند. به طور کلی دو دیدگاه در باب سمبولیسم وجود دارد یکی از این دیدگاه‌ها قائل به قراردادی بودن نمادها و سمبول‌ها است و دیگری بر الهی بودن آنها تأکید می‌کند. با توجه به سنت عرفانی ما، قول دوم، قابل پذیرش می‌نماید از آنجایی که عرفای ما و آموزه‌های آنان که به واقع سرچشمه هنر اسلام است و این هنر از این آبشخور غنی می‌جوشد و می‌نوشد. آنها به این مسئله قائل هستند که سراسر طبیعت و حتی خود انسان سمبول حقیقتی فراطبیعی است و درواقع خداوند در طبیعت و انسان تجلی کرده است و سراسر طبیعت ظهوری از صورت الهی خداوند است و این در واقع همان نظریه کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت است که ریشه در عرفان و فلسفه اسلامی دارد. «اگر بپذیریم که سمبولیسم ریشه در همان سرشت باشندگان و چیزها دارد که با قوانین حاکم بر این سرشت تطابق تام دارد و اگر به یاد بسپاریم که قوانین طبیعی اساساً نمود و تجسم خواست الهی هستند، در آن صورت مجاز نخواهیم بود بر این نکته تأکید ورزیم که سمبولیسم به گفته هندوها، دارای اصلی نه - انسانی است، یا به عبارت دیگر، اصل آن پیش تر و فراتر از بشریت است»^۸

سرمنشاء و خاستگاه هنر اسلام مرتبط با جهان بینی اسلام و وحی است و ژرف ترین معنای این جهان بینی که محور و اصل بنیادین آن محسوب می‌شود «وحدانیت» است، وحدانیت است که موضوع کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را این گونه وسیع در هنر اسلام رقم می‌زند. اینکه خداوند یکی است و هیچ چیز با او قابل قیاس نیست، همان دیدگاه تنزیهی است که در اسلام نسبت به خداوند وجود دارد و دیگر اینکه خداوند واجب الوجودی است که علت همه چیز است و باقی همه ممکنات هستند و هیچ امری خارج از سیطره خداوند وجود ندارد و درواقع همه عالم و پدیده‌ها جلوه‌ای از خود اوست. هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌ای خیره کننده وحدت اصل الهی، وابستگی همه چیز به خدای یگانه،

فناناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد، خلقتی که خداوند در قرآن درباره آن می‌فرماید: «ربنا ما خلقت هذا باطلا» این دستگاه با عظمت را بی‌پهلو نیافریدیم. این هنر حقایق مثالی را در قالب نظام مادی که حواس انسان بی واسطه قادر به درک آن نیست، آشکار می‌کند بنابراین نردبانی است برای سفر روح از عرصه جهان دیدنی و شنیدنی به عالم غیب. ۹. بنابراین هنر اسلام در بسیاری از نمودهای خود بیانگر این اصل وحدانیت است.

نقش شمسه در هنر اسلام

مثلا در نقش شمسه که در بسیاری از آثار هنری اسلام وجود دارد این نقش، نماد همان کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش برای مثال در گنبد مسجد شیخ لطف الله در اصفهان قابل مشاهده است. این نقش همانطور که از نام آن هم پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همانطور که قرآن کریم نیز خداوند را نور می‌نامد، «الله نور السموات و الارض» پس در واقع شمسه نمادی از خداوند محسوب می‌شود. نور در تمامی مذاهب حضور وسیعی دارد و در اقوام بدوی نیز ما به وضوح شاهد حضور خورشید به عنوان «خدا» هستیم. «در نزد اقوام کهن آمریکا (به عنوان مثال Tlingit ها) خدای خالق با خورشید یکی می‌شود. در بنگال هند (اقوام کلاری) خورشید در رأس خدایان قرار دارد. اقوام کونه ایالات اوراسیای هند خدای روشنایی را برترین خدا می‌دانند، خدای اعظم قوم Ovaon از اقوام موندایی نیز خورشید است. در اندونزی و شبه جزیره مالاکا خورشید خدای اقوام مختلف است. در تیمور، خدای خورشید شوهر بانوی زمین است و جهان محصول آمیزش آندو - معنایی که در اکثر اسطوره‌های اقوام وجود دارد.» ۱۰

نور و هاله نور با توجه به معنای الهی که برای آن برشمردیم در آثار نگارگری ایرانی معنایی نمادین دارند. حضور هاله نور در اطراف سر اولیا و قدیسین در نگارگری قابل مشاهده است. برای مثال در نگاره «یوسف و زلیخا» اثر کمال الدین بهزاد و یا نگاره «ابراهیم در میان آتش» در مکتب شیراز این هاله دیده می‌شود. هنرمندان مسلمان بسیاری از نقش‌های نمادین را از ایران باستان اخذ کرده اند چنانچه نقش «سیمرغ و خورشید» از آن جمله محسوب می‌شود. «سیمرغ در ادبیات حماسی قبل از اسلام (شاهنامه) نماد خرد و مداوا بوده است. اگر برای قهرمانان مشکلی به وجود می‌آمد با راهنمایی و اندرز سیمرغ مشکل برطرف می‌شد و پر سیمرغ هم مداوای زخم آنها بود. در دوره اسلامی دوباره سیمرغ در ادبیات و حکمت ایرانی ظهور پیدا می‌کند. در اشعار عطار در منطق الطیر، آثار غزالی، سهروردی، شبستری و... به سیمرغ اشاره شده است. در اینجا دیگر سیمرغ نماد خرد، مداوا و سلامتی نیست، بلکه به عنوان نماد الوهیت، انسان کامل، جاودانگی و ذات واحد مطلق در عرفان اسلامی است.» ۱۱ همچنین این نقش در سردر ورودی مدرسه علمیه نادرگ بخارا استفاده شده است که مربوط به سده دهم هجری است.

