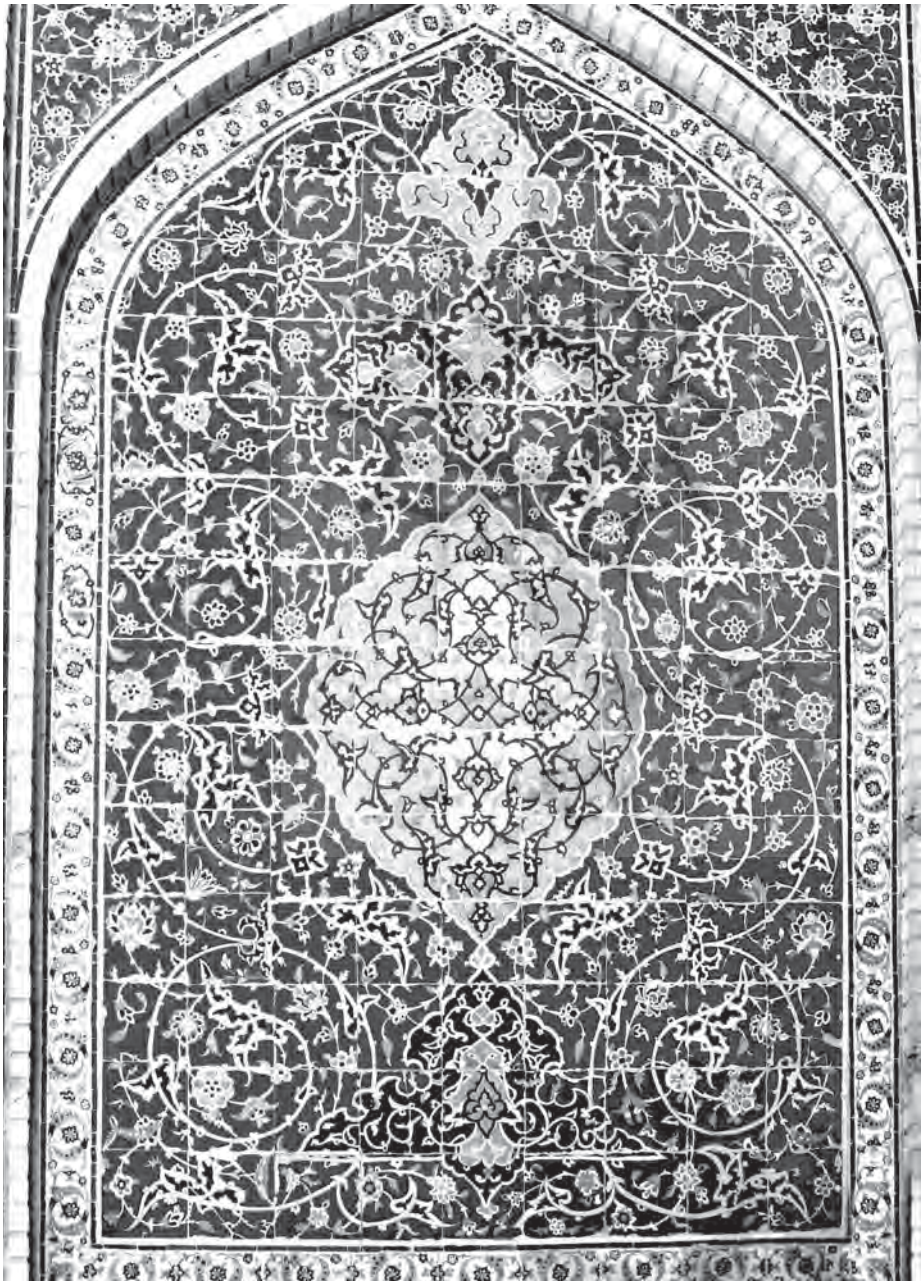


اصفهان، مسجد امام خمینی (ره)،
صفویه، ماخذ: جمالی

فصلنامه علمی- پژوهشی

مقایسه رابطه فضای مثبت و منفی در کاشی کاری مسجد امام خمینی (ره) اصفهان با مسجد و مدرسه شهید مطهری تهران

شادی جمالی * دکترمحسن مراثی **

تاریخ دریافت مقاله : ۸۹/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۰/۲/۲۰

چکیده

فضاهای مثبت و منفی، در کاشی کاری های مساجد، علاوه بر ایجاد تعادل و توازن، جلوه ای از مفاهیم معنوی را نیز در خود دارند که در دوران مختلف، تحت شعاع تاثیرات خارجی، تجلی این مفاهیم متعالی، رو به افول گذاشته است. دراین مقاله فضاهای مثبت و منفی مسجد امام خمینی(ره) در اصفهان از دوره صفویه و مسجد و مدرسه شهید مطهری از مصادیق بارز معماری قاجار با تکیه بر مفاهیم عرفانی و فلسفی در قاب های کاشی کاری شده مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین با بررسی و تحلیل فضاهای مثبت و منفی چند نمونه از قاب های کاشی کاری مسجد امام خمینی (ره) که جزو نمونه های معتبر و اصیل هنر سنتی ایران در دوره صفویه محسوب می شوند؛ به مقایسه آن ها با نوع کاشی کاری های مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری پرداخته شده تا از این طریق میزان تغییراتی که در مفاهیم متعالی این نمادهای بصری در حین تاثیر پذیری از هنر غربی حاصل می شود، مشخص گردد. چنانچه با تغییر در نمادهای بنیادین این نوع از هنر کاشی کاری به میزان چشمگیری مفاهیم آن نیز دستخوش تغییر و دگرگونی می گردد. روش تحقیق این مقاله توصیفی - تحلیلی است وبرای تحلیل از روش تطبیقی استفاده شده است.

واژگان کلیدی

فضای مثبت و منفی، کاشی کاری، قاجار، صفویه ، مسجد و مدرسه عالی مطهری، مسجد امام خمینی (ره).

* مدرس دانشگاه غیر انتفاعی گلستان، شهر گرگان، استان گلستان Email:Shadisnow@yahoo.com
** استادیار، عضو هیات علمی دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهرتهران، استان تهران Email:Marasy@Shahed.ac.ir

مقایسه رابطه فضای مثبت و منفی درکاشی کاری مسجدامام‌خمینی(ره) اصفهان با مسجد و مدرسه شهید مطهری‌تهران

مقدمه

در هنر اسلامی، هنر تنها تجلی صورتی محسوس از زیبایی است که خود زیبایی تعاریفی والاتر و برتر دارد. در این نوع جهان بینی، هنر از تعریف[1] مجزا و مستقل خویش_ آن چنان که در اندیشه غربی رایج است- خارج شده و خود را به صورت نمودی از زیبایی شناسی در اندیشه عرفانی، متجلی می کند. برای مثال، در بازی میان نقش ها و طرح های تجریدی کاشی های ابنیه تاریخی، همچون اماکن مقدس، که مصداق بارز تجلی این نوع زیبایی در هنر مقدس[2] هستند؛ زیبایی بصری تبدیل به زیبایی در خور کمال معنوی می شود به صورتی که هر کدام از عناصر و نمادهای قابل تعریف، نظیر نقوش و طرح هایی که فضای مثبت را می سازند و در تقابل با آن ها، فضای منفی، در بطن خود دارای مفهومی متعالی می گردند. اما هنر اسلامی را چگونه و در چه فرایندی می توان به مفاهیم متعالی عرفان و فلسفه اسلامی مرتبط دانست؟

