e-ISSN 3092-7498
ISC | MSRT | ICI

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

www.hgj.imamreza.ac.ir

Received: 05 June 2026- Revised: 08 july 2026 - Published: 23 july 2026

Vol. 4, No. 14, Summer 2026

Research article

An Examination of the Structure and Philosophy of Form in Islamic Abstract Arts from the Perspective of Avicennian Abstraction

Mohammad Reza Tabei [(a)], **Parviz Eghbali*** [(b)], **Mohammad Ali Rajabi Davani** [(c)], **Khashayar Ghazizadeh** [(d)]

a) PhD Student in Art Research, Shahed University, Faculty of Art, Tehran, Iran.(tabeereza@gmail.com)

b)Associate Professor, Department of Graphic Design, Shahed University, Faculty of Art, Tehran, Iran. (eghbali@shahed.ac.ir)

c)Assistant Professor (Retired), Department of Islamic Art, Shahed University, Faculty of Art, Tehran, Iran.(m.a_rajabi@yahoo.com)

d)Associate Professor, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran. (ghazizadeh@shahed.ac.ir)

Keywords

Islamic abstract art, Avicennan abstraction, philosophy of form, (tawhid) (Divine Unity), aesthetics of Islamic art

Citation

Tabei, M .R., Eghbali, P., Rajabi Davani, M.A., & Ghazizadeh, Kh., (2026). An Examination of the Structure and Philosophy of Form in Islamic Abstract Arts from the Perspective of Avicennian Abstraction . *Journal of GreaterKhorasanHandicraf*, 4(14), 63-79.

*** Corresponding Authors**

Abstract

An abstract structure can be clearly traced within Iranian-Islamic arts. This abstract expression is rooted in a fundamental unity and manifests in various forms across different genres of Islamic art. The objective of this research is to examine the structure and philosophy of form in abstract Islamic arts form being the most tangible aspect of abstract art, manifested here based on the principle of *Tawhid* (Divine Unity). The fundamental question addressed is: "What interpretations of the structure and philosophy of form in various types of abstract Islamic art emerge when viewed through the lens of Avicennian abstraction?" This is a qualitative, fundamental study that employs an interpretivist approach to describe and analyze the subject. Data collection was conducted through documentary and library research, focusing on the various categories of abstract art, their structures, and their functions. The findings indicate that abstract Islamic arts can be classified into at least seven categories: 1) geometric abstraction; 2) abstraction in motifs (Khata'I and Islimi); 3) calligraphic abstraction; 4) abstraction through light and color; 5) spatial and architectural abstraction; 6) pictorial abstraction; and 7) symbolic, spiritual, and literary abstraction. Accordingly, an analysis of the form and structure of these arts suggests that abstract art constitutes a process of reduction, purification, or the elimination of direct references to the objective world of phenomena. Its objective is to arrive at the essence, nature, or fundamental structure of form, space, light, or meaning such that, rather than imitating the outward appearance of an object, the work represents a subjective experience, an internal logic, or the abstract truths of existence. This aligns with Avicenna's (Ibn Sina's) theory of abstraction (tajrīd)—a progression from sensory abstraction to imaginative, conjectural, and finally rational abstraction—which gives rise to the generation of meanings.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.602913.1086

OPEN ACCESS

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

An abstract structure can be clearly traced within Islamic-Iranian arts. According to Avicenna (Ibn Sina), the process of abstraction (tajrīd) unfolds in four stages: sensory abstraction, imaginal abstraction, estimative abstraction, and intellectual abstraction. In Avicenna's view, *tajrīd* is essentially a form of perception a cognitive process that enables an abstract interpretation of Islamic abstract art. Aligned with this Avicennian perspective, abstract art moves beyond the mere imitation of nature; instead, it refines and distills visual references often indirectly to manifest the essence and core of a form's fundamental structure within space, thereby revealing meanings rooted in an internal logic and underlying truths. In other words, abstract art manifests in such a way that it articulates a latent semantic structure one grounded in a philosophical (ḥikmī) and monotheistic (tawḥīdī) worldview. This stands in contrast to "pure" abstract art such as that found in formalism which often divorces art from meaning, confines understanding to the realm of individualistic or fragmented perception, and reduces the artwork to a fleeting, self-contained moment. In Islamic abstract art, the artwork seeks to maximize the infusion of meaning; it involves abstraction from nature—moving toward a rational, holistic perspective and a sense of unity with the totality of the cosmos while maintaining an external reference. This structure in Islamic arts is founded upon principles that guide the viewer's perception from the sensory realm toward the rational. This abstract mode of expression is rooted in a fundamental unity, manifesting in diverse ways across various forms of Islamic art. The objective of this research is to examine the structure and philosophy of form within Islamic abstract art, as form constitutes the most tangible aspect of such art manifesting based on principles derived from the concept of Tawhid (Divine Unity). From the perspective of Avicennian abstraction, the structure and form of these arts should be analyzed within a framework that harmonizes content and form a particularly relevant approach when considering Iranian arts. This methodology allows for the evaluation of an artwork within the context of Iranian cultural foundations; specifically, the fourfold structure of "abstraction (tajrid), specification (ta'yin), delimitation (tahdid), and determination (ta'ayyun)" derived from Avicennian theories of perception—offers a coherent framework for interpreting this category of art. Furthermore, this approach can be utilized to compare Islamic abstract art with other artistic movements, such as "pure abstraction" and "formalism" (which often seek to strip away meaning), thereby enhancing the viewer's visual comprehension and deepening the understanding of the structural and philosophical functions of Iranian-Islamic abstract art. While Islamic art involves the transformation of matter and form into meaning inherently containing an external reference pure abstraction and formalism strip the artwork of meaning, reducing it solely to the object itself. Abstraction (tajrid) constitutes the fundamental structure in the creation of various forms of Islamic-Iranian abstract art; these artistic expressions can be viewed as a system of references to specific artistic and semantic codes. The substance and nobility of these arts took root during the early stages of Islamic art and reached their zenith through an evolutionary process during the Timurid and Safavid eras. Although some of these art forms beginning in the late Safavid period lost some of their former grandeur and expressive power due to the incorporation of elements from Western classical art, their essential nature remains anchored in the original, foundational principles. This is because these arts were established upon specific tenets from their inception, with defined methodologies for their execution; adherence to these principles within Islamic-Iranian abstract art has established a unifying and cohesive framework. These governing rules posit an ideal, archetypal realm (‘alam-i mithali) as the ultimate objective; consequently, the art possesses an abstract dimension, utilizing distinct foundational elements to represent this realm. In the creation of space grounded in form and expression certain elements serve as boundaries or "limitations" (tahdid). Through the materialization of form, these elements render the abstract world and space tangible and "determined" (muta‘ayyan). This cycle ultimately culminates in abstraction (tajrid) itself, thereby paving the way for the abstraction present in subsequent works.

Materials and Methods

Therefore, this research addresses the fundamental question: "What interpretations of the structure and philosophy of form in various

Journal Of Greater Khorasan HandiCraft
Vol. 4, No. 14 , Summer 2026

types of Islamic abstract art are presented from the perspective of Avicennian abstraction?" The present study is qualitative in nature and fundamental in terms of its objective. Employing an interpretivist approach, it provides a qualitative description and analysis of the subject. Data collection was conducted through documentary and library research, focusing on the various forms of abstract art, as well as its structure and functions.

Discussion and Findings

The findings indicate that Islamic abstract arts can be categorized into at least seven types: 1) geometric abstraction; 2) abstraction in motifs (*khata'i* and *islimi*); 3) calligraphic abstraction; 4) abstraction through light and color; 5) spatial and architectural abstraction; 6) pictorial abstraction; and 7) symbolic, spiritual, and literary abstraction.

Conclusions

Accordingly, an analysis of the form and structure of these arts suggests that abstract art constitutes a process of reduction, purification, or the elimination of direct references to the objective world of phenomena. Its objective is to attain the essence, core, or fundamental structure of form, space, light, or meaning such that, rather than merely imitating the outward appearance of an object, the work represents a subjective experience, an internal logic, or the abstract truths of existence. This aligns with Avicenna’s (Ibn Sina’s) theory of abstraction progressing from sensory abstraction to imaginative, conjectural, and rational levels which ultimately gives rise to the generation of meanings.

Acknowledgment.
With thanks for the guidance of the distinguished scholar, Dr. Khashayar Ghazizadeh.

شاپا الکترونیکی
۳۰۹۲-۷۴۹۸
ISC | MSRT | ICI

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره٤، شماره ١٤، تابستان ١٤٠٥

مقاله پژوهشی

بررسی ساختار و فلسفه فرم در هنرهای تجریدی اسلامی از منظر تجرید سینوی

محمدرضا تابعی*(الف)، پرویز اقبالی(ب)، محمدعلی‌رجبی دوانی(پ)، خشایار قاضی‌زاده(ت)

الف) دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر، تهران ،ایران.(tabeereza@gmail.com)

ب) دانشیار گروه گرافیک، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر، تهران، ایران.(eghbali@shahed.ac.ir)

پ) استادیار(بازنشسته)، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد ، دانشکده هنر، تهران، ایران.(m.a_rajabi@yahoo.com)

ت) دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد ،دانشگاه شاهد، تهران، ایران.(ghazizadeh@shahed.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۴/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۵/۰۱
شماره صفحات: ۶۳-۷۹

واژگان کلیدی:
هنر تجریدی اسلامی، تجرید سینوی، فلسفه فرم، توحید، زیبایی‌شناسی هنر اسلامی

استناد به مقاله:
تابعی ، م.ر.؛ اقبالی، پ؛ رجبی دوانی، م.ع؛ قاضی زاده، خ.(١٤٠٥). بررسی ساختار و فلسفه فرم در هنرهای تجریدی اسلامی از منظر تجرید سینوی. *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ٤(١٤)، ٦٣-٧٩

***نویسنده مسئول مکاتبات**

چکیده

ساختار تجریدی‌را در هنر های اسلامی ایرانی به‌وضوح میتوان دنبال کرد، بیان تجریدی بروحدتی بنیادین استوار است و در اقسام هنرهای اسلامی نمودهای متفاوتی دارد. هدف پژوهش، بررسی ساختار و فلسفه فرم در هنرهای تجریدی اسلامی است.چراکه فرم عینی ترین بخش هنر تجریدی است که بر مبنایی برگرفته از اصل توحید متجلی شده و این سوال بنیادین مطرح است که: « ساختار و فلسفه فرم در انواع هنرهای تجریدی اسلامی ازمنظر تجرید سینوی چه تفاسیری‌را پیش رو می نهد؟» پژوهش حاضر کیفی است، از منظر هدف، بنیادی، از نظر روش، با رویکردی تفسیر گرا به توصیف و تحلیل کیفی موضوع می پردازد، گردآوری اطلاعات ، اسنادی-کتابخانه‌ای و با توجه به اقسام هنر تجریدی وساختارو کارکردهای آن موضوع تحقیق حاضر است. نتایج نشان می دهد هنرهای تجریدی اسلامی‌را دست کم در هفت نوع میتوان تقسیم بندی کرد. ۱- تجرید هندسی، ۲-تجرید درنقوش (ختایی، اسلیمی)، ۳-تجرید خوشنویسی، ٤- تجرید نوری ورنگی، ٥- تجرید فضایی و معماری. ٦- تجرید تصویری، ۷-تجریدرمزی و معنوی و ادبی. براین اساس، آنچه از فرم وساختار این هنرها استنباط می‌شود بیانگر این است که هنر تجریدی، فرآیند تقلیل، تخلیص یا حذف ارجاعات مستقیم به جهان عینی پدیدارهاست، که هدف آن‌رسیدن به جوهر، ذات یا ساختار بنیادین فرم، فضا، نور و یا معنا، به‌گونه‌ای که اثر به جای تقلید از ظاهر شیء، به بازنمایی تجربه‌ی ذهنی، منطق درونی یا حقایق انتزاعی هستی بپردازد.که منطبق با آرای تجرید ابن سینا از تجرید حسی به خیالی،وهمی وعقلی به‌زایش معناها ارجاع می دهد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.602913.1086

OPEN ACCESS
©Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

ساختار تجریدی در هنر های اسلامی بر اساس قوانینی به وجود آمده که ادراک مخاطب را از مرحله حسی به ادراک عقلی سوق دهد. تجرید از منظر ابن سینا در چهار مرحله شکل می گیرد (تجرید حسی، تجریدخیالی، تجریدوهمی، تجرید عقلی) تجرید از منظر ابن سینا همان ادراک است که میتواند خوانش تجریدی را در هنر های تجریدی اسلامی بوجود آورد. هنر تجریدی منطبق با منظر سینوی تقلید از طبیعت را کنار زده وبه جای آن به خالص سازی ارجاعات بصورت غیر مستقیم اقدام می کند، تا جوهره وذات ساختار بنیادین فرم را در فضا بوجود آورد ومعانی را بر اساس منطق درونی وحقایق آشکار کند. به دیگر سخن هنر تجریدی درفرم به شکلی ظاهر میشود که ساختار پنهان معنایی، که مبتنی بر نگاه حکمی و توحیدی است را بیان کند. برخلاف هنر انتزاعی محض که در مواقعی مانند فرمالیسم معنا را از هنر جدا می کند ودر فردیت وجزئی نگری فهم در مرحله واهمه ایجاد واثر را به لحظه ای گذرا در خودش متوقف می کند. ولی در هنر تجریدی اسلامی اثرهنری در پی معنا بخشی هر چه بیشتر وتجرید از طبیعت در مرحله کلیت نگری عقلانی و وحدت با کلیت کاینات همراه با ارجاع بیرونی است.

