Contemporary Wisdom, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 1, Spring and Summer 2022, 297-329

Explanation of Rationalism in Persian traditional designing indicators from Avicenna's aesthetical point of view (case study: herbal motifs)

Neda Salour [*], **Mahin Sohrabi Nasirabadi** [**]
Narges Nazarnejad [***]

Abstract

Introduction

Traditional Persian arts, with all their aesthetic and semantic aspects, are derived from the Iranian culture, thought, and beliefs and are eminent manifestations of the notion of tradition for Iranians. Traditional designs with symbolic motifs and patterns constitute the foundation of traditional arts. Such arts are mainly characterized by the artist's reluctance to imitate the nature and his or her focus on abstraction and expression of symbolic concepts. If traditional motifs are measured and appraised in terms of the right criteria and principles, it turns out that they are not only non-repetitive but also fully ingenious and creative, and display themselves in the design through a refinement made in the artist's mind. Such intellectual analyses prevailed in line with rationalistic theories that relied on reasoning and arguments since fourth century AH (tenth century CE) along with the prevalence of the rationalistic Peripatetic philosophy and then Avicenna's theories of psychological faculties, particularly the human-specific rational or intellectual

* PhD in Art Researchn, salour81@yahoo.com
** Assistant Professor of Department of Crafts, Faculty of Art, Alzahra University (CorrespondingAuthor), ma.sohrabi@alzahra.ac.ir
*** Associate Professor of Department of Philosophy and Islamic Wisdom, Faculty of Theology and Islamic Studies, Alzahra University, nazarnejad@alzahra.ac.ir

Date received: 2022/03/06, Date of acceptance: 2022/06/01

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

faculty. For Avicenna, the human intellect has degrees and it has the potential to move toward perfection. One comes to obtain the ability to connect to the Active Intellect (*al-ʿaql al-faʿʿāl*) or the Bestower of Forms (*wāhib al-ṣuwar*) by developing one's intellect, and then enjoys its grace and emanation, in virtue of which one knows and understands the world and finds the ability for reasoning and acquisition of knowledge. Avicenna believes that imagination is directed at the intellect or reason, and the artist's perceptions are of the same kind as intellectual intuition.

Avicenna enumerates certain principles for the beauty of a work of art, suggesting that its beauty results from reason or intellect. The principles include good moderation, good synthesis (proportions), and good order. On the other hand, the method of drawing traditional motifs were transmitted to us through generations. The superficial aspects of traditional motifs are addressed in Dr. Ali Hasouri's Foundations of traditional design, Dr. Abolghasem Dadvar's Theoretical foundations of traditional arts (a collection of the views and theories of Muslim intellectuals about art and aesthetics from the perspective of Islamic philosophy and mysticism), and Dr. Yaghoub Azhand's Seven decorative principles of Persian art (all in Persian). However, they fail to formulate the rules of formation in the method of drawing the motifs and the scientific criteria they involve. Perhaps they have taken these for granted, while an analysis and formulation of the roots and rational dimensions of the principles and rules of the traditional design can lead to creative motifs. Accordingly, preservation, revival, development, promotion, innovation, and a new discourse in the domain of traditional designs require a scientific and artistic underpinning, saturated with philosophical and intellectual grounds.

Method of Research

The present research draws on the method of theory evaluation and an assessment of how Avicenna's aesthetic principles corresponds to the rules of drawing the traditional motifs to present a theory about the rationalistic design of the rational traditional Persian vegetal motifs as the most fundamental and widespread motifs. The data were collected through a library-documentary method, and finally the findings are presented through a descriptive-analytic method.

Discussion and Results

The method of drawing traditional vegetal motifs alone or alongside each other follows certain principles and rules, each of which is separately matched with Avicenna's aesthetic principles, including:

1. With respect to their aversion of nature, their abstraction, simplification, symbolism, and centripetalism (manifestation of unity and multiplicity), the motifs are expressive and have "good order"; that is, their parts are proportionate to, and harmonious with, the whole.

2. The motion and dynamic of the motifs, their generativity and reproduction in varieties of frames and directions, the balance, proposition, and symmetry in design, the existence of a geometrical order among the parts, the existence of rhythm and harmony between the motifs and the design, variety in composition and frame, collation and replacement relations between motifs, and the correspondence with varieties of backgrounds, frames, and materials in the performance context are all in line with Avicenna's definition of "good moderation" and order.

3. Line value (intensity and mildness), which gives an impression of perspective in the two-dimensional space, equivalence of the positive and negative spaces (over and cover spaces), and the existence of the element of timelessness and placelessness in traditional designs indicate the "good synthesis" as well as the order and coherence in the design.

4. For Avicenna, the principles of aesthetics (good synthesis, order, and moderation) are formulated based on knowledge, which is in turn a consequence of reason or intellect. Since the Avicenna's aesthetic rules of traditional motifs are also in conformity with mathematical and geometrical proportions, it can be said to follow scientific criteria.

Conclusion

Our study shows that, first, the existence of order, coherence, and harmony between motifs as well as the proportion and balance within the design come from scientific criteria, which are induced by the intellectual faculty. Accordingly, once connected to the Active Intellect, the artist obtains an intuition, and after the stage of the imaginative faculty, he or she can reason by means of the intellectual faculty. Since the contribution and function of the imaginative and intellectual faculties vary at each stage of creating the design, the artist begins with senses, and then reaches the stage of imagination and abstraction until he or she attains the degree of intellection

and reasoning to the point of innovation and invention in the field of art, particularly in drawing traditional vegetal motifs. This sort of intuition, which Avicenna calls “intellectual intuition,” as well as the match between the rules of the traditional design and Avicenna’s aesthetic principles, indicate the rationalistic character of the course of traditional motifs and the predominance of the intellectual faculty in the creation of innovative motifs.

Keywords: principles of the traditional design, rationalism, aesthetics, intellectual intuition, Avicenna.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حکمت *معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱

تبیین خردگرایی در شاخصه‌های طراحی سنتی ایرانی از منظر زیبایی شناسی سینوی (مورد مطالعاتی: نقوش گیاهی)

ندا سالور*

مهین سهرابی نصیرآبادی، نرگس نظرنژاد*****

چکیده

طراحی‌سنتی با ارزش‌های بصری، نمادگرایانـه و رمزپردازانـه مجموعـه‌ای از نقشـمایه‌هـا است، که با ترکیبی متناسب با کاربرد و قواعد حاکم بر چگونگی ترسـیم آن‌هـا، بـر مبنـای تناسبات هندسی به تصویر درمی‌آیند. اصول و ویژگی‌های علمی در ترسـیم نقـوش‌سـنتی نظریه صرفاً خیالی بودن طراحی‌سنتی را به بوته تردید و آزمون کشانیده؛ تا علاوه بر نقش موثر مولفهٔ خیال، عامل دیگری چون «خـرد» در لایـه‌هـای پنهـان‌تـری از اصـول و مبـانی جستجو گردد؛ با **هدف** این‌که به مدد جایگاه خرد، طراحی سـنتی از تکـرار رهـا گشـته و منجر به گفتمانی متفاوت و نوآورانه در این عرصه شود. لذا در این پژوهش به منظور تحقق این هدف و ارائه نظریه‌ای نو، با طرح این **پرسش** که «مولفهٔ خردگرایی در روند طراحـی-سنتی ایرانی بر مبنای دیدگاه زیبایی‌شناسی ابن‌سینا چگونه تبیـین مـی‌گـردد؟» بـه بررسـی اصول موجود در آن، با تمرکز بر نقوش گیاهی به عنوان بنیادی‌تـرین نقـوش و تطـابق بـا اصول زیبایی‌شناسی ابن‌سینا پرداخته شده و **نتایج** حاصل حاکی از آن اسـت‌کـه: اصـول و قواعد مستتر در طراحی‌سنتی مطابق با اصول زیبایی‌شناسی بوعلی، تابع حُسن نظم، حسُـن

* دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)، n.salour81@yahoo.com

** اسـتادیار گـروه صـنایع دسـتی، دانشـکدهٔ هنر،دانشـگاه الزهـرا(س)(نویسـنده مسـئول)، ma.sohrabi@alzahra.ac.ir

*** دانشـیار گـروه حکمـت اسـلامی، دانشـکدهٔ الهیـات ومعـارف اسـلامی، دانشـگاه الزهـرا، nazarnejad@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

تالیف، حسُن اعتدال می‌باشد. پس می‌توان گفت گه این قواعد برآمده از خیال معطوف به عقل یا به بیان ابن سینا، «شهود عقلانی» است و حاکی از راهبری خرد در روند طراحی-سنتی است.

کلیدواژه‌ها: اصول طراحی‌سنتی؛ خردگرایی؛ زیبایی‌شناسی ؛شهود عقلانی؛ ابن‌سینا.

۱. مقدمه

هنرهای سنتی ایرانی، با تمامی جنبه‌های زیباشناختی و معناشناختی خود، برگرفته از فرهنگ، تفکر، اعتقادات و نمود بارزی از مفهوم سنت نزد ایرانیان است. هنر سنتی به‌وسیلهٔ نقوش و طرح‌های معناگرا و نمادینی که بر زمینه‌های مختلف نقش می‌بندد، هویت می‌یابد. لذا طراحی‌سنتی اساس و بنیاد هنرسنتی است. عدم رغبت هنرمند به تقلید از طبیعت و تأکید او بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین مهم‌ترین ویژگی طراحی‌سنتی است. نقوش‌سنتی اگر با موازین و اصول متناسب خود مورد ارزیابی و سنجش قرارگیرند روشن می‌گردد، نه تنها نقوش تکراری و کهنه نیستند، بلکه سراسر نبوغ و خلاقیت است که به واسطهٔ پالایشی که در عقل هنرمند صورت می‌گیرد، در طرح جلوه‌گر می‌شود. نظریات و دیدگاه‌های خردگرایانه که بر تفکر و استدلال تکیه داشت، از قرن ۴ه.ق. هم زمان با رواج "فلسفهٔ خردگرای مشائی[۱]" و پس از آن نظریات "ابن‌سینا" در خصوص قوای نفسانی به ویژه نفس ناطقه که مختص انسان، متکی بر قوه عاقله و دارای روشی استدلالی است، رواج یافت. از نظر بوعلی تربیت عقل، موجب شناخت و درک عالم و توانایی استدلال و کسب علم و دانش می‌شود؛ وی خیال را معطوف به عقل و دریاف‌های هنرمند را از جنس شهود عقلانی می‌داند. همچنین اصول و مبانی را برای زیبایی اثر هنری برشمرده و آن را محصول عقل، عنوان کرده است. اصول طراحی و مبانی شکل‌گیری و ترسیم نقوش سنتی، نسل به نسل از گذشتگاه برای ما به یادگار مانده و در ذهن هنرمندان و پژوهشگران عرصه هنرهای‌سنتی نهادینه شده‌است. لیکن به نحوه‌ی شکل‌گیری قواعد موجود در این روش‌های ترسیم به صورت مدون پرداخته نشده است و شاید با دید اصولی بدیهی به آن نگریسته شود، حال آنکه تحلیل و تدوین ریشه‌ها و ابعاد خردمندانهٔ موثر در ایجاد این اصول و قواعد طراحی سنتی می‌تواند موجب خلق نقوش گیاهی خلاقانه شود. لذا، حفظ و احیا، توسعه و ترویج و نوآوری در طراحی سنتی نیازمند به پشتوانهٔ علمی و هنری غنی از مبانی فلسفی و فکری

است؛ از این‌رو در این پژوهش با هدف معرفی ارزش‌های بخردانه موجود در اصول مستتر در طراحی سنتی با پاسخگویی به این پرسش که: «مولفهٔ خردگرایی در روند طراحی سنتی ایرانی بر مبنای دیدگاه زیبایی‌شناسی ابن‌سینا چگونه تبیین می‌گردد؟» به دنبال طرح گفتمانی متفاوت در حیطه طراحی سنتی و مبانی آن با استناد بر نظریات بوعلی در بارهٔ اصول زیبایی است تا راهبری خرد در اصولِ طراحی نقوش سنتی گیاهی، مشهود گردد.

۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر با استفاده از **روش نظریه سنجی** (سنجش اصول زیبایی شناسی ابن‌سینا)، به دنبال ارائه نظریه‌ای در باب طراحی خردگرایانهٔ نقوش سنتی(گیاهی) ایران است؛ از این رو به نوعی یک **پژوهش بنیادی** است. گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای- اسنادی است و در نهایت ارائه یافته ها به طریق توصیفی- تحلیلی صورت می‌گیرد. برای دستیابی به اهداف پژوهش از میان تمامی نقوش سنتی، نقوش گیاهی به عنوان بنیادی‌ترین و فراوان-ترین نقوش در هنرهای سنتی ایران به صورت آگاهانه انتخاب شده است تا اصول زیبایی شناسی ابن‌سینا با اصول و قواعد مستتر در طراحی نقوش گیاهی، مورد تجزیه و تحلیل و تطبیق قرار گیرند و بدین وسیله نظریه مذکور مورد سنجش و ارزیابی قرار خواهند گرفت.

۳. پیشینه مطالعاتی

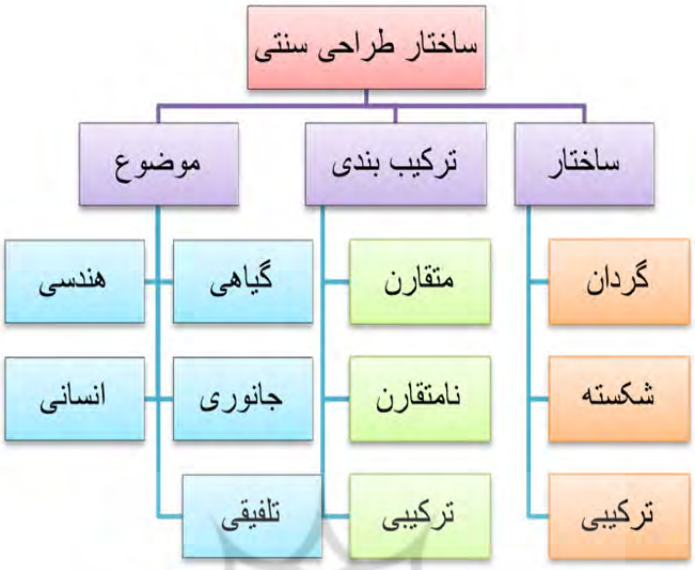
تا کنون کتب و مقالات بسیاری پیرامون طراحی‌سنتی نگاشته شده است، لیکن به طور مستقیم پژوهشی پیرامون تبیین اصول و قواعد طراحی‌سنتی و وجوه خردگرایانهٔ مستتر در آن صورت نگرفته است. لذا در این بخش به معرفی تعدادی از پژوهش‌های مرتبط با مبانی طراحی سنتی، پرداخته شده است.

دکتر علی حصوری، (۱۳۸۱) در کتاب مبانی طراحی سنتی، به ریشه‌یابی طرح‌های سنتی پرداخته و ریشه آن را در تاریخ و اساطیر ایرانی دانسته است. **دکتر ابوالقاسم دادور، آزاده دالایی(۱۳۸۵)** در کتاب مبانی نظری هنرهای سنتی، مجموعه‌ای از آراء و نظرات متفکران اسلامی درباره هنر و زیبایی از منظر حکمت و عرفان اسلامی است. **مهدی مکی نژاد** (۱۳۹۲)درمقاله‌ای تحت عنوان: دیدگاه مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی

ایران، به دنبال عنصر یا عناصری است که هنرهای سنتی را به رغم تنوع جغرافیای، فرهنگی، شکلی و کاربردی به هم پیوند می‌دهد و پاسخ را در وحدت و یکپارچگی و مرکزگرایی نقوش می‌داند. دکتر **یعقوب آژند**، (۱۳۹۳)، در کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران،به بررسی نقوشی مانند: اسلیمی، ختایی، فصالی و.. که در طراحی سنتی مورد استفاده قرار می‌گیرند پرداخته است. **حسین هاشم نژاد** (۱۳۹۶) در مقاله‌ی: مبانی فلسفی هنر در آثار ابن سینا، به بررسی مفهوم و مولفه‌های هنر نزد فلاسفه اسلامی و مؤلفه‌های زیبایی نزد ابن سینا پرداخته است. **هادی ربیعی و میتراغفاری** (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان: محاکات در نقاشی از دیدگاه ابن سینا، به مفهوم محاکات از دیدگاه ابن سینا پرداخته‌اند. **محمد هانی جعفریان**(۱۳۹۸) در مقاله‌ی: اصول زیبایی در فلسفه ابن سینا، به دنبال تبیین اصول زیبایی شناسی ابن‌سینا و انطباق آن با اصول و موازین علمی است. **دکتر هادی ربیعی و افرا خاکزاد** (۱۴۰۰) در مقاله‌ی: لذت از آثار هنری و نسبت آن با قوای ادراکی از دیدگاه ابن سینا، به بررسی مفهوم لذت نزد مخاطب از دیدگاه ابن‌سینا پرداخته‌اند. وجه تمایز این مقاله با پژوهش حاضر در انطباق اصول مذکور با قواعد طراحی نقوش گیاهی و حصول نتایج مندرج در مقاله است.

۴. طراحی سنتی

طراحی سنتی مشتمل بر طرح‌ها و نگاره‌های انتزاعی است که ریشه در فرهنگ، آداب و رسوم و سنت‌های رایج در جامعه دارد. در یک تمدن سنتی، نقوش سنتی در گذر زمان و با تغییر و تحول در فرهنگ و آداب و رسوم آن جامعه، تغییر می‌یابد و چهره‌ای نو که دربرگیرندهٔ سنت‌های قدیمی است، به خود می‌گیرند. این نقوش معنا گرایانه، نماد پردازانه و زیبا هستند و اساس هنر سنتی از آن شکل گرفته و مورد استفاده در تمامی زیر شاخه-های هنر سنتی می‌باشند. این نقوش، «بر اساس هندسه آشکار، پنهان یا تلفیقی به یکی از روش های متقارن، نامتقارن یا ترکیبی اجرا می‌شوند». (تسلیمی،۱۳۹۴ :۱۶)

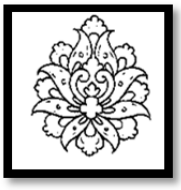
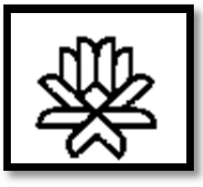


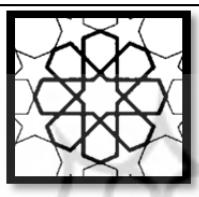
شکل ۱: ساختار کلی طراحی سنتی(نگارنده)

۱.۴ انواع نقوش سنتی

همان‌گونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، نقوش سنتی متشکل از انواع نقوش گیاهی، جانوری، انسانی، هندسی و تلفیقی است که به صورت‌های شکسته و یا گردان غالباً به صورت ساده شده و انتزاعی به تصویر در می‌آیند. این نقوش به عنوان اصلی‌ترین رکن هنر سنتی در تمامی زمینه‌های هنر سنتی کاربرد دارند.

جدول ۱: انواع نقوش سنتی(نگارنده)

انواع نقوش	نقوش گردان	نقوش شکسته	نقوش تلفیقی
نقوش گیاهی			

نقوش جانوری			
نقوش انسانی			
نقوش هندسی			
نقوش تلفیقی گیاهی، حیوانی انسانی و هندسی	انسانی–حیوانی	گیاهی–هندسی	گیاهی–حیوانی

۲.۴ نقوش گیاهی

گونه‌ای از نقش ونگار است. شامل خط‌های پیچیده، منحنی‌ها و قوس‌های دوّاری کـه در تزیینات، کتیبه‌ها و دیگر هنرها به ظهور نشسته است. اسلیمی گاهی بـه صـورت نقـش اصلی و زمانی همراه با دیگر طرح‌ها در معماری، کتا ب‌آرایی، و هنرهای صناعی به کـار رفته است.(آژند،۱۳۹۳،۴۸)

به بیان دیگر، هر طرح و نقشی که به طور مستقیم یا غیر مستقیم از انواع گل، گیاهـان و درختان طبیعی الهام گرفته‌شده باشد نقوش‌گیاهی نام دارد. طبیعت به عنوان اولین منبع الهام انسان در خلق اثر هنری به ویژه طراحی سنتی نقش مهمی دارد. نقوش گیاهی به صـورت-های شکسته و گردان در طراحی‌سنتی به کار گرفته می‌شوند.

۳.۴ انواع نقوش گیاهی

۱. انواع ختایی: شامل گل‌های عباسی، پروانه‌ای، پنبه‌ای، چندپر، انواع برگ‌های کنگره-دار، بادامی و پیچک، انواع شکوفه و غنچه است.

۲. انواع اسلیمی: شامل اسلیمی ساده، دهان اژدری، ابرک یا اسلیمی ماری، اسلیمی هیکلی، سربند و سرنشان است.

۳. بته جقه: فرم انتزاعی از درخت سرو است.

۴. انواع گل‌های طبیعی: چون گل لوتوس، گل لندنی و...