دکتر شهرام پازوکی، در مقاله رویکرد عرفانی به هنر اسلامی، رشد هنر اسلامی را در بستر تصوف و عرفان می داند.(ربیعی،۱۳۸۸، ۵۵) وی برای مفهوم زیبایی، دو شأن قائل شده یکی شان وجودی است؛ که درونی و فی النفسه است و دیگری شأن معرفتی؛ که در اهمیتی نازل تر تنها مدرک و جایگاهی شناختی است؛ برای شان وجودی. لذا برای زیبایی مرتبه ایی والاتر از میزان درک انسانی قائل شده اند. در این نوع نگرش، همه موجودات زیبا هستند و این زیبایی در بالاترین حد خود متعلق به حقیقت مطلق، واجب الوجود است. برای این که بتوانیم شناختی از هنر اسلامی داشته باشیم؛ لازم است چگونگی ارتباط هنر را با دین مطرح کنیم. عرفا دو نوع تقسیم بندی سه گانه برای دین قائل شده اند. در تقسیم اول وجوه شریعت، طریقت،حقیقت و در تقسیم دوم سه مقام اسلام، ایمان و احسان مطرح شده است؛ که هرکدام از این تقسیم ها به ترتیب به ظاهر، باطن و باطن باطن دین اشاره دارند. از نظرعرفا هنرمند اهل طریقت است. طریقی که برای دست یابی به آن منیت و فردگرایی هنرمند راهی ندارد. او پا در مسیری می نهد که همان ادامه راه هنرمندان پیشین است. و آن چه در اثر ممارست می آموزد؛ همان راهی است که جمیع هنرمندان هم مسلکش در آن پا نهاده اند. راهی که خیال هنرمند راهبر آن است تا از درون خویش به یک حقیقتی والاتر و منشا جمیع حسن و جمال و نیکویی دست یابد. پس جلوه این بینش درونی نمی بایستی با نمایش عالم محسوسات نازل شود؛ هرچند که نمی تواند از آن دور شود اما ماهیتی رمزگون می یابد تا صورتش را با مفهومی والاتر پیوند دهد. به این ترتیب هر جزیی از این هنر والا می تواند ماهیتی رمز گون یابد که در بطن خود معانی گسترده ایی را در بر دارد.

اساسی ترین بخش هر هنر تجسمی همان فضای مثبت و منفی است که از وجود و عدم وجود طرح ها حاصل می شود و می تواند در هنر اسلامی دارای اساسی ترین و جامع ترین مفاهیم معنوی گردد. به طوری که در مصداق بارز هنر مقدس اسلامی یعنی کاشی کاری به دلیلی حضور پیوسته نقوش تجریدی، بدور از زوائد، حضوری معنادار می یابد.

در مورد اهمیت فضای منفی، البهنسی می نویسد، به تفسیر از نظریه پردازان، عملکرد هنرمند ناشی از جلوگیری از نفوذ و فریب شیطان و مقابله با آن است. در این مورد، هنرمند از هیچ کوششی برای تحقیر و تخریب شیطان، دریغ نمی کند. (البهنسی، ۱۳۸۷، ۸۶ – ۸۷)

اما در کاشی کاری، هنرمند با استفاده از رنگ های آبی، لاجوردی، سفید، سبز، زرد و در بعضی قسمت ها، سیاه، مفهومی متعالی و روحانی برای آن قائل شده است. رنگ های به کار رفته در تعین فضاهای خالی، در عرفان اسلامی مفاهیمی متعالی دارد و نقوش تجریدی در بستر خود نه تنها از آن جدا ناپذیرند بلکه به گونه ای خود را در آن محو می کنند به عنوان مثال، حتی استفاده از رنگ سیاه نیز به تفسیر برخی عرفا، معنایی والا می یابد؛ به طوری که حتی در حکمت انسی دکتر مددپور آمده است: « نور سیاه مظهر حالی از احوالات است که در مرتبه مواجهه با جلال الهی دست می دهد». (مددپور، ۱۳۸٦، ٤٥١) و نیز «از نظرشارح گلشن راز، سیاهی و تاریکی که در مرتبه ای برای ارباب کشف شهود و در دیده بصیرت سالک ظاهر می شود، همانا نور ذات مطلق است. به این صورت که از غایت نزدیکی، تاریکی در چشم بصیرت سالک پیدا می کند و در درون تاریکی، نور ذات که مقتضی فناست آب حیات بقاء بالله که موجب حیات سرمدی است پنهان است. (مددپور،۱۳۸٦، ٤٤٩) این بیانات با تفسیر ذکر شده از مفهوم حرکت نقوش، از برون به درون و محو شدن در فضای تهی، کاملا هماهنگی دارد. پس فضای تهی، خود بستری متعالی متصل با عالم محسوسات است که راهبری است به سود حقیقت جلالیه و پنهان در هفتاد هزار حجاب از نور و ظلمت.(بورکهارت، ۱۳۸۱، ١٤٦)

این پژوهش که به تحقیق درباره بنیادی ترین اصل در نمایش فضا در هنرهای تجسمی یعنی فضاهای مثبت و منفی می پردازد بر مبنای تعاریف عرفان و فلسفه اسلامی، بر جنبه های معنوی این بخش ها تاکید می ورزد.

به طور کلی این مقاله مقایسه ایی است میان هنر قدسی که تکیه بر عرفان اسلامی و سنت دارد و هنری که متاثر از فرهنگ و دیدگاه های غربی همان داعیه را دارد و منتخب مصادیق نمادین، فضاهای مثبت و منفی در نقوش کاشی کاری است و مصادیق مکانی آن، مسجد امام خمینی[3] در اصفهان و مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری [4] (سپهسالار سابق) می باشد که هرکدام به ترتیب نماینده هنر سنتی ایرانی و هنر متاثر از غرب هستند. در این راستا نخست لازم است به اصل تعاریف فضاهای مثبت و منفی بر مبنای

۱- هنر از این دیدگاه، مفاهیم خود را به دلیل وابستگی اش به انسان می یابد، لذا هر مفهومی که از این هنر ساطع شود؛ پایه و اساسش در تفکر و اندیشه های انسان است؛ حتی در تعریف هنر برای هنر نیز مفاهیم ارزنده ای نمی توان برای هنر قائل شد.

۲-هنر مقدس، هنری است که در آن حضور و قرب حق باشد و دیدن آن، انسان را به یاد خدا بیاندازد..... پس هنر مقدس هنری است که خدا را فرض می کند و چیزی که خدا را فرض نکند و خدا و حضور الهی در آن نباشد، هنر مقدس نیست. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۱۹)

۳-مسجد امام خمینی(ره) (مسجد شاه سابق) که به مسجد جامع عباسی شهرت دارد یکی از مساجد میدان نقش جهان اصفهان است. این مسجد در ضلع جنوبی میدان قرار دارد. در سال ۱۰۲۰ ه.ق به فرمان شاه عباس اوّل، شروع شد و تزئینات و الحاقات آن در دوره جانشینان او به اتمام رسید. معمار مهندس آن استاد علی اکبر اصفهانی و ناظر ساختمان، محب علی بیک ا... بود و خوشنویسانی چون علی رضا عباسی، عبدالباقی تبریزی، محمد رضا امامی در آن کتیبه نگاری کرده اند.

۴-مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری(مسجد و مدرسه سپه سالار) از بناهای ساخته شده در دوره قاجار با مساحت ۱۶۰۰۰متر مربع و دارای دو طبقه می باشد. طراح بنا میرزا مهدی خان شقاقی (ممتحن الدوله) و معمار آن میرزا ابوالحسن قمی بوده است. بانیان این بنا حاج میرزا حسین خان سپه سالار قزوینی، صدراعظم دوره ناصرالدین شاه قاجار و برادرش، مشیرالدوله بودند. نقشه این مجموعه و شیوه معماری آن تلفیقی از سبک معماری مسجد جامع اصفهان در قسمت هشتی و ورودی، مسجد ایاصوفیه اسلامبول و نماسازی آن یادآور مسجد چهارباغ اصفهان است.