به نظر می‌رسد ساختار وفرم هنرهای تجریدی از منظر تجرید سینوی باید بر اساس چهارچوبی هماهنگ با محتوی و فرم در هنرهای ایرانی صورت گیرد، ضرورت بررسی هنرهای تجریدی اسلامی با این روش، انطباق اثر و داوری آن برمبنای زمینه های فرهنگی ایران است که می تواند در ساختار چهارگانه« تجرید،تعیین،تحدید، تعین » بر اساس «ادراکات سینوی» تا حدود زیادی خوانشی منطبق با این مقوله را ارائه دهد، این مبحث می تواند در مقایسه و تطبیق با مکاتب دیگر هنری مانند انتزاع خالص وفرمالیسم که سعی در معنی زدایی دارد برای تکامل درک تصویری مخاطب مورد توجه قرارگرفته و در شناخت کارکرد ساختاری وفلسفی هنر تجریدی اسلامی ایرانی موثر باشد. اگر هنر اسلامی تبدیل ماده وفرم به معنا است وارجاع بیرونی در آن نهفته است هنر انتزاعی محض وفرمالیسم اثر هنری را از معنا خالص می سازد وآن را به خود اثر فرو می کاهد. تجرید اساسی ترین ساختار در خلق اقسام هنر تجریدی اسلامی ایرانی است این هنرها را میتوان به نوعی ارجاع دهی به رمزگان هنری و معنایی به حساب آورد. قوام ونبالت این هنرها از دوران نخستین هنر اسلامی آغاز شده ودر سیرتکاملی به اوج خود در دوران تیموری و صفوی رسیده است. گرچه برخی ازین هنرها از اواخر دوران صفوی با التقاط هنر کلاسیک غرب، مجد وبیانگری خود را چون گذشته حفظ نکرد ولی ماهیت این هنرها برهمان اصول وقواعد گذشته استوار است. چرا که این هنر ها از ابتدا براصولی بنا شده وروشهایی برای اجرای اقسام آن تعیین گردیده که رعایت آن در هنر تجریدی اسلامی-ایرانی حدود انگاری وحدت بخش و یکپارچه را خلق کرده است.این قوانین جهان مثالی و آرمانی را به عنوان غایت «تعیین» می کند و به همین دلیل سویه ای تجریدی دارد که برای نمایش چنین جهانی از مبانی خاصی بهره مند است. در فضاسازی مبتنی برفرم و بیان عواملی رابه عنوان حدو مرز«تحدید»قلمداد کرده که با توجه به تجسم یافتن فرم، جهان و فضای تجریدی را عینیت پذیر «متعین» می سازد که این چرخه در نهایت به تجرید رسیده وزمینه تجرید برای آثار بعدی را هموار می سازد.

پژوهش حاضر با هدف بررسی ساختار و فلسفه فرم در انواع هنرهای تجریدی اسلامی از منظر تجرید سینوی صورت گرفته و کیفیت بیانی تجرید در هنر اسلامی را تشریح می کند، این موضوع بر اساس آرای ابن سینا انجام شده، سوال بنیادین پژوهش این است: ساختار و فلسفه فرم در انواع هنرهای تجریدی اسلامی از منظر تجرید سینوی چه تفاسیری را پیش رو می نهد؟

برای پاسخ به این سوال ابتدا تفاوت های بنیادین درساختار وفرم درهنرهای تجریدی بر اساس تجرید سینوی مورد بحث وبررسی قرار می گیرد و سپس با جداول مقایسه ای مبتنی بر آرای سینوی وجوه اشتراک وافتراق آن را مورد بررسی قرار می دهیم. هنر تجریدی به بیانی ساده فرآیند تقلیل، تخلیص یا حذف ارجاعات مستقیم به جهان عینی پدیدارهاست، که هدف آن رسیدن به جوهر، ذات یا ساختار بنیادین فرم، فضا و نور در تحقق معناها ومفاهیمی متعالی است ؛ به‌گونه‌ای که اثر، به جای تقلید از ظاهر شیء، به بازنمایی تجربه‌ی ذهنی، منطق درونی یا حقایق انتزاعی هستی بپردازد.این هنر ها را دست کم در هفت قسم میتوان دسته بندی کرد ۱- تجرید هندسی، ۲- تجرید درنقوش (ختایی، اسلیمی)، ۳-تجرید خطی یا خوشنویسی، ٤- تجرید نوری و رنگی، ٥- تجرید فضایی و معماری. ٦- تجرید تصویری، ۷-تجرید رمزی و معنوی و ادبی. براساس این اقسام، آنچه از فرم وساختار این هنرها استنباط می‌شود بیانگر این است که هنر تجریدی، منطبق با آرای تجرید ابن سینا از تجرید حسی به خیالی،وهمی وعقلی ارجاع می دهد. از این روفرم ومحتوای هنر تجریدی اسلامی- ایرانی که بر مبنای تجرید شکل گرفته، ضمن وجود برخی شباهت‌های ظاهری، با هنر انتزاعی محض وفرمالیسم، تفاوت‌های بنیادینی از نظر نگرش، ساختار و شیوه اجرا با هنر غرب دارد.برای فهم دقیق هنر تجریدی و درک عمیق‌تر آن، شناخت بطن دین مبین اسلام ضروری است. برهمین مبنا سنت گرایان هنر اسلامی را از منظری معنایی ودرونی تجزیه و تحلیل کرده و ریشه و سرچشمه آن را متعلق به روح اسلام می دانند.

پیشینه تحقیق

مطالعاتی پیرامون فرم در هنرهای مختلف و همچنین تجریداز منظر ابن سینا وهنر تجریدی صورت گرفته ولی درزمینه ساختارفرم در هنر تجریدی و هنرهای مدرن ونگارگری ایرانی از منظر تجرید و انطباق آن با فرمالیسم وهنر انتزاعی محض تحقیقی مستقل صورت نگرفته است.برخی از پژوهش های نزدیک به این تحقیق را به این ترتیب می توان معرفی کرد، مقاله «بررسی ومقایسه تجرید درشعرومعماری ایرانی اسلامی وعربی اسلامی(با تاکید بردیدگاه سنت گرایان درباب هنر اسلامی» (N. Ettehadi 2023 &F. Elahi, 2023). در این مقاله نویسنده گان به بیان رمزگونه ومعنا دار هنر اسلامی بر اساس الگوی تجرید کتاب آسمانی می پردازد وتجسیم وتجسید در فرایند تجرید را مبتنی بر عقاید توحیدی در این دو هنر می داند وظهور تصوف وعرفان را در این ساختار تجریدی با روش توصیفی تحلیلی و تکیه بر تجرید ادبی مورد مطالعه قرار می دهد.مقاله «جایگاه تجرید در آرایه های معماری دوره تیموریان» (G. H. Rahimzadeh 2024 & M. R. Tabei, 2024) که در آن به بررسی جایگاه تجرید در تزیینات معماری دوره تیموریان پرداخته شده و چگونگی کارکرد تجریدی را در این آرایه ها بررسی می کند وجه تمایز این پژوهش با مقاله مذکور به این دلیل است که این مقاله هنرهای تجریدی را تفکیک نکرده و فقط به تزیینات کاشی کاری و برخی آثار موجود در دوره تیموریان پرداخته است و بصورت ویژه فرم را در آنها بررسی نکرده است. مقاله مربوط به فرم در هنر مدرن که توسط (A.Fallahzadeh, 2024 & Z. Rahbarnia, 2024) نظریه زیباشناختی فرم معنادارکلایوبل دربرتومکتب نئوپلاستیسیسم پیت موندریان.نشریه هنرهای زیبا:هنرهای تجسمی،دوره ۲۹ ،شماره۱. که فرم را بر اساس زیبایی شناسی در نظریه کلایوبل برای آثار پیت موندریان بررسی و تحلیل نموده است وانتزاع محض در آنها را بررسی می کند. در مورد تجرید در نگارگری ایرانی مقاله "بررسی تطبیقی مفهوم تجرید درنقاشی ایرانی ومفهوم انتزاع در نقاشی غرب"(M. R. Sharifzadeh, 2022& H. Hamdieh, 2022) دراین مقاله پژوهشگر با بیان مصادیق تجرید و تبیین انتزاع و تفاوت ها و اشتراکات آنها با یکدیگر جریان تجرید را از انتزاع درغرب متمایز میداند و به آثار هنرمندان اکسپرسیونیم انتزاعی با تکیه بر تحلیل و توصیف استناد می کند. درین مقایسه به وجه افتراق تجرید وانتزاع بین نگارگری ایرانی و نقاشی کلاسیک غرب پرداخته شد وفرایند تجرید وتجلی آن وچگونگی ادراک تجریدی درمراحل چهارگانه تبیین نشده است ومخاطب برای فهم تجریدی نیازمند الگویی علمی است. مقاله"بررسی نقش تجرید در ادراکات عقلی نزد ابن سینا" (H. Rastayi, 2022) که درآن به اقسام ادراک های منتهی به تجرید اشاره دارد.وارابطه تجرید با فرایندهای ادراک عقلی را تبیین می کند.این مقاله فقط به نقش تجرید در ادراکات چهارگانه اشاره کرده وآن را تشریح و توصیف نموده است در حالی که در پژوهش پیش رو تجرید درفرم اقسام هنرهای تجریدی مورد نظر است که در مقایسه با انتزاع فردی در مکتب فرمالیسم صورت می گیرد. مقاله"ابن سینا در فرایند تجرید" (A. Ehsani, 2016 & N. Hasse, 2016) درین مقاله سعی شده برداشت های متناقض از واژه تجرید در فلسفه سینوی و دوراه تفویض صور معقول از عالم بالا،یا دریافت آن از طریق حواس ظاهر اشاره دارد. در این مقاله ارتباط فرایند تجرید از حسی به عقلی در مراحل چهارگانه و فرا عقل مورد بررسی قرار گرفته و انطباق آن با اثر هنری و هنر تجریدی وچگونگی ظهور فرایند هنر تجریدی صورت نگرفته است. تحقیق پیش رو در پی بررسی ساختار وفلسفه فرم در اقسام هنرهای تجریدی است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر ازنوع کیفی است و از منظر هدف، بنیادی و از نظر روش، با رویکردی تفسیر گرا به توصیف و تجزیه و تحلیل کیفی موضوع می پردازد و شیوه گردآوری اطلاعات نیز، اسنادی-کتابخانه‌ای است. که فرم را در هنرهای تجریدی مورد مطالعه قرار داده وآن را تحلیل میکند. جامعه پژوهش شامل اقسام هنرهای تجریدی اسلامی است. این پژوهش به صورت هدفمند و به شکل مورد پژوهی در فرم این هنرها تمرکز بر ویژگی های بصری و نسبت آنها با آرای ابن سینا صورت گرفته است. چگونگی بازنمود ساختار چهارگانه در قالب شاخصه های مهم در ساختار فرم موضوع تحقیق حاضر است.

بحث و تحلیل

ساختارهنرتجریدی درانطباق با آرای ابن سینا

در هنر تجریدی، مهمترین اصل شناخت ساز و کاری است که زبان و بیان را درین نوع هنر متجلی می سازد، فرایندی که کاملا آگاهانه و هوشمندانه در ساختار هنرتجریدی تعبیه شده است.ودر چهار مرحله باعث شکل گیری این چرخه متقابل می شود.نخستین مرحله شکل گیری ایده کلی«تجرید» در ضمیر هنر مند است. که از منظر ابن سینا یعنی« حصول صورت مُدرَک در ذات مُدرِک» (Ibn Sina, 1984). در دومین مرحله «تعیین» صورت می گیرد و مسیری برای بیان کلی ایده تعیین می شود.از منظر ابن سینا تعیین عمدتاً معرفتی و تعریف‌محور است، عقل با حدّ و رسم ماهیت را تعیین می‌کند،فرد با عوارض مشخصه تعیین می‌شود،نه با وجود بماهو وجود، بنابراین:تعیین بیشتر معرفتی ومفهومی است، نه هستی شناختی مستقل. در کتاب شفا، مقاله پنجم، فصل چهارم، بحث،در باب «الوحدة و الکثرة» ابن‌سینا

توضیح می‌دهد: «الشخص إنما یتمیّز بعوارضه» (Ibn Sina,A 1984) یعنی هر شخص با عوارضی که بر او مترتب است تعیین (تمیز) داده می شودواین همان مفهوم «تعیین شخصی»که در دوره های بعد استخراج شده است.