۵. انواع درختان طبیعی: مانند درخت تاک، سرو، انار و...

روند ایجاد طرح‌های گیاهی در طراحی سنتی به ترتیب متشکل از طراحی نقشمایه، ایجاد نقش یا واگیره و تشکیل طرح‌نهایی است بدین صورت که:

۱. نقشمایه: عنصری است که به صورت الگو در بافت یک اثر هنری به کار رفته و گاه تکرار می‌شود و یا اشکال و نقش‌های ساده شده‌که به صورت هندسی و غیر هندسی در هنرهای تجسمی و هنرهای سنتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نقشمایه ها غالباً از طبیعت و یا اشیاء پیرامون اقتباس شده و به صورت ساده و انتزاعی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۲. نقش:« از کنار هم قرار گرفتن نقشمایه ها بر روی انواع خطوط شکسته، گردان و تلفیقی، در موضوع‌های گوناگون نقش به وجود می‌آید.» (تسلیمی،۱۳۹۴ :۱۷) نقش‌های مورد نظر می‌تواند انواع نقوش انسانی، گیاهی، جانوری و جمادی باشند که به صورت تجریدی و تلفیقی اجرا می شوند.

۳. طرح: در طراحی سنتی، به ترکیب و ساختار کلی نقوش که به یکی از روش های متقارن، نامتقارن یا ترکیبی در کنار هم قرار گرفته‌اند، طرح می‌گویند. نوع چینش، تناسبات اجزا و ترکیب نقوش در ایجاد طرح اهمیت فراوانی دارد. نقوش می‌توانند با ترکیبی هندسی و یا غیر هندسی بر روی گردش خطوط شکسته ویا گردش های موزون حلزونی به وسیله انتقال یا قرینه‌سازی در کنار هم قرار گیرند.

۴.۴ اصول و ویژگی‌های طراح نقوش سنتی(گیاهی)

- طرح سنتی طبیعت گریز است.
- نقوش انتزاعی و ساده‌سازی شده به تصویر در می‌آیند.
- نقوش نمادپردازانه و معناگرایانه هستند.
- نقوش دارای حرکت و پویایی می‌باشند.
- نقوش قابلیت زایش و تکثیر دارند.
- طرح‌سنتی دارای تعادل است.
- طرح‌سنتی دارای تناسب است.
- طرح‌سنتی دارای تقارن است.
- در طراحی نقوش سنتی نظمی هندسی در میان اجزا وجود دارد.
- وجود ریتم و هماهنگی در بین نقوش و طرح.
- تنوع در ترکیب بندی و کادر بسیار دیده می‌شود.
- نقوش تکرارپذیر می‌باشند.
- طرح‌های سنتی مرکز گرا هستند. (نمایش وحدت و کثرت)
- ارزش خط(تندی و کندی) در طراحی سنتی موجب القاء عمق نمایی می‌شود.
- طراحی نقوش در فضای دو بعدی صورت می‌گیرد.
- فضای مثبت و منفی(خلوت و جلوت) در فضاسازی طرح‌سنتی بسیار مورد توجه است.
- عنصر بی‌زمانی و بی مکانی در طرح‌های سنتی وجود دارد.
- همنشینی و جانشینی نقشمایه ها با یکدیگر در طراحی سنتی دیده می‌شود.
- نقوش با انواع کادر و زمینه خود را منطبق می‌گردانند.
- نقوش متناسب با مواد و مصالح مورد استفاده، طراحی می‌شوند.

۵. زیبایی شناسی

۱.۵ تعریف عام زیبایی

زیبایی‌شناسی به طورعام، اصطلاحی است مربوط به شناخت مفاهیم زیبایی و هنر.

> در گذشته زیبایی شناسی را شاخه‌ای از علم فلسفه می‌دانستند ولی امروزه آمیزه‌ای از فلسفه، روانشناسی و جامعه شناسی هنر محسوب می شود. بنابراین زیبایی‌شناسی جدید فقط به اینکه چه چیزی در هنر زیبا است نمی پردازد، بلکه می‌کوشد سرچشمه-های حساسیت آدمی را به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ را کشف کند.(پاکباز، ۱۳۸۹ :۲۸۷)

کسی که برای نخستین بار از موضوع هنر و زیبایی سخن گفته افلاطون است. وی زیبایی را به عنوان واقعیتی عینی مورد تاکید قرار داد و اذعان نمود که اشیاء زیبا از این نظر زیبا هستند که از زیبایی کلی سهم دارند.« افلاطون برای زیبایی مراتبی قائل بود و آن را امری نسبی می‌شمرد. از نظر افلاطون منشا زیبایی یا زیبایی مطلق، از عوارض نسبیت برکنار است یعنی نمی‌تواند زمانی زشت و زمانی زیبا باشد».(یوسفیان،۱۳۷۹: ۱۴۵) افلاطون در مجموعه آثار خود می‌گوید: «چون نمی توانیم نیک را به یک صورت مجسم کنیم با سه شکل زیبایی، اعتدال و حقیقت نمایان می‌سازیم و می‌گوییم حق این است که آن سه را مفهومی واحد تلقی کنیم.» (هاشمی نژاد، ۱۳۹۲: ۳۸) اما، کاربرد واژۀ زیبایی‌شناسی به طور خاص نخستین بار توسط «الکساندر بومگارتن» در قرن ۱۸میلادی به معنای شناخت حسی، به‌کار رفت.

۲.۵ زیبایی از نظر فلاسفۀ مسلمان و مشائی

فلاسفه اسلامی نوشته‌ای ویژۀ هنر و زیبایی تالیف نکرده‌اند و تنها از لابه‌لای متون فلسفی آن‌ها و استناد به این حدیث که: « خداوند زیبا است و زیبایی را دوست دارد» می‌توان چنین استنباطی از زیبایی داشت که: زیبایی هر چیز بر زیبایی مطلق خدا دلالت دارد که اساس زیبایی شناسی در هنر اسلامی است. آنان ماهیت زیبایی را دربارۀ خداوند و صفات او مطرح کرده‌اند و از منابع نوافلاطونی الهام می‌گیرند. بنا به گفته فلوطین «به درستی گفته می‌شود که خیر و زیبایی نفس در تشبه آن به خداوند است. چون زیبایی از ناحیه خداوند

است»(فلوطین تاسوعات: ۱۷۴) تأثیر ایـن فلـسفه به تقلید یا محاکمات طبیعت بـه عنـوان جـوهر هنـر منتج گشت.

اندیشمندان مسلمان مشایی که اساس فسفهٔ آنها بر تفکر و استدلال استوار است، با تکیه بر تفکر ارسطویی در بخش‌های مختلف فلسفی صاحب نظرات بدیع و نو آورانه‌ای شدند. ارسطو بین زیبایی و خیر تفاوت قائل می‌شود و در کتاب متافیزیک خود می گوید:«نیکـی و زیبایی متفاوتند. چون در حالی که رفتارها و امور اخلاقی موضوع نیکی هستند. زیبـایی در اشیاء بی‌جان و بی‌حرکت هم یافت می‌شود. ارسـطو سـه عنصـر نظـم، تقـارن و تعیـین را صوراصلی زیبایی برمی‌شمارد».(هاشمی نژاد، ۱۳۹۲: ۳۹)

فارابی نقطه آغاز زیبایی شناسی فیلسوفان مشائی مسلمان است و در این زمینه فلاسفه-ای چون ابن‌سینا و صدرالمتالهین وامدار او هستند. «فارابی زیبایی را بـه مرتبـه و وجـودی برتر و داشتن همه کمال‌های متوقع و مورد انتظـار تعریـف مـی‌کنـد. وی ادراک زیبـایی را منشاء لذت می‌داند». (همان: ۳۳) وی در کتاب مدینهٔ فاضله به نظریـهٔ زیبـایی پرداختـــه و معتقـد است: «زیبایی در همه چیز اصولاً دو جنبـهٔ هسـتی شـــناختی دارد: هـر موجـودی، هرچه به کمال خود نزدیـکتـر شـــود، زیبـــاتر اســـت و بنـــابراین اســـتدلال مـــی‌کنـــد، خداونـد کـه وجودش عالی‌ترین است، زیباترین موجود اسـت(فهیمی فر،۱۳۸۸: ۷۹)

۳.۵ اصولی زیبایی شناسی ابن سینا

تعریفی که ابن‌سینا برای زیبایی ارائه می‌دهد، ریشه در تعریف فـارابی از زیبـایی[۳]دارد. لـذا، موجودی زیبا است که همه کمالات مورد انتظار را داشته باشد. تعریـف عـام ابـن سـینا از زیبایی[۴] همه موجودات زیبا را پوشش می‌دهد. چه اشیا مادی و چه موجودات بسیط. ابـن-سینا به ماهیت زیبایی خاص هم اشـاراتی دارد، ادراک زیبـایی مقـوم عشـق اسـت و درک زیبایی و لذت ناشی از آن. وی مبنای زیبایی را در «حُسن نظم، حسُن تالیف، حسُن اعتدال، بهره‌مندی بیشتر از وحدت و اتّفاق و قوام نظام را مؤلّفه‌های زیبایی در اشیاء و امور محسوس می‌داند.»(ابن‌سینا،۱۳۷۹: ۵۹۰) بنابراین اثری که از انسجام قـوی، سـاختار نیـک، اسـتوار و پایدار برخوردار و از وحدت و اتفاق بیشتری بهره مند است، زیباتر است. بوعلی در فصـل پنجم از «رساله فی‌ماهیت العشق» به طور کامل به بحث زیبایی پرداخته است. او بـه سـنت

ارسطو و فیلسوفان قرون وسطی اشاره می‌کند، ترجمه‌های لاتین منابع یونانی و عربی باعث علاقه فلاسفه به حواس باطنی شده چنانکه:

> متفکرانی از جمله آکوئیناس، بیکن و آلبرتوس مگنوس، در این موضوع، سخت بر کتب ابن‌سینا اتکا داشتند. از این رو نظریه روانشناسانه آکوئیناس در هنر که بر نقش خاص قوای باطنی در خلاقیت هنری و ادراک زیبایی تاکید می‌ورزد وابستگی نزدیک به نظریه‌های اسلامی زیباشناسی دارد.(نجیب اغلو،۱۳۹۸: ۲۷۱)

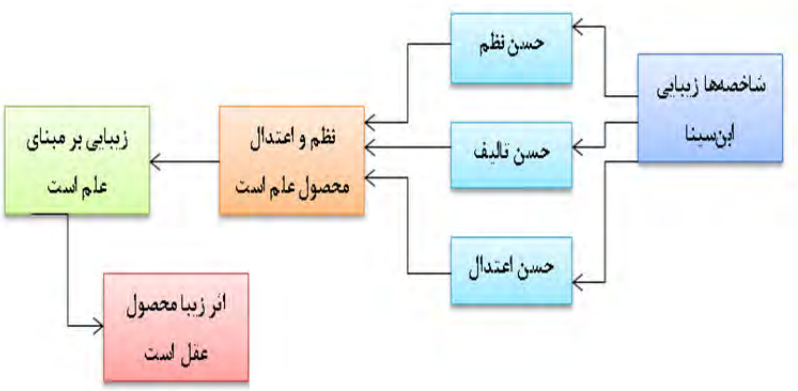
ابن سینا، اصول سه گانه نظم، تالیف و اعتدال را اینگونه تعریف می‌کند:

۱. نظم: عبارت است از درجه و نوعی از قانونمندی که بر نسبت میان اجزای یک شی حاکم است گاهی نظم به مثابه نسبت‌های خاصی میان اجزای یک شی نظام‌مند لحاظ می‌شود، از آن جهت که سبب رسیدن شی به غایت خود می‌گردد.