نماد در نگارگری ایرانی

نگارگری ایرانی نیز مملو از عناصر نمادین است. تمام رنگ‌ها و فرم‌ها در این هنر در پی بیان معنایی فرازمینی هستند. چنانچه باغ و فضایی که در نگارگری ایران مشاهده می‌شود نماد و تمثیلی از باغ بهشت است و تصویری از عالم مثال به معنای فلسفی آن. عالم مثال عالمی غیرمادی ولی صورتمند که ورای عالم زمینی و ناسوتی است و فضا در نگارگری ایرانی سمبولی از فضای ملکوتی در عالم مثال است و حتی رنگ‌ها نیز با آن درخشندگی و تلالوئی که در این

آثار دارند و فاقد هرگونه سایه روشن هستند، بیان نمادینی از رنگ‌ها در آن عالم ملکوتی اند. نظریه عالم مثال در آثار فیلسوفی چون ملاصدرا مطرح شده است. او فیلسوفی بود که در دوره صفویه در ایران می‌زیست و شاهد تبلور آثار نگارگری‌ای در این دوره هستیم که به نوعی بازتاب این عالم را در آنها مشاهده می‌کنیم. از دیگر عناصر نمادین در هنر اسلام، درخت سرو است که سر آن خمیده شده است. «درخت سرو» درختی است که همزمان دو اصل مؤنث و مذکر را در وجود خود دارد و به معنای مسلمان کامل شناخته می‌شود و وجه تسمیه آن نیز اطاعت او در مقابل باد است (که تمثیلی است از فرمانبرداری انسان‌های مسلمان در برابر شریعت). ۱۲.

عنصر خلأ در معماری اسلام

یکی از عناصر مهم در هنر اسلام به خصوص در معماری مساجد حضور عنصری مقدس به نام «فضای خالی» یا «تهی بودگی» است. فضای خالی در معماری مساجد اسلامی به وفور به چشم می‌خورد. این عنصر به دلیل عدم توانایی در ایجاد عناصر تزئینی نیست بلکه معنایی عمیق تر را در خود نهفته دارد. در واقع معنای نمادین این عنصر کاملاً ریشه در بنیان‌های متافیزیکی و تصور مسلمانان از خدای واحد به عنوان تنها حقیقت مطلق دارد. طبق گفته‌های ابن عربی، عالم خیال اندر خیال است و توهمی بیش نیست و ما حتی شاهد این مفهوم در آئین هندو نیز هستیم که تحت عنوان مایا ۱۳ بیان می‌شود و تنها يك حقیقت وجود دارد و آن ذات بی بدیل الله است و فضای خالی در معماری مساجد تأکیدی بر این اصل یعنی تفکر توحیدی مسلمانان است. درواقع جنبه خلأ و نیستی در کل عالم هستی به نحوی مستتر وجود دارد و حقیقت فقط از آن خداوند است و باید تمام توهّمات پیرامون و ممکنات را کنار زد تا خداوند به مثابه حقیقت مطلق تجلی کند بنابراین تهی بودن با این مفهوم نمادین که در زیر آن نهفته است عنصری مقدس محسوب می‌شود و همانطور که مشاهده می‌کنیم حتی فضای خالی در معماری اسلامی دارای معنایی نمادین و سمبولیک است که ریشه‌ای متافیزیکی دارد.

نقش مرغ آفتاب در هنر اسلام

از دیگر نقوش اسلامی که دارای معنایی نمادین است و ریشه در ایران باستان دارد، نقش طاووس و خورشید (مرغ آفتاب) ۱۴ است. طاووس در ایران باستان در آیین زرتشت به عنوان مرغی مقدس محسوب می‌شده است. «در دوران باستان معتقد بودند طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات عمر جاودانه یافت.» ۱۵ اما طاووس در دوران اسلام نیز مورد توجه قرار می‌گیرد و در بسیاری از آثار دوره اسلامی از نقش این حیوان استفاده می‌شود. حضرت علی (ع) در خطبه ۱۶۵ وصف زیبایی این پرند را می‌کند چنانچه می‌فرماید: «از شگفت انگیزترین پرندگان در آفرینش طاووس است که آن را در استوارترین شکل موزون بیافرید و رنگ‌ها و پر و بالش را به نیکوترین رنگ‌ها بیاراست، با بال‌های زیبا که پره‌های آن به روی یکدیگر انباشته... طاووس چونان شکوفه‌های پراکنده‌ای است که باران بهار و گرماي آفتاب را در پرورش آن نقش چندان نیست... اگر به پرهای طاووس دقت کنی لحظه‌ای به سرخی گل و لحظه‌ای دیگر به سبزی زبرجد و گاه به زردی ناب جلوه می‌کند.» ۱۶ در این جملات کاملاً به زیبایی طاووس اشاره شده است و بازتاب آن در هنر اسلام کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد. این نقش را در دوره اسلامی «به عنوان نماد پیامبر اسلام می‌توان روی سکه طلای بیست تومانی در دوره قاجار که در سال ۱۲۱۰ هجری در تهران ضرب شده است ملاحظه کرد. در این سکه روی نقش طاووس کلمه «یا محمد» نوشته شده است.» ۱۷ تمام این نقوش بیانگر این مطلب است که نقوش در هنر اسلام صرفاً نقش تزئینی و آرایش نداشته و بیانگر ریشه‌ها و بنیادهای اعتقادی این دین است. استفاد از «نقش دو طاووس به صورت قرینه در دو طرف کوزه آب حیات که درخت زندگی از درون آن روییده شده، در تزئینات سردر ورودی بسیاری از مکان‌های مذهبی دوره صفویه از جمله مسجد امام