در مرحله سوم هنرمند قوانین ساختاری راوضع کرده وحد ومرزها را مشخص میکند«تحدید». تحدید و ماهیت (ماهیت = حدّ وجود).حضور اصلی بحث «تحدید» در مبحث ماهیت است: ابو علی سینا درکتاب شفا / الهیات مقاله اول، فصل پنجم و ششم، موضوع: اینکه ماهیت حد وجود است و موجودات ممکن به ماهیت محدود می‌شوند.که شرح آن دربخش «الماهیات و الحدود» است. اینجا ابن‌سینا بحث می‌کند که:«الحدّ ما یُعرّف ماهیة الشیء» (Ibn Sina,B 1994) و در آخرین مرحله یعنی گام چهارم تجسم و عینیت پذیری اثر در فرآیند اجرای اثر شکل می پذیرد « تعین ». و اینکه ماهیت، حدّ برای وجود خارجی آن شیء است. درکتاب شفا، مقاله هشتم، فصل چهارم و پنجم، ابن‌سینا می‌گوید: واجب‌الوجود ماهیت ندارد، حد ندارد، تعین او عین وجود اوست.«لیس له ماهیة غیر الوجود» (Ibn Sina, 1984) و این نتیجه‌اش: «عدم الحدّ» است برای خداوند باریتعالی وآنچه تعین می پذیرد به ناچار دارای حد خواهد بود و از این روست که هر آنچه به تعین (قابل دیدن) رسد محدود شده. و چون به لواحق مادی می آمیزد تعین می یابد، این اصول بر بسیاری از ساحت های علمی، اجتماعی فرهنگی منطبق است و در هنر اسلامی نیز قابل بررسی است. ۱-تجرید (ایده ی کلی)، ۲-تعیین (انتخاب مسیری کلی برای بیان ایده)، ۳-تحدید (وضع قوانینی ساختاری و تعیین حدود)، ٤-تعیُّن (تجسم و عینیت پذیری در اجرای اثر بر پایه ی همان قوانین).عینیت پذیری در هنر تجریدی منجر به زایش تجریدات جدید در آثار بعدی می شود، گرچه این پایان کار نیست، چون اثر هنری که مفهومی تجریدی دارد با نشانه های عینی تجسمی مانند فرم ورنگ ونقش تعین می یابد و این نشانه ها ضمن پیوند با عناصر بصری آشنای این جهانی، دلالتی فراتر از جهان مادی داشته و عالمی از نمادها را پیش روی ما می گشایند.

نقش ادراکات سینوی درفهم فرم هنرتجریدی

از منظرزیبایی‌شناختی، تجرید فقط در فرم یک اثر هنر تجریدی نیست، وباید تجربه‌ی ادراکی بیننده را هم در نظر گرفت چرا که تجرید فرایندی برای ایجاد معنا ومفهوم است، که هم نسبی است وهم ادراک آن با فهم مخاطب ومولف در ارتباط است، واهمیت آن به دلیل درک معنا در تجرید است یعنی «حصول صورت مُدرَک در ذات مُدرِک» (Ibn Sina, 1994) . از منظر ابن سینا ادراک وتجرید یکی است، که ابن سینا آن را در چهار قسم تقسیم می کند.« ابن سینا ادراک را به چهار قسم معرفی میکند۱- ادراک حسی ۲-ادراک خیالی ۳-ادراک وهمی ٤-ادراک عقلی» (H. Rastayi, 2022) . «از منظر ابن سینا حصول هر نوع ادراک درجه ای از تجرید است و هر چقدر تجرید بیشتر باشد. نوع برتری از ادراک حاصل خواهد شد و بدین سان، یک ماهیت واحد با درجه ای از تجرید به صورت حسی درک میشود و با درجه کاملی از تجرید به شکل عقلی ادراک می شود» (H. Rastayi, 2022) در نتیجه سیر مشاهده و تفسیر هنر تجریدی را می توان حرکتی از محسوس به معقول دانست، یعنی مشاهده و تفسیر اثر هنری ابتدا از محسوسات آغاز می‌شود،پنج حس ظاهری (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی، لامسه) اطلاعات و داده ها را به پنج حس باطنی ما انتقال می دهند. عناصر تصویری (فرم) ابتدا حسی هستند وبا بینایی در ارتباطند که در رجوع با پنج حس باطنی از منظر ابن سینا ساز و کار ادراک تجریدی را برای ما فراهم می کنند. «این پنج حس باطنی عبارت اند از:۱-حس مشترک یا بنطاسیا یا فنطاسیا،۲-خیال یا مصوره،۳-وهم یا واهمه،٤-حافظه یا ذاکره،۵-متصرفه که به دو اعتبار دو قوه است مفکره و متخیله» (نک: ابن سینا، اشارات و تنبیهات، ج ۲، صص۳٤۲-۳٤٦.شیخ الرئیس با مثالهایی این حواس باطنی را توضیح داده است که مضمون آن گزارش می‌شود. «ما قطرات باران را به صورت خط راست می بینیم و نقطه ای را که به سرعت می چرخد، مثلاً یک آتش گردان افروخته را به شکل یک دایره می بینیم و این دریافتها از راه حس است نه تخیل یا تذکر از طرف دیگر، فقط صورت مقابل چشم در چشم نقش می بندد و صورت مقابل چشم یک قطره است که فرومی ریزد و یا یک نقطه است که می چرخد. پس چرا ما خط مستقیم یا دایره میبینیم؟ برای اینکه در یکی از قوای آدمی صورتی که ابتدا نقش بسته باقی می ماند و صورت فعلی به آن می پیوندد و همه دریافتهای حسی در آن قوه جمع میشوند. این قوه اول، «حس مشترک»یا بنطاسیا نام دارد. ابن سینا در مبدا و معاد این قوه را فنطاسیا نامیده است.(نک ابن سینا، مبدأ و معاد، صص ،۹۳-۹٤).قوه دوم «خیال»است که تصویر همه محسوسات را پس از آنکه از حواس ظاهری پنهان می شوند، نگهداری می نماید. به وسیله دو قوه حس مشترک و خیال است که انسان می تواند حکم کند که دارنده این رنگ این مزه را دارد. مثلاً این خرمای سیاه شیرین است، آن لیموی زرد ترش و سرد است..... قوه خیال خزانه حس مشترک قلمداد می شود. قوه سوم «وهم»است که معانی جزئی نا محسوس را در محسوسات جزئی درک میکند. مثلا گوسفند معنی نامحسوس ترس را در گرگ مشخص می فهمد و بره معنی نامحسوس محبت را در مادر خودش در می یابد.قوه چهارم «حافظه» است که معانی جزئی را نگهداری می کند و این قوه غیر از خیال است که صور جزئی را حفظ می‌کند حافظه را خزانه وهم خوانده اند. قوه پنجم می تواند صوری را که حس دریافت میکند و یا معانی جزئی را که و هم ادراک می‌نماید ترکیب و تفصیل کند و نیز قادر است. صورت ها را با معانی تجزیه و ترکیب نماید. این قوه اگر در خدمت عقل قرار گیرد «مفکره»و اگر در خدمت وهم باشد«متخیله» نامیده می شود. خواجه

طوسی این قوه را متصرفه نامیده است. چرا که هم در حالت تفکر و هم در حالت تخیل نوعی تصرف در ادراکات انجام می دهد. (نک: طوسی، شرح اشارات و تنبیهات، ج ۲ ص۳۳۲)» (N. Moftouni, 2010). دیدن فرم یا صورت یک اثر هنری راه را برای تخیل باز می کند و معنا حاصل می شود تا در نهایت به درک عقلانی برسد. وبرعکس فرایند ایجاد یک اثر هنری مسیر معکوسی را طی می کند، یعنی شهود درونی از گنجینه مفاهیم کلی وجهان شمول در قوه عاقله گرفته می شود، و از واهمه معناها حاصل می شود و به کمک قوه خیال صورتها آزاد و رها می شود ودر پایان با نور و رنگ و فرم صورت محسوس « تعین»پیدا می کند.این مسیر با چرخه ای مدور در مراحل مختلف درحرکتی چرخشی تکرارشده تا هنرمند بتواند با جهان محسوس نور، رنگ، فرم و سایر عناصر بصری شروع به دگرگونی صورتها کرده که اینها به مدد قوه خیال صورت می‌گیرد. مشهودات را به تصویر درآورده وآن را به مفهومی جهان شمول متصل نماید تا روح یک اثر را با بیانی تجریدی متجلی سازد. بنا بر این اثر تجریدی بازنمایی عینی از طبیعت جهان نیست، ، بلکه تجلی "صورت‌های معنوی" اثر است که از محسوسات آغاز شده و به معقول و فراعقل تجریدی یا همان شهود منتهی می شود.«تاریخ هنر وتمدن بشر نیز براساس همین خصیصهٔ ذاتی انسان،سیر از مجرد به متعین است» (Rajabi Davani, 2024).

هدف تجرید تصویری که در فرم نمایان می شود، انتقال احساسات محض، ساختارهای ریاضی(مانند تناسب ، تعادل، توازن، تقارن وتکرارو... ودر نهایت مفاهیم روحانی مانند جلال، جمال، لطافت و... است که با چشم غیرمسلح (بدون‌ادراکات) قابل مشاهده نیستند. «علت این فرافکنی در وهله اول تخیل یا دقیق تر بگوییم توهم است و مسلمان در هنر تصویری تجلی بارز و سرایت پذیر این اشتباه را مشاهده میکند؛ به زعم وی تصویر، نظام واقعیت معینی را بر نظام واقعیت متفاوتی می‌تاباند پادزهر این فرافکنی یعنی آنچه آدمی را از آن اشتباه مصون می دارد حکمت است که هر چیزی را به جای خویش میخواهد»(T. Burckhardt, 2011). برخی هنرهای تجریدی مانند خوشنویسی، نگارگری، تذهیب، دروجه تعینی بازتاب می یابند وطبیعت گرا نیستند، وچون تجرید یافته اند بر فطرت منطبق شده اند. مکان وزمان در این هنر ها جلوه ای متفاوت با هنر طبیعت گرایانه دارد. که به دلیل عدم شباهت با مکان طبیعی به دلیل استفاده از عناصر تصویری تلخیص شده وضعیت به لامکان رسیده، وزمان نیز در ین هنرها به دلیل دوری از سایه پردازی موضعی وضعیتی در حالت نور منتشر دارد که زمان را در لحظه ای غیر مادی فرو برده و لازمان شده است.

در واقع زمان ومکان در نگارگری هر دو مجرد از طبیعت گرایی شده که هم زمانی آسمان شب و روشنایی روز و اتفاقات غیرلحظه ای و چند زمانی در تصویر است. وچون بازتاب نور بر عناصر به شکل سایه وزینگی رنگ ایجاد نمی شود زمان ومکان در این آثار طبیعت گرایانه نیست.ودر لحظه اکنون به «سرمدیت» می رسد.

مهمترین اصل در یک اثر تصویری و تجریدی،« تجرید بصری» است که درهنرهای دیداری تجریدی، با دیدن در اولین مرحله حسی اتفاق می افتد، «تجریدبصری» در این هنرها دوری از واقع گرایی مستقیم وتبدیل جهان بیرونی به شکل تلخیص شده وذهنی تر و ساده تر است که بیان را کلی تر وتجریدی تر نمودار می‌سازد.

بنابر این هنر تجریدی ابتدا قوانینی را تعیین می کند ومنع عبور از این قوانین را بر اساس عالم مثال تحدید(حدود انگاری) می کند تا در نهایت هنر مند از وضعیت تجرید شده آن را به تعین(عینیت پذیری) متعین سازد.

انواع تجرید درهنرهای اسلامی وتجلی تعینات معنوی آن

اگردرمجموعه هنرهای اسلامی«تجرید» را فقط به معنای حذف پیکره انسانی نگیریم، بلکه آن را فرایند فاصله‌گرفتن از صورت محسوس و رساندن آن به نظم، معنا، ریتم یا مثال ذهنی و... بدانیم، می‌توان دست‌کم هفت نوع اصلی تجرید را شناسایی کرد. منوط به اینکه این هنرها برمبنای احدیت و وحدانیت باشد. «محور مرکزی ،اسلام احدیت و وحدانیت است ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست» (T. Burckhardt, 2011).

تجرید هندسی.(گره چینی، رسمی بندی، مقرنس، یزدی بندی)



تصویر۱. گره چینی، ازاره دارالولایه حرم مطهر رضوی، گره چینی با معرق سنگ. ماخذ: (M. Jalali, 2017)

نقوش هندسی به دلایل زیادی آشکارترین و مشهورترین نوع تجرید در هنر اسلامی است. در این نوع از هنر که کاربرد فراوانی در معماری، نساجی، فرش، فلزکاری، منبت ومعرق ومشبک، دارد، جهان محسوس به نسبت، عدد، تقارن، تکرار و شبکه تبدیل می‌شود.شمسه های متنوع وآلت های گره مانند سرمه دان، پابزی، بلوط، ترنج، ترقه(آلت قمی)،شمسه ته بریده، برگ چنار،گیوه، پنج، انواع طبل، نقوش ستاره‌ای،و...به همراه مقرنس ورسمی بندی و یزدی بندی ها که نمود آن درکاشی‌کاری‌های معرق وهفت رنگ، و طرح‌های هندسی سطوح دیوار وایوانها وگنبد ومناره ها درنمای مساجد وعمارت ها متجلی شده نمونه‌های روشن آن‌اند(مراجعه کنید به کتاب گره وکاربندی (A. Shearbaf, 2006). که در آن مطلقا طبیعت به صورت مستقیم بازنمایی نمی‌شود، چنانکه از ساختارآن پیداست به نظمی عقلانی و ریاضی تقلیل یافته وبه بیانی دیگر تعالی داده می‌شود. این نوع از تجرید با مفهوم نظم کیهانی و نسبت‌های پنهان عالم پیوند دارد. شبکه اصلی این ساختار که از (ام الگره)اخذ شده است ونسبت شکلها وتقسیمات را از قوسهای دایره ای با ابزار پرگار می گیرد. چرا که دایره کاملترین و تجریدی ترین شکل هندسی است و نسبت های ریاضی مانند تقارن، تناسب، توازن، تعادل تمرکزتساوی و تکرار بی نهایت... در آن به کمال رسیده است واجزاء کوچکتر در نسبتی از دایره واگیره ای را می سازند که با تکثیر روبه بی نهایت دارد.« بنا به کلام اساسی اسلام لا اله الا الله ، در عین آنکه تمایز سطوح مختلف واقعیت با یکدیگر محفوظ است هر چیز زیر قبه بیکرانه احدیت اعلی جای می گیرد یعنی به مجرد تشخیص امر فی نفسه متناهی دیگر نمی توان آن را به مثابه واقعیتی در کنار نامتناهی تلقی کرد و به همین علت، متناهی در نامتناهی مندمج می شود» (T. Burckhardt, 2011, p. 133) . نمونه‌هایی از این هنر را درمسجد جامع اصفهان، گنبد سلطانیه، کاشی‌کاری‌های تیموری و صفوی و دوران معاصر به وفور می توان یافت.