۲. اعتدال: به تکثر شی دلالت دارد و غالباً و منظور از آن، رعایت اجزای گوناگون شی یا اثر است.

۳. تالیف: اغلب تناسب میان هر یک از بخش ها با کل شی هست؛ اگرچه ممکن است اجزای یک گل هر یک به تنهایی اندازه مناسب خود را داشته باشند. تعریف و ترکیب کامل آن است که از اجزای با اندازه‌های مشخص و درست فراهم آمده باشد. آن اجزا به گونه ای با هم سازگار باشند که یک مجموعه واحد را تشکیل دهند. (ربیعی،۱۳۹۰:۱۰۸-۱۰۶)

بوعلی در «الهیات *شفا*[۵] »همه کاربردهای صورت را در علوم عقلی بیان کرده است. صورت در معنای خاص به اشکالی گفته می‌شود که به سبب صناعت در مواد ایجاد می‌شوند، مانند صورتی که معمار به بنا می‌بخشد. بنابراین، می‌توان این تعریف را از بیانات بوعلی برای آثار هنری استنتاج کرد: هنر فعل صورت زیبا بخشیدن است. ابن‌سینا واژه صناعت را به معنی صورت بخشی انسان به مواد به کار برده است، «صناعت به معنی صورت بخشی به مثابه جنس خواهد بود و زیبا یا صورت زیبا بخشیدن به مثابه فصل. هنر صناعتی است که در آن صانع صورت زیبا به مواد می‌بخشد.» (هاشم نژاد،۱۳۹۶: ۲۳۴) از این رو با توجه به تعریف بوعلی از زیبایی، مصنوعی که دارای تعادل، تناسب، نظم و هماهنگی بین عناصر تشکیل دهندهٔ خود باشد، زیباست.



شکل۲: شاخصه‌ها زیبایی ابن‌سینا (نگارنده)

۶. عقل وقوای نفس از نظر ابن‌سینا

در اینجا لازم است که قبل از پرداختن به واژه عقل، تعقل و جایگاه آن نزد بوعلی به تبیین جایگاه قوای نفسانی و عقل ناطقه در انسان پرداخته شود. از نظر ابن سینا، نفس انسانی دارای قوایی است که مهم‌ترین آن قوای ادراکی، توانایی اندیشه و استدلال دارد. شناخت از حس شروع می‌شود.بوعلی در نمط ششم از طبیعیات «شفا» ادراک را بر چهار قسم: احساس، تخیل، توهم و تعقل ودر نمط سوم کتاب«الاشارات و التنبیهات»، قوای نفس را بر سه قسم احساس، تخیل و تعقل یا قوه عاقله تقسیم نموده است.[۶] (سالورو همکاران،۱۴۰۰: ۵۵) حس، خیال و وهم بین انسان و حیوان مشترک است، لیکن قوه عاقله مختص انسان می‌باشد. ابن‌سینا، قوه عاقله را به دو بخش عقل نظری در حوزه هستی شناسی و عقل عملی در شناخت ارزش‌ها تقسیم کرده است. وی درفن ششم از طبیعیات کتاب شفا، بیان می‌کند:« قوای نفس ناطقه به قوۀ "عامله" و قوۀ "عالمه" تقسیم می شود و به هرکدام از این دو قوه عقل گفته می شود. و امّا قوت عامله آن است که وی را "عقل عملی" خوانند، و اخلاق نیک و بد ازو آید و استنباط صناعت و امّا قوت عالمه آنست که او را"عقل نظری" خوانند. و او را ادراک معانی و صور عقلی آید و کلّیات دریابد. و وی را مراتب است از

جهت ادراک این معانی.» (ابن سینا،۱۳۸۳،۲۰۴). از آنجایی‌که ادراک کلی و استنباط امور از مقدمات کلیه ویژه عقل نظری است، پس عقل عملی از این جهت از عقل نظری کمک می‌گیرد؛ زیرا عمل بدون علم ممکن نیست. بوعلی می‌فرماید: «پس جوهر نفس انسانی مستعد برای نوعی از استکمال ذاتی است و نیز از بالا کامل می گردد و در این استکمال، نیازمند به مادون نیست و این استعداد از ناحیه عقل نظری آمده است .» (ابن سینا،۱۴۰۵،ج۲: ۱۸۶) نکته حائز اهمیت این است که چون عقل انسان دارای مراتبی است و توانایی حرکت به سوی کمال را دارد بدین صورت که: نفس ناطقه نیز چون تعلیم یابد، هر زمان که بخواهد، به عقل فعال، که واهب صوراست، رجوع می کند و چون تعلم موجب حصول استعداد برای آن شده است، بدین عقل، متصل می شود و از این اتصال، صور کلی مجرد از طرف عقل فعال به او افاضه می شود (ابن سینا،۱۳۸۳: ۲۰۸)

۱.۶ شهود و شهود عقلانی از نظر ابن‌سینا

شهود به معنای شناخت بی‌واسطه و مشاهده معلوم در اثر رابطهٔ بی‌واسطه با آن است؛ انواع شهودعبارت است از: شهود حسی، عقلی و قلبی. شهود عقلی، یعنی، شناخت بی‌واسطه معقولات، صورت عقلی یا همان مفاهیم و گزاره های اشیا، در اثر رابطهٔ بی‌واسطهٔ صوری با آن‌ها است. پس، قوهٔ حس یا خود محسوسات یا صورت آن‌ها را می-شناسد، قوهٔ خیال، به شناخت صورت خیالی محسوسات و همچنین موجودات عالم مثال دست می‌یابد و عقل، قوهٔ شناخت صورت عقلی یا مفهوم کلی، مادیات، نیمه مجردات، مجردات و گزاره-های بدیهی و غیر بدیهی مربوط به این سه دسته موجود است. (شریف فخر،۱۳۹۰: ۲۰) از این رو می‌توان گفت که، شهود عرفانی با شهود قلبی مرتبط است و بقیه امور و صور با شهود حسی، خیالی و عقلی قابل توجیه هستند. بنا بر فرمایشات ابن‌سینا، عقل ناطقه پس از اتصال به عقل فعال و دریافت فیضان، به شهود عقلانی دست می‌یابد که به کمک آن توانایی استدلال و تجزیه و تحلیل به‌دست می‌آورد و می‌تواند دست به ابداعاتی نوآورانه بزند.

۲.۶ بروز عقل در اثر هنری از نظر ابن‌سینا

صورتگری انسانی در عالم به واسطه عمل او انجام می‌شود. یعنی خیال صورتی را در اختیار انسان قرار می‌دهد که منبعث از ادراک امر معقول است. انسان در سطح خرد نظری[۷] به ادراک امر معقول نائل می‌شود؛ خرد عملی[۸] عکس خرد نظری است. یعنی خرد عملی از امر معقول آغاز می کند و به افاضه شدن صورت مخیل معقول به جهان محسوس منتهی می‌شود. (سالور و همکاران،۱۴۰۰: ۵۶) از طرفی بین قواعد علمی و علوم عقلی رابطه‌ای دوسویه برقرار است زیرا عقل در قالب اصول علمی بروز می‌یابد؛ از طرفی ایجاد اعتدال و تناسب بین اجزای تشکیل دهنده اثر و وحدت فراگیر آن معلول رعایت موازین علمی است. از این رو می‌توان گفت که، بین اثر هنری که معلول علم است و علم که آن نیز بروز عقل است رابطه عموم و خصوص مطلق[۹] برقرار است. (جعفریان، ۱۳۹۸: ۱۱۵ و۱۱۴). به عبارت دیگر هرگونه امر زیبا بروز عقل است زیرا امر زیبا معلول علم است. بروز علم در قالب رعایت اعتدال است و اعتدال خود را در یکپارچگی عناصر تشکیل دهنده اثر یا در وحدت فراگیر آن نشان می‌دهد. اثری که دارای اعتدال است، برای قوه ادراکی لذت بخش است. ابن‌سینا در کتاب اشارات و التنبیهات، لذت را اینگونه تعریف کرده است: "لذت یک نوع ادراک و نیل است که از رسیدن به چیزی که برای مدرک کمال و خیر است حاصل می‌گردد. از این رو لذت به معنای نوعی ادراک است". (ابن سینا،۱۳۸۳: ۳۳۷) به همین دلیل، آنکه در مواجهه با اثر، اعتدال یا وحدت فراگیر آن را می‌فهمد از اثر لذت می‌برد. لذت بردن از بروز عقل در مواجهه با امر زیبا به ادراک اعتدال در اثر باز می‌گردد. از این‌رو برای فهم لذت زیبایی شناختی حاصل از مواجه با اثر هنری، جایگاه و برهمکنش قوای نفس(احساس، خیال و عقل)، اهمیت زیادی داردزیرا،

> ازآن جاکه حواس ظاهری و باطنی موجودات را نزد عقل انسان حاضر می کند و عقل زیبایی موجودات را تشخیص می‌دهد، ادراک زیبایی همهٔ سطوح قوای شناختی انسان را در بر می‌گیرد. هم چنین، لذت زیبایی شناختی درپی ادراک زیبایی حاصل می‌آید، ادراک زیبایی حداقل به همان اندازه که سطوح ادراکی را درگیر می‌کند سطوح مختلفی از لذت را نیز پدید می آورد. (خاکزاد و همکاران،۱۴۰۰: ۷۸)

۷. تحلیل و تطبیق ویژگی‌های طراحی نقوش گیاهی با اصول زیبایی شناسی بوعلی

طراحی‌سنتی دارای اصولی است که در هنگام طراحی باید مورد توجه قرار گیرد. پیروی از این قواعد موجب شده که طرح‌های سنتی قابل استفاده درهمهٔ زمینه‌های هنرسنتی باشند. در این بخش اصول و قواعدی که درهنگام طراحی نقوش سنتی می‌بایست رعایت گردد، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است تا چگونگی انطباق این اصول با شاخصه‌های زیبایی بوعلی که همان، حُسن نظم، حسُن تالیف، حسُن اعتدال، بهره‌مندی بیشتر از وحدت و اتّفاق و قوام نظام در اشیاء و امور محسوس است، روشن گردد.