اصفهان، امامزاده هارون ولایه اصفهان، حرم عباسی امام رضا، مقبره خواجه ربیع در مشهد و... وجود دارد.» ۱۸ همچنین از نقش طاووس در درون برج هشت گوش خرقان نیز استفاده شده است.

در هنر اسلام آثار نمادین بسیاری وجود دارد. مثلاً نقش قالی‌ها در این دوره که تمثیل و نمادی از باغ‌های بهشتی محسوب می‌شود. قالی‌ها با ترکیب بندی دلنشین و آکنده از رنگ‌های متلون گویی تصویر باغ‌های بهشتی را بازتاب می‌دهند. بهشت در قرآن به صورت چهار باغ بیان شده است. «این باغ‌ها به طور رمزآمیزی به صورت چهار مرحله‌ای تفسیر شده‌اند که از طریق آنها سالک به سیر درونی می‌پردازد. این چهار باغ عبارتند از باغ نفس، باغ دل یا قلب، باغ روح و باغ جوهر یا ذات. اهل عرفان عروج روحانی خویش را از طریق باغ بهشت آغاز می‌کنند.» ۱۹ در این هنر نیز حضور بیان نمادین کاملاً به چشم می‌خورد گویی کل هنر اسلام بیان نمادین و سمبولیک واقعیتی استعلایی است و قصد دارد تا مخاطب خود را به جهتی ورای معنای محسوس و اثرگذاری ملموس اثر هنری راهبر شود.

ارتباط هنر و دین

نکته مهم در مورد هنر و دین این مسئله است که اگر با نگاهی تاریخی به این دو پدیده نظر افکنیم مشاهده می‌کنیم هنر و دین همبسته قدیمی و کهن یکدیگر بوده‌اند، چنانچه هگل فیلسوف ایده‌آلیست آلمانی می‌گوید انسان‌های بدوی اعتقادات خود به نیروهای ماورایی را در قالبی مادی که همان هنر است، بیان می‌کردند و نمود این مطلب در نقاشی‌های غارها و اکثر آثار هنری ای قابل مشاهده است که انسان بدوی خلق کرده. از نظر هگل اولین صورت پیدایش آثار هنری در کوشش انسان برای اظهار اعتقادات خویش در قالب‌های حسی بوده است. این مطلب در تمام آیین‌ها و تشریفات مذهبی انسان بدوی قابل مشاهده است و حتی رقص که امروزه به عنوان گونه‌ای هنر پنداشته می‌شود در بسیاری قبایل بدوی جنبه‌ای آیینی داشته است و ماسک‌هایی که امروزه به عنوان شی ای هنری در تاریخ هنر مورد بررسی قرار می‌گیرد، کارکردی مذهبی داشته‌اند. نکته مهم تر اینکه «آیین پرستش و تشریفات مذهبی اغلب در يك شكل سمبوليك برگزار می‌شده است.» ۲۰ چنانچه امروزه هم آیین عبادی در اسلام و مسیحیت جنبه‌ای سمبولیک دارد و تمام اعمالی که فرد مسلمان در آیین حج به جا می‌آورد از جمله پرتاب سنگ به سمت شیطان، هفت دور گردش به دور خانه کعبه و... جنبه نمادین دارند و دیگر اینکه تمامی عناصر مسجد که محل عبادت مسلمانان است گویای معنایی باطنی هستند.