جدول ۱. تحلیل تطبیقی مراتب ادراک سینوی (گره چینی، رسمی بندی، مقرنس، یزدی بندی). ماخذ: نگارندگان

تجرید وعملکرد	جلوه‌ی هندسی	ویژگی فرمی	تفسیر تحلیلی در هر مرحله بر اساس تجرید سینوی
تجرید حسی دریافت ماده و صورت‌های اولیه	متریال (چوب، آجر، گچ) و رنگ‌های خالص و بافت	تنوع مواد، درگیری مستقیم حواس (لمس و دیدن)	در این مرحله، ناظر با ماده روبروست. در مقرنس، یزدی بندی یا گره‌چینی، خشت، گچ یا چوب هنوز یک «شئ» هستند. تجرید در اینجا در پایین‌ترین سطح است؛ یعنی هنوز ماده بر معنا غلبه دارد. درک ما از مقرنس در این مرحله، فقط دیدن حجم‌های محدب و مقعر است.
تجرید خیالی نگهداری‌صورت‌های محسوس‌بدون ماده	نقش‌های تکرار شونده گره و نقوش اسلیمی	تکرار، نظم‌یافتگی، تبدیل جرم به نقش	ابن‌سینا قوه خیال را خزانه صورت‌ها می‌داند. درهنرهای هندسی تجریدی، وقتی قطعات کنار هم قرار می‌گیرند و یک «گره» (یا یک سطح) را می‌سازند، ذهن ما از دیدن جنسیت های جداگانه عبور کرده و «نقش» را می‌بیند. این «نقش» دیگر ماده نیست، بلکه صورت هندسی است که در ذهن ما نقش می‌بندد. یزدی‌بندی با تکرار واحدهای هندسی، ذهن را از انباشت آجر به سمت «نظم هندسی» سوق می‌دهد.این (صورت‌سازی هندسی) نظم تکراراست.
تجرید وهمی			

درک معانی جزئی؛ اتصال فرم به معنا (مثل ترس،عظمت)	هندسه پنهان، شکست نور در مقرنس، تناسبات طلایی	ایجادهیبت، تعلیق، شکست سادگی (پیچیدگی	این پیچیده‌ترین مرحله در معماری است. ابن‌سینا قوه وهم را مرتبط با درک معانی می‌داند که لزوماً عقلانی نیستند، مثل احساس هیبت یا آرامش. در مقرنس و یزدی‌بندی، وقتی نور در شکست‌های هندسی می‌تابد، یا وقتی در رسی‌بندی، سقف به سمت یک نقطه مرکزی (ترنجه) حرکت می‌کند، ناظر دچار «حیرت» می‌شود. این «حیرت» همان کارکرد «وهم» است؛ یعنی ادراک یک معنا (عظمت، آسمانی بودن) که فراتر از هندسه صرف است اما هنوز به مرحله تحلیل عقلی محض نرسیده است. اینجا فرم، «انگیزاننده» است. مرحله وهمی (ادراک معانی جزئی) است مانند شکوه و تعلیق درمقرنس.
تجرید عقلی ادراک کلیات و حقایق مجرد	«وحدت» در «کثرت» (الگوهای هندسی جامع)	تجریدکامل، تقارن‌مطلق، دلالت‌بر وحدانیت	در عالی‌ترین سطح، ناظر متوجه می‌شود که تمام این پیچیدگی‌ها (مقرنس، یزدی‌بندی) از یک «واحد» مشتق شده‌اند. در هندسه گره، کل طرح از یک پرگار و خط‌کش (نقطه و خط) به وجود می‌آید. اینکه «همه این کثرت‌ها در نهایت بازگشت به وحدت دارند»، همان مرحله ادراک عقلی است. تجرید در اینجا به معنای پشت سر گذاشتن فرم برای رسیدن به «اصل» است. ابن‌سینا معتقد است عقل می‌تواند کلیات را از اشیاء انتزاع کند. در معماری ایرانی، «نقش گره» انتزاع همان کلیتی است که در ذهن معمار بوده و حالا به فرم درآمده است. درمرحله عقلی (تجرید مطلق) یعنی وحدت در کثرت حاکم است.

تجرید درنقوش (ختایی، اسلیمی)

در اسلیمی، ختایی، پیچک‌ها، برگ‌ها، گل‌ها و ساقه‌ها، طبیعت هنوز حضور دارد، اما نه به شکل طبیعت گرایانه وتشبیهی،بلکه در آن گیاه در نقوش ختایی از فرم طبیعی خود تجرید شده وبا ساده سازی و کمینه گزینی به نقش گلهایی مانند گل شاه عباسی، گل پنبه ای، گل پروانه ای و...و در نقوش اسلیمی نیز از آن هم فراتر رفته از هر فرم و تشابه طبیعی مجرد شده ودر قالب ماهیچه های توپر وگلدار و ابری و دهان اژدری ظاهر می شودوبا حرکت اسپیرالی و پیچش حلزونی، رشد وتکثیر بی‌پایان به ریتم وحرکت ورویش متجلی می شود. چرا که برای بیان توحیدی در هنر همان گونه که گفتیم باید از طبیعت گرایی و تشبیه دوری کرد وهنر را به بیان قدسی نزدیک ساخت.« به طور کلی تصویر گیاهان و جانوران موهوم به صراحت مورد قبول قرار گرفته اما فقط تزیینات نباتی با اشکال نقش پردازی شده جزء هنر مقدس محسوب گشته است» (T. Burckhardt, 2011).

اسلیمی نماد «عالم مجردات» (تجرید محض)



تصویر۲. موزه استان قدس رضوی، محراب زرین فام پیش روی مبارک. ماخذ: (M. Jalali, 2017)

یعنی اسلیمی با آن گردش‌های بی‌پایان، چرخش‌های دورانی بدون مبدأ و منتها، و دوری از هرگونه شباهت به گیاه واقع‌گرا، دقیقاً همان چیزی است که فیلسوفان هنر اسلامی «شکل مثالی» می‌نامند.

پیوند با مرگ وآخرت در نشانه‌شناسی وجودی، اسلیمی «مرگ فرم» را در دنیای مادی رقم می‌زند تا «حیات معنایی» در عالم دیگر متولد شود. اسلیمی از «جهت‌مندی» آزاد است؛ این یعنی عبور از قید زمان و مکان (که شاخصه‌ی دنیای مادی است). این همان «فنا» است، یعنی زدودن وتجرید صورت‌های مادی برای رسیدن به حقایق باقی. آرایه تزیینی دیگر اسلیمی است که بارزترین ظهور آن در زیر قوس جناق

محراب است. تیتوس بورکهارت معتقد است« اسلیمی در کنار تکرار با وزن و آهنگ بعضی کلامهای قرآنی تثبیت یافتگی ذهن بر موضوعی دلخواه را منحل میکند در اسلیمی هرگونه استذکار صورتی فردی به علت تداوم بافتی نامحدود منحل و مضمحل میشود تکرار نقش مایه های واحد حرکت شعله سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به طور معکوس مشابه یکدیگرند آن تأثیر را قوت و استحکام می بخشند. روان آن چنان که امواج تابناک و فروزان و برگهای لرزان از وزش باد را می نگرد از متعلقات درونیش یعنی از اصنام شهوت و هوی میرهد و با اهتزاز در خود در حالت ناب بود و وجود مستغرق میشود» (T. Burckhardt, 1996)

ختایی، نماد «عالم کون و مکان» (حیات مادی)



تصویر۳. ضریح مطهر امام رضا(ع). ماخذ: (URL1)

«ختایی» و ارتباط آن با حس بویایی و تولد، از این روست که بویایی تجریدی ترین حس ظاهری ماست.و گل که دارای رنگ و بوست به ختایی تلخیص شده واز شباهت سازی طبیعت گرا عبور کرده وبه تجرید رسیده است و ختایی مستقیماً به حافظه‌ی دیداری ما از «گل» (به عنوان نماد حیات، شکوفایی و لذت‌های دنیوی) ارجاع می‌دهد. پرویز اسکندرپور در مقدمه کتاب اسلیمی و نشانها درباره آرایه های ختایی و اسلیمی پیچان می نویسد «در هنر اسلامی این نقوش در هم تنیده و پیچ در پیچ ، تصویری است از آن عالم فلکی و نیز کوچک شده شکلی است از آن عالم بی انتها؛ هنرمند مسلمان آن عالم اکبر را در عالم اصغر صفحه خویش صورتی دیگر داد و به واسطه دوایری که نظام چرخشی فلکی را در قاعده خود دارد به زمین کشید و این حرکت مداوم آسمانی را در صورتهای زمینی و در وسیع ترین دایره های محاط بر زمین یعنی مرکز حیات انسانی تا خود زمین رسم کرد» (P. Eskandarpoor-Khorrami, 2004). سپس خطوط اسلیمی و ختایی در عالم هنر اسلامی را -نماد حرکتی از خداوند به سوی روح آدمی و عروج روح به خداوند میداند (همان منبع).به نقل از مقاله (H. Ayatollahi,2014 & H. Abeddoust, 2014) پیوند با زندگی دنیایی:به دلیلی که گل‌ها در فرهنگ ایرانی-اسلامی، همزمان نماد «زیبایی گذرا» (دنیا) و «تجلی جمال الهی» (مبدأ) هستند. ختایی به دلیل شباهت ساختاری به گیاه، «جان‌دار» است. این جان‌داری، یادآور «نفس»است که به آن حیات می‌بخشد. «اسلیمی نوعی دیالکتیک در مقوله تزیین است که در آن منطق با پیوستگی زنده و جاندار، وزن همدست میشود و دارای دو عنصر اساسی است به هم پیچیدگی و در هم «تابیدگی نقوش و نقشمایه گیاهی» نخستین عنصر، اساساً به نظر بازیها یا تأملات نظری هندسی باز میگردد و عنصر دوم نمایشگر نوعی ترسیم وزن است: یعنی ترکیبی است از اشکال حلزونی و شاید بیشتر از رمز پردازی منحصراً خطی نشات گرفته باشد تا از الگوهای نباتی به علاوه تزیینات حلزونی شکل جانوران علامت خاندانها و دول و غیره و برگهای به هم تابیده در هنر چادرنشینهای آسیا نیز بازیافته بس مستقیم تری دارد. (T. Burckhardt, 1996) اگر این نقوش گیاهی که نشان خاندانها و دول بدانیم امر زندگی از آن منتج می شود.

تقابل و تعامل «اسلیمی» و «ختایی»

در یک کلام اینکه در هم تنیدگی ختایی و اسلیمی نکته ای طلایی در هنر ایرانی است (به‌ویژه در کتاب‌آرایی و تذهیب) واهمیت آن به این دلیل است که این دو (اسلیمی و ختایی) هرگز در تضاد مطلق نیستند، بلکه در هم تنیده‌اند.چون زندگی به سوی مرگ در جریان است ومرگ در زندگی از منظر تجرید از تعلقات دنیا خود جاودانگی است.گرچه این نگاه با آرای شیخ الرئیس درمورد تجرید برای رسیدن به معنا معتبر است از منظر نماد شناسی نیز چنانکه اشاره شد تیتوس بورکهارت نیز به همین مضمون به آن اشاره می کند.

در اینجا تجرید از راه تبدیل طبیعت به الگوی زنده و بی‌انتها رخ می‌دهد. گل و برگ دیگر یک گیاه خاص نیستند؛ صورت نوعی رویش، حیات و فیضان‌اند.از این روست که درآرایه های کتاب آسمانی تذهیب در صفحه افتتاح جای گرفته است وجلوه های آن رادر حاشیه نسخه‌های خطی، کاشی‌کاری تیموری، صفوی، تا دوران معاصر وهمچنین فرش ایرانی و...می توان مشاهده کرد.