۱. طبیعت گریزی، انتزاع و ساده سازی نقوش و اصول زیبایی شناسی بوعلی:

طراحی‌نقوش سنتی تقلید عین به عین طبیعت نیست. بلکه از شیوهٔ آفرینش طبیعت الهام می‌گیرد. «در هنر سنتی، همخوانی با طبیعت غیر عقلانی و تعریف نشده است. هرچند ملاحظه دقیق طبیعت در هنر سنتی ممکن است، اما تلاش برای تقلید از طبیعت هرگز نمی‌تواند غایتی فی نفسه در هنر سنتی به شمار رود». (کومارا سوامی، ۱۳۸۴: ۱۶) این نقوش بر اساس اصول محاسبات علمی ساده سازی می‌شوند. استریلیزه کردن طرح در مراحل مکرر از نقش وجودی نو می‌سازد و بدان هویتی تازه می‌بخشند. نقوش در نهایت سادگی، بیان‌گرا و مفهومی هستند. این تجرید و انتزاع، موجب ادراک صور توسط عقل می‌گردد زیرا، قوهٔ عاقله ویژه انسان است و ادراکات آن مجردند؛ پس قوهٔ عقل در صورت انتزاع صور اشیای مادی، توانایی ادراک معنایی را که اکنون کلی گردیده دارد. (سالور و همکاران، ۱۴۰۰: ۶۳)

۲. ترکیب‌بندی متعادل، متناسب و متقارن واصول زیبایی شناسی بوعلی:

ترکیب بندی ارزش و اهمیتی به‌سزایی در انتقال مفاهیم بصری دارد. هنگامی‌که انرژی بصری همه عناصر در یک کادربه گونه‌ای باشد که هیچ بخشی از اثرانرژی بصری دیگر بخش‌ها را از میان نبرد، ترکیبی موزون و متعادل به وجود می‌آید. در طراحی‌سنتی هیچ گاه تاکید ویژه‌ای بر عنصری خاص دیده نمی‌شود و همه اجزای ترکیب‌بندی از اهمیتی یکسان برخوردار هستند. اصل وحدت در یک طرح‌سنتی ایجاب می‌کند که نسبت‌های متنوع در قیاس با یکدیگر، نسبتی ثابت را رعایت کند که نشان دهندهٔ تناسب در طرح است. همچنین ترکیب‌بندی متقارن، نحوه چیدمان نقشمایه‌ها و رعایت اصول اندازه هر نقشمایه موجب

ایجاد تناسب در سطح طرح می‌شود. از این رو اعتدال و تناسب را می‌توان در طراحی نقوش سنتی ردیابی کرد.

۳. ساختار منظم همراه با ضرب‌آهنگ در طراحی نقوش سنتی و زیبایی شناسی بوعلی

طرح، استخوان بندی و نظامی است که نقوش بر اساس ضوابط و معیارهای آن با توجه به نسبت میان اجزاء چیده می شوند،«نظم خطی یا توالی در طراحی سنتی ایران فراوان است مانند تکرار نقوش درحاشیه فرش. این تکرار معمولاً منظم و دارای ضرباهنگ ای یکسان است».(حصوری،۱۳۸۱،۸۱) در طراحی نقشمایه‌های گیاهی و پس از آن طرح‌کلی، حفظ تعادل در ترکیب‌بندی، تناسب بین اجزاء و تکرار متناسب نقوش، موجب حفظ نظم و یکپارچگی طرح، هماهنگی بین تک‌تک نقش‌مایه‌ها به لحاظ فرم و اندازه و گردش چشم در کادر شده است. این چیدمان، با حرکتی موزون و تکرار شونده، دارای نظم است. تناسب میان اجزا و طرح کلی و رابطهٔ مناسب آنها با یکدیگر و با کل اثر موجب به وجود آمدن نظم و وحدت در طرح گردیده است که با مولفهٔ حُسن نظم بوعلی هم راستا و نشان دهندهٔ پیروی از نظامی عقلانی در روند طراحی نقوش سنتی دارد.

۴. نمادپردازی و معناگرایی نقوش و اصول زیبایی شناسی بوعلی

در طراحی سنتی صورت در هماهنگی با معنا است و برای ورود به عرصه معنا و محتوا جز رمزپردازی و نمادگرایی راه دیگری ندارد. هر نماد، نشانه و رمز، تجلی‌گر تمایلات معنوی و روحانی طرح است.

> هنر رمزی به طبیعت ذاتی اشیا وقوف دارد و با قوانین حاکم بر عالم هستی و سلسله مراتب وجود هماهنگ و منطبق است رمز در معنای اصیل خود اشاراتی حقیقی وجودی و تکوینی است به عبارت دیگر هنر سنتی نه بر امری موهوم بلکه بر امر واقعی استوار است.(دادور،۱۳۹۵: ۲۰۳)

نماد در هنر اسلامی نوعی تذکر است. در طراحی سنتی، نقوش ارتباطی ذاتی با محتوا دارند؛ نقوش گیاهی جنبه نمادین خود را در هر متن و زمینه‌ای حفظ کرده‌اند؛ چنان‌که: درخت سرو و نقش انتزاعی متاثر از آن، بته‌جقه، نشان از بی‌مرگی و استقامت دارد، گل اناری بر روی حرکت حلزونی، بارزترین نمود کثرت در وحدت هستند. هماهنگی صورت و معنا در نقوش سنتی نشان از نظم و حُسن تالیف دارد و پس از عبور از خیال تحت راهبری عقل این هماهنگی به‌دست آمده است.

۵. قابلیت حرکت،تکرار و زایش و اصول زیبایی بوعلی:

منظور از تکرار استفاده از یک نقش یا هر عنصر تجسمی هم شکل به دفعات مختلف و به صورت منظم یا غیر منظم است.تکرار یکی از شیوه‌های گسترش و فضاسازی در طراحی سنتی است که موجب ایجاد حس حرکت و پویایی در طرح همچنین انطباق با انواع فضا و کادر می‌شود. تکرار منظم و متوالی عناصر یا واگیره‌ها در طراحی سنتی نوعی بیان ذکر است.(حصوری،۱۳۸۱: ۱۱۷) قابلیت تکثیر از دیگر ویژگی‌های نقوش گیاهی در طراحی سنتی است. این نقوش می توانند به صورت واگیره‌ای، در خطی مستقیم و یا به عنوان قطاعی از یک دایره با چرخش حول مرکز تکثیر شده و ترکیب دلخواه را ایجاد نمایند.نقوش بر روی خطوط جهت‌دار گسترش و تکثیر می‌یابند، که موجب القاء حس حرکت و ایجاد تعادل در سراسر طرح می‌شود.

۶. تنوع در ترکیب‌بندی و کادر ، اصول زیبایی بوعلی:

طرح‌های سنتی درانواع کادر و قالب کاربرد دارند؛ از کاشی‌کاری گنبد و تزیینات وابسته به معماری تا تزیینات کتاب، خطوط و انواع نقوش فرش و... . کادر و شکل زمینه در هر یک از این آثار متفاوت است ولی بن مایهٔ نقوش سنتی ثابت است. در طراحی‌نقوش گیاهی، انواع ترکیب‌بندی متعادل به صورت گردش‌های حلزونی و یا قطری وجود دارد. قابلیت تغییر و انطباق نقشمایه‌ها متناسب با طرح کلی موجب گشته، نقوش گیاهی، اعم از شکسته یا پیچان، متناسب با هر فضا و کادری با زیاد و کم شدن گلبرگ‌ها،کشیدگی نقوش ویا اضافه کردن برخی عناصر تزیینی، خود را همگام سازند؛ « از طرح ختایی به تناسب فضا روی سطح اثر برای پرکردن میانهٔ نقوش اصلی استفاده می‌شود. هنرمند نقوش ختایی را بیشتر برای ایجاد نظم و وحدت میان اجزاء اثر به کار می گرفته و حکم بافت را برای اثر داشته است.» (آژند،۱۳۹۳، ۱۰۰) تکرار وتکثیر نقوش در نهایت نظم و هماهنگی بین عناصر صورت می‌گیرد. وظیفهٔ سازماندهی این نقوش و ایجاد نظم و هماهنگی بین آن‌ها بنا به گفتهٔ ابن‌سینا توسط نیروی عقل صورت می‌گیرد و بر مبنای اصول زیبایی بوعلی می‌تواند با حُسن تالیف و حُسن نظم هم‌راستا باشدو نشان‌دهندهٔ بهره‌مندی از نظامی عقلانی است.

۷. مرکزگرایی و وحدت نقوش ، اصول زیبایی بوعلی:

مرکزگرایی در مقابل مرکزگریزی، مفهومی بنیادی و نمادین است که در لایه‌های مختلف طراحی‌سنتی مستتر و جاری است. مرکز یک مفهوم و ماهیت باطنی و فراگیراست

که ارتباط تنگاتنگی با باورهای توحیدی و سنتی دارد. براساس همین نگرش است که علیرغم تنوع و گوناگونی هنرهای سنتی، در طول تاریخ نوعی یک پارچگی و وحدت در آنها مشاهده می‌شود.(مکی نژاد،۱۳۹۳ :۱۰۱) در طراحی سنتی، نقوش بر مبنای حرکتی دوار چیده می‌شوند؛ جهت و ترکیب بندی نقوش یا از خارج به سمت مرکز دوایر متحدالمرکز است ویا بالعکس، لذا اصل مرکزیت و به دنبال آن وحدت و کثرت در این نوع ترکیب بندی مشهود است. طراحی اشکال گیاهی بر اساس قاعده و تابع فرم‌های هندسی است. فرم دایره بر اساس مرکز و شعاع آن شکل می‌گیرد. ازحرکت شعاع حول مرکز، دوایر متحدالمرکز به دست می‌آید. جایگیری نقوش در فرم دایره دارای تعادل، تناسب و نظم در چینش است و از نظامی هندسی پیروی می‌کند.