معنای نمادین گنبد

گنبد در معماری اسلام به عنوان نمادی از آسمان است و این گنبد کروی که بر پایه مکعبی قرار گرفته است به عنوان نمادی از اتحاد آسمان و زمین محسوب می‌شود. این معنای نمادین اشاره به روایتی از حضرت رسول در شب معراج می‌کند. ایشان در روایت معراج خویش گنبد عظیمی را توصیف می‌کند که از صدف سپید ساخته شده و بر چهار پایه در چهار کنج قرار گرفته و بر آنها این چهار کلام اولین سوره فاتحه‌الکتاب نوشته شده بود: بسم الله الرحمن الرحيم، و چهار جوی آب و شیر و عسل و خمر که انهار سعادت ازلی و سرمدی (بهشتی) است از آنها جاری بود. این مثال، نمایشگر الگوی روحانی هر بنای قبه دار است. صدف یا مروارید سپید، رمز روح است که گنبدش تمام مخلوقات را در بر می‌گیرد. روح کلی که پیش از دیگر مخلوقات آفریده شد، عرش الهی نیز هست که عرش المحيط است و اما رمز این عرش، فضایی غیبی است که ماورای آسمان ثواب و سیارات امتداد دارد... اگر گنبد بنای مقدس، نمایشگر روح کلی است، «ساقه» یا «گریو» هشت ضلعی گنبد که زیر آن قرار گرفته، رمز هشت فرشته حاملان عرش

هستند که خود با هشت جهت «گلباد» مطابقت دارند؛ بخش مکعب شکل ساختمان، نمودار کیهان است. ۲۱

معنای نمادین محراب

محراب نیز که از دیگر عناصر مسجد محسوب می‌شود حامل معانی نمادین بی شماری است. هرچند محراب عنصری است که در مذاهب دیگر از جمله مسیحیت نیز وجود دارد. در واقع محراب مکانی است که فرشتگان در آن برای مریم مقدس طعام می‌آورند. قنبدیلی که در بالای محراب آویزان می‌شود نیز به مثابه همتایی برای واژه «مشکوه» در نظام نمادپردازی در قرآن است. خداوند در سوره نور می‌فرماید: «اللہ نور السموات و الارض مثل نوره مشکوه فیها مصباح المصباح فی زجاجة الزجاجة کأنها کوكب دري» ... «خدا نور آسمانها و زمین است. مثال نور او مانند طاقچه یا چراغدانی است که در آن چراغی است و چراغ در شیشه‌ای است و شیشه گویی ستاره درخشانی است که از درخت پربرکت زیتون که نه شرقی و نه غربی، افروخته می‌شود که نزدیک است روغن آن روشن شود و گرچه آتش بدان نرسد که نور بالای نور است. خدا هرکه را خواهد به نور خویش رهنمون شود.» ۲۲ گاه محراب را به مثابه دروازه بهشت نیز بیان کرده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت در هنر اسلام دین و معانی و مفاهیم حکمی نهفته در آن به عنوان عامل اصلی در شکل‌گیری این هنر محسوب می‌شود و هنر نیز در این زمان تبدیل به زبان عمیق حکمت‌های بشر شده است. در واقع این هنر بر علمی باطنی متکی است و ظاهر و حیث محسوس اشیا و پدیده‌ها را مد نظر ندارد. هنر اسلام با نمایاندن باطن پدیده‌ها سعی در ایجاد ارتباط با «خزاین غیب» می‌کند که وجه حقیقی خلقت هستند. این هنر وجه ناتواریستی و طبیعت‌گرایانه را به کناری می‌نهد آنچنان که در نگارگری و حتی تصاویر نمادین این هنر کاملاً قابل مشاهده است و سعی در نمایاندن اصول اساسی پدیده‌ها دارد.

اصول بنیادین آثار هنری در اسلام

به طور کلی در هنر مقدس، که هنر اسلام هم زیرمجموعه‌ای از آن محسوب می‌شود، نقوش و تصاویر حالتی از تفکر و اشراق را می‌نمایانند و در پی تطابق ظاهری و ارائه تصویری چون واقعیت موجود نیستند. در واقع می‌توان تصاویر و اشکال گوناگون آثار هنری در اسلام را به چند اصول بنیادین و کلی بازگرداند، «(۱)- اصل تغییر مداوم در حیطه بقا و دوام، (۲)- اصل عدم قطعیت شناخت انسانی، (۳)- اصل عشق یا دریافت با دل. این اصول را حکیمان اسلامی چون ابن عربی [ف. ۶۳۸ق] و حسین بن منصور حلاج [ف. ۳۰۹ق]، و نیز برخی شارحان متأخرتر اسلام و تصوف، به طور مستقیم ذکر و به تفصیل تبیین کرده‌اند می‌توان از تمثیل‌ها و نماد پردازی‌های موجود در آثار هنری نیز به فهم برخی از این اصول، چون «عدم قطعیت شناخت انسانی» نایل آمد.» ۲۳ یکی از اصول جهان مادی و زمینی که انسان در آن به سر می‌برد تغییر مداوم و تحول دائمی آن است. چنانچه این بحث در فلسفه اسلامی بارها مطرح شده است که خداوند در هر لحظه جهان را می‌آفریند و همه چیز در حال حرکت و صیورت و دگرگونی است و در عین حال اصول و بنیادهای این خلقت که برخاسته از حکمت الهی است ثابت و پایدارند. در واقع نقوش اسلیمی که در هنر اسلام در تزئین مساجد بسیار به کار گرفته می‌شود حکایت از این امر می‌کنند. حال آنکه برخی پژوهشگران در حوزه هنر اسلام و تاریخ هنر همچون «گرابار» نقش‌های انتزاعی را تهی از هر گونه مفهوم فرهنگی پنداشته و آنها را تنها به عنوان عناصری صرفاً تزئینی مطرح کرده‌اند. حال آنکه این نقوش «بیان نمادین از سیر مداوم تطور جهان (عالم ملک) و چگونگی پیوند کل آفرینش است. آرایه‌های تجسمی مختلف به منظور بازنمایی حرکت مستمر جهان طراحی شده‌اند. برای مثال اشکال بنیادین حرکتی که در شمس‌های مقرنسی معرق و نقش دار بازتاب یافته، مبتنی بر این فهم است که جهان