جدول ۲. تحلیل تطبیقی مراتب ادراک سینوی در تجرید نقوش ختایی و اسلیمی. ماخذ: نگارندگان

تجرید و عملکرد	ختایی‌نمادد‌رطبیعت	اسلیمی‌هندسه‌محض	تفسیر تحلیلی در هر مرحله بر اساس تجرید سینوی
تجرید حسی	مشاهده گلها و گیاهان با بافت و حجم مشخص	مشاهده خطوط منحنی، پیچش‌ها و تکرار خطی	نقوش ختایی در مرحله حسی، با الهام از جهان خارج (حیوانات، گیاهان) ساخته شده‌اند.
درک صورت مادی			در مرحله حسی، ما فقط با خطوط منحنی و پیچشی روبرو هستیم.
تجرید خیالی	ترکیب و بازنمایی صورت‌ها	تبدیل‌خط به «الگو» (Patterning)؛ جدایی منحنی از منشأ گیاهی	ختایی در مرحله خیالی، هنرمند با ساده‌سازی (Simplification) و حذف جزئیات غیرضروری، «صورت» تشبیهی گل را از «طبیعت» جدا می‌کند
تبدیل‌گلها به‌نماد مثلاً تبدیل سرزمین ختن‌به‌بهشت زمینی.			اسلیمی مرحله خیالی، ذهن ما میان این خطوط، پیوندها و تکرارها را می‌سازد و آن‌ها را به عنوان یک «الگو» می‌شناسد.
تجرید وهمی	درک «نشان»؛ مثلاً دیدن حرکت اسپیرال و فهمیدن اینکه این حرکت، نماد حیات یا جریان است	از الگو به سمت معنای انتزاعی	ختایی در مرحله وهمی، این نقش دیگر یک گل واقعی نیست، بلکه یک «نشان» (Sign) است که معنایی فراتر (مانند تولد یا زندگی) را القا می‌کند.
درک پیوند میان فرم و معنای پنهان			اسلیمی در مرحله وهمی، به دلیل پیوستگی و تداخل خطوط مخاطب، دچار نوعی «حیرت» می‌شود. این مرحله‌ای است که فرم، از محدودیت‌ها خودداری کرده ذهن را از هر تشبیهی خالی می کند (نمادی از فناء در وحدت).
تجرید عقلی	رسیدن به «اصالت نماد»؛ فرم دیگر جسم نیست، بلکه مفهومی است که بر ماده سوار شده	رسیدن به «وحدت ریاضی»؛ درک اینکه تمام پیچیدگی‌ها، برآمده از یک نقطه یا دایره واحد است	- در نهایت، در مرحله عقلی، فرم به یک الگوی کلی تبدیل می‌شود که در ذهن مخاطب، فراتر از تصویر یک نقش عمل کرده ، به عنوان یک مفهوم (Concept) شناخته می‌شود. مانند شمسه در تذهیب.
ادراک کلیات و اصول ریاضی			در مرحله عقلی، ناظر به این حقیقت پی می‌برد که تمام این کثرت‌های پیچیده، در واقع بازنمایی یک اصل ریاضی ساده (مانند دایره یا نقطه) هستند. اینجا تجرید به معنای «بازگشت به اصل» است.و سیر از جزء به کل است.

۳.تجرید خطی یا خوشنویسی(اصول دوازده گانه خوشنویسی)

در هنر اسلامی خوشنویسی مرتبه ای متعالی دارد، چرا که تعین کلام الهی است، از آن روست که مسلمانان سعی درنگارش آن در غایت زیبایی داشته اند.از نظرگاهی دیگر خط فقط وسیله نوشتن نیست؛ خودخط به تصویر، ریتم ومعماری بصری تبدیل می‌شود ودلیل ابداع خطوط مختلف برای بیان حالتهای متنوع نیز همین است وبیان حالت های خط بیانگر تجرید فرم نوشتاری است.اگر برای مصحف شریف از خط نسخ استفاده شده ویا برای کتیبه های معماری خط ثلث برای نوشتن غزل ومرسولات خط شکسته به کار رفته دلیلی جز ماهیت تجریدی آن نیست.چرا که روانی و سلیس بودن خط نسخ در کتابت قرآن وحدت فرم ومحتوایی دارد همانگونه که قامت بلند خط ثلث بر کتیبه ها وایوانها نیز به دلیل همین قرابت است.« شریف ترین هنر بصری در جهان اسلام خوشنویسی است، و کتابت قرآن هنر مقدس علی الاطلاق محسوب می شود خوشنویسی نقشی همانند نقش شمایل نگاری در هنر مسیحی دارد، زیرا نمودگار جسم مرئی کلام الهی است » (T. Burckhardt, 2011).



تصویر ٤. کتیبه زرین گنبد طلایی امام رضا علیه السلام. ماخذ: (M. Jalali, 2017)

بی شک در خوشنویسی، معنا و صورت به هم نزدیک می‌شوند چرا که کلمه ابتدا دیده می شود وسپس خوانده می‌شود و در این میان اگر تناسبات زیبایی شناسانه که در دوازده اصل تجریدی خوشنویسی جای گرفته از آن جدا شود ساختار تناسب و نظم و ...را از دست داده ومعنای هر کتابتی با اختلال مواجه خواهد شد. به این دلیل است که در نگارش هایی مانند نسخ قرآنی، کوفی بنایی، ثلث کتیبه‌ای، نستعلیق کتابت، سیاه‌مشق و ترکیب‌بندی‌های متنوع خوشنویسی، حروف از کارکرد صرفاً زبانی فاصله می‌گیرند و به صورت های ناب بصری تبدیل می‌شوند.بسیاری از کتیبه‌های مساجد، قرآن‌های کوفی، سیاه‌مشق‌های دوره قاجار، کتیبه‌های ثلث دوره صفوی علاوه بر انتقال معنای کلام، دراوج زیبایی حامل ساختاری تجریدی بر مبنای مفاهیمی است که در اصول خوشنویس بدین ترتیب تعبیه شده است و درکتاب رسالاتی در خوشنویسی وهنرهای وابسته چنین آمده است.بدانکه اجزای خط بر دو قسم است، تحصیلی و غیر تحصیلی؛ تحصیلی آن است که کاتب را به ممارست و مداومت حاصل می باید کرد و پخته ساختن ،و غیر تحصیلی آنکه چون تحصیلی حاصل شود آن نیز حاصل شود، اما تحصیلی و آن دوازده جزو است: اول، ترکیب،دویم: کرسی،سیم :نسبت ،چهارم: ضعف، پنجم: قوت،ششم :سطح، هفتم: دور، هشتم: صعود مجازی، نهم :نزول مجازی، دهم: اصول،یازدهم: صفا،دوازدهم :شأن (H. R. Qilichkhani, 1994).

جدول ۳. تحلیل تطبیقی خوشنویسی بر اساس مراتب ادراک سینوی. ماخذ: نگارندگان

مرتبه ادراک	عملکرد ذهنی	جلوه‌درخوشنویسی	تفسیر فرمی بر اساس تجرید سینوی در هر مرتبه ادراکی وتحلیل فرم.
تجرید حسی	دریافت ماده و کیفیت‌های ظاهری	حرکت دست، اصطکاک قلم بر کاغذ، سیاهی مرکب	حضور «کیفیت مادی» زبری، نرمی، کشش در این مرحله، خوشنویس با ابزار مادی مواجه است: مرکب‌و کاغذ. ابن‌سینا در مباحث نفس،حواس را آغازگر شناخت می‌داند. در خوشنویسی، (مشق) همان تجربه حسی است. خوشنویس باید به مهارتی برسد که دست او با مقاومت کاغذ و لغزش قلم، «صورت» را درست بنویسد. فرم در اینجا هنوز «صنعت» است.
تجرید خیالی	حفظ‌صورت بدون ماده؛ تناسبات	هندسه‌حروف، میزان سنجش با نقطه، دایره‌ها و قوس‌ها منطبق بر اصول دوازده گانه.	تبدیل «حرکت دست» به (نظم ریاضی) هندسه حروف (نقطه به مثابه واحد) قوه خیال نزد ابن‌سینا، حافظ صور است. در خوشنویسی، «نقطه» (واحدسنجش) همان قوه خیال است. خوشنویس با «نقطه» نسبت حروف را می‌سنجد. وقتی هنرمند می‌آموزد که قد «الف» باید ۳ نقطه باشد، او از «ماده» (مرکب سیاه) عبور کرده و به یک «صورت هندسی» رسیده است. اینجا خوشنویسی از یک «حرکت فیزیکی» به یک «نظام تناسبات» تبدیل می‌شود. که تجرید خیالی است؛ یعنی صورت حروف در ذهن خوشنویس، به صورت کامل و متناسب وجود دارد.
تجرید وهمی	درک‌معانی جزئی (ابهت، لطافت، وقار)	«احوال»خط؛ نستعلیق (لطافت) در برابر ثلث (ابهت)	ادراک مشق نظری«سلوک درونی خطاط» ابن‌سینا «وهم» را قوه‌ای می‌داند که معنای غیرمحسوس را از صورت محسوس استخراج می‌کند (مثل درک «ترس» از چهره یک شیر). در خوشنویسی، ما با کیفیت خطوط مواجهیم.«نستعلیق» را «عروس خطوط» می‌نامند چون فرم آن با روح لطیف فرهنگ ایرانی (عشق و عرفان) همخوانی دارد. این ادراک، نه ریاضی است ونه حسی، (این دو وابسته به کمیت است) و ادراک «وهمی» کیفیت است؛ یعنی خط، «معنای روانی» خود را مستقیما به روح ناظر منتقل می‌کند. کشیده‌ها و دوایر متناسب، «حالت روحی» (مثلاً حزن یا شعف) را در فرم خط می‌دمد.

تجرید عقلی	ادراک کلیات و حقایق مجرد	«کلمه» به مثابه «نور» و حقیقت وجودی	بازگشت به «نقطه» (وحدت)؛ خط به مثابه تجلی کلام مطلق وبازنمایی بیانی تجریدی از طریق نشانه گذاری قراردادی حروف برای انتقال معنا ، درواقع خط مانند پلی است میان عالم ماده (مرکب و کاغذ) و عالم عقل (معانی متعالی). از منظر فرم، تمام حروف الفبا از یک «نقطه» مشتق می‌شوند. خوشنویس با تکرار این حقیقت در ذهن خود، به این نتیجه می‌رسد که تمام کثرت کلمات، در نهایت به «یک حقیقت واحد» (کلمه یالوگوس) بازمی‌گردند. در این مرتبه، خوشنویسی دیگر «نوشتن حروف» نیست؛ بلکه «تجلی معنای وجودی کلمات» است. فرم در اینجا چنان مجرد می‌شود که گویی خط، خود حقیقت است، نه تصویری از آن. این «تجرید تام» است که در آن، خط به عنوان تجسم دانش شناخته می‌شود.

٤.تجرید نوری و رنگی

نور و رنگ گرچه بخش جدا نشدنی در آثارتجسمی اسلامی، به‌ویژه معماری، نگارگری و تذهیب است ولی در هنر اسلامی می توان گفت، نور و رنگ نقش تجریدکننده دارند. ماهیت نور در معماری اسلامی فقط عامل روشنایی نیست؛نور در بسیاری از آثار معماری فضا را از سنگینی مادی دور می‌کند. رنگ نیز در کاشی‌کاری و نگارگری، لزوماً تابع رنگ طبیعی اشیا نیست. آسمان طلایی، کوه‌های صورتی، ابرهای تخت وسپید، زمین‌های لاجوردی یا سبز، همه نشانه همین نوع تجریدند.گنبد مسجد شیخ لطف الله در اصفهان در طوقه گنبد پنجره هایی با مشبک از فرم اسلیمی ساخته شده که علاوه بر تامین روشنایی به سبک سازی و تجرید وزن گنبد از سنگینی کمک کرده وفضای تعلیق وسبک سازی را با تابش نور به فضایی معنوی وقدسی تبدیل کرده است. یعنی در اینجا جهان طبیعی به جهانی مثالی، نورانی و غیرروزمره وتشبیهی تبدیل می‌شود. نورپردازی خاص در گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، نگارگری‌های مکتب تبریز و هرات، تذهیب‌های قرآنی مبین این مدعاست.

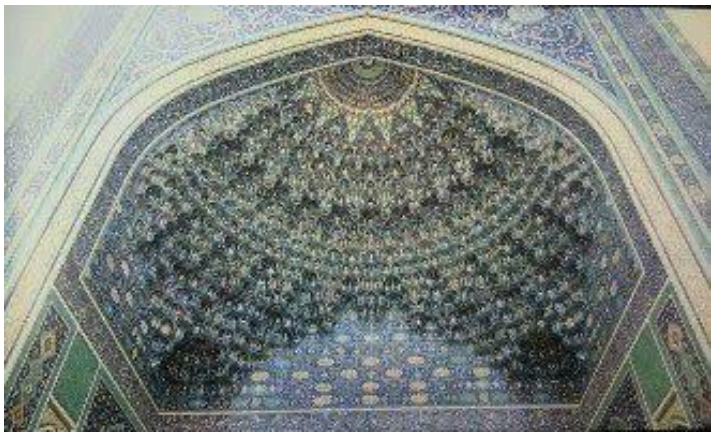
جدول ٤. تحلیل تجرید نوری و رنگی درهنر اسلامی. ماخذ: نگارندگان