تعاریف چند تن از متفکرین و فلاسفه اسلامی اشاره شود تا بتواند زمینه ایی محکم برای ارائه نظریات بعدی گردد. در ادامه با تفسیر و تحلیل تصاویری منتخب از کاشی کاری های این دو بنا، میزان پای بندی بر مفاهیم معنوی در نقوش کاشی کاری این دو بنا، مشخص می گردد.

۱- معرفی اصل خلاء در هنر بر مبنای اصل وحدت وجود

تعاریفی که برای چرایی و چگونگی مبانی تصویری هنر اسلامی قائلیم می تواند از منظر فلسفه و عرفان اسلامی مطرح شود و اجزاء رمزگون آن توضیحی عرفانی بیابد. به این منظور اساس و پایه تجسمی هنر اسلامی، نه بر اساس آن چه که غربیان مطرح می کنند شکل می گیرد؛ بلکه جنبه ای متفاوت و عمیق تر به خود می گیرد و به همین علت است که ساختار و قوانین شکل گیری آن با دیدگاه صرفا طبیعت گرایانه غربی متفاوت است؛ به گونه ایی که ازسطح صوری اش- همان طور که مطرح شد- فراتر می رود. در توضیح معانی شاکله آن، تنها مطلوبیت آن از دیدگاه انسانی مطرح نمی شود بلکه این ساختار، در راه نیل به تعالی و معرفت حقیقی شکل می گیرد.

یکی از دلایلی که گفته می شود می توان به واسطه آن هنر اسلامی را از طریق فلسفه و عرفان اسلامی مطرح کرد در حقیقت ردیابی مفاهیم بنیادی این آثار در عرفان و فلسفه است. با توجه به این تعریف، از انواع هماهنگی صورت ومعنا در هنر و عرفان می توان به خلاء و مفهوم آن اشاره کرد که در تقابل عینی با فضای مثبت، که همان حضور چیزها در مکان است؛ قرار می گیرد.

در مقاله « اهمیت خلاء در هنر اسلامی » به نقل از بورکهارت آمده است: «اهمیت معنوی خلاء یکی از پیامدهای رابطه عمیق و دقیق معنویت و مبانی متافیزیکی اسلام و هنر اسلامی است در همه وجوهش. خلاء از ثمرات مبانی متافیزیکی توحید است. کاربرد خلاء یکی از نتایج بسیار مهم و بلافصل اصل متافیزیکی توحید است برای هنر (اگرچه این تنها ثمره اصل توحید نیست)؛ چراکه تقریبا هر صورتی از هنر اسلامی به نحوی از انحاء با این اصل یا پیامدهای این اصل در جهان کثرات پیوند دارد». (نصر، ۱۳۸۵، ۱۶)

در توضیح مبانی و اصول هنر اسلامی، گفته می شود خلاء از مصادیق عینی توحیدی است؛ که مفاهیم احدیت و وحدانیت را به صورت ملموس، قابل درک می کند. هرچند که آن می تواند تنها مَثَلی از وجود لایتناهی خداوند باشد که حد و مرزی ندارد و در مکان و زمان نیست. آن درکی که ذهن بشری از لایتنهایی دارد در نیستی صوری چیزهای عینی و سلب واقعیت آن ها نمایان می شود. پس به واسطه عدم حضور چیزهاست که آن خلاء و به قولی فضای منفی هستی می یابد. سید حسین نصر در مقاله مورد اشاره بیان می دارد:« اگر ما به اشیا به عنوان چیزها به معنای معمول لفظ نظر کنیم خلاء یا آن چیزی که از شیئیت بی بهره است اثر و پژواکی است از خداوند در نظم مخلوق. چراکه به واسطه بی بهرگی از شیئیت به آن فراسو و بری از همه اشیا اشاره دارد. بنابراین خلاء سمبل یا نشانه ای است که استعلاء و حضور خداوند در اشیا را با هم نشان می دهد. این اصل اساسی متافیزیکی استوار است بر شهادت و استنکاف اسلام از این که چشم انداز خویش را بر مفهوم انسان خدا قرار می دهد. خودداری و استنکافی که خود به طور دقیقی وابسته به تاکید اسلام بر توحید است. شهادت و استنکاف دلایل بسنده ای برای نقش و اهمیت خلاء در هنر اسلامی مهیا می سازند و اهمیت خلاء را به مثابه سمبل و نشانه ای قدرتمند در هنر و معماری تبیین می کند». (همان،۱۶)

پس با توجه به تعریف صورت گرفته، خلاء به عنوان نشانه ای از وجود لایتناهی، در حالی که در اشیاء حضور می یابد به تعریفی نیز، در تقابل با وجود وهستی چیزها قرار می گیرد. که این مسئله با اصل احدیت و وحدانیت از منظر گروهی دیگر از فلاسفه منافات دارد. نیل ذهن انسان به سوی درک وحدت از کثرت یک تمایل درونی ، عام و فطری است که تمامی عرصه ها را در برمی گیرد. انسان همواره در شناخت کمال هر چیز است و هر کثیری را در هماهنگی و وحدانیتش می جوید؛ که آن ناشی از میل به کمال طلبی انسان است. کمالی که غایتش حقیقت مطلق است. زیرا سیر یک نیاز فطری است که در وجه متعالی اش حرکت طولی انسان را به سوی واحد کثرات منجر می شود. چنان چه علامه محمد تقی جعفری می گوید: « معرفت به حقایق و واقعیات، وحدت یا واحدی است که آدمی اشتیاقی عظیم به دریافت آن دارد.این تجرید و وحدت گرایی تا آن جا ادامه پیدا می کند که روح آدمی با واحدی مافوق رنگ ها و اشکال و حرکت و وابستگی ها ارتباط برقرار می کند که فارغ از رنگ ها و حرکات و اشکال و وابستگی ها باشد، اما در عین حال همه آن ها را در برداشته باش». (جعفری،۱۳۸۶، ۱۱۲-۱۱۳) پس انسان در جست وجوی واحدی است که کثیر نیست اما جمیع کثرات را در بر می گیرد احدی است که پایدار و ثابت است یا تغییر نمی کند و نقصی ندارد.