انسانی، که نمادش راستا مندی و ساختار متعامد (مربع یا مستطیل) است، در حیطه جهان باقی (عالم ملکوت) که نماد آن دایره است، پیوسته در تغییر و حرکت خواهد بود. ستاره‌ها و شمس‌های که بر گنبدها ظاهر می‌شوند، چندان جنبه تزئینی ندارند، بلکه با دلالتی عمیق به سوگیری انسان‌ها و جهانی انسانی در نسبت با کل عالم اشاره می‌کنند.» ۲۴

در واقع کل هستی، وجهی نمادین دارد و همه عالم جلوه‌های متکثر و نمادین حقیقت مطلق هستند و با توجه به آیه هوالاول و الاخر و الظاهر و الباطن، «چون خداوند الظاهر هستند، به این ترتیب آنچه در تجلی است و بنابراین کل آفرینش تجلی الهی می‌شود.» ۲۵ چنانکه آنانداکوماراسو آمی ۲۶ کل طبیعت را به عنوان نمادی از عالم بالا می‌پندارد و هیچ چیزی در این عالم نیست جز آنکه رمزی از عالم دیگر است. همچنین از نظر او تزئینات و عناصر آرایشی در فرهنگ‌های سنتی عناصری تجملی و زاید نیستند بلکه بر ویژگی‌های ضروری شی یا امر مورد نظر دلالت می‌کنند. چنانچه بسیاری از اندیشمندان سنتی مانند گنون و غیر سنتی چون پیازه، کلود لوی استراوس، سیلبر ۲۷ رمزگرایی و نمادگرایی را جزو ذاتی اندیشه انسانی می‌دانند و معتقدند که انسان ابتدایی همچون انسان امروزی از زبان رمزی و نمادین استفاده می‌کرده است. آنها بر عمومیت این زبان حتی در مراحل بدوی زندگی بشر تأکید می‌ورزند. چنانچه سیلبر سعی در کشف معنای روحانی و باطنی نماد داشت. بنابراین نمادها در واقع محملی هستند تا اعیان ثابت و وجه پایدار جهان محسوس و پدیداری با هم ملاقات کنند، «خواه نهادها کلی باشند، چون اشکال هندسی اصلی و نقوش حاصل از پیوند آنها یا مارپیچ یا اعداد و خواه جزئی، نظیر نمادهایی که در آثار هنری تجسمی و موسیقایی منفرد پدیدار می‌شوند. مثال‌های نمادهای جزئی (خاص) تصویر گلبرگ گل محمدی در نقاشی است که به رخساره پیامبر (ص) دلالت دارد، یا کاربرد نغمه‌های موسیقایی یا مقام‌های خاصی در برخی ایقاعات که به عشق یا فراق یا مرگ دلالت می‌کند.» ۲۸

معنای نمادین رنگ

از عناصر مهم دیگر که در بسیاری از تمدن‌ها معنای نمادین و رمزی دارند عنصر «رنگ» است. رنگ در هنر اسلام و به خصوص در نگارگری ایرانی عنصری بسیار مهم و تأثیر گذار محسوب می‌شود. در نگارگری رنگ روایتگر عالمی فراسوی عالم پدیدار است پس به قطع معنایی نمادین را با خود حمل می‌کند. به طور کلی در عرفان ایرانی و اسلامی حتی مراحل سلوک عارف و حالات عارفانه او هر کدام رنگ مختص به خود را دارند. نجم الدین کبری در کتاب «فوائح الجمال و فوائح الجلال» معتقد است که سالک در مقامی از طی طریق خود رویت برخی ذوات به وسیله رنگ بر او نمایانده می‌شوند. رنگ‌ها به مثابه شاخصی برای عارف عمل می‌کنند که می‌تواند به واسطه آنها بر جایگاه و مرتبه حقیقی خود در مراحل سلوک آگاه شود.

علاء الدوله سمنانی، به نوعی اندام شناسی عرفانی در باب رنگ می‌پردازد این اندام‌ها که به هفت مرحله تقسیم می‌شوند، هر مرحله نمایانگر مرتبتی از مراحل سلوک است و بیانگر رنگی خاص. او این مراحل را با نام‌های «لطیفه قالبیه»، «لطیفه نفسیه»، «لطیفه قلبیه»، «لطیفه سریه»، «لطیفه روحیه»، «لطیفه خفیه» و مرحله هفتم «لطیفه حقیه» یا مقام محمدیه نام گذاری می‌کند. مرحله اول که اندام لطیفه قالبیه است همان جسم مادی یا عالم طبیعت است که رنگی سرد و سیاه رنگ دارد. مرحله دوم که آن را «نوح وجود» نام می‌دهند به رنگ آبی است و مرحله سوم را ابراهیم وجود می‌نامند که رنگی سرخ دارد به مثابه عقیق که این مرحله «جایگاهی برای آن من روحانی است که در دل آدمی جا دارد» ۲۹ و سالک از دیدن این نور ذوقی عظیم را در خود احساس می‌کند. مرحله چهارم که موسای وجود است رنگی سفید دارد و «در این مقام علم لدنی کشف شدن گیرد.» ۳۰ داوود وجود که نام دیگر لطیفه روحیه است رنگ زرد دارد به طور کلی رنگ زرد در شرق دور نیز تقدس خاصی داشته است و به تعبیر سمنانی در رساله نوریه «زردی ای به غایت خوشاینده بود و از دیدن او نفس ضعیف و دل قوی