تجرید و ماهیت فضا	وضعیت رنگ	عملکرد فرمی	نمونه‌های هنری
تجرید حسی	رنگ‌های مادی: رنگ‌های با اشباع طبیعی، متناسب با ویژگی‌های فیزیکی اشیا.	تعریف «توده» و «جسم»؛ ایجاد درک از وزن و مکان.	نقاشی‌های رئالیستی اولیه، کاشی‌کاری‌های ساده با طرح‌های گیاهی طبیعی.
وضعیت نور			رنگ ها صرفا پوشش اجسام هستند ونور از بیرون به آنها می تابد.
نور از اجسام بازتاب می‌شود؛ سایه‌روشن‌برای تعریف حجم.			
تجرید خیالی	رنگ‌های فوق‌طبیعی: ترکیب رنگ‌های خیره‌کننده و غیرواقعی که در طبیعت دیده نمی‌شوند.	ایجاد فضای «میان‌برزخی»؛ تبدیل فضا به رویای رنگین.	نگارگری‌های دوران تیموری و صفوی، تذهیب‌های پرزرق و برق.
وضعیت نور			اما در گذار به مرحله خیالی، هنر اسلامی با استفاده از رنگ‌های با اشباع بالا (مانند لاجورد، فیروزه وطلا) و حذف سایه‌روشن‌های مادی، پارادایم را تغییر می‌دهد. در این مرحله، رنگ‌ها دیگر "توصیف‌گر" نیستند، بلکه "تجلی‌گر" هستند. نور در نگارگری یا تذهیب، از درون رنگ ساطع می‌شود. این همان «نور مثالی» است که در آن رنگ، ابزاری برای نمایش جهان میان‌مادی (عالم مثال) است.
نور درونی نور از درون فرم ساطع می‌شود (نور مثالی)؛ حذف سایه‌های سنگین.			
تجرید وهمی	تخت‌شدگی رنگی: حذف تضادهای حجمی؛ رنگ‌ها به جای نشان دادن حجم، «سطح» را می‌سازند.	شکستنِ مرزهای مادی؛ تبدیل«جسم» به «نقش».	مقرنس‌کاری‌های بسیار ظریف، آینه کاری‌های شکسته، اسلیمی‌های پیچیده.
وضعیت نور			در مرحله وهمی، هنرمند با استفاده از تکنیک‌هایی نظیر آینه‌کاری یا مقرنس‌کاری، تلاش می‌کند تا چشم را از دیدن «سطح صلب» بازدارد. در اینجا، نور به صورت پراکنده عمل می‌کند. وقتی نور از هزاران سطح کوچکِ آینه یا مقرنس بازتاب می‌شود، دیگر نمی‌توان تشخیص داد که نور از کجا می‌آید یا جسم کجاست. این «وهم بصری» در واقع تلاشی است برای نشان دادن این حقیقت که: «ماده، پوششی است بر حقیقت نوری». در این مرحله، رنگ و نور در هم می‌آمیزند تا «حجم» را به «تجلی» تبدیل کنند.
نورپخش‌شونده نور از منبع مشخصی نمی‌آید؛ همه چیز در یک درخشش همگن غوطه‌ور است.			
تجرید عقلی	رنگ به مثابه نور: یا غیاب رنگ (سفید/طلایی	رسیدن به «هندسه محض»؛ تجلی نظم بی‌نهایت و وحدت.	گنبدهای طلایی، هندسه‌های انتزاعی در کاشی‌کاری‌های تجرید شده، نور مستقیم از پنجره‌های هندسی.
وضعیت نور			

نور مطلق نور به مثابه خود حقیقت؛ غیاب سایه به معنای غیاب ماده.	مطلق) یا رنگ‌های تک‌بعدی و رمزگونه.		در نهایت، در مرتبه عقلی، هنر به غایت خود می‌رسد. اینجا دیگر با رنگ‌های متنوع و جزییاتِ خیال روبرو نیستیم. تجرید عقلی در هنر اسلامی، تجلی «هندسه نور» است .رنگ در این مرحله یا به سمت «طلایی» (نماد نور مطلق) میل می‌کند یا به سمت «سادگیِ محض» می‌رود. فرم به هندسه‌های انتزاعی (مثل ستاره‌ها و دایره‌ها) تبدیل می‌شود که نشان‌دهنده نظم ریاضی و عقلانی جهان هستند .در این سطح، هنر دیگر چیزی را «نشان نمی‌دهد»، بلکه خود «نظمِ هستی» را بازنمایی می‌کند. گنبد، به عنوان نماد تجرید عقلی، با هندسه‌ای که نور را در مرکزیت خود جمع می‌کند، نشان می‌دهد که کثرت رنگ‌ها و اشکال در نهایت در «نقطه» یا «وحدت» فرو می‌روند.

۵. تجرید فضایی و معماری

آنچه از کاوش در معماری اسلامی نمودار می شود این است که فضا اغلب از حالت صرفاً کاربردی فراتر می‌رود وبا استفاده از آرایه های معماری اسلامی به تجربه‌ای روحانی، ریاضی یا کیهانی تبدیل می‌شود. عناصر معماری اسلامی مانندحیاط، ایوان، گنبد، محراب، مقرنس، محور قبله و تکرار طاق‌ها، همگی فضا را از یک مکان عادی به نظامی نمادین و معنوی (تجریدی)تبدیل می‌کنند. «تعادل ایستمند مقتضی سکون است اما ماده خام از طریق قلمزنیهای اسلیمی و کنده کاری به شکل مقرنس و حجره های کندو که با هزار بر یا سطح تراش خورده نور می گیرند و سنگ و اندود گچ یا گچبری تزیینی را به در و گوهر مبدل می سازند به نوعی سبك شده و شفافیت یافته است » (T. Burckhardt, 2011).



تصویر۵. صحن جامع رضوی ایوان جنوبی نمونه مقرنس لانه زنبوری. ماخذ: (M. Jalali, 2017) .

مقرنس یکی از عناصر تجریدی معماری است که درآن ماده سخت معماری به چیزی شبیه نور، ابر، بلور یا تعلیق بصری بدل می‌شود. شاهکار مقرنس های ایوان مسجد جامع اصفهان، مقرنس های زیر گنبد مسجد گوهرشاد، صحن جامع رضوی، نمونه های زیبایی از این نوعند. « میدانیم که بعضی بر معماری اسلامی خرده گرفته اند که کارکردهای ایستایی و سکون را به طرز برجسته نمایان نمی سازد برخلاف معماری عهد رنسانس که نقاط فرود بار ساختمان و خطوط کشاکش در آن را با اعطای نوعی وجدان اندامی به عناصر ساختمانی قوت می بخشد. و اما این امر در چشم انداز اسلام به تحقیق خلط دو نظام واقعیت با هم و نیز دال بر عدم صداقت و اخلاص عقلی تلقی میشود در واقع اگر ستونهای کشیده و قلمی میتوانند بار طاق قوسی را تحمل کنند دیگر چه فایده دارد که تصنعاً حالت کشاکش آمیزی به آنها نسبت کنیم که جزء طبیعت جمادات هم نیست از سوی دیگر معماری اسلامی طالب غلبه بر سنگینی از طریق اسناد حرکتی صعودی به آن آن چنان که هنر گوتیک می کند نیست » (T. Burckhardt, 2011).

جدول ۵. تحلیل تجرید فضایی و معماری. ماخذ: نگارندگان

تجریدوماهیت‌فضا	ویژگی‌فرمی‌ومعمارانه	نمودکالبدی (مثال)	تحلیل فرم براساس مراحل تجرید سینوی.
تجرید حسی	پرسپکتیو خطی، ابعاد فیزیکی،تکیه‌برسنگینی وصلبیت،ساختارعملکردی.	دیوارهای حصار، رواق‌های ستون‌دار، ورودی‌های	انقیاد ماده در مرحله حسی، معماری مستقیماً با "ادراک حسی" سروکار دارد. اینجا فضا تابع «سنگینی» است. دیوارهای ضخیم، طاق‌های سنگی و رعایت تناسبات انسانی، همه نشان‌دهنده تعامل بی‌واسطه با ماده است. در این مرحله، تجرید هنوز رخ نداده است؛ فضا صرفاً «محل سکونت» است و فرم‌ها دقیقاً همان چیزی هستند که دیده می‌شوند.
فضا، مادی و کاربردی			
منطق‌فضا انقیاد ماده: فضا در خدمت کالبد.			

		متصل به خیابان.	
تجرید خیالی **فضای‌برزخی (بین‌السطور)** **فضا به عنوان حائل بین بیرون و درون.**	سیالیت، فضاهای میان‌پر(ایوان،حیاط)، سایه‌اندازی‌های پویا، ترکیب نور و گیاه.	حیاط‌مرکزی (میان‌سرا)، ایوان‌ها، آب نماها.	این مرحله قلب معماری ایرانی است. مفهوم «حیاط مرکزی» (خلوت‌گاه) در این مرحله قرار می‌گیرد. حیاط، یک فضای «بین‌المجالین» است؛ نه کاملاً داخل است و نه کاملاً خارج. در این مرحله، معماری از صلبیت خارج می‌شود. بازی نور و سایه در ایوان‌ها، استفاده از آب برای انعکاس آسمان (به عنوان نماد عالم برتر)، همگی نشان از آن دارد که فضا تلاش می‌کند از مادیت خود فاصله بگیرد. در این مرحله، فضا «خیال‌انگیز» است؛ یعنی ظرفیتی برای گذار فراهم می‌کند.
تجرید وهمی **فضای سیال و شکننده** **منطق‌فضا تبدیل حجم صلب به حجمِ نوری.**	انحلال توده تکرار هندسی،سطوح پیچیده که مرز را می‌شکنند.	مقرنس‌کاری، کاربندی‌ها، تزئینات آینه‌کاری.	انحلال صلبیت در معماری اسلامی پیچیده‌ترین و منحصربه‌فردترین بخش کارکرد تجرید در معماری اسلامی است. در این مرحله، هنرمند معمار با استفاده از «مقرنس» و «کاربندی»، سنگینی و حجم وثقل سقف را از بین می برد. وقتی به مقرنس می‌نگریم، چشم دیگر نمی‌تواند لبه‌های واقعی و مادی سقف را تشخیص دهد. این کثرت سطوح کوچک، یک «وهم» بصری ایجاد می‌کند که در آن گویی تزلزل ماده صورت گرفته و تبدیل حجم صلب به حجم نوری.سقف، خود نور است و سنگینی ندارد. در این مرحله از تجرید، فضا از حالت «ایستا» به حالت «جنبشی» تغییر ماهیت می‌دهد. معماری در این مرحله از ادراک سینوی، ابزاری است برای شکستن یقین مخاطب نسبت به سنگینی ماده.
تجرید عقلی **فضای انتزاعی و وحدت‌بخش** **منطق‌فضا وحدت: فضا به مثابه‌تجلی نظم کیهانی.**	هندسه‌محض، تناسبات طلایی، مرکزیت، تکرار بی‌نهایت، خلوص فرمی.	گنبدها، شبکه‌های گره‌چینی، هندسه نقوش اسلیمی.	هندسه وحدت غایت تجرید در معماری، رسیدن به «عقل» یا «وحدت» است. در اینجا فرم‌های پیچیده مقرنس، جای خود را به «گره‌چینی» و هندسه‌ی خالص گنبدها می‌دهند. گنبد، تجرید کامل «فضا» است؛ یک دایره (نماد وحدت) که به یک کره (نماد آسمان) تبدیل شده است. در مرحله عقلی، معماری به یک «معادله ریاضی» تبدیل می‌شود. فضا در اینجا تهی از تزئینات الحاق است و تنها «نظم» حکمرانی می‌کند. تکرار نقوش در گره‌چینی، نماد وحدت در کثرت است. در این مرحله، فضا دیگر «مکان» نیست، بلکه «زمانِ منجمد» است؛ یعنی جایی که تفکر عقلانی انسان به سکون ابدی می‌رسد.

٦. تجرید تصویری

برخلاف تصور رایج، که در آن منع صورتگری وپیکر نگاری موردتوجه است، هنر اسلامی شامل تصویرگری پیکره های انسانی وحیوانی است که در نگارگری ایرانی، نقاشی عثمانی و مغولی، انسان و حیوان حضور دارند؛ اما به شیوه‌ای برگرفته از مبانی طبیعی‌گرایانه و پرسپکتیوی نیستند. بورکهارت معتقد است:«مع هذا تصویرسازی در اسلام به طور مطلق منع نشده است تصویر مستوی به عنوان هنری غیردینی به دیده اغماض نگریسته میشود به شرط آنکه نه نقش خداوند باشد و نه سیمای پیامبر»(همان منبع)در نگارگری اسلامی، پیکره‌ها اغلب از حجم گرایی، سایه‌پردازی، فردیت وشیوه فردی ورویکرد روان‌شناختی و واقع‌نمایی فاصله می‌گیرند و درآن انسان به نشانه، تیپ، مقام، حالت یا نقش روایی تبدیل می‌شود. «نقاشی ایرانی توانست بیننده را از افق مادی به مرتبه ای عالی تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی می سازد مافوق این جهان ...» (S. H. Nasr, 1996). مثلاً در آثار سلطان محمدنگارگر، چهره‌ها و بدن‌ها کاملاً طبیعیت گرا نیستند؛ اما از طریق بیان رنگ، ساختارحرکت، ترکیب‌بندی و اغراق شاعرانه، به مرتبه‌ای خیالی و مثالی می‌رسند.که به آن تجرید تصویری می گوییم.. « نوع تفکر هنرمند ایرانی مسلمان و میراثی که از هنر باستان همراه خود دارد باعث نوعی بیان رازگونه او در نقاشی است که با استفاده از ابزاری به نام تجرید به بیننده القا می شود .این نوع بیان بین تمام هنرمندان زبانی مشترک است» (H. Hamdieh, 2022 & M. R. Sharifzadeh, 2022) .