پس نمی توان در ماهیات آن را جســـــت. آن وجودی است که مطلق و واجب الوجود است. آن یک کل است که از جزء تشکیل نشده و بسیط است که در نسبت با آن وجود چیزها حادث می شود و ماهیت می گیرد. اما همه در عین نقصان خود نسبت به واجب الوجود، در طی مراتب وجودی در واحد خود، با آن یکی هستند. لذا غیریتی با آن ندارند و تنها در مراتب وجودی خویش، نسبت با آن در نقصانند. آیت الله محمد علی امینیان در کتاب «مبانی فلسفه اسلامی» نقل می کند :« وجود یک حقیقت مبحث بسیط بوده و در بساطت دارای مراتب متفاوت است. هیچ مرتبه ای با مرتبه ی دیگر، از نظر وجود فرق نمی کند. بالاخره وجود، یک عنوان مشترک معنوی است که بر تمام مصادیق و به صورت کلی

مشکک بر تمام مراتب وجودات، صدق می کند.
همچو آن یک نور خورشید سما
صد بود اندر میان خانه ها
لیک یک باشد همه انوارشان
چون که برگیری تو دیوار از میان »
(امینیان،۱۳۷٦، ۲٤)

همچنین آیت ا... امینیان اشاره می کند که ازمنظر پهلوی ها یا فهلویون(گروهی ازفلاسفه قدیم) وجود از لحاظ شدت و ضعف به نور و حرکت تشبیه می شود که گاه همچون حق تعالی از شدت و قوت برخوردار است و گاه در نهایت ضعف قرار می گیرد همچون وجود هیولای اولی. (همان ، ۲۲-۲۳) هرچند که در مقاله سید حسین نصر از خلاء به عنوان نمادی از غیریت و دگربودگی ذات حق تعالی و بری از هر صورتی نسبت به اشیاء مادی ذکر می شود؛ اما با توجه به این که موجودات عینی خود نشانه ای از آفریننده خویشند پس در ذکر نماد هرچند که در مفهوم به یگانگی و لایتناهی بودن بی صورتی ذات حق تعالی اشاره کـــند نمی بایستی در نسبتش با مخلوقات در تقابل قرار گیرد گویی این مخلوقات از سنخ خالق خویش نیستند. چنان که در قرآن شریف آمده است : «آیا ممکن است آیه با ذوالآیه مباینت داشته باشد». (همان،۲۵)

بنا به آن چه بیان شد برای این که بتوانیم به مفهوم کلی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت پی ببریم؛ می بایست به خلاء به عنوان یک بستر کلی بنگریم که اشیاء و موجودات در آن قرار می گیرند و به یک وحدت می رسند.

وحدتی که خود بازگو کننده احدیتی است که موجودات بر طبق مراتب خود، در آن محو می شوند و به نیستی می رسند. پس خلاء می تواند مفهومی از ذات لایتناهی را ارائه دهد به شرطی که در تباین با اشیایی که در آن قرار می گیرند؛ نباشد. از این منظر خلاء را می توان به وجودی تشبیه کرد که اشیاء بر اساس مراتب خود در آن از پیدایی و عینیت به ناپیدایی ظاهری و به سوی باطن حقیقت سیر می کنند و یک کل واحد را تشکیل می دهند. در واقع تشکیل تمثیلی این کل است در عین این که وحدت در کثرت را نشان می دهد، حالتی رمزگون برای احدیت را تبیین می کند که مصداق شاخص آن در هنر معماری اسلامی تجلی می یابد. همچون هماهنگی و هم گونی، به واسطه تکرار و تسلسل میان فضاهای مثبت و منفی در شبستان های مساجد، که اتصالش از یک سو به فضای بیرون و از سوی دیگر به سمت قبله است. قبله که محراب، مظهری از آن است. به این دلیل فرایندی شکل می گیرد که در عین سکون و آرامشش، لایتناهی است. از بی مرزی ظاهری، به بی مرزی باطنی سیر می کند؛ و در این مسیر صورت های مادی را نیز دربر می گیرد و در خود ادغام می کند. این ویژگی را به شیوه ای دیگر می توان در نقوش تزئینی این اماکن مقدس نیز، یافت. این نقوش تزئینی به ویژه در مساجد ایرانی به صورت کاشی کاری نمود می یابند. در این نوع تزئینات علاوه بر نقوش هندسی، طرح هایی تجریدی از اشکال گیاهی، شامل نقوش اسلیمی و ختایی که در نظامی منطقی، گستره ای پرتزئین را موجب می شوند. دراین مورد برای درک بهتر این روایت می توان از یکی از مصادیق ارزنده تزئینی، در دوره صـــــفویه[1] نام برد. مسجد امام خمینی(ره) در اصفهان نمونه شاخص آن است که علاوه بر تبیین فرهنگ و اندیشه صفویه، تاریخچه ای از سنت های پیشین را نیز در خود دارد و از این نظر به کمال رسیده است. (اما در دوره های بعد از صفویه به علت نفوذ و رواج فرهنگ و اندیشه غرب، ماهیت صورت های تزئینی تغییر می کند که در تعاقب آن، از مفاهیم عمیق و متعالی جدا می شود و معانی ملوس تر و عینی تر می یابد. دوره قاجار دوره افول اعتبار فرهنگ و اندیشه ایرانی، اسلامی در هنر است.)

۲- بررسی مفاهیم معنوی نقوش و فضای تهی

نقوش اسلیمی و ختایی به دلیل نوع رنگ بندی به صورت لایه به لایه، به ترتیب فضاهای مثبت و منفی ایجاد می کنند و در لایه جلوتر رنگ بندی گرم تر و روشن تر دیده می شود و نقش های لایه های زیرین را تحت شعاع قرار می دهد و سرانجام در عین کثرت نقوش در قاب کاشی، شاهد یک نوع ارزش گذاری بر فضای منفی هستیم که خود مملو از نقوش درهم تنیده و پیچان است که رنگ بندی نزدیک به هم ، مانع از بروز ازدحام در فضا می شود. نتیجه آن که ذهن مخاطب در نگاه اول، پذیرای درک فضای منفی رمزآلود می شود به طوری که وقتی او را به سوی خود می خواند؛ متوجـــــه شکل های پیچان نهفته در آن می شود.

رنگ در این فرایند، نقش مهمی را ایفا می کند و بر القای مفاهیم پنهانی فضاهای پر و خالی، تاثیرغیرقابل انکاری دارد. فضاهای منفی، اغلب با رنگ های تیره آبی، لاجوردی و سیاه پوشانده می گردد و در این راستا اسلیمی ها و ختایی هایی را در بر می گیرد که از رنگ های روشن تر و گرم تر تا رنگ های مشابه به زمینه، خود نمایی می کنند.

این نوع رنگ بندی در بعضی جاها نتیجه معکوس دارد. در این شرایط رنگ های پس زمینه روشن و در مواردی گرم تر هستند. در این نوع رنگ گذاری، می توان رنگ های نخودی، سبز روشن و آبی روشن را دید که به تناسب با آن ها، رنگ های اسلیمی ها و ختایی ها سردتر و در بعضی قسمت ها، رنگی نزدیک به پس زمینه می یابند و در آن محو می شوند. در این میان رنگ هایی انتخاب می شوند تا این فضاها را بپوشانند وعلاوه بر هماهنگی و تناسبی که صرفا ازنظر بصری ایجاد می کنند؛ بتوانند به نسبت جایی که به کار می روند؛ زبانی خاص برای بیان مفاهیمی معنوی باشند که البته هم سو با همان مفاهیم عرفانی و فلسفی از فضاهای مثبت و منفی می گردد.

اگر مفهوم باطنی هماهنگی میان فضاهای مثبت و منفی، (که در قالب صورت های تجریدی شده اشکال، بدون ایجاد عمق نمایی در گستره ای تهی) القای وحدت وجود باشد؛ به طوری که اشکال و نقوش، نه از دید و خرد انسانی بلکه به نسبت با عظمت خالق خویش بی هیچ بعد و عمق و فاصله ایی در نسبت های نزدیک به یکدیگر در بستری که گویای مسیر باطنی به سوی حقیقت مطلق است قرار می گیرند؛ پس رنگ های به کار رفته نیز در این فضای تهی از لحاظ معانی عرفانی می بایست به نوبه خود گویا باشد. « بنا به حدیثی نبوی، خداوند پشت هفتادهزار حجاب نور و ظلمت پنهان است و اگر این حجاب ها برافتد، نگاه پروردگار بر هر که و هر چه افتد، فروغ و درخشندگی و جهش، آن همه را می سوزد.