۸. ارزش خط در طراحی سنتی (تندی و کندی) و زیبایی شناسی بوعلی:

خط عنصر اصلی طراحی سنتی است. حرکت خطوط در نقوش و نگاره‌ها، از قوت به ضعف و بالعکس رعایت می‌شود، بدین معنا که می‌توان ابتدایی برای آنان قایل شد (قوت) و در حرکت منحنی وار به (ضعف) می‌رسند و آنگاه در انتهای ضعف آنچنان پنهان می‌شوند که در فضا گم می‌گردنند. طراحی سنتی در عین سادگی و بی‌پیرایگی، به کمک تندی و کندی خطوط می‌توانند در سطوح مختلف حس برجستگی و فرورفتگی را القاء کند. تندی و کندی در خطوط به صورت منظم، موزون و هماهنگ موجب تعادل بصری در طرح می‌گردد.

۹. خلوت و جلوت در فضا سازی:(فضای مثبت و منفی) و زیبایی شناسی بوعلی:

در هنرهای تجسمی، قسمت‌هایی از سطح یا فضا که نقوش درون آن قرار گرفته است، فضای مثبت نامیده می‌شود و در مقابل آن فضای منفی، فضایی است بین و یا اطراف عناصر که برای تعریف مرزهای فضای مثبت استفاده می‌شود. فضای منفی معمولاً به چشم امکان استراحت و به ترکیب بندی قوام می‌دهد. فضای مثبت در طراحی سنتی «جلوت» (positive space) و فضای منفی، «خلوت» (negative space)، نام دارد. ارزش بصری و زیباشناسانه‌ی هر دو فضا به یک اندازه است و شیوه‌ی طراحی نقوش باید به گونه‌ای باشد که فضای خالی نیز مفاهیم و بنیان‌های طراحی سنتی فاصله نداشته باشد. ارزش یکسان فضای مثبت و منفی در طراحی نقوش سنتی، به دلیل وجود نظم و اعتدال در طرح است و تالیف و ترکیب کامل آن است که اجزا با اندازه‌های مشخص و درست فراهم آمده و با هم

سازگار باشند، و در نهایت یک مجموعه واحد و معتدل را تشکیل دهند. در طراحی سنتی طرحی که از انسجام قوی، ساختار استوار و از وحدت بین عناصر بهره‌مند باشد، زیباتر - است.

۱۰. همنشینی و جانشینی نقشمایه ها و اصول زیبایی شناسی بوعلی

در طراحی نقوش گیاهی، نقشمایه‌های برگرفته از طبیعت در آرایشی متفاوت با آنچه در طبیعت و دنیای واقعی وجود دارند، به نمایش درمی‌آیند. طراح در جریان طراحی عناصری را همنشین و یا جانشین هم می‌کند که در عالم واقع چنین نیست. در طراحی نقوش‌گیاهی، انواع گل‌ها و برگ‌ها قابلیت همنشینی درکنار یکدیگر را داشته و حتی متناسب با فضا با حفظ انسجام و زیبایی طرح می‌توان عناصر را جایگزین هم نمود. به‌طور مثال شکوفه سیب در کنار گل انار و برگ نخل به زیبایی ترکیب می‌شود و در عین حال تناسب طرح برهم نمی‌خورد. هر طرح می تواند متناسب با متنی که قرار است روی آن اجرا شود، خود را هماهنگ کند.

۱۱. فضا، بی‌زمانی و بی‌مکانی نقوش ، اصول زیبایی بوعلی:

در هنرهای سنتی هنرمند فضا و مکان را به صورت کیفی و به طور مستقل از مکان ممتد خارجی تنها به ذهن القا نموده است، نه آنکه تابع قوانین عمودی مربوط به فضا و مکان شده باشد. این نوع فضا با شکست زمان و مکان از چند زاویه دیدن موضوع به وجود می آید در برخی از آثار نمایش فضای تجسمی صورت تلفیقی از فضای واقع نما و دو بعدی صورت می‌گیرد و هنرمند در کل ساختار اثر، ترکیب خود را از مکان های مختلف به صورت موازی و به صورت همزمان شکل می‌دهد و با نمایش همزمان رویدادها در مکان-های مختلف تلفیقی از فضاهای داخلی و بیرونی به وجود آورد و به این ترتیب فضای تجسمی گسترش می‌یابد در این نوع نگرش، نقوش نه به مکانی خاص تعلق دارند و نه زمانمندند؛ ابدی و ازلی هستند. اما این بی‌زمانی و بی‌مکانی خدشه‌ای بر تعادل و تناسب بین آن‌ها وارد نمی‌کند. در طراحی نقوش‌سنتی به دلیل طبیعت‌گریزی و انتزاعی بودن، از عمق‌نمایی پرهیز می‌شود. نقوش بر روی سطوح تخت و دوبعدی متناسب با کاربردی خاص طراحی شده اما قابلیت اجرا در انواع فضاها، اعم از سه‌بعدی مانند بنا و دوبعدی مانند کتاب را دارند.

۱۲. سازگاری با مواد و مصالح مورد استفاده ، اصول زیبایی بوعلی:

طرح‌های سنتی قابلیت اجرا بر روی انواع احجام و سطوح با ابزار و تکنیک‌های متفاوت را دارند. طراح، انواع فضا، کاربری و ابزاری که به وسیله آن طرح اجرا می‌شود را می‌شناسد. دیوارآجری، گنبد کاشی‌کاری، سطح صاف کتاب، جنس خشک چوب، خمیر حاصل از آماده‌سازی گچ قبل از خشک شدن، بدنهٔ سرد فلز و ... را می‌شناسد. طراح با توجه به محل به کارگیری نقوش و همچنین مواد و مصالحی که قرار است طرح به وسیله آن اجرا شود، میزان صعود و نزول خطوط و قوس‌ها را متناسب با طرح کلی به اجرا درمی-آورد. نقشمایه و طرح کلی در انواع هنرسنتی چون، گچبری، آجرچینی، هنرهای چوبی، هنرهای فلزی، طراحی قالی، تذهیب و ... یکسان است لیکن، شیوه ترکیب‌بندی آن‌ها متناسب با جنسیت متنی که طرح بایست روی آن اجرا شود، تغییر می‌کند. نقوش گیاهی قابلیت سازگاری با انواع مواد را داشته و می‌تواند با تند و کند شدن زوایا و یا کم و زیاد شدن تزیینات جمع و باز شدن قوس‌ها و حتی کشیدگی در طول طرح با زمینه مطابقت می‌یابند. از این‌رو لازم است انتخاب و ترکیب مواد جهت اجرای نقوش بر مبنای علم به مواد باشد تا صورتی متناسب را به وجود آورد. این ویژگی نقوش سنتی، با حسن تالیف ابن‌سینا هم‌خوانی دارد.

جدول۲: کاربرد نقوش گیاهی و هندسی در انواع هنرهای سنتی(نگارنده)

نقوش	فرش	چوب	نقاشی
گیاهی			
نقوش	گچبری و آجر چینی	کاشی‌کاری	فلزکاری
گیاهی			

۸. جمع‌بندی و نتیجه گیری

طرح سنتیِ گیاهی از مرحلهٔ مشاهده در طبیعت تا اجرا متشکل از سه مرحلهٔ ترسیم نقشمایه، ایجاد نقش یا واگیره و ترکیب نهایی طرح است که مجموعهٔ این مراحل دراصطلاح« نقوش‌گیاهی» نامیده می‌شود. از این‌رو براساس تحلیل ها و انطباق اصول حاکم بر طراحی نقوش‌گیاهی با اصول زیبایی‌شناسی و تعریف زیبایی معقول بوعلی، نتایج زیر حاصل گردید:

- ترکیب‌بندی نقوش دارای تعادل بصری و تناسبات هندسی بوده و از نظم و انسجام برخوردار است. از این رو نقشمایه‌ها با اندازه‌های مشخص و درست در کنارهم قرار گرفته و با هم سازگار می‌شوند، تا در نهایت بتوانند یک مجموعه واحد را تشکیل دهند. در این جاست که عقل، قرارگیری نقوش را با توجه به قواعد ترکیب‌بندی و تناسبات هندسی به صورت متعادل و متوازن انسجام می‌بخشد و به آن معنا می‌دهد و آمادهٔ ترکیب با سایر نقوش و یا گسترش در انواع کادر می‌کند. سازماندهی نقشمایه‌ها در کنار هم و تشکیل نقشی منسجم، متعادل و متناسب از قاعده و نظامِ علمی مبتنی بر اصول زیبایی بوعلی که برحُسن نظم، حسن اعتدال تکیه دارد، پیروی می‌کند.
- نقوش گیاهی، معناپردازانه و نمادگرایانه به تصویر درمی‌آید. این صور پس از انتزاع از صورت‌های طبیعی به واسطه شهود عقلانی، در قوهٔ عقل به فرمی معنادار تبدیل می‌شوند. لذا قوهٔ عقل با استدلال و بر اساس قواعد و اصول علمی و هماهنگ با معنای مستتر در نقوش ترکیبی نظام‌مند ایجاد می‌کند.
- از نظر اصول رسم، نقوش‌گیاهی، بر اساس قاعده و تابع اشکال هندسی و اغلب محیط در دایره و تابع قوانین حاکم بر اصول رسم دایره کشیده می‌شوند، لذا معمولا مرکزگرا و منعطف، دارای تناسب و نظم هستند. از آنجا که نظم و قاعدهٔ رسم بر اساس علوم ریاضی و هندسه است، به همین دلیل می‌توان گفت ترسیم نقشمایه‌های گیاهی از نظامی علمی پیروی می‌کند.
- نقشمایه‌های گیاهی قابلیت جانشینی و همنشینی با یکدیگر را دارند، بطوری‌که تناسب و تعادل طرح‌نهایی برهم نمی‌خورد؛ بنابراین، جانشینی این نقشمایه‌ها در

طرحی با انسجام قوی، آنها را مستلزم داشتن ساختار استوار و پایدار و برخورداری از وحدت بیشتر می‌سازد. همچنین نقوش توانایی گسترش و تکثیر دارند، اما به دلیل تفاوت در ویژگی‌های ساختاری خود تکثیر و گسترش آن‌ها متفاوت است. نقوش-گیاهی غالباً بر روی حرکت مارپیچ و حلزونی قرارگرفته و به صورت واگیره توسط انواع قرینه‌سازی انتقال می‌یابند. واگیره‌ها به دلیل خاصیت چرخندگی خود انعطاف-پذیر هستندو می‌توانند در انواع مختلف کادر، تکثیر یابند و چینشی متناسب و متعادل، در نهایت نظم و هماهنگی بین عناصرداشته‌باشند که نشان از حُسن نظم و حُسن اعتدال دارد و هم‌راستا با ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه سینوی است.