جدول ٦. تحلیل تطبیقی مراتب ادراک سینوی درتجرید تصویری(نگارگری، گل‌ومرغ، تذهیب و تشعیر). ماخذ: نگارندگان

تجرید وعملکرد	تحلیل نگارگری	تحلیل گل ومرغ	تذهیب	تشعیر
تجرید حسی تعین‌صورت (رنگ، بعد، مکان)	رویت پیکره ها، صخره‌های اسفنجی، البسه و رنگ‌های درخشان و...روی کاغذ.	مشاهده گلبرگ‌ها، خارها، پرهای پرنده و رنگ‌های طبیعی گل سرخ و بلبل.	دیدن طلاکاری‌ها، لاجورد، خطوط محیطی و تقسیمات اولیه شمسه و کتیبه.	دیدن خطوط تک‌رنگ (طلایی یا مرکبی) از حیوانات در حال نزاع یا دویدن بر حاشیه کتاب.
تجرید خیالی حفظ‌صورت‌محسوس بدون نیاز به حضور ماده در خارج	حذف سایه‌روشن و پرسپکتیو مادی؛ ثبت پیکره ها در حالت «نیم‌رخ،سه رخ» و ایجاد فضای چندساحتی.	ساده‌سازی فیگور پرنده و گل؛ رهایی از ضرورت آناتومی دقیق علمی و ثبت «خاطره ازلی» گل و مرغ.	تبدیل نقوش به الگوهای تکرارشونده متقارن؛ شکل‌گیری صورت ذهنی شمسه بدون وابستگی درخشندگی طلا.	تجرید حرکات حیوانات (گرفت‌وگیر) به خطوطی پویا و مواج که خصلت مادی دارای بافت وجنسیت را از دست داده‌اند.
تجرید وهمی درک معانی جزئی غیرمحسوس (عشق، هیبت، قداست، تعلیق)	ایجاد فضای موازی (ملکوت)؛درک رابطه‌عاشقانه‌خسرووشیرین‌یاتقدس‌معراج پیامبر(ص)ازطریق فرم های سیال.	درک رابطه عاشق و معشوق (راز و نیاز بلبل با گل)؛ القای معنای زوال‌پذیری ماده و جاودانگی زیبایی ملکوتی.	درک ابهت، جلال و تقدس متن؛ خطوط تذهیب ذهن را به سوی عظمت پنهان در کلام (به‌ویژه قرآن) هدایت می‌کند.	القای نیروهای متخاصم طبیعت و تنازع بقا (شر و خیر) از طریق در هم تنیدگی خطوط حیوانات اساطیری (سیمرغ و اژدها).
تجرید عقلی تجرید تام و ادراک کلیات مجرد ازماده وعوارض آن	رهایی کامل از زمان و مکان مادی؛ تبدیل تصویر به «آینه حقایق سرمدی» و صور مثالی عالم اعلی.	گذر از کثرت گل و مرغ به «وحدت معشوق حقیقی»؛ گل به عنوان مظهر تجلی جمال الهی و مرغ به عنوان نفس ناطقه.	رسیدن به تجرید محض ریاضی و نوری؛ شمسه به عنوان کنایه‌ای از نورالانوار و وحدت کثرت‌یافته با درخشش طلایی تجلی می‌کند.	صعود به مرتبه تقابل نیروهای کیهانی؛ تبدیل نقوش حیوانی به جریان‌های جدال حیات و حرکت دوار هستی.

۷. تجرید رمزی و معنوی و ادبی

تجرید رمزی ومعنوی وادبی عمیق‌ترین نوع تجرید است. چرا که در این نوع تجرید صورت هنری به نماد تبدیل می‌شود؛ یا اینکه معنایی تجرید وتلخیص می شود، یعنی چیزی را نشان می‌دهد که دامنه معنایی آن فراتر از خودش است. به عنوان مثال، باغ می‌تواند رمز بهشت باشد.همانگونه که نور می‌تواند نشانه حضور الهی باشد.وهمچنین دایره می‌تواند کمال و وحدت را یادآوری کند. مرکزگرایی در گنبد یا شمسه می‌تواند اشاره‌ای به وحدت و صدور کثرات از مرکز داشته باشد. تجرید ادبی نیز امر محسوس را به معنا، رمز، تمثیل، استعاره و حقیقت باطنی تبدیل می کند. شفیعی‌کدکنی این صنعت را ملازم تشخیص می شماردوآن را از خصیصه های سبکی شعر بیدل دهلوی محسوب می دارد (M. R. Shafiei Kadkani, 2024). زیرا در ادبیات عرفانی، بسیاری از اشیا و رخدادها محدود به معنای خودشان نمی‌مانند: در شعر فارسی شراب فقط شراب نیست؛ بلکه می‌تواند رمز و راز معرفت، جذبه، بی‌خودی یا عشق الهی باشد ویا معشوق فقط معشوق زمینی نیست؛ می‌تواند صورت جمال مطلق باشد.و بیان شاعر از کلمه باغ فقط باغ وبستان در طبیعت نبوده و رمز بهشت جاودان است، .چنان که لسان الغیب می گوید؛

مرغ باغ ملکوتم نی ام از عالم خاک چند روزی قفسی ساخته اند از بدنم. (SH. Hafez Shirazi, 2007) .

که در آن تن به زندانی که مرغ روح در آن گرفتار است تعبیر شده است و یا اینکه سفر فقط حرکت مکانی نیست؛بلکه سلوک روحانی است آنگونه که در شعر حافظ بدان اشاره شده است .

دگر زمزل جانان سفرمکن درویش که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس. (SH. Hafez Shirazi, 2007).

روشن تر از خاموشی چراغی ندیدم و سخن به از بی سخن نشنیدم ساکن سرای سکوت شدم و صدره صابری در پوشیدم تا کار بغایت رسید ظاهر باطن مرا از علت بشریت خالی دید فرجه از فرج در سینه ظلمانی من گشاد و مرا از تجرید و توحید زبانی داد لاجرم اکنون زبانم از لطف صمدانی است و دلم از نور ربانی است و چشمم از صنع یزدانی است بمد داو میگویم و بقوت او میگیرم چون بدو زنده ام هرگز نمیرم چون بدین مقام رسیدم اشارت من ازلی است و عبادت من ابدی است. زبان من زبان توحید است و روان من روان تجرید است.ذکر بایزید بسطامی (F. A. Attar Nishapuri, 2002).

تجرید ادبی در هنر اسلامی عمدتاً در قلمرو تجرید رمزی و معنوی قرار می‌گیرد، زیرا زبان ادبی از طریق استعاره، تمثیل، رمز و تأویل، محسوسات را از سطح دلالت مستقیم فراتر می‌برد و به معانی باطنی، عرفانی یا مثالی پیوند می‌زند. با این حال، هنگامی که متن ادبی در قالب خوشنویسی یا نگارگری ظاهر می‌شود، این تجرید با تجرید خطی، تجرید تصویری، رنگی و فضایی نیز ترکیب می‌گردد واز منظر ابن‌سینا هم می‌توان گفت: تجرید ادبی معمولاً از صورت محسوس آغاز می‌کند، آن را در قوه خیال بازآرایی می‌کند، سپس از راه استعاره

و تمثیل به سطح معنای کلی یا معقول(مثالی) نزدیک می‌سازد« شرف و نبالت عقل و به دنبال آن شرف و نبالت هنر در همین است پس قول به اینکه هنر از عقل یا از علم می تراود آن چنان که استادان هنر اسلامی گواهی میدهند، ابداً بدین معنی نیست که هنر عقلانی است و باید رشته اتصال آن را با کشف و شهود روحانی قطع کرد؛ برعکس زیرا در اینجا عقل الهام را از کار نمی اندازد بلکه درهای وجود خود را بر زیبایی ای غیر فردی می گشاید»(بورکهارت، ستاری، ۱۳۵، ۱۳۹۰). بنابراین ادبیات یکی از نیرومندترین ابزارهای عبور از محسوس به معنا در فرهنگ اسلامی است.

در اینجا ادبیات همان کارکردی را دارد که در تجریدبصری، شمسه، گنبد، باغ، محراب یا نقش اسلیمی انجام می‌دهند.در تجرید رمزی و معنوی و ادبی، تجرید نه فقط در شکل، بلکه در معنا رخ می‌دهد و صورت محسوس پلی است به سوی معنای نامحسوس که در واقع حرکتی از محسوس به معقول است.شمسه‌های تذهیب، طرح باغ ایرانی، محراب، گنبد، نقش طاووس، سرو، گل نیلوفر، نقوش فرش رمزگانی هستند که از ظاهر و فرم فراتر رفته وبه بطن و معنی اشاره دارند . زبان ادبی، هنگامی که در هنر اسلامی وارد قلمرو تصویر، خط، رنگ، فضا و نقش می‌شود، از طریق گونه‌های متنوع تجرید بیان بصری می‌یابد.

یعنی ادبیات فقط به شکل «متن خواندنی» حضور ندارد، بلکه می‌تواند در خوشنویسی، نگارگری، تذهیب، معماری، باغ، رنگ، نور، نماد و ترکیب‌بندی به صورت هنری و تجریدی ظاهر شود. این گزاره زمانی اعتبار بیشتری دارد که در نظر داشته باشیم زبان ادبی ذاتاً با استعاره، رمز، تمثیل، ایهام، خیال و تأویل سروکار دارد. این عناصر، خود نوعی فاصله‌گرفتن وفرارفتن از بیان مستقیم‌اند. پس وقتی زبان ادب وارد هنر اسلامی می‌شود، با ساختارهای تجریدی آن هم‌سنخ می‌شود. صورت محسوس را از معنای مستقیم جدا می‌کند و آن را به نظم، رمز، خیال و معنا تبدیل می‌سازد، پس به طور خلاصه می توان چنین بیان کرد که در یک تقسیم‌بندی کلی، در هنر اسلامی دست‌کم این هفت نوع تجرید وجود دارد.

جدول ۷. تحلیل تجرید رمزی، معنوی و ادبی. ماخذ: نگارندگان

تجریدسطح‌رمز،معنا	ساختارادبی	نسبت‌ومعنا	کارکرد رمزی در متون سینوی وتحلیل هرمرحله
تجرید حسی	تشبیهات محسوس به محسوس، توصیف جزئیات بصری، مجازهای لغوی ملموس.	دلالت مطابقی؛ لفظ عیناً متناظر با مصداق خارجی است.	توصیف مناظر مادی، قفس، بال و پر پرندگان به شکل فیزیکی.
نمادهای مادی و طبیعی			در مرتبه حسی، ادبیات کاملاً تصویری، ملموس و فیزیکی است. فرم زبانی بر «تشبیهات حسی» استوار است. وقتی ابن‌سینا در ابتدای (رساله الطیر) از «صیاد»، «دانه» و «دام» سخن می‌گوید، ابتدا ذهن مخاطب را با تصاویر فیزیکی شکار درگیر می‌کند. فرم ادبی واقع‌گرایانه است تا حواس پنج‌گانه مخاطب را فعال کند. هیچ رمزی بدون این بستر مادی نمی‌تواند شکل بگیرد؛ حواس، ماده‌ی اولیه خیال هستند.
تجرید خیالی	استعاره‌های چندبعدی، جانورهای نمادین (حیوانات سخنگو)، فضاسازی سوررئال ادبی.	دلالت التزامی؛ لفظ، ذهن رابه تصویری واسطو برزخی هدایت می‌کند.	عبور پرنده از کوه‌های بلند، رویارویی با پیرمرد نورانی (عقل فعال) در مرز جهان.
تمثیل و متل			ساحت تمثیل (عالم برزخ متن)با ورود به مرتبه خیالی، فرم ادبی از واقع‌گرایی مادی فاصله گرفته و وارد ساحت «تمثیل » می‌شود. در این سطح، حیوانات سخن می‌گویند ومکان طبیعی نیست،(مانند کوه قاف یا چشمه آب حیات).در رسائل سینوی، این مرحله متناظر با حضور «پیر جوان‌بخت» (رمز عقل فعال) است که ویژگی‌های مادی (پیری و جوانی) را به شکلی متناقض‌نما و خیالی با هم جمع کرده است. فرم ادبی در اینجا «سیال» است؛ زبان دیگر نمی‌خواهد مابه‌ازای خارجی داشته باشد، بلکه می‌خواهد تصویری در باطن مخاطب (حس مشترک و خیال) خلق کند تا او را آماده‌ی فهم حقایق مجرد سازد.
تجرید وهمی	تقابل های زبانی، شطحیات، متناقض‌نماها (حذف نسبت‌های منطقی صوری).	تعلیق دلالت؛ لفظ توان حمل معنا را ندارد و دچار شکست ساختاری می‌شود.	رهایی پرنده از بند کالبد، درک حقایق مجرد بدون واسطه فرم‌های مادی.
رمزوتاویل			در مرحله وهمی (که در فلسفه سینوی، ادراک معانی جزئی غیرمحسوس است)، فرم ادبی سنتی فرومی‌پاشد. استعاره‌ها و تمثیل‌های ساده دیگر پاسخگو نیستند و (رمز) متولد می‌شود.تفاوت رمز با تمثیل در این است که تمثیل قابل ترجمه به مفاهیم عقلی است (مثلاً صیاد = شیطان)، اما رمز تعابیر بی‌نهایت دارد و در قالب منطق دوارزشی نمی‌گنجد. در این مرحله، ادبیات به سمت «شطح» و «تقابل» می‌رود؛ عباراتی چون «سکوت گویا» یا «تاریکی درخشان». فرم زبانی در اینجا عمداً مبهم و تاریک می‌شود تا عقل جزئی‌نگر را سرگردان کند و به مخاطب نشان دهد که حقیقت، فراتر از الفاظ و گزاره‌های منطقی است.
تجرید عقلی	فرم‌های پیراسته، ایجازمخل،گزاره‌ها ی‌ریاضی‌گون عرفانی،سکوت (فنای زبانی).	عینیت لفظ و معنا؛ انحلال نشانه شناختی	وصول به ملکوت، شهود بی‌واسطه حق، فروپاشی روایت و رسیدن به سکوت تجرید.
			در غایت تجرید سینوی که مرتبه عقلی است، زبان به مرزهای نهایی خود می‌رسد و عملاً نابود می‌شود. عقل محض، بی‌نیاز از واسطه و تصویر است؛ بنابراین، فرم ادبی به «ایجاز مطلق» یا «سکوت» میل می‌کند.در انتهای سفرهای رمزی

غیاب رمز یا سکوت محض		(سقوط زبان در ساحت حضور).	ابن‌سینا و متون صوفیانه پس از او، سالک پس از طی مراتب، به پیشگاه شاه (عقل اول یا حق) می‌رسد. در این لحظه، روایت قطع می‌شود. دیگر سخنی برای گفتن وجود ندارد، زیرا هرگونه فرم ادبی (کلمه، جمله، وزن و قافیه)، خود نوعی حجاب و مادیت است. تجرید عقلی در ادبیات، رسیدن به آن نقطه‌ای است مولانا می‌گوید: «حرف و گفت و صوت را بر هم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم»

سیر تجرید رمزی و ادبی در مکتب سینوی نشان‌دهنده‌ی یک «روش‌شناسی استعلایی در زبان» است. نویسنده با استفاده از فرم حسی (داستان شکار)، ذهن را جذب می‌کند؛ با فرم خیالی (سفر تمثیلی)، آن را از زمین جدا می کند و با فرم وهمی (رمزهای تقابلی)، منطق مادی را به چالش می‌کشد؛ و در نهایت با فرم عقلی (سکوت و فنای کلام)، سالک را به ساحت شهود بی‌واسطه هدایت می‌کند. در این روند، زبان خود را فدا می‌کند تا معنا متولد شود.