حجاب ها از نوراند، تا «ظلمت» الهی را مستور دارند، و از ظلمت اند، تا حجاب نور الهی باشند». (بورکهارت،۱۳۸۱، ۱٤٦) برای رمزگشایی فضای منفی با استناد به این روایت، بستری تهی را فضایی فرض می کنیم؛ که حجابی است حائل میان خالق و مخلوقش. از سویی دیگر، می تواند تفسیری از عالم خیال نیز باشد. در واقع دریچه ایی است برای سیر به سوی حقیقت مطلق و به نوعی همان فضایی که صورت مثالی اشیاء به واسطه خیال هنرمند در آن نقش می بندد. اما برای تبیین آن از رنگ هایی استفاده می شود که معمولا عمق را تداعی می کنند. رنگ هایی مانند لاجوردی و سیاه که درجه تیرگی شان در اعماق، خود، بازگو کننده فضایی لایتناهی‌هستند.

تیرگی که خود راهنما است، بدون این که هدف و مقصد را معلوم دارد صورت اشیاء را در بر می گیرد و به تدریج در خود محو می کند. اما گاهی این فضای منفی با رنگ های زرد، نخودی و سبز روشن که مظهر نور و روحانیت هستند؛ می توانند تمثیلی از همان حجاب نورانی باشند که از درون آن اشکال تجریدی عالم مثالی عینیت می یابند و در آن به ناپیدایی می رسند. در یک قاب کاشی، علاوه بر بستر کلی که نقوش بر آن جای می گیرند؛ فضاهای کوچک تری نیز در درون آن با رنگ هایی در تضاد با پس زمینه قرار دارند که سر ترنج نامیده می شوند.

این سر ترنجی ها که در خود نقوشی را نیز آشکار می سازند مانند دریچه هایی هستند که ورای آن چه که ما در ساحت کل اثر شاهدیم، نمایان می سازند. در این جا لازم است یادآوری شود، نمود این حرکت پنهان و بی تعینی که از درون به برون واز برون به درون ـ به واسطه نوع رنگ آمیزی فضاهای منفی_ شکل می گیرد؛ تنها از طریق تاویلی که ذهن توانسته به سبب تطبیق آن چه عینیت یافته، با مفاهیمی والاتر انجام دهد؛ تفسیر می شود و جنبه عینی و صوری ندارد. در حقیقت مقصود از بیان حرکت وعمق در فضای منفی، تفسیری عارفانه از تجلی رنگ های نمایان گر نور و ظلمت، در جوار یکدیگرند. اما در اشکال و نقوش تجریدی که فضای مثبت اثر را تداعی می کنند بیانی آشکار و عینی تر از حرکت دارند. دراین جا خطوط مارپیچی وحلزونی شکل اسلیمی و ختایی به تناسب با یکدیگر در تکاپو هستند که با گرایش منحنی های شان به درون و برون حرکتی را به سوی بی نهایت متـــــــجلی می سازند. از طرفی سیر به سوی این بی نهایتی در نقطه آغاز می شود آغازی که ختم صوریش شروع لایتناهی است، نقطه ای که از خلاء ظاهر و سپس در آن محو می شود و در این میان در تقلا است.

القای صیرورتی متعالی که به صورت حرکاتی مدور و دایره وار حول یک مرکز به ظهور می رسد. این نو از شکل حرکتی از منظر عرفا و اندیشمندان اسلامی نظیر ملاصدرا، بر سایر انواع آن پیشی می گیرد. بنا به نظر صدرالمتالهین، حرکت مدور از سایر حرکات ارجح تر است زیرا ناپایدار نیست و نقص، شدت، ضعف و حدی نمی توان بر آن قائل شد و سایر حرکات اعم از حرکات کمی و کیفی نیازمند آن هستند و آن که برترین حرکت مکانیه است زمان را در خود دارد و از سایرین مستغنی است. به قول ملاصـــــــــــدرا « هیچ موجودی بر حرکت مستدیر و زمان تقدم نمی یابد مگر ذات واجب الوجود». (ملاصدرا،۱۳٦٦، ۱٦۹-۱۷۰)

می بینیم تمامی شکل های حرکتی مدور در این تزئینات از حالت دایره محض خارج شده و به یک نقطه ختم می شود. به تعریف ملاصدرا از دایره، جسمی که ازمکان طبیعی خود خارج و به مکان طبیعی خود باز می گردد؛ اما در این نقوش جسم غایت حرکتی خود را در عمق به بی نهایت می رساند و از حالت دایره مطلق به شکل های حلزونی و مارپیچی می رســـد. حالاتی که هرچند از دایره زاییده شده اند اما در جهت نمایش حرکتی متعالی تر به سوی واجب الوجود، که متقدم بر مستدیر و زمان است؛ دگرگون شده و به یک نقطه ختم می شود .

۳- مفاهیم فضای مثبت و منفی نقوش (گیـــــاهی) کاشی کاری مسجد امام خمینی (ره)

در بررسی ارتباط میان فضاهای مثبت و منفی این تزئینات (تصاویر۱ و۲) می توان گفت، همان طور که از نظر بصری، قرارگیری این نقوش در بستر پس زمینه به واسطه حرکت عینی و آشکاربه صورت فضایی مثبت، به ظهــور می رسد؛ اما با توجه به نوع و غایت حرکتی خویش، در مراتب حرکتی خود در فضای منفی محو و جزیـــــــــی از آن می شود. با این تعریف می توان فضای منفی را بعدی متعالی از فضای مثبت دانست که در مراتبی به صورت عینی تر و ملموس تر یعنی فضای مثبت متجلی می شود. این روند با تظاهر خطوط منحنی و دایره ایی شکل که قالب کلی فضای مثبت را تشکیل می دهد با نمایش حرکت به درون، معکوس می شود، همچون حرکتی که در عرفان از پایین به بالا و از بالا به پایین در جریان است.

در تجسم عینی، این فرایند به مدد نوع رنگ گذاری ها تقویت می شود، به عبارت دیگر، این دو فضا یکدیگر را کامل کرده و بر هم تاثیرمی گذارند به طوری که خارج از اصول و قوانین تجسمی که وجودشان بر یکدیگر لازم و ضروری است از نظر مفاهیم عرفانی، وجود فضای منفی بر فضای مثبت پیشی می گیرد، زیرا نمادی از مسیر حرکت متعالی است که حرکت ظاهری نقوش را (که در مجموع آن را به فضای مثبت) در بر گرفته و آن را در لایتناهی محو می کند. از طرفی حرکات مدوری که اسلیمی ها و ختایی ها دارند در کنار فضاهای خالی میان شان به بهترین شکل ممکن تشدید شده و بر غنای حرکتی آن ها می افزاید و این موضوع به دلیل رعایت نسبت های مناسب و صحیح میان خطوط است که شکل می گیرد. همان طور که اشاره شد شیوه رنگ آمیزی نیز در تعیین آن تاثیر بسیاری دارد و فاصله میان نقوش درهرمرحله و در هرنما این نسبت ها در حال تغییر است تا این که در خلاء به نیستی می رسند. اغلب دراین تزئینات، نوع رنگ بندی ها سبب می شود در نگاه اول گستره فضای منفی را بیش ترتصور کنیم اما با دقت بیش تر شاهد نقش های متراکم تری در میان خطوط اصلی می شویم که در این روش شلوغی و پر نقشی قاب ها، به هیچ عنوان چشم مخاطب را نمی آزارد، زیرا ارزش بصری حضور فضای منفی همچنان حفظ می شود. در این حالات گاه ختایی ها در جایگاهی عقب تر از اسلیمی ها آن چنان با فضای رنگی پس زمینه هماهنگ می گردد که در نمای کلی جزیی از خلاء گشته و گویی سایه درونی تر و متعالی اسلیمی ها می شود.