گردد» ۳۱ مرحله ششم و هفتم به ترتیب به رنگ سیاه روشن و سبز رنگ هستند که با نام‌های عیساوی وجود و مقام محمدیه نام گذاری می شوند که مقام محمدیه در واقع تصویر ذات الهی است و مرحله عیساوی وجود مقام سرالاسرار است و به همین جهت است که آن را سیاه روشن نام می گذارد و در واقع همان عالم لاهوت است و مرحله هفتم که به رنگ سبز بود، « در فرهنگ اسلامی سمبولیسم سبز متضمن عالی ترین معانی عرفانی است و به این صورت بالاخص در اطراف نام حضرت خضر (ع) تجلی می کند. خضر سبز پوش جاوید است.» ۳۲ این تقسیم بندی که نمایانگر پیوند تنگاتنگ رنگ و سلسله مراتب و مراحل سلوک عرفانی است، گویای ارتباط عمیقی است که هنر و عرفان در این تمدن بزرگ اسلامی با هم برقرار کرده‌اند و ما تجلی این مسئله را در هنر اسلام مشاهده می کنیم. هر چند برخی از رنگ‌ها حاوی معانی متعددی هستند مثلاً « رنگ سرخ که رنگ خون است از گذشته چونان سمبولی برای تجدید حیات در کار آمده است، در عین حال خشم و غضب و جنگ و جهاد نیز با زبان خون ظاهر شده است و شیاطین و دیو سیرتان در لباسی قرمز رنگ در نظر آمده‌اند. با وجود این تلقی ثانوی رنگ سرخ از حیث زیبایی گاه سر آمد رنگ‌ها محسوب شد، چنانکه در زبان روسی مفاهیم سرخ و زیبا بسیار به هم نزدیک هستند. بدینسان نوعی سمبولیسم دوگانه از رنگ سرخ القا شده که در مورد رنگ سیاه نیز صدق می‌کند.» ۳۳

چنانچه در نگاره معروف « یوسف و زلیخا» اثر کمال الدین بهزاد در مکتب هرات به سال ۸۹۳ ه.ق که گریز یوسف را از چنگال شهوت زلیخا نشان می‌دهد، زلیخا در لباسی قرمز رنگ نمایانده شده است این هنرمند بزرگ حضرت یوسف را در لباسی سبز رنگ تصویرگری کرده است که با توجه به اندام شناسی علاءالدوله سمنانی و تبیین وی در باب رنگ سبز، این رنگ لباس کاملاً قابل توجیه است. وجود هاله نور در اطراف سر حضرت یوسف نیز بیانگر مقام بالا و قدسی این حضرت است و ما به طور یقین می توانیم انتخاب عامدانه رنگ‌ها برای این دو شخصیت در این نگاره را از جانب هنرمند بپذیریم. به طور کلی می توان گفت «پس از قرن پنجم و ششم هجری این بینش عرفانی مبتنی بر رنگ و نور، تأثیری عمیق بر هنری گذاشت که تمامی غایتش در پرده دری عالم حجب و حدود از یک سو و کشف و شهود عالمی سراسر نور و سرور از دیگر سو بود. نگارگری و معماری ایرانی آیین‌های این سیر و سلوک روحانی بودند» ۳۴ نکته‌ای که در اینجا قابل طرح به نظر می رسد این مطلب است که همه هنرمندان، آگاه به این رموز باطنی و اهل طی طریق و سلوک نبوده و این مطلب بسیار دور از ذهن به نظر می رسد اما مسئله اینجاست که در گذشته کسانی در رأس اصناف و حرف بودند که خود اهل سیر و سلوک بوده و شاگردان و هنرمندان بسیاری را تربیت می کرده‌اند و هنرمندان نزد آنان رمزآموزی می کردند و یافته‌های استاد هر حرفه‌ای به صورت نسل به نسل منتقل می شد و به طور قطع بسیاری از هنرمندان به همه مراتب ژرف این معانی و نمادهای به کار گرفته شده آگاه نبودند و صرف احترام و دنباله روی از استادان خود به تکرار و تداوم همان نقوش می پرداختند.