۸. هنروجدایی «معنا» ازفرم

ساختار اثر هنری در هر صورت دارای فرم و محتوی است.هنر تجریدی اسلامی در تلاش است معناهای اثر هنری را افزایش دهد واصولا هنر تجریدی در پی معنا بخشی به ماده یا فرم است. «همچنین میتوان گفت و سخنان هنرمندان اسلام آن را تایید میکند که هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است زیرا زیبایی از خداوند نشات میگیرد و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد هنر بر وفق کلی ترین بینش اسلامی از هنر فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است » (T. Burckhardt, 2011).

در نحله های هنر مدرن برخی مکاتب هنری در تلاش برای جدا کردن معنا از فرم بودند واثر هنری را به خود اثر فروکاسته اند.در این زمینه دو جریان اصلی می توانند این جدایی را تجسم کنند، اما پاسخ دقیقتر فرمالیسم (فرمالیسم، هنر برای هنر) است که در بستر هنر انتزاعی محض به اوج رسید. نام و چهره های اصلی فرمالیسم، که ریشه ی نظری آن از قرن نوزدهم و نظریه پردازانی چون تیوفیل گوتیه و نقد ادبی کلایو بل و راجر فرای آغاز شد و در قرن بیستم به دست کلمنت گرینبرگ در نقد نقاشی به بلوغ رسید« این روش در اصل نقد سلسله مراتبی را طرد نکرده بلکه صرفاً سیستم ارزشیابی و قضاوت هنری دیگری را جایگزین آن می سازد. نقد هنری در غرب غالباً با اخلاقیات در هم تنیده است. این تمایل به قبل از زمانی که مدر نیست ها درباره حقیقت عناصر پدیدآورنده اثر سخن گفتند و یا زمانی که منتقد برجسته آمریکایی کلمنت گرینبرگ در خصوص فرمالیسم خالص و عاری از خودنمایی و فریب در نقاشی بحث کرد. باز می گردد» (Lucie-Smith, 2002). در قلمرو بصری، اوج این جدایی را در انتزاع محض می بینیم، نقاشیهایی مثل آثار کازیمیر مالویچ (خصوصاً مربع سیاه) که دیگر هیچ دلالت روایی یا مفهومی بیرونی ندارند.این اثر تفسیرهای گوناگونی را درموردچیستی ومعنای هنر پیش کشیده است.



تصویر٦. مربع سیاه، کازیمیر مالویچ. ماخذ: (URL2)

در این نگاه، اثر هنری به «خود اثر» تقلیل می یابد و فرم (رنگ، خط، بافت، ترکیب) دیگر «حامل» معنایی بیرونی نیست ،یعنی اثر به جای (دلالت کردن) بر چیزی (روایت، اندیشه، اخلاق، یا حتی بازنمایی طبیعت)، صرفاً «خودنما» میشود.برعکس هنر تجریدی، زیرا« ازلحاظ هنرمند مسلمان ،برعکس هنر انتزاعی بیانگر قانونی است و به مستقیم ترین وجه وحدت در کثرت را نمودار میسازد» (T. Burckhardt, 2011).

با فروپاشی روایات بزرگ در غرب مانند (دین، ایدئولوژی، واقعگرایی در هنر)، هنر دیگر نمیتوانست به «معنای» بیرونی ای اتکا کند لذا تلاش کرد به درون خود برگردد یعنی(هنر برای هنر) که گرینبرگ آن را «پالایش رسانه» میخواند: هر هنر باید به عناصر اختصاصی خودش (نقاشی مسطح بودن بوم، رنگ، خط) محدود شود. استقلال زیباشناختی از کانت تا معاصران کانت مرز میان زیبا و «خوب، مفید، صادق» را کشید. مدرنیسم این را رادیکال کرد: زیبایی دیگر کارگزار هیچ هدف دیگری نیست. فلسفه ی زبان و «تخلیه ی دلالت« در قرن بیستم، پساساختارگرایی نشان داد که معنا از خود نشانه جدا میشود. هنر انتزاعی تجسم بصری همین «فرار معنا» است، اثری که خودش را پیش میکشد درحالیکه هیچ دلالت قطعی ارائه نمی دهد.« از سال ۱۹٦۷ گرایش جذابی به سوی استفاده از فرمهای پیوسته و در هم تنیده، به صورت نیم دایره مستطیل و یا لوزی بارنگهای بسیار تابناک در آثار استلا پدید آمد که تابلوی بدون عنوان (۱۹٦۸) نمونه بارزی از این سری کارهای او به شمار می رود. این آثار نه تنها تابلوهایی بودند برای آویختن به دیوار بلکه به واسطه پویایی بصری فوق العاده، اشیایی برای تحرک بخشیدن به سطح دیوار نیز محسوب می شدند» (Lucie-Smith, 2002).

نتیجه‌گیری

هنرهای تجریدی را می توان به هفت قسم با کارکردهای تجریدی درهر نوع آن مشخص کرد.

۱-تجرید هندسی: که در آن تبدیل جهان به عدد، نسبت و نظم صورت می گیرد.

۲-تجرید گیاهی(ختایی واسلیمی): طبیعت را به ریتم و رویش بی‌پایان ومعنا تجرید می کند.

۳-تجرید خطی(خوشنویسی): کلمه را به صورت بصری درقالب نظم وتناسب، ترکیب بندی وریتم و...تبدیل می کند.

٤-تجرید نور و رنگ: ماده را به کیفیت نورانی و مثالی مبدل می سازد.

٥-تجرید فضایی(معماری گونه): مکان را به تجربه قدسی یا کیهانی تغییر می دهد.

٦-تجرید تصویری (نگارگرانه): انسان و طبیعت را به صورت خیالی و نمادین تعین می بخشد.

۷-تجرید رمزی(ادبی ومعنوی): صورت ها را به نشانه‌ای از معناهای فراتراز خود ارجاع می دهد.

ودر نهایت اگر بخواهیم این ساختار را با زبان فلسفی‌تر، در نسبت با نظریه تجرید ابن‌سینا، بیان کنیم: هنر اسلامی غالباً محسوسات را از سطح تجرید حسی و تجربه ادراک درحس مشترک و خیال و وهم عبور داده و آن‌ها را به سوی صورت‌های مثالی، معانی کلی و نظم عقلانی سوق می‌دهد. بنابراین تجرید در هنر اسلامی فقط حذف پیکره یا طبیعت نیست؛ بلکه نوعی ارتقای صورت محسوس به مرتبه‌ای منظم‌تر، مثالی‌تر و معنادارتر است.

در سنت ابن سینا، تجرید (تجرد) نوعی تعالی از ماده به سوی معناست؛ یعنی هرچه تجرید در اثر هنری بیشتر باشدآن اثر معنادارتر است. اما در فرمالیسم مدرن، عکس این اتفاق میافتد: اثر انتزاعی همچنان «انتزاع یا تجرد» میکند (رها از ارجاع بیرونی) ولی انباشته از معنا نمی شود بلکه از معنا «تهی» میشود. به بیان دیگر: تجرید در حکمت اسلامی یعنی صعود به معنا (اثری که رنگ و صورت را تلخیص می کند تا به حقیقت برسد). انتزاع در فرمالیسم مدرن در مسیر نزول به خود صورت (اثری که معنا را بیرون میریزد تا فقط «فرم» بماند). جایی که «هنر برای هنر» با «هنر برای معنا» می شکافد.

Refrences

Attar Nishaburi, F. (2002). Tadhkirat al-Awliya [Memorial of the Saints]. Tehran, Iran: Naser Khosrow[In Persian].

Ayatollahi, H., & Abeddoost, H. (2014). A study of the symbolic concepts of tree, vase, and lamp in the golden altar of Astan Quds Razavi with regard to the verses of the Holy Quran. *Astan-e Honar Quarterl*y, 4(8), 28-34 [In Persian].

Azhand, Y. (2005). The image of Sultan Muhammad the painter. Tehran, Iran: Academy of Arts [In Persian].

Burckhardt, T. (1996). A look at the principles of Islamic art philosophy. *Javidan Kherad*, 12(2), 67-78 [In Persian].

Burckhardt, T. (2011). Sacred art (J. Sattari, Trans.). Tehran, Iran: Soroush [In Persian].

Ehsani, A., & Hasse, D. N. (2016). Ibn Sina in the process of abstraction. *Hikmat-e Sini (Sinai Wisdom)*, 26(68), 75-90 [In Persian].

Elahi, F., & Ettehadi, N. (2023). A study and comparison of abstraction in Iranian-Islamic and Arab-Islamic poetry and architecture with emphasis on traditionalists' views on Islamic art. *Quarterly Journal of Comparative Literature Studies*, 18(69), 43-66.[In Persian].

Eskandarpour Khorami, P. (2004). Eslimi and symbols. Tehran, Iran: Ministry of Culture and Islamic Guidance [In Persian].
Fallahzadeh, A., & Rahbarnia, Z. (2024). Clive Bell's aesthetic theory of significant form in light of Piet Mondrian's Neoplasticism. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(1), 23-36 [In Persian].
Gholichkhani, A. (1994). Treatises on calligraphy and related arts. Tehran, Iran: Rowzaneh Publications [In Persian].
Hafez Shirazi, S. (2007). Divan-e Hafez. Tehran, Iran: Jajarmi Publications [In Persian].
Hamdieh, H., & Sharifzadeh, M. R. (2022). A comparative study of the concept of abstraction in Iranian painting and the concept of abstraction in Western painting. *Scientific Quarterly of Art and Aesthetics Studies*, 2(3), 96-113 [In Persian].
Ibn Sina, H. (1984a). Al-Mabda' wa al-Ma'ad [The Origin and the Return] (A. Nourani, Ed.). Tehran, Iran: Institute of Islamic Studies [In Persian].
Ibn Sina, H. (1984b). Al-Ta'liqat* [The Comments] (A. Badawi, Ed.). Tehran, Iran: Maktabat al-I'lam al-Islami [In Persian].
Ibn Sina, H. (1984c). Al-Shifa: Al-Ilahiyyat [The Healing: Metaphysics] (S. Zayed, Ed.). Qom, Iran: Maktabat Ayatollah al-Mar'ashi [In Persian].
Jalali, M. (2017). Architectural decorations of the shrine of Imam Reza (peace be upon him). Mashhad, Iran: Razavi Research Foundation [In Persian].
Lucie-Smith, E. (2002). Concepts and approaches in the latest art movements of the twentieth century (A. Sami'azar, Trans.). Tehran, Iran: Nazar Research and Cultural Institute [In Persian].
Maftouni, N. (2010). Imagination and artistic creativity. Tehran, Iran: Sureh Mehr Publication [In Persian].
Nasr, S. H. (1996). Islamic art and spirituality (R. Qasemian, Trans.). Tehran, Iran: Soroush [In Persian].
Rahimzadeh, G., & Tabei, M. R. (2024). The place of abstraction in architectural ornaments of the Timurid period. *Journal of Traditional Arts of Greater Khorasan*, 2(8), 113-131 [In Persian].
Rajabi Davani, M. A. (2024). Innate painting. Tehran, Iran: Sureh Mehr [In Persian].
Rastaei, H. (2022). Examining the role of abstraction in intellectual perceptions according to Ibn Sina. *Hikmat-e Sini (Sinai Wisdom)*, 26(68), 75-90 [In Persian].
Shafi'i Kadkani, M. R. (2024). The poet of mirrors. Tehran, Iran: Agah Publishing [In Persian].
Sharbaf, A. (2006). Gereh and karbandi. Tehran, Iran: Sobhan-e Noor [In Persian].
URL1: https://fa.shafaqna.com/media/2024/05/1-7-7.jpg
URL2: https://www.wikiart.org/en/tess-jaray/versailles-1966