به این ترتیب جهت حرکت ختایی در تناسب اما خلاف با حرکت اسلیمی ها دیده می شود. شاید بتوان ختایی را تمثیلی از صورت عینیت یافته عالم مثالی دانست که در بعضی از قاب های کاشی تقرب بیش تری نسبت به فضای تهی یافته و اسلیمی ها که در شمایلی ساده تر و آشکار تر بروز می یابند نشانه ایی از ماهیت تطهیر شده و تجریدی از ذات اشیاء می شوند که به واسطه خلوصی که پیدا کرده اند، روبه سوی کمال جای می گیرند.

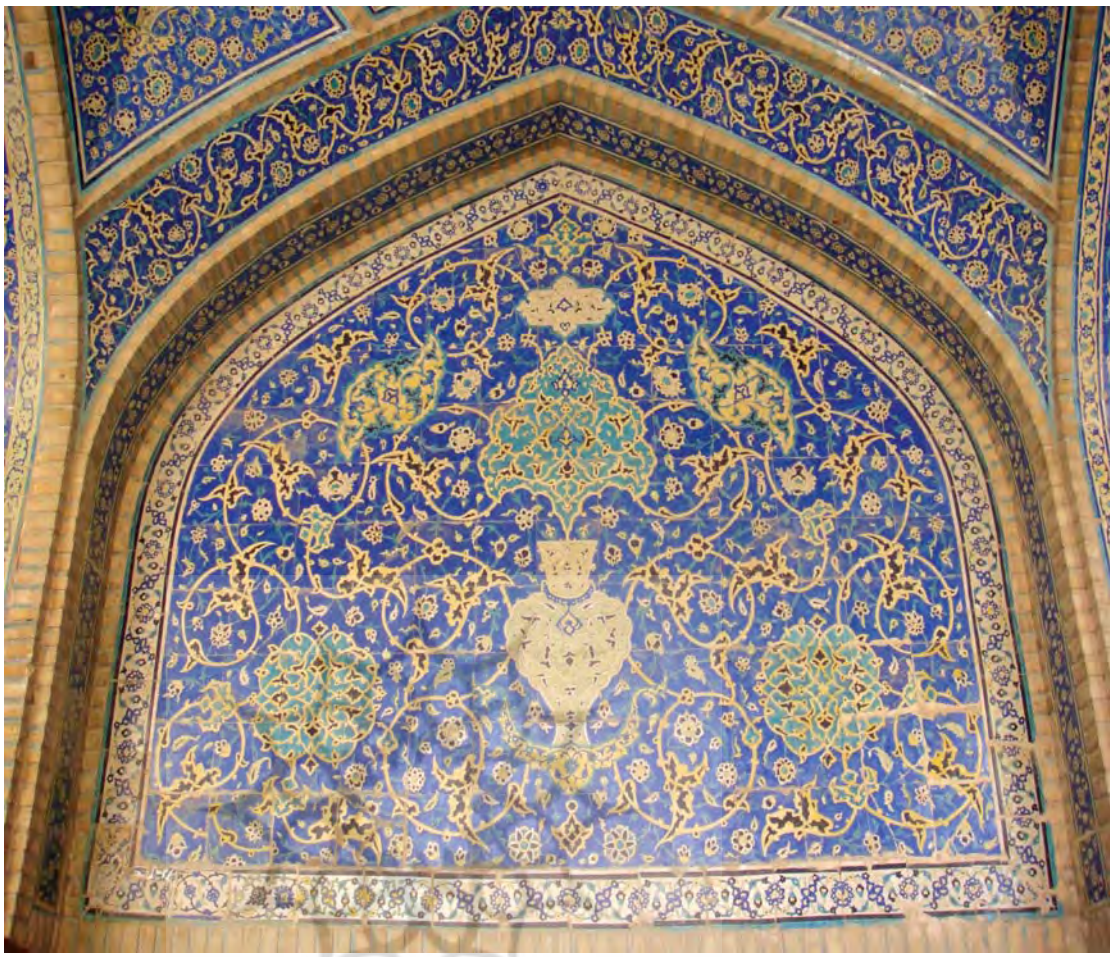
گاه در بخش هایی از کاشی کاری ها تنها ختایی ها نمایانده می شوند، که در این حالت نیز هرچند وضوح بیش تری نسبت به پس زمینه می یابند اما در بطن خود مراتبی رنگ مانند را طی کرده و سرانجام در قسمت هایی به فضای تهی ختم می شوند، گویی این اتصال و پیوستگی در همه حال وجود داشته و از میان نمی رود. در قاب های کاشی که اسلیمی ها نمود می یابند؛ فضاهای منفی در هماهنگی بیش تر با ختایی ها جلوه بیش تری پیدا می کنند. در آن هنگام حرکتی ملموس و عینی رو به سوی فضایی متعالی تر شکل می گیرد (به صورتی که این حرکت کاملا درونی است) در حقیقت حضور آشکار و مشخص فضای منفی، به عنوان نمادی از یک بستر متعالی،حرکت معنوی خطوط اسلیمی را پررنگ تر می نمایاند؛ دراین شرایط ختایی ها نسبت به اسلیمی ها خاموش تر و زمینه ساز تجلی بیش تر خلاء می شوند تا روانی و سبکی اسلیمی، بهتر نشان داده شود واین مسئله از نظر بیان تجسمی نیز کاملا منطقی است زیرا مانع از شلوغی زیاد فضا می شود و تناسب وتعادل ازجنبه بصری نیز رعایت می شود.

۴- مفاهیم فضای مثبت و منفی در نقوش (گیاهی) کاشی کاری مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری

هنر اسلامی را می توان با مفاهیم عرفانی و فلسفی پیوند داد؛ زیرا با وجود ارکان غایتی مشترک، صورت و ماهیت این هنر مقدس را می توان با معرفت عرفانی و اندیشه های فلسفی تبیین کرد. اما این در شرایطی صادق است که ارکان اصلی هنر اسلامی که ریشه هایش بر اندیشه ای متعالی و دینی استواراست به واسطه تحول در جهان بینی هنرمندان، دگرگون نگردد. هنگامی که این تحول صورت گیرد، به دنبال آن جهت گیری این هنر که رو به سوی مفاهیمی متعالی و روحانی دارد، تغییر می کند و از پیوندهای پیشین دور می گردد. دردوره قاجار نگرش معنوی و روحانی هنرمند تبدیل به نگرش مادی تر و ملموس تر گردید و با توجه به تاثیراتی که از فرهنگ و هنر غربی کسب نمود؛ مبادی بصری هنر خویش را نیز به آن نزدیک ساخت، و مفهومی تازه از فضای مثبت و منفی کسب کرد. در اندیشه غربی آن چه با اهمیت به نظر می رسد، تنها فضای مثبت است که بازتاب ذهنیت هنرمند است و وجود فضای منفی تنها در نسبت منطقی اشیاء است که حاضر می شود و اعتباروجودش بر پررنگ نمایاندن فضای مثبت است. این نگرش که همراه با موارد وارداتی دیگر، اندیشه هنرمندان ایرانی را متاثر نمود در دوره قاجار در بناهایی نظیر مسجد ومدرسه عالی شهید مطهری (مسجد سپهسالار)، آشکار است.