- طراحی نقوش‌گیاهی در مرحله پیش‌بینی برای کاربرد در ساخت آثار از جنس متفاوت یکبار دیگر پیرو منطق عقلانی می‌گردند، چنانکه با انواع زمینه مانند: کاشی-کاری،گچبری، منبت‌کاری، قالی‌بافی و ... و ابزار اجرا و موادی سازنده اثر خود را منطبق می‌گردانند. بدیهی است‌که نقوش‌گیاهی بایستی در عین برخورداری از منطق هندسی ترسیمِ معمولِ خود دارای انسجام، تناسب و زیبایی بوده و در سازش با سبک و تکنیکِ هنریِ مورد استفاده نیز باشد. چنین امری قطعا از پتانسیل قوه عاقله هنرمند سرمی‌زند و بهره‌مندی آن از حسن نظم و اعتدال که از اصول زیبایی ابن‌سینا است برآن مترتب است.
- طراح، انواع فضا، کاربری، ابزارو مصالح را می‌شناسد. ترکیب مواد را می‌داند و بر اصل معناگرایی و نمادپردازی نقوش واقف است و بر اساس علم بر این موارد، ترکیب بندی و فضاسازی متناسبی با مکانی که قرار است طرح در آن اجرا شود را ایجاد می‌کند. تناسب مواد و مصالح با نقش و معنای متناظر با آن نشان از آن دارد که در روند طراحی تا اجرا، عقل هنرمند، صورت‌های انتزاعی را با معانی ادراک شده مطابقت داده و با تدبیری عقلانی با توجه به تناسبات ریاضی و هندسی در مکانی مناسب طرح نهایی را اجرا می‌نماید. این ویژگی نشان ار حُسن تالیف در طراحی نقوش گیاهی دارد.
- در طراحی نقوش گیاهی، اصول تناسبات هندسی و ریاضی، در تناسب نقوش با کادر و زمینه رعایت می‌شود. تکرار و گسترش اغلب به روش قرینه‌سازی صورت می‌گیرد و طرح دارای ریتم منظم و هماهنگی بین عناصر است و تاکید و تمرکز بر

روی یک نقش خاص دیده نمی‌شود. نقوش از ارزش بصری یکسانی برخوردار هستند و هریک در طرح به ایفای نقشی می‌پردازند و سهمی خاص از طرح را دارند. زمینه و نقش در یک کادر بطوری موزون و هم‌وزن با یکدیگرند که می‌شود یک نسبت خاص را محاسبه کرد. لذا قواعد رسم، ازنظامی علمی پیروی می‌کند.

- طرح در فضای دو بعدی به گونه‌ای اجرا می‌شود که هیچ مکان و زمان خاصی را نمایش نمی‌دهد؛ ابدی و ازلی، متعادل و متناسب هستند. قوۀ حس محدود به زمان و مکان است، لیکن قوۀ عقل در گسترۀ زمان و مکان نمی‌گنجد، و می‌تواند صور مخیل را در هر فضا و زمانی ادراک کند و پس از آن به تصویر درآورد. همچنین ارزش یکسان فضای مثبت و منفی در طراحی و ترکیب‌بندی نقوش‌سنتی، به دلیل وجود نظم، اعتدال و قوام طرح است که با اصول زیبایی بوعلی انطباق دارد.

شکل۳: شاخصه‌های طراحی خردگرای طراحی سنتی و انطباق با اصول زیبایی شناسی بوعلی(نگارنده)

ماحصل بررسی‌های صورت گرفته دربارۀ ویژگی‌های طراحی نقوش گیاهی و با توجه به تعریف قوۀ عاقله نزد ابن‌سینا، همچنین تعریف وی از، شهود عقلانی و اصول زیبایی که

شامل حُسن تالیف، نظم و اعتدال است، می‌توان بیان نمود که اولاً وجـود نظـم، تناسـب و تعادل برآمده از موازین علمی است و اصول و قواعد علمی توسط قوهٔ عقل ایجاد می‌شوند؛ نکته دیگر اینکه عقل انسان پس از استکمال به عقل فعال متصل شده و از فیضان آن بهرمند می‌گردد. در اینجا به قول ابن‌سینا شهودی عقلانی صورت می‌گیـرد کـه بـه دنبـال آن فـرد توانایی اندیشیدن و استدلال را به‌دست می‌آورد. لذا در این مرحله است کـه طـراح سـنتی می‌تواند نقشمایه‌ها و نقوشی که توسط قوهٔ خیال انتزاع نموده را به کمک قواعـد علمـی و اصولی هندسی ترکیب نموده وانسجام بخشد. در هرمرحله از ایجاد طرح میـزان دخالـت و عملکرد قوهٔ خیال و عقل متناسب و مختلف است، هنرمند، از حس آغاز می‌کند، به مرحلهٔ تخیّل و انتزاع می‌رسد، سپس تا مرحلهٔ تعقل پیش می‌رود تا این که سرانجام مستعد کسـب فیض از عقل فعال گردد و به **شهود عقلانی** نایل آید. نفس هنرمند به مرتبـه‌ای از آمـادگی می‌رسد که شبیه خداوند اراده می‌کند و چیزی رو خلق می‌نماید که قبلا نبوده اسـت؛ البتـه در حد و اندازه و مرتبه وجودی خود. این عمل همان **ابداع و نوآوری** در عرصه هنر است که محصول شهود عقلانی هنرمندمی‌باشد. طراح پس از ابداع، بار دیگر با کمک قوهٔ عقـل، صورت ابداعی را ساخته و پرداخته، سپس آن را به صورتی خیالی مبدل می‌سازد. دراینجـا خیال، **معطوف به عقل** است و تحت نظارت عقل عملی، صورت خیالی خـود را در عـالم حس، به صورت آثار هنری به نمایش می‌گذارد. این رویه، دلیل بر عبور از شهود خیـالی و غلبهٔ قوه عاقله در این مسیر است که موجب بروز خلاقیت و ابداع نقوش به وسیلهٔ شـهود عقلانی می‌گردد. ایجاد طرح معنادار با رهبری قوهٔ عقل صورت گرفته‌است تا طرح از نظر اصول و مبانی قابل پذیرش باشد. هر یک از ویژگی‌های طراحی نقوش سنتی، دارای حسن نظم، اعتدال و تالیف و قابل انطباق با اصول زیبایی شناسی بـوعلی اسـت. ایـن رونـد بـر اساس کارکرد عقل نظری و عملی که بر حسن صناعت یعنی بر چینش متناسب و متعـادل نقوش و اجرای صحیح آن نظارت دارد صورت گرفته و ازآنجایی‌که اصول زیبایی سـینوی بر اساس موازین علمی و عقلی است پس در روند طراحی نقوش سنتی راهبـری خـرد و اصول خردگرایانه مبتنی بر تعاریف عقل نظری و عملی ابن‌سینا مشهود است.

پی‌نوشت‌ها

۱. کلمه مَشّاء به معنی راه‌رونده یا بسیار راه‌رونده است. مکتبی از فلسـفه اسـت کـه از آمـوزه‌هـای ارسطو الهام می‌گیرد.

۲. برهان به نوعی از قیاس منطقی گفته می‌شود که مقدمات و نتـایج آن از قضـایای یقینـی باشـند. علوم نظری از این نوع قضایا تشکیل می شوند و در نگـرش ارسـطویی، شـکل‌گیـری علـوم و گسترش شناخت علمی به استدلال علمی با روش برهانی وابسته است.

۳. فارابی چنین عنوان می‌کند: «و الجمال و البهاء و الزینة فی کل موجود هو أن یوجد وجوده الأفضل، و یحصل له کماله الأخیر. و إذ کان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله فائق لجمال کل ذی الجمال، و کذلک زینته و بهاؤه » (فارابی،۱۹۵۵: ۴۳)

۴. «أن النفس النطقیة و الحیوانیة أیضا لجوارها للنطقیة أبدا تعشقان کل شیء من حسن النظم و التألیف و الاعتدال مثل المسموعات الموزونة وزنا متناسبا و المذوقات المرکبـة مـن أطعمـة مختلفـة بحسـب التناسب و ما شابه ذلک» (ابن سینا، بی تا: ۳۸۶)

۵. الهیات شفا، فصل چهارم مقاله ششم (ابن سینا، حسین بن عبد الله،(۱۳۹۴). الإلهیات من کتـاب الشفاء ، تحقیق علامه حسن‌زاده آملی، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.)

۶. احساس: عبارت است از ادراک چیزی که با هیئت مخصوص و عوارض محسـوس از مکـان و زمان و وضع و کیف و جز آن، در نزد یابنده در ماده معین حاضر باشد. بنابراین امر محسوس که به وسیله احساس ادراک می شود به واسطه داشتن شرایط سه‌گانه: ۱) حضور ماده. ۲) برداشـتن هیئت غریب ۳) جزئی بودن معلوم، که جز یک فرد معین را شامل نخواهد شد.

تخیل: در تخیل از سه شرط فوق، حضور ماده در نزد دریابنده معتبر نیست. بنابراین در تخیل دو شرط معتبر است: ۱) در برداشتن عوارض دور ۲)جزئی بودن. به عبارتی دریافت صور جزئی محسوس است. خواه آن‌که در پیش دریابنده حاضر باشد یا غایب.

تعقل: عبارت از دریافت کلی و مفاهیم مجرد از ماده است. بنابر این شرایط سه‌گانه‌ای که در احساس موجود بود در آن معتبر نیست. تعقل در حقیقت نسبت به مفاهیم کلی و مجرد از مـاده است. عقل توانایی دارد که جزئی را از تمام عوارض دور برکنار نموده و ماهیت کلی آن را چنان که هست دریابد. تعقل بر دو نوع است ادراک امر معقـول و امـر محسـوس (ملکشـاهی،۱۳۹۶، ۱۷۵)

۷. و قوه‌ای که نفس به واسطه آن اشیا را ادراک می‌کند، موسوم به عقل نظری است. و به قوه‌ای که نفس به واسطه آن مصدر افعال می‌شود، عقل عملی گفته می‌شود.(نائیجی، ۱۳۸۷: ۱۵۱)

۸. «عقل عملی آن است که اخلاق از آن آید و استنباط صناعات کار او باشد؛ هرگـه کـه وی قـاهر باشد مر قوت شهوت و غضب و دیگر قوتهای بدنی را، از وی اخلاق نیکو آید؛ و هرگه که وی مقهور شود شهوت و غضب را، از وی اخلاق بد آید. (ابن سینا،۱۳۸۳: ۲۴)

۹. عموم و خصوص مطلق یکی از نسب اربعه است. این نسبت میان مفاهیمی برقرار است که یکی بر تمام مصداق های دیگری صدق می‌کند و دیگری بر بعضی از مصداق‌های آن صادق است. وقتی نسبت میان جاندار و خردورز ملاحظه شود می‌بینیم که جاندار از خردورز اعم است، هر خردورزی ذیل جاندار داخل است، لکن برخی از جانداران خردورز نیستند، گوسفند و اسب جاندارند، ولی خردورز نمی‌باشند.