معنای نمادین آینه ها

یکی از عناصر مهم دیگری که در معماری بناهای اسلام به وفور مشاهده می شود عنصر آینه و آینه کاری است. در واقع آینه‌ها نیز معنایی نمادین را با خود حمل می کنند. آنها «محمل‌هایی برای نمایش وجوه مختلف و منکثر جهان محسوب می شوند. کثیرالابعاد بودن نیز دلالتی تلویحی به امکان ناپذیری شناخت حقیقت بالذات می کند.» ۳۵ این به آن معناست که ذات مطلق و نهان خداوند به هیچ روی قابل شناسایی نبوده و همه جلوه‌های خلقت و پدیده‌ها در عین اینکه تجلی او هستند ولی خداوند از تمثیل به هر چیزی مبرا است و ما هیچ گاه به نحو قطعی قادر به شناسایی حقیقت مطلق خداوند نیستیم. در واقع «آینه‌ها جلوه‌ای دیداری پدید می‌آورند که امر واقع و امر موهوم را در هم می آمیزد، در اینجا مظاهر اشیا چنانند که گویی از میان پرده یا حجابی دیده می‌شوند و اشباه چندگانه حقیقت واحد، مرزهای جهان واقعی را به هم می‌ریزد. «۳۶ زیرا در واقع تمام پدیده‌های عالم هستی در عین اینکه تجلی خداوند هستند در عین حال

پوشاننده و حجابی برای حقیقت مطلق محسوب می شوند. و چنانچه ابن عربی می گوید : « با این همه، کسی معمولاً به سبب دقت و ظرافت فوق العاده این حجاب از آن آگاه نیست.»^{۳۷}

نقش شیر و خورشید که از نقوش بسیار قدیمی در هنر ایران محسوب می شود، قدمتش به هزاره چهارم قبل از میلاد باز می گردد. قدیمی ترین مفهوم این نقش، مفهوم نجومی آن است. « بر اساس علم نجوم در برج های دوازده گانه منطقه البروج، هر کدام از هفت کوکب در طول سال، منزلگاه های مختلفی دارند. بعضی از منزلگاه ها در شرایط خاص سعد و بعضی از منزلگاه ها نحس است. از منظر منجمان هر گاه کوکب خورشید در برج اسد (شیر) قرار بگیرد، زمان آسایش و امن است. به همین دلیل نقش شیر و خورشید به عنوان نمادی خوش یمن همیشه مورد توجه منجمان و هنرمندان بوده است. ۲۸ اما بعدها در دوره اسلامی از زمان سلجوقی به عنوان نماد شیعه مطرح می شود. این نقش روی سکه های دوره های مختلف از سلجوقی گرفته تا ایلخانی و صفوی استفاده شده است. » در یک سکه طلای بیست تومانی مربوط به دوره ی محمد شاه قاجار که در سال ۱۲۱۰ هجری در تهران ضرب شده است، روی نقش خورشید کلمه «یا محمد» و روی نقش شیر کلمه «یا علی» نوشته شده است. ۳۹ به طور کلی می توانیم نماد پردازی را جزو لاینفک هنر اسلام به شمار آوریم. همان طور که در طی مقاله اشاره کردیم تمامی عناصر در هنرهای این دوره مانند نگارگری، معماری، موسیقی و ... مملو از عناصر و مفاهیم نمادین هستند که وجهی استعلایی دارند و به حقیقتی ماوراء خود نظر داشته و اشاره می کنند. چون به طور قطع بیان امری قدسی و فرا مادی که در چارچوب ماده محدود و زمینی نمی گنجد برای اینکه به بیان درآید و قابل انتقال شود، ناگزیر از استفاده از نماد است. در واقع نماد زبان گویای هر تمدن و مذهب معنوی است که در خود اسراری ماورایی را حمل می کند. حتی در هندوئیسم، بودیسم و مسیحیت نیز ما حضور عناصر نمادین را چه در آیین های عبادی و چه در آثار هنری آنها مشاهده می کنیم؛ چنانچه برای مثال در مسیحیت ماهی نمادی از حضرت مسیح قلمداد می شود. به عبارت دیگر « رمز نمودار وحدت تقریباً آرمانی و مطلوب همه انواع و انحاء بیان است یعنی عبارت است از بیان ادراکی و شهود، «جان شینی» که باید جایگزین چیزی منحنی و مکتوم شود.»^{۴۰} همچنین چنان که در طی مقاله اشاره کردیم نماد و نمادپردازی جزو ساختار اندیشه و تفکر بشر محسوب می شود و تمام آیین های عبادی و نیایش های انسان بدوی آمیخته با نماد بوده و به نحو سمبولیک اجرا می شده است. حضور عناصر نمادین در هنر اسلام به نحوی دلپذیر و عمیق ما را به سرچشمه های غنی حکمت و معرفت عرفان راهبر می شود. زیرا آثار هنری تمدن اسلام چیزی جز بیان هنری و زیبا شناسانه متون عرفانی آن و بنیادهای متافیزیکی آن نیست.

منابع:

۱. Guenon, Rene. "Symbols Of Sacred Science". Sophia Perennis Hillsdale Ny, ۲۰۰۱. // ۲. Rappaport, Roy. A. "Ritual and Religion in the Making Of Humanity". Cambridge university, Press ۲۰۰۱. // ۳. Stiver, Danr. "The Philosophy Of Religious Language, Sign, Symbols and Story". Blackwell, ۱۹۹۶

۴. بلخاری قهی، محمد. مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. تهران: نشر سوره مهر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۴. // ۵. بلخاری قهی، محمد. حکمت، هنر و زیبایی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۴. // ۶. بینای مطلق، محمود. نظم و راز. تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵. // ۷. بورکهارت، تیتوس. مبانی هنر اسلامی. ترجمه و تدوین امیر نصری. تهران: انتشارات حقیقت، ۱۳۸۶. // ۸. بورکهارت، تیتوس. هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۵. // ۹. بورکهارت، تیتوس. هنر مقدس. ترجمه جلال ستاری. تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۱. // ۱۰. ستاری، جلال. رمز اندیش و هنر قدسی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶. // ۱۱. خزائی، محمد، به اهتمام. مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲. // ۱۲. دهقان، مصطفی، به کوشش. جام نو و می کهن: مقالاتی از اصحاب حکمت خالده. تهران:

ناشر موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، ۱۳۸۶. // ۱۳. مددیور، محمد. تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی. تهران: انتشارات امیر کبیر ۱۳۷۴. // ۱۴. معمارزاده، محمد. تصویر و تجسم عرفان در هنر اسلامی. تهران: ناشر دانشگاه الزهراء، ۱۳۸۶. // ۱۵. نجدت ازن، ژاله «زیبایی شناسی اسلامی: راه دیگری به معرفت» خیال فصلنامه پژوهش در زمینه هنر و زیبایی شناسی. ش ۲۵ و ۲۶ (بهار و تابستان ۱۳۸۷). // ۱۶. نصر، سید حسین. هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: انتشارات سوره، ۱۳۷۵.

پی نوشتها:

۱. The Philosophy of Religious Language, P ۱۲۲. // ۲. Tillich. // ۳. The Philosophy of Religious Language, P ۱۲۲.

۴- مبانی هنر اسلامی، صفحه ۱۱۱.

۵. Symbol of Sacred Science, p۸. // ۶. Word and Symbol, p۵۵. // Ibid, P۱۲۲.

۸- جام نوو می کهن، صفحه ۵۲. // ۹- هنر و معنویت اسلامی، صفحه ۱۴. // ۱۰- مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، صفحه ۴۵۲. // ۱۱- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، صفحه ۱۳۸. // ۱۲- تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی، صفحه ۱۲۸.

۱۳. Astiatc Sunbird. // ۱۴. Maya.

۱۵- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، صفحه ۱۳۹. // ۱۶- نهج البلاغه، صفحه ۸۹ و ۹۰. // ۱۷- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، صفحه ۱۴۰. // ۱۸- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، صفحه ۱۴۰.

۱۹- هنر و معنویت اسلامی، صفحه ۱۰۲.

۲۰. Ritual and Religion in the Making of Humanity , P ۲۶.

۲۱- هنر مقدس، صفحه ۱۴۷. // ۲۲- هنر اسلامی، زبان و بیان، صفحه ۹۸. // ۲۳- زیبایی شناسی اسلامی: راه دیگری به معرفت، خیال شماره ۲۵ و ۲۶. // ۲۴- زیبایی شناسی اسلامی: راه دیگری به معرفت، خیال شماره ۲۵ و ۲۶. // ۲۵- نظم و راز، صفحه ۶۰.

۲۶. Silbere. // ۲۷. Ananda Coomraswamy.

۲۸- زیبایی شناسی اسلامی: راه دیگری به معرفت، خیال شماره ۲۵ و ۲۶. // ۲۹- حکمت، هنر و زیبایی، صفحه ۱۷۱. // ۳۰- همان. // ۳۱- همان. // ۳۲- تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، صفحه ۲۳۲. // ۳۳- تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، صفحه ۲۳۳. // ۳۴- حکمت، هنر و زیبایی، صفحه ۱۷۳. // ۳۵- زیبایی شناسی اسلامی: راه دیگری به معرفت، خیال شماره ۲۵ و ۲۶. // ۳۶- همان. // ۳۷- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، صفحه ۱۳۷. // ۳۸- مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، صفحه ۱۳۷. // ۳۹- همان. // ۴۰- رمزانیشی و هنر قدسی، صفحه ۵۰.

منبع: اطلاعات حکمت و معرفت، سال ششم، شماره ۶



مقدمه ای بر هنر اسلامی / ریاح سعود - ترجمه سمیرا ملک پور



نمایش های جانوری و سرگرمی های مصور در هنر اسلامی



هنر اسلامی در چالش مفاهیم معاصر و افق های جدید / محمد جواد مهدوی نژاد



نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی



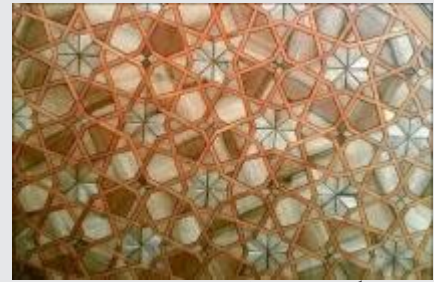
هنر چیست؟ هنر اسلامی چیست؟ / پروین یابایی



هنر اسلامی و صور مجسم در داستان سلیمان (ع) و بلقیس / پدالله غلامی



هنر ، معماری و قرآن



بررسی دیدگاه فارابی، ابن خلدون و یورکهارت درباره هنر های اسلامی / حسین سلطان زاده



طومار گواهینامه حج از سده نهم هجری در موزه بریتانیا / احمد خامه یار



رنگ و عرفان / سمیر محمود - ترجمه سجاد باغبان ماهر