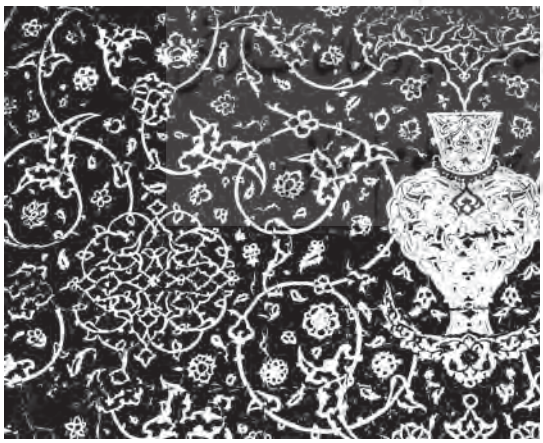
اگر در گذشته دقت، ظرافت و قرارگیری درست و هدف مند در رنگ گذاری ها، قاب های کاشی را هم از بعد زیبایی و هماهنگی رنگ ها و هم از جنبه شدت و ضعف، میزان تجلی سطوح را در هر مرتبه قابل بررسی می ساخت؛ به گونه ای که درهر مرحله و با توجه به کیفیت نگرش، بابی تازه برفضایی نمادین می گشود؛ (تصاویر ۳و٤) اکنون دیگر اثری ازعملکرد گسترده و عمیق رنگ ها نمی توان یافت وجزتجلی صوری وکاربرد ملموس آن، شاهد وجوه نمادین آن نیستیم. استفاده بی رویه از سایه روشن ها وعدم تمرکز متناسب وپراکندگی رنگ ها، وعدم بهره نبردن از رنگ ها مناسب درکناریکدیگرسطح را به یک عنصرنه چندان محسوس تبدیل کرده است. آن چه که مشاهده می شود فضایی شلوغ ازرنگ های درهم است که تنها دربعضی قسمت ها می توان گل ها و یا میوه ها را از هم تشخیص داد. این شلوغی اهمیت سطح را از میان برده و نمی توان

۱-در دوره صفویه، علاوه بر رواج گسترده کاشی کاری در تزئینات مساجد به دلیل پیوند منسجم با اسلوب سنت پیشین و نزدیکی زمانی به دوره قاجار، بهترین شاخص برای مقایسه با هنر دوره قاجار، قرار داده شده است.



تصویر ۱- اصفهان، مسجد امام خمینی(ره)، صفویه، ماخذ: جمالی

بخشی از تصویر ۱



بخشی از تصویر ۱- طرح سیاه و سفید

فضای مثبت و منفی را از یکدیگر تشخیص داد. هرچند این روند منجر به ایجاد وحدت در قاب های کاشی می شود اما به نظر می رسد اهداف متعالی در پس آن نیست زیرا فضایی که عینیت یافته، فاقد خاصیتی برای ژرف اندیشی مخاطب است. در این شیوه ما اثری از بازی های پیدا و پنهان نقش ها که منجر به تجلی چندگانه فضاهای مثبت در فضاهای منفی شود، نمی یابیم. فرایندی که در اندیشه و ذهن مخاطب به واسطه بهره گیری از نظمی ریاضی گونه متعالی، به وحدت دست می یافت. اما اکنون دیگر شاهد آن نظام معنادار نیستیم زیرا نقوشی که ریشه در مفاهیم داشته اند

مقایسه رابطه فضای مثبت و منفی
در کاشی کاری مسجد امام خمینی (ره)
اصفهان با مسجد و مدرسه شهید
مطهری تهران

تصویر۲- اصفهان، مسجد امام خمینی (ره)، صفویه، ماخذ: همان

بخشی از تصویر ۲

تصویر۳- تهران، مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری، فضای داخلی ورودی آقایان، قاجار، ماخذ: همان

بخشی از تصویر ۳

تصویر۴- تهران، مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری، نمای خارجی ورودی آقایان، قاجار، ماخذ: همان

بخشی از تصویر ۳

بخشی از تصویر۴، سیاه و سفید

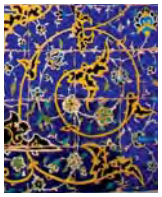
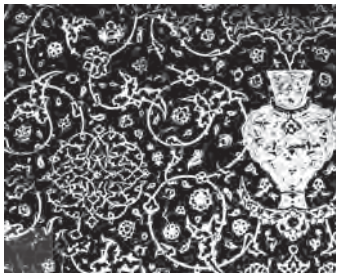
دیگر محسوس نیستند ودرتعامل با سلیقه و بینش غربی به قهقرا رفته اند.

درتصویر٤ نیز شاهد فضایی هستیم که توصیفات تصویر گذشته را در خود دارد اما نکته مهم ، قرارگرفتن یک شکل شاخص در وسط قاب است که نقوش دیگر، در تابعیت آن قرار دارند و اثر را به تقارن می رسانند. دراین قاب حتی نقوش منحنی نیز هماهنگ با نقش ایستای میانی قرار دارند. اگر چه این موضوع از منظرتجسمی کاملا مورد قبول است اما با اصول و مفاهیم عرفانی و دینی ما چندان سازگار نیست زیرا طرح و نقش در هنر تزئینی اسلامی حضوری متواضع و درون گرا می یابد وهرچند با شاخص هایی همچون گلدانی ها و سر ترنجی ها به تقارن می رسند اما هیچ نقشی هویتی غالب و برتر نسبت به نقوش دیگـــــر نمی یابد. حتی در میان سطوح وسیع تر سرترنجی نیزشاهد حرکت اسلیمی و ختایی هستیم. تمامی نقش های اسلیمی و ختایی در عین همبستگی به هم گونی می رسند و حرکتی به درون دارند.

در این حالت عدم بهره گیری از سطوح یکدست، گسترده و استفاده از نقش های خطی، سبب قرار گرفتن فضای مثبت در نسبتی متواضع با فضای منفی گردد. دراین جا نقوش ظریف و کوچک در عین شلوغی ارزش گستره منفی را از میان نمی برند. درحالی که در بستر آن سیر می کنند و با آن به هماهنگی وحدت بخش می رسند. اما در بعضی از قاب کاشی های مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری (نشانه سبک قاجار در تهران) اشکال حجم دار خود را با یکدیگر در نمودی از جهان مادی به وحدت می رسانند و ارتباطی معنادار با فضای منفی ندارند. در این حالت نقش ها به اشکال طبیعی نزدیک شده و ماهیت روحانی خود را از دست می دهند و از بستر مجرد خود بیگانه می شوند.

در گذشته تعیین ماهیت اشکال به تجلی جوهر آن صورت می پذیرفت به گونه ای که تا حد امکان از اعراض وابسته به آن دور می شد و به طور نمادین به تجرد نزدیک می شد. این مسئله با بهره گیری از روند تقرب به خاصیت فضای تهی بسترش انجام می گرفت؛ تا مفاهیمی متعالی تر را عرضه دارد. زیرا برای ارائه آن مفهوم می بایست خود را به هویت مجرد و هم سنخ با آن معانی نزدیک سازد . اما اکنون شاهد جدایی نقوش و اشکالی هستیم که غایتش را با جدایی از مدلولی والا از دست داده و راه به سویی دیگر نهاده و آن استفاده از زیبایی بصری است که با جهان بینی مادی تر به عینیت می رسد. این تجلی مادی گرایانه، هرچند در راستای نمایاندن عالم مثالی است اما جدا ازهم سویی با اندیشه های عرفانی اسلامی، تنها به نمایش فضایی می انجامد که از نگرش و شناختی طبیعت گرایانه و این جهانی نشات می گیرد. عالمی محسوس که جدا از پیرامون انسان نیست.

جدول مقایسه مفاهیم فضای مثبت و منفی در مسجد امام خمینی (ره) و مسجد و مدرسه شهید عالی مطهری

دو نمونه از کاشی کاری مسجد امام خمینی (ره)	دو نمونه از کاشی کاری مسجد و مدرسه عالی شهید عالی
 	
۱ – حضور متناسب فضای تهی میان نقش ها به عنوان یک بستر ژرف و بی انتها، شرایطی را ایجاد می کند که حرکت از برون به درون و بالعکس اسلیمی ها و ختایی ها نمایان شود و به صورتی نمادین، مفهومی متعالی را در سیر به سوی حقیقت مطلق در خود آشکار سازد. ۲- نقوش در این نوع از کاشی کاری به صورت تجریدی، تخت و دور از ماهیت سه بعدی مادی گرایانه، متجلی می شوند. ۳- نقوش به وسیله نوع رنگ بندی مرحله به مرحله به فضای تهی نزدیک شده و به طوری با آن به هماهنگی می رسند گویی حصول نمادین انسان را در فضای لایتناهی حق و حقیقت نشان می دهد.	۱- فضای تهی در این نوع کاشی کاری به سبب به هم فشردگی نقوش، کم رنگ و بی معنا می نماید لذا ایستایی و کم تحرکی نقش ها نمی تواند آن مفهوم معنوی را سبب شود زیرا بستر مناسب خود را برای حرکت به سوی یک حقیقت متعالی از دست داده است. ۲- نقش ها و طرح ها با تاثیر از هنر وارداتی غربی، سایه پردازی شده و به فضای مادی نزدیک تر می شوند به این ترتیب از فضای معنوی دورتر می گردد. ۳- در این نوع نقش ها که فضای تهی چندان نمایانده نمی شود نوع تجلی نقوش نیز سبب گسستگی این دو فضا می گردد و بیننده را از پی گیری در درک وجه نمادین هماهنگی میان فضای مثبت و منفی باز می دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه

از آن جا که هنر مقدس اسلامی در بستر اندیشه عرفانی به ظهور می رسد تبیین نمادین و مفهومی آن نیزمی بایست هم سو و مشترک با مفاهیم عرفانی شکل گیرد. لذا در بررسی تعاریف ارکانی همچون فضاهای مثبت و منفی در هنر، همچون معماری اسلامی و تزئینات آن، وجوهی تمثیلی و متعالی برای آن جست وجو می شود تا عملکرد کلی این شاخه از هنر، به غایت متعالی که از آن انتظار داریم؛ منجر شود. این حالت در صورتی امکان پذیر است که اندیشه و نگرش هنرمند (که هنر مقدس را به ظهور می رساند) خود به آن اندیشه های متعالی وفادار باشد و ضوابط آن را به درستی رعایت کند. اما در آن برهه از زمان که نفوذ فرهنگی متغایر با اندیشه اسلامی ایرانی بر نگرش و منظر هنرمند تاثیر می گذارد؛ نه تنها ساختار معنوی هنر مقدس را به طور کلی دگرگون می سازد؛ بلکه ارکان آن نیز دیگر قابل تفسیر با دیدگاه های متعالی و عمیق نیستند. تزئینات کاشی در معماری اسلامی ایرانی حاصل بهره گیری دقیق از اصول و مبانی است که تعیین آن خللی در هدف اصیل و عملکردش بر جای نگذارد. تزئینات مساجد به دلیل همبستگی با بنایی که غایتی متعالی را در خود به دنبال دارد از این حساسیت برخوردار است، به گونه ایی که در تشریح و تفسیر آن سعی می شود همچنان هم سو با بستر اندیشه حقیقت جوی خویش باشد، به این دلیل هر جزء و بخشی از آن وجهی نمادین به خود می گیرد. فضاهای مثبت و منفی

که در تعریف غربی تنها از اهمیت بصری برخوردار است در هنر مقدس از جمله تزئینات کاشی، بر مساجد، باری معنوی پیدا می کند به گونه ایی که متاثر از عملکرد نقش ها، به صورت حرکات اسلیمی ها و ختایی ها، به واسطه نوع رنگ بندی، شدت و ضعف می یابد. در این حالت تبیینی که از فضای منفی می شود یک بستر متعالی است که نقوش را در حرکت خود به سوی واحد مطلق راهبری می کند. این تفاسیر که در تحلیل نقوش تزئینی مسجد امام خمینی(ره) مطرح می شود در قیاس با نمونه دیگر، اما از دوره قاجار همچون مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری، که نمونه بارز آن است؛ قرار می گیرد. این مقایسه از آن جا با اهمیت به نظر می رسد که بنای مذکور را از مصادیق تجلی تفکر غربی در هنر تزئینی اش می شماریم. این مدرسه که در دوره قاجاربه مسجد سپهسالار شهرت داشت در تعین فضاهای مثبت و منفی تزئینات خود، رو به سوی سلیقه غربی می گذارد؛ و کم تر در پی اعتلای آن از منظر نمود تمثیلی است. در قاب کاشی های این بنا شاهد تجمع گسترده نقوش هستیم به طوری که متاثر از نوع رنگ گذاری، و عدم بهره گیری مناسب از فضای تهی ما بین نقش ها، دیگر تمایزی محسوس بین اشکال نمی یابیم. در این حالت روانی و حرکت نقوش نیز از میان می رود زیرا دیگر بستری نیست که در آن حرکت کنند و سیری تمثیلی را به ظهور برسانند. اشکالی همچون گل ها و گیاهان با پرداختی حجم دار از بستر خود جدا شده و آن را به قهقرا سوق می دهند. در این شرایط می توان گفت که آن رابطه و پیوند نمادین بین دو وجه روحانی(فضای منفی) و ملموس (فضای مثبت) دیگر از میان می رود و همین گسستگی، دریچه ای نو بر نگرش و جهان بینی نه چندان آشنا با مفاهیم متعالی اسلامی پیشین، می گشاید. که هرچند غایتی مقدس را دنبال کند اما از منظری به تجلی می رسد که هویت و ماهیتش مادی و این جهانی است.

منابع و ماخذ

اعوانی، غلامرضا، حکمت و هنر معنوی (مجموعه مقالات)، انتشارات گرّوس، چاپ اول، تهران،۱۳۷۵.

البهنسی، عفیف، هنر اسلامی، ترجمه ی محمود پورآقاسی،انتشارات سوره مهر، چاپ دوم، تهران،۱۳۸۷.

امینیان، محمد علی، مبانی فلسفه اسلامی، انتشارات دانشگاه گیلان، چاپ اول تهران،۱۳۷٦.

بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس (اصول و روش ها)، ترجمه: جلال ستاری،انتشارات سروش، چاپ سوم، تهران، ۱۳۸۱.

جعفری، محمد تقی، هنر و زیبایی از دیدگاه اسلام، مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری، چاپ پنجم، تهران،۱۳۸٦.

ربیعی،هادی، جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، ترجمه و نشر آثار هنری»متن»، چاپ اول، تهران،۱۳۸۸.

مددپور، محمد ، حکمت اُنسی ، انتشارات سوره مهر، چاپ دوم، تهران،۱۳۸٦.

ملاصدرا(صدرالمتالهین محمد بن ابراهیم)، شواهدالربوبیه، ترجمه و تفسیر: دکتر جواد مصلح، انتشارات سروش، چاپ اول ،تهران،۱۳٦٦.

نصر، سید حسین، اهمیت خلاء در هنر اسلامی، مترجم : نادر شایگان فر، مجله خردنامه همشهری، شماره٤، هران، ۱۳۸۵.