کتاب‌نامه

ابن سینا، (۱۳۷۹). *النجا من الغرق فی بحر الضلالات*، ویرایش محمد تقی دانش پژوه،تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

_____، (۱۳۸۳). *رساله نفس*، با مقدمه و حواشی و تصحیح موسی عمید، همدان: دانشگاه بوعلی سینا .

_____ ،(۱۳۸۳الف)، *الاشارات و التنبیهات*، ج ۳، قم :نشر البلاغه.

_____ ،(۱۳۸۳ب)، *الهیات دانشنامهٔ علایی*، همدان :دانشگاه بوعلی سینا.

_____، (۱۳۹۴). *الهیات من کتاب الشفا*، تحقیق آیت الله حسن زاده آملی، قم: بوستان کتاب.

_____، (۱۴۰۵). الشفاء (الطبیعیات)، جلد: ۲، قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت الله العظمی مرعشی نجفی (ره).

_____، رسالهٔ فی العشق،(۱۹۵۳)، تحقیق :حلمی ضیاء اولکن؛ استانبول :دانشکده ادبیات استانبول.

آژند، یعقوب.(۱۳۹۳)، *هفت اصل تزیینی هنر ایران*. تهران: پیکره

افلوطین، *انئاد(تاسوعات)*، ۱۹۹۷م.، ترجمه فرید جبر،بیروت: مکتبه الناشرون.

بورکهارت، تیتهوس(۱۳۶۹). *هنر مقدس* (اصول و روش ها)، ترجمه: جلال ستاری تهران: انتشارات سروش.

پاکباز رویین (۱۳۷۸). *دایره المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

تسلیمی نصرالله(۱۳۹۴). *آشنایی با صنایع دستی ایران*، تهران: دفتر تالیف کتابهای درسی فنی و حرفه‌ای.

جعفریان محمد هانی (۱۳۹۸). اصول زیبایی در فلسفه ابن سینا، *فصلنامه حکم اسلامی*، ۶(۳)، صص۱۰۱ تا ۱۱۸.

حصوری، علی،(۱۳۸۱).*مبانی طراحی سنتی* ، تهران: نشر چشمه.

خاکزاد، افرا؛ ربیعی، هادی؛ اکوان ،محمد،(۱۴۰۰). لذت از آثار هنری و نسبت آن با قوای ادراکی از دیدگاه ابن سینا، *حکمت معاصر*، دوفصل نامهٔ علمی-پژوهشی، سال ۱۲ ، شمارهٔ ۲، ص۶۶-۸۵

ربیعی، هادی؛غفاری، میترا ، (۱۳۹۷). محاکات در نقاشی از دیدگاه ابن سینا، *حکمت معاصر*، سال نهم (۱) ، صص ۱۷۹-۱۹۵

ربیعی هادی،(۱۳۹۰). *فلسفه هنر ابن سینا*، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه .

ربیعی، هادی؛ غفاری، میترا، (۱۳۹۷). تاملی بر جایگاه نقاشی در حکمت سینوی، *کیمیای هنر* ، شماره ۲۸ ، صص ۷۵-۹۷

رحیمیان سعید رهبری مسعود(۱۳۹۰). جایگاه معرفت شناختی عقل فعال در اندیشه ابن سینا، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز ، صص۷۱ -۹۴.

فارابی،(۱۹۹۵). *آراء اهل المدینة الفاضلة و مضادتها*، بیروت: مکتبة الهلال.

سالور،ندا؛ سهرابی، مهین؛ نظرنژاد، نرگس.(۱۴۰۰)، تبیین خردگرایی «ابن‌سینا » در روند ابداع نقوش هندسی تزیینات وابسته به معماری(مورد مطالعاتی: پنج آرامگاه سلجوقی)نشریهٔ علمی باغ نظر،۱۸(۱۰۲)، ۵۳-۶۸.

شریف فخر، فاطمه(۱۳۹۰). شهود عقلی دراندیشه فلسفی ابن‌سینا (نظریه اتصال عقل به عقل فعال)، رسالهٔ دکتری، قم: دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه قم.

کوماراسوامی آناند،(۱۳۸۴). *استحاله طبیعت در هنر*، ترجمه صالح طباطبایی تهران فرهنگستان هنر

مکی نژاد، مهدی ،(۱۳۹۳). دیدگاه مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران، *کیمیای هنر* ، (۱۰)، صص۹۹ - ۱۱۱

ملک شاهی، حسن.(۱۳۹۶). *ترجمه اشارات و تنبیهات*، جلد: ۱، تهران: انتشارات سروش.

نائیجی، محمد حسین، (۱۳۸۷).*ترجمه و شرح کتاب نفس شفا*، قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).

نجیب اغلو، نجیب اغلو، گلرو.(۱۳۹۸). *هندسه و تزیین در معماری اسلامی(طومار توپقاپی)*، مترجم: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

هاشم نژاد، حسین(۱۳۹۲)، *زیبایی شناسی در آثار ابن سینا، شیخ اشراق و صدرالمتالهین*، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)

هاشم نژاد، حسین. (۱۳۹۶). مبانی فلسفی هنر در آثار ابن سینا، *جاویدان خرد*، (۳۲)، صص ۲۲۷-۲۴۶

هوشیار، مهران،(۱۳۹۸).*زبان فراموش شده،مقدمه ای بر مبانی هنرهای سنتی و تجسمی ایران*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت).

یوسفیان جواد (۱۳۷۹) نگاهی به مفهوم زیبایی شناسی، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، دوره ۴۳، شماره ۱۷۷، ص ۱۳۵– ۱۷۲

Ibn Sina, (1379). Surviving the drowning in the sea of delusions, edited by Mohammad Taghi Danesh Pajoh, Tehran, Tehran University Press.

_____, (1383). Treatise on the soul, with introduction, notes and proofreading by Musa Omid, Hamadan: Ibn Sina University.

_____, (1383 A), Warnings and punishments, Volume 3, Qom: Nash al-Balagha.

_____, (1383b), Theology of Ala'ei Encyclopedia, Hamedan: Ibn Sina University.

_____, (2014). Theology of the book al-Shafa, research by Ayatollah Hassanzadeh Amoli, Qom: Bostan Kitab.

_____, Treatise on love, (1953), research: Helmi Zia Olkan; Istanbul: Istanbul Faculty of Literature.

Ajand, Yaqoub. (2013), seven decorative principles of Iranian art. Tehran: Peikareh

Aflotin, Ennead (Tasouaat), 1997, translated by Farid Jabr, Beirut: Maktaba al-Nashron.

Burkhart, Titus (1369). Sacred Art (principles and methods), translated by: Jalal Sattari, Tehran: Soroush Publications.

Pakbaz, Rooyin (1378). Encyclopedia of Art, Tehran: Contemporary Culture.

Taslimi, Nasrallah (2014). Getting to know Iran's handicrafts, Tehran: Technical and professional textbook authoring office.

Jafarian, Mohammad Hani (2018). Principles of beauty in Ibn Sina's philosophy, Islamic Wisdom Quarterly, 6(3), pp. 101-118.

Hosoori, Ali, (2012). Basics of Traditional Design, Tehran: Cheshmeh Publishing.

Khakzad, Afra; Rabiei, Hadi; Akwan, Mohammad, (1400). Enjoyment of works of art and its relationship with cognitive abilities from Ibn Sina's point of view, modern wisdom, scientific-research journal, year 12, number 2, pp. 66-85

Rabiei, Hadi; Ghaffari, Mitra, (2017). Simulations in painting from Ibn Sina's point of view, Contemporary Wisdom, Year 9 (1), pp. 179-195

Rabiei Hadi, (2019). Ibn Sina's Philosophy of Art, Qom: Islamic Propaganda Office of the Seminary.

Rabiei, Hadi; Ghaffari, Mitra, (2017). A reflection on the place of painting in Sinavi's wisdom, Kimiaye Honar, No. 28, pp. 75-97

Rahimian, Saeed; Rahbari, Massoud (1390). The epistemological position of active reason in Ibn Sina's thought, Shiraz University's Religious Thought Quarterly, pp. 94-71.

Farabi, (1995). Opinions of the people of Al-Madinah al-Fazlah and their opposites, Beirut: Al-Hilal Library.

Saloor, Neda; Sohrabi, Mahin; Nazarnejad, Narges. (1400), Explanation of the rationalism of "Avicenna" in the process of inventing geometric motifs related to architecture (case study: five Seljuk tombs) Bagh Nazar Scientific Journal, 18(102), 53-68.

Sharif Fakhr, Fatima (2013). Intellectual Intuition in Avicenna's Philosophical Thought (Theory of Connecting Intellect to Active Intellect), Doctoral Dissertation, Qom: Faculty of Theology and Islamic Studies, University of Qom.

Kumaraswamy, Anand (2004). The transformation of nature in art, translated by Saleh Tabatabai, Tehran Art Academy

Makinejad, Mehdi, (2014). The perspective of centrism, symmetry and repetition in traditional Iranian arts, Kimiaye Honar, (10), pp. 99-111

Malek Shahi, Hassan. (2016). Translation of warnings and punishments, volume: 1, Tehran: Soroush Publications.

Naeji, Mohammad Hossein, (1387). Translation and explanation of the book Nafs Shafa, Qom: Imam Khomeini Educational and Research Institute (RA).

Najib Oglu, Najib Oglu, Golroo. (2018). Geometry and decoration in Islamic architecture (Tomar Topqapi), translator: Mehrdad Qayyoomi Bidhandi, Tehran: Rozaneh.

Hashemnejad, Hossein (2012), Aesthetics in the works of Ibn Sina, Sheikh Ashraq and Sadr al-Maltahin, Organization for Studying and Compiling Humanities Books of Universities (Samt)

Hashem Nejad, Hossein. (2016). Philosophical foundations of art in Ibn Sina's works, Javedan Kherad, (32), pp. 227-246

Hooshiar, Mehran, (2018). The Forgotten Language, An Introduction to the Basics of Traditional and Visual Arts of Iran, Tehran: Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samt).

Yousefian, Javad, (1379). A look at the concept of aesthetics, Tabriz Faculty of Literature and Humanities Journal, Volume 43, Number 177, pp. 172-135

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی