

## **Explanation of Rationalism in Persian Traditional Designing Indicators from Avicenna's Aesthetical Point of View (Case Study: Herbal Motifs)**

**Neda Salour<sup>\*</sup>, Mahin Sohrabi Nasirabadi<sup>\*\*</sup>**

**Narges Nazarnejad<sup>\*\*\*</sup>**

### **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-faʿāl*) 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.

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

ندا سالور\*

مهین سهرابی نصیرآبادی\*\*، نرگس نظرنژاد\*\*\*

### چکیده

طراحی سنتی با ارزش‌های بصری، نمادگرایانه و رمزپردازانه مجموعه‌ای از نقشمایه‌ها است، که با ترکیبی متناسب با کاربرد و قواعد حاکم بر چگونگی ترسیم آن‌ها، بر مبنای تناسبات هندسی به تصویر درمی‌آیند. اصول و ویژگی‌های علمی در ترسیم نقوش سنتی نظریه صرفاً خیالی بودن طراحی سنتی را به بوته تردید و آزمون کشانیده؛ تا علاوه بر نقش موثر مولفه خیال، عامل دیگری چون «خرد» در لایه‌های پنهان‌تری از اصول و مبانی جستجو گردد؛ با هدف این‌که به مدد جایگاه خرد، طراحی سنتی از تکرار رها گشته 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 «مولفه خردگرایی در روند طراحی سنتی ایرانی بر مبنای دیدگاه زیبایی‌شناسی ابن‌سینا چگونه تبیین می‌گردد؟» به بررسی اصول موجود در آن، با تمرکز بر نقوش گیاهی به عنوان بنیادی‌ترین نقوش و تطابق با اصول زیبایی‌شناسی ابن‌سینا پرداخته شده و نتایج حاصل حاکی از آن است که: اصول و قواعد مستتر در طراحی سنتی مطابق با اصول زیبایی‌شناسی بوعلی، تابع حسن نظم، حسن

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

\*\* استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س) (نویسنده مسئول)،  
ma.sohrabi@alzahra.ac.ir

\*\*\* دانشیار گروه حکمت اسلامی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه الزهرا،  
nazamejad@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، حسن اعتدال می‌باشد. پس می‌توان گفت که 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 طراحی سنتی؛ خردگرایی؛ زیبایی‌شناسی؛ شهود عقلانی؛ ابن سینا.

## 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 به وسیله نقوش و طرح‌های معناگرا و نمادینی که بر زمینه‌های مختلف نقش می‌بندد، هویت می‌یابد. لذا طراحی سنتی اساس و بنیاد هنر سنتی است. عدم رغبت هنرمند به تقلید از طبیعت و تأکید او بر بیان مفاهیم ذهنی و نمادین مهم‌ترین ویژگی طراحی سنتی است. نقوش سنتی اگر با موازین و اصول متناسب خود مورد ارزیابی و سنجش قرار گیرند روشن می‌گردد، نه تنها نقوش تکراری و کهنه نیستند، بلکه سراسر نبوغ و خلاقیت است که به واسطه پالایشی که در عقل هنرمند صورت می‌گیرد، در طرح جلوه‌گر می‌شود. نظریات و دیدگاه‌های خردگرایانه که بر تفکر و استدلال تکیه داشت، از قرن ۴ ق. هم زمان با رواج "فلسفه خردگرای مشائی"<sup>۱</sup> و پس از آن نظریات "ابن سینا" 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 گذشتگان برای ما به یادگار مانده و در ذهن هنرمندان و پژوهشگران عرصه هنرهای سنتی نهادینه شده است. 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 خردمندانه 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 پشتوانه علمی و هنری غنی از مبانی فلسفی و فکری

است؛ از این رو در این پژوهش با هدف معرفی ارزش‌های بخردانه موجود در اصول مستتر در طراحی سنتی با پاسخگویی به این پرسش که: «مولفه 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 باره اصول زیبایی است تا راهبری خرد در اصول طراحی نقوش سنتی گیاهی، مشهود گردد.

## ۲. روش تحقیق

پژوهش حاضر با استفاده از روش نظریه سنجی (سنجش اصول زیبایی‌شناسی ابن‌سینا)، به دنبال ارائه نظریه‌ای در باب طراحی خردگرایانه 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 یافته‌ها به طریق توصیفی - تحلیلی صورت می‌گیرد. برای دستیابی به اهداف پژوهش از میان تمامی نقوش سنتی، نقوش گیاهی به عنوان بنیادی‌ترین و فراوان‌ترین نقوش در هنرهای سنتی ایران به صورت آگاهانه انتخاب شده است تا اصول زیبایی‌شناسی 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 طراحی سنتی نگاشته شده است، لیکن به طور مستقیم پژوهشی پیرامون تبیین اصول و قواعد طراحی سنتی و وجوه خردگرایانه مستتر در آن صورت نگرفته است. لذا در این بخش به معرفی تعدادی از پژوهش‌های مرتبط با مبانی طراحی سنتی، پرداخته شده است.

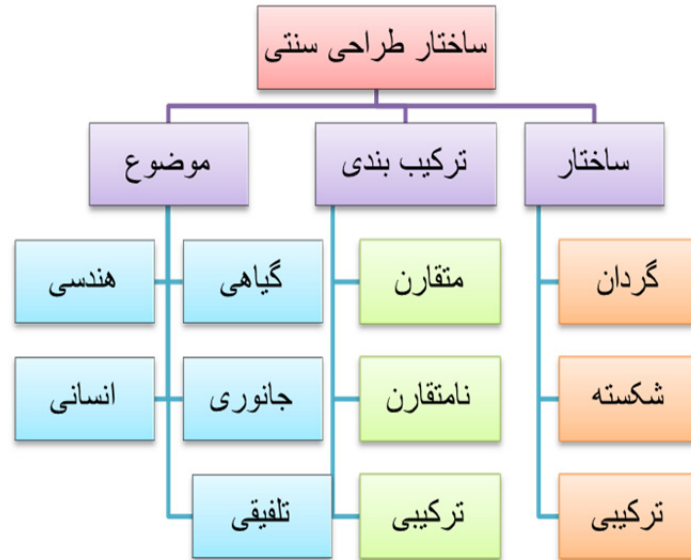
دکتر علی حصوری، (۱۳۸۱) در کتاب مبانی طراحی سنتی، به ریشه‌یابی طرح‌های سنتی پرداخته و ریشه آن را در تاریخ و اساطیر ایرانی دانسته است. دکتر ابوالقاسم دادور، آزاده دلایی (۱۳۸۵) در کتاب مبانی نظری هنرهای سنتی، مجموعه‌ای از آراء و نظرات متفکران اسلامی درباره هنر و زیبایی از منظر حکمت و عرفان اسلامی است. مهدی مکی

**نژاد** (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان: دیدگاه مرکزگرایی، تقارن و تکرار در هنرهای سنتی ایران، به دنبال عنصر یا عناصری است که هنرهای سنتی را به رغم تنوع جغرافیایی، 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 تزئینی 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 ابن سینا 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 ابن سینا 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 دربرگیرنده 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 شاخه‌های هنر سنتی می‌باشند. این نقوش، «بر اساس هندسه آشکار، پنهان یا تلفیقی به یکی از روش‌های 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
گیاهی-حیوانی	گیاهی-هندسی	انسانی-حیوانی	

## ۲.۴ نقوش گیاهی

گونه‌ای از نقش و نگار است. شامل خط‌های پیچیده، منحنی‌ها و قوس‌های دواری که در تزیینات، کتیبه‌ها و دیگر هنرها به ظهور نشسته است. اسلیمی گاهی به صورت نقش اصلی و زمانی همراه با دیگر طرح‌ها در معماری، کتاب‌آرایی، و هنرهای صناعی به کار رفته است. (آژند، ۴۸، ۱۳۹۳)

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

### ۳.۴ انواع نقوش گیاهی

۱. انواع ختایی: شامل گل‌های عباسی، پروانه‌ای، پنبه‌ای، چندپر، انواع برگ‌های کنگره‌دار، بادامی و پیچک، انواع شکوفه و غنچه است.
۲. انواع اسلیمی: شامل اسلیمی ساده، دهان اژدری، ابرک یا اسلیمی ماری، اسلیمی هیکلی، سربند و سر نشان 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 شده که به صورت هندسی و غیر هندسی در هنرهای تجسمی و هنرهای سنتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نقشمایه‌ها 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 نقشمایه‌ها 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 می‌شوند.
۳. طرح: در طراحی سنتی، به ترکیب و ساختار کلی نقوش که به یکی از روش‌های 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 و یا گردش‌های 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.
- طرح سنتی دارای تعادل است.
- طرح سنتی دارای تناسب است.
- طرح سنتی دارای تقارن است.
- در طراحی نقوش سنتی نظم 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 فضا سازی طرح سنتی بسیار مورد توجه است.
- عنصر بی‌زمانی و بی‌مکانی در طرح‌های سنتی وجود دارد.
- همنشینی و جانشینی نقشمایه‌ها 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. زیبایی‌شناسی

### ۱.۵ تعریف عام زیبایی

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

در گذشته زیبایی‌شناسی را شاخه‌ای از علم فلسفه می‌دانستند ولی امروزه آمیزه‌ای از فلسفه، روانشناسی و جامعه‌شناسی هنر محسوب می‌شود. بنابراین زیبایی‌شناسی جدید فقط به اینکه چه چیزی در هنر زیبا است نمی‌پردازد، بلکه می‌کوشد سرچشمه‌های 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 واقعی 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 نسبت برکنار است یعنی نمی‌تواند زمانی زشت و زمانی زیبا باشد». (یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۴۵) افلاطون در مجموعه آثار خود می‌گوید: «چون نمی‌توانیم 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 واژه زیبایی‌شناسی به طور خاص نخستین بار توسط «الکساندر بومگارتن» در قرن ۱۸ میلادی به معنای شناخت حسی، به کار رفت.

### ۲.۵ زیبایی از نظر فلاسفه مسلمان و مشائی

فلاسفه اسلامی نوشته‌ای ویژه 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 زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی است. آنان ماهیت زیبایی را درباره 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) (فلوطين تاسوعات: ۱۷۴) تأثیر این فلسفه به تقلید یا محاکمات طبیعت به عنوان جوهر هنر منتج گشت.

اندیشمندان مسلمان مشایی که اساس فلسفه 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 می‌گوید: «نیکی و زیبایی متفاوتند. چون در حالی که رفتارها و امور اخلاقی موضوع نیکی هستند. زیبایی در اشیاء بی‌جان و بی‌حرکت هم یافت می‌شود. ارسطو سه عنصر نظم، تقارن و تعیین را صور اصلی زیبایی برمی‌شمارد». (هاشمی نژاد، ۱۳۹۲: ۳۹)

فارابی نقطه آغاز زیبایی شناسی فیلسوفان مشائی مسلمان است و در این زمینه فلاسفه‌ای چون ابن‌سینا و صدرالمتهلین و ام‌دار او هستند. «فارابی زیبایی را به مرتبه و وجودی برتر و داشتن همه کمال‌های متوقع و مورد انتظار تعریف می‌کند. وی ادراک زیبایی را منشاء لذت می‌داند». (همان: ۳۳) وی در کتاب مدینه فاضله به نظریه زیبایی پرداخته و معتقد است: «زیبایی در همه چیز اصولاً دو جنبه هستی شناختی دارد: هر موجودی، هرچه به کمال خود نزدیکتر شود، زیباتر است و بنابراین استدلال می‌کند، خداوند که وجودش عالی‌ترین است، زیباترین موجود است (فهمی فر، ۱۳۸۸: ۷۹)

### ۳.۵ اصولی زیبایی شناسی ابن‌سینا

تعریفی که ابن‌سینا برای زیبایی ارائه می‌دهد، ریشه در تعریف فارابی از زیبایی<sup>۳</sup> دارد. لذا، موجودی زیبا است که همه کمالات مورد انتظار را داشته باشد. تعریف عام ابن‌سینا از زیبایی<sup>۴</sup> همه موجودات زیبا را پوشش می‌دهد. چه اشیاء مادی و چه موجودات بسیط. ابن‌سینا به ماهیت زیبایی خاص هم اشاراتی دارد، ادراک زیبایی مقوم عشق است و درک زیبایی و لذت ناشی از آن. وی مبنای زیبایی را در «حُسن نظم، حُسن تالیف، حُسن اعتدال، بهره‌مندی بیشتر از وحدت و اتفاق و قوام نظام را مؤلفه‌های زیبایی در اشیاء و امور محسوس می‌داند.» (ابن‌سینا، ۱۳۷۹: ۵۹۰) بنابراین اثری که از انسجام قوی، ساختار نیک، استوار و پایدار برخوردار و از وحدت و اتفاق بیشتری بهره مند است، زیباتر است. بوعلی در فصل پنجم از «رساله فی‌ماهیت‌العشق» به طور کامل به بحث زیبایی پرداخته است. او به سنت

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

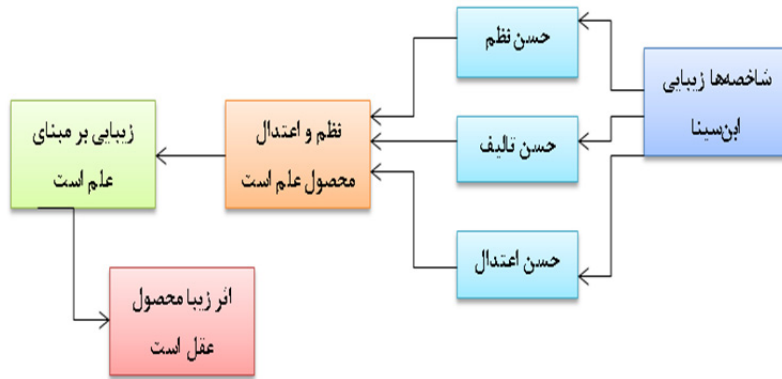
متفکرانی از جمله آکوئیناس، بیکن و آلبرتوس مگنوس، در این موضوع، سخت بر کتب ابن سینا اتکا داشتند. از این رو نظریه روانشناسانه آکوئیناس در هنر که بر نقش خاص قوای باطنی در خلاقیت هنری و ادراک زیبایی تاکید می‌ورزد وابستگی نزدیک به نظریه‌های اسلامی زیباشناسی دارد. (نجیب اغلو، ۱۳۹۸: ۲۷۱)

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 تکرر شی دلالت دارد و غالباً و منظور از آن، رعایت اجزای گوناگون شی یا اثر است.

۳. تالیف: اغلب تناسب میان هر یک از بخش‌ها 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 گونه‌ای با هم سازگار باشند که یک مجموعه واحد را تشکیل دهند. (ربیعی، ۱۳۹۰: ۱۰۸-۱۰۶)

بوعلی در «الهیات شفا»<sup>۵</sup> همه کاربردهای صورت را در علوم عقلی بیان کرده است. صورت در معنای خاص به اشکالی گفته می‌شود که به سبب صنعت 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. ابن سینا واژه صنعت 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 صنعتی 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 دهنده خود باشد، زیباست.



شکل ۲: شاخصه‌ها زیبایی ابن‌سینا (نگارنده)

## ۶. عقل و قوای 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 ابن‌سینا، 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 و در نمط سوم کتاب «الاشارات و التنبیها»، قوای نفس را بر سه قسم احساس، تخیل و تعقل یا قوه عاقله تقسیم نموده است.<sup>۶</sup> (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 هستی‌شناسی و عقل عملی در شناخت ارزش‌ها تقسیم کرده است. وی در فن ششم از طبیعیات کتاب شفا، بیان می‌کند:

قوای نفس ناطقه به قوه «عامله» و قوه «عالمه» تقسیم می‌شود و به هر کدام از این دو قوه عقل گفته می‌شود. و اما قوت عامله آن است که وی را «عقل عملی» خوانند، و اخلاق نیک و بد از وی آید و استنباط صناعت و اما قوت عالمه آنست که او را «عقل



نظری "خوانند. و او را ادراک معانی و صور عقلی آید و کلیات دریابد. و وی را مراتب است از جهت ادراک این معانی. (ابن سینا، ۱۳۸۳، ۲۰۴).

از آنجایی که 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 می‌گردد و در این استکمال، نیازمند به مادون نیست و این استعداد از ناحیه عقل نظری آمده است.» (ابن سینا، ۱۴۰۵، ج ۲: 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 می‌کند و چون تعلم موجب حصول استعداد برای آن شده است، بدین عقل، متصل می‌شود و از این اتصال، صور کلی مجرد از طرف عقل فعال به او افزوده می‌شود (ابن سینا، ۱۳۸۳: ۲۰۸)

## ۱.۶ شهود و شهود عقلانی از نظر ابن سینا

شهود به معنای شناخت بی‌واسطه و مشاهده معلوم در اثر رابطه بی‌واسطه با آن است؛ انواع شهود عبارت است از: شهود حسی، عقلی و قلبی. شهود عقلی، یعنی، شناخت بی‌واسطه معقولات، صورت عقلی یا همان مفاهیم و گزاره‌های اشیا، در اثر رابطه بی‌واسطه صوری با آنها است. پس، قوه حس یا خود محسوسات یا صورت آنها را می‌شناسد، قوه خیال، به شناخت صورت خیالی محسوسات و همچنین موجودات عالم مثال دست می‌یابد و عقل، قوه شناخت صورت عقلی یا مفهوم کلی، مادیات، نیمه مجردات، مجردات و گزاره‌های 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 ابن سینا، 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 به دست می‌آورد و می‌تواند دست به ابداعاتی نوآورانه بزند.

## ۲.۶ بروز عقل در اثر هنری از نظر ابن سینا

صورت‌گیری 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<sup>۷</sup> به ادراک امر معقول نائل می‌شود؛ خرد عملی<sup>۸</sup> عکس خرد نظری است. یعنی خرد عملی از امر معقول آغاز می‌کند 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<sup>۹</sup> برقرار است. (جعفریان، ۱۳۹۸: ۱۱۵ و ۱۱۴). 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. ابن سینا در کتاب اشارات و التنبیها، 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 این رو برای فهم لذت زیبایی شناختی حاصل از مواجهه با اثر هنری، جایگاه و برهمکنش قوای نفس (احساس، خیال و عقل)، اهمیت زیادی دارد زیرا،

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

## ۷. تحلیل و تطبیق ویژگی‌های طراحی نقوش گیاهی با اصول زیبایی‌شناسی

### بوعلی

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

#### ۱. طبیعت‌گریزی، انتزاع و ساده‌سازی نقوش و اصول زیبایی‌شناسی بوعلی:

طراحی نقوش سنتی تقلید عین به عین طبیعت نیست. بلکه از شیوه 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 ساده‌سازی 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، قوه عاقله ویژه انسان است و ادراکات آن مجردند؛ پس قوه 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 و اصول زیبایی‌شناسی بوعلی:

ترکیب‌بندی ارزش و اهمیتی به‌سزایی در انتقال مفاهیم بصری دارد. هنگامی که انرژی بصری همه عناصر در یک کادربه گونه‌ای باشد که هیچ بخشی از اثر انرژی بصری دیگر بخش‌ها را از میان نبرد، ترکیبی موزون و متعادل به وجود می‌آید. در طراحی سنتی هیچ‌گاه تاکید ویژه‌ای بر عنصری خاص دیده نمی‌شود و همه اجزای ترکیب‌بندی از اهمیتی یکسان برخوردار هستند. اصل وحدت در یک طرح سنتی ایجاب می‌کند که نسبت‌های متنوع در قیاس با یکدیگر، نسبتی ثابت را رعایت کند که نشان‌دهنده 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 می‌شوند، «نظم خطی یا توالی در طراحی سنتی ایران فراوان است مانند تکرار نقوش در حاشیه فرش. این تکرار معمولاً منظم و دارای ضرباهنگ ای یکسان است». (حصوری، ۱۳۸۱، ۸۱) در طراحی نقشمایه‌های گیاهی و پس از آن طرح کلی، حفظ تعادل در ترکیب بندی، تناسب بین اجزاء و تکرار متناسب نقوش، موجب حفظ نظم و یکپارچگی طرح، هماهنگی بین تک تک نقش مایه‌ها 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 رابطه مناسب آنها با یکدیگر و با کل اثر موجب به وجود آمدن نظم و وحدت در طرح گردیده است که با مولفه حُسن نظم بوعلی هم راستا و نشان دهنده 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، تجلی گر تمایلات معنوی و روحانی طرح است.

هنر رمزی به طبیعت ذاتی اشیا و قوف 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 متأثر 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 به دست 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 فضا سازی در طراحی سستی 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 سستی نوعی بیان ذکر است. (حصوری، ۱۳۸۱: ۱۱۷) قابلیت تکثیر از دیگر ویژگی‌های نقوش گیاهی در طراحی سستی است. این نقوش می‌توانند 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 ترکیب بندی و کادر، اصول زیبایی بوعلی:

طرح‌های سستی در انواع 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 مایه نقوش سستی ثابت است. در طراحی نقوش گیاهی، انواع ترکیب بندی 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 و یا اضافه کردن برخی عناصر تزیینی، خود را همگام سازند؛

از طرح ختایی به تناسب فضا روی سطح اثر برای پرکردن میانه نقوش اصلی استفاده می‌شود. هنرمند نقوش ختایی را بیشتر برای ایجاد نظم و وحدت میان اجزاء اثر به کار می‌گرفته و حکم بافت را برای اثر داشته است. (آزند، ۱۳۹۳: ۱۰۰)

تکرار و تکثیر نقوش در نهایت نظم و هماهنگی بین عناصر صورت می‌گیرد. وظیفه سازماندهی این نقوش و ایجاد نظم و هماهنگی بین آن‌ها بنا به گفته ابن سینا توسط نیروی عقل صورت می‌گیرد و بر مبنای اصول زیبایی بوعلی می‌تواند با حسن تالیف و حسن نظم هم‌راستا باشد و نشان‌دهنده 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 طراحی سنتی مستتر و جاری است. مرکز یک مفهوم و ماهیت باطنی و فراگیر است 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 دوار متحدالمرکز است و یا 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. از حرکت 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 می‌گردند. 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 جانمایی نقشمایه‌ها 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 جان‌نشین هم می‌کند که در عالم واقع چنین نیست. در طراحی نقوش گیاهی، انواع گل‌ها و برگ‌ها قابلیت هم‌نشینی در کنار 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 می‌تواند 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 به‌طور 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 می‌آید 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 مکان‌های مختلف به صورت موازی و به صورت هم‌زمان شکل می‌دهد و با نمایش هم‌زمان رویدادها در مکان‌های 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 نقوش سنتی 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 سه بعدی 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. دیوار آجری، گنبد کاشی‌کاری، سطح صاف کتاب، جنس خشک چوب، خمیر حاصل از آماده‌سازی گچ قبل از خشک شدن، بدنه 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 درمی‌آورد. نقشمایه و طرح کلی در انواع هنرستی 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 این رو 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 ابن سینا هم خوانی دارد.

جدول ۲: کاربرد نقوش گیاهی و هندسی در انواع هنرهای سنتی (نگارنده)

نقاشی	چوب	فرش	نقوش
			گیاهی



فلزکاری	کاشی‌کاری	گچبری و آجر چینی	نقوش
			گیاهی

### ۸. جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

طرح سنتی گیاهی از مرحله مشاهده در طبیعت تا اجرا متشکل از سه مرحله ترسیم نقشمایه، ایجاد نقش یا واگیره و ترکیب نهایی طرح است که مجموعه این مراحل در اصطلاح «نقوش گیاهی» نامیده می‌شود. از این رو براساس تحلیل‌ها و انطباق اصول حاکم بر طراحی نقوش گیاهی با اصول زیبایی‌شناسی و تعریف زیبایی معقول بوعلی، نتایج زیر حاصل گردید:

- ترکیب‌بندی نقوش دارای تعادل بصری و تناسب 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 تناسب هندسی به صورت متعادل و متوازن انسجام می‌بخشد و به آن معنا می‌دهد و آماده 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 نظام علمی مبتنی بر اصول زیبایی بوعلی که برحسب 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 قوه عقل به فرمی معنادار تبدیل می‌شوند. لذا قوه 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، نقوش گیاهی، بر اساس قاعده و تابع اشکال هندسی و اغلب محیط در دایره و تابع قوانین حاکم بر اصول رسم دایره کشیده می‌شوند، لذا معمولاً مرکزگرا و منعطف، دارای تناسب و نظم هستند. از آنجا که نظم و قاعده رسم بر اساس علوم ریاضی و هندسه است، به همین دلیل می‌توان گفت ترسیم نقشمایه‌های گیاهی از نظامی علمی پیروی می‌کند.
- نقشمایه‌های گیاهی قابلیت جانمایی و همنشینی با یکدیگر را دارند، بطوری‌که تناسب و تعادل طرح‌نهایی برهم نمی‌خورد؛ بنابراین، جانمایی این نقشمایه‌ها در طرحی با انسجام قوی، آنها را مستلزم داشتن ساختار استوار و پایدار و برخوردار 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 قرار گرفته و به صورت واگیره توسط انواع قرینه‌سازی انتقال می‌یابند. واگیره‌ها به دلیل خاصیت چرخندگی خود انعطاف‌پذیر هستند و می‌توانند در انواع مختلف کادر، تکثیر یابند و چینی متناسب و متعادل، در نهایت نظم و هماهنگی بین عناصر داشته‌باشند که نشان از حسن نظم و حسن اعتدال دارد و هم‌راستا با ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه سینوی است.
- طراحی نقوش گیاهی در مرحله پیش‌بینی برای کاربرد در ساخت آثار از جنس متفاوت یکبار دیگر پیرو منطق عقلانی می‌گردند، چنانکه با انواع زمینه مانند: کاشی‌کاری، گچبری، منبت‌کاری، قالی‌بافی و ... و ابزار اجرا و موادی سازنده اثر خود را منطبق می‌گردانند. بدیهی است که نقوش گیاهی بایستی در عین برخوردار از منطق هندسی ترسیم معمول خود دارای انسجام، تناسب و زیبایی بوده و در سازش با سبک و تکنیک هنری مورد استفاده نیز باشد. چنین امری قطعاً از پتانسیل قوه عاقله هنرمند سرمی‌زند و بهره‌مندی آن از حسن نظم و اعتدال که از اصول زیبایی این سینا است بر آن مترتب است.
- طراح، انواع فضا، کاربری، ابزار و 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 تناسب ریاضی و هندسی در مکانی مناسب طرح نهایی را اجرا می‌نماید. این ویژگی نشان از حُسن تالیف در طراحی نقوش گیاهی دارد.

- در طراحی نقوش گیاهی، اصول تناسب 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 هر یک 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، از نظامی 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. قوه حس محدود به زمان و مکان است، لیکن قوه عقل در گستره 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 نقوش سنتی، به دلیل وجود نظم، اعتدال و قوام طرح است که با اصول زیبایی بوعلی انطباق دارد.



شکل ۳: شاخصه‌های طراحی خردگرایی طراحی سستی و انطباق با اصول زیبایی شناسی بوعلی (نگارنده)

ماحصل بررسی‌های صورت گرفته درباره ویژگی‌های طراحی نقوش گیاهی و با توجه به تعریف قوه 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 وجود نظم، تناسب و تعادل برآمده از موازن علمی است و اصول و قواعد علمی توسط قوه عقل ایجاد می‌شوند؛ نکته دیگر اینکه عقل انسان پس از استكمال به عقل فعال متصل شده و از فیضان آن بهرمنند می‌گردد. در اینجا به قول ابن‌سینا شهودی عقلانی صورت می‌گیرد که به دنبال آن فرد توانایی اندیشیدن و استدلال را به دست می‌آورد. لذا در این مرحله است که طراح سستی می‌تواند نقشمایه‌ها و نقوشی که توسط قوه خیال انتزاع نموده را به کمک قواعد علمی و اصولی هندسی ترکیب نموده و انسجام بخشد. در هر مرحله از ایجاد طرح میزان دخالت و عملکرد قوه خیال و عقل متناسب و مختلف است، هنرمند، از حس آغاز می‌کند، به مرحله تخیل و انتزاع می‌رسد، سپس تا مرحله تعقل پیش می‌رود تا این که سرانجام مستعد کسب فیض از عقل فعال گردد و به شهود عقلانی نایل آید. نفس هنرمند به مرتبه‌ای از آمادگی می‌رسد که شبیه خداوند اراده می‌کند و چیزی رو خلق می‌نماید که قبلاً نبوده است؛ البته

در حد و اندازه و مرتبه وجودی خود. این عمل همان ابداع و نوآوری در عرصه هنر است که محصول شهود عقلانی هنرمندی باشد. طراح پس از ابداع، بار دیگر با کمک قوه عقل، صورت ابداعی را ساخته و پرداخته، سپس آن را به صورتی خیالی مبدل می‌سازد. در اینجا خیال، معطوف به عقل است و تحت نظارت عقل عملی، صورت خیالی خود را در عالم حس، به صورت آثار هنری به نمایش می‌گذارد. این رویه، دلیل بر عبور از شهود خیالی و غلبه قوه عاقله در این مسیر است که موجب بروز خلاقیت و ابداع نقوش به وسیله شهود عقلانی می‌گردد. ایجاد طرح معنادار با رهبری قوه عقل صورت گرفته است 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 بوعلی است. این روند بر اساس کارکرد عقل نظری و عملی که بر حسن صناعت یعنی بر چینش متناسب و متعادل نقوش و اجرای صحیح آن نظارت دارد صورت گرفته و از آنجایی که اصول زیبایی سینوی بر اساس موازین علمی و عقلی است پس در روند طراحی نقوش سنتی راهبری خرد و اصول خردگرایانه مبتنی بر تعاریف عقل نظری و عملی ابن سینا مشهود است.

### پی‌نوشت‌ها

۱. کلمه مَشَاء به معنی راه‌رونده یا بسیار راه‌رونده است. مکتبی از فلسفه است که از آموزه‌های ارسطو الهام می‌گیرد.
۲. برهان به نوعی از قیاس منطقی گفته می‌شود که مقدمات و نتایج آن از قضایای یقینی باشند. علوم نظری از این نوع قضایا تشکیل می‌شوند و در نگرش ارسطویی، شکل‌گیری علوم 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 يوجد وجوده الأفضل، و يحصل له كماله الأخير. و إذ كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله فائق لجمال كل ذي الجمال، و كذلك زینته و بهاؤه» (فارابی، ۱۹۵۵: ۴۳)
۴. «أن النفس النطقية و الحيوانية أيضا لجوارها للنطقية أبدا تعشقان كل شيء من حسن النظم و التأليف و الاعتدال مثل المسموعات الموزونة وزنا متناسبا و المذوقات المركبة من أطعمة مختلفة بحسب التناسب و ما شابه ذلك» (ابن سینا، بی تا: ۳۸۶)

۵. الهیات شفا، فصل چهارم مقاله ششم (ابن سینا، حسین بن عبد الله، ۱۳۹۴). الإلهیات من کتاب 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 محسوس از مکان 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 می‌شود به واسطه داشتن شرایط سه‌گانه: (۱) حضور ماده. (۲) برداشتن 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 ماده 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 معقول و امر محسوس (ملکشاهی، 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. (نایجی، ۱۳۸۷: ۱۵۱)
۸. «عقل عملی آن است که اخلاق از آن آید و استنباط صناعات کار او باشد؛ هرگه که وی قاهر 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 مصداق‌های 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). *النجاة من العرق فی بحر الضلالت*، ویرایش محمد تقی دانش پژوه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

تبیین خردگرایی در شاخصه‌های طراحی ... (ندا سالور و دیگران) ۱۲۵

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

\_\_\_\_\_، (۱۳۸۳ الف)، الاشارات والتنبيهات، ج ۳، قم: نشر البلاغه.

\_\_\_\_\_، (۱۳۸۳ ب)، الهیات دانشنامه‌ی 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).

\_\_\_\_\_، رساله فی العشق، (۱۹۵۳)، تحقیق: حلمی ضیاء اولکن؛ استانبول: دانشکده ادبیات استانبول.

آزند، یعقوب. (۱۳۹۳)، هفت اصل تزئینی هنر ایران. تهران: پیکره

افلوپین، ائناد(تاسوعات)، ۱۹۹۷م، ترجمه فرید جبر، بیروت: مکتبه الناشرین.

بورکهارت، تیتھوس (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)، صص ۱۰۱ 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 نامه علمی-پژوهشی، سال ۱۲، شماره ۲، صص ۶۶-۸۵

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، صص ۷۱-۹۴.

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

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

شریف فخر، فاطمه (۱۳۹۰). شهود عقلی در اندیشه فلسفی ابن سینا (نظریه اتصال عقل به عقل فعال)، رساله 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)، صص ۹۹ - ۱۱۱

ملک شاهی، حسن. (۱۳۹۶). *ترجمه اشارات و تنبیهات*، جلد: ۱، تهران: انتشارات سروش. نایچی، 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 تویقایی)*، مترجم: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

هاشم نژاد، حسین (۱۳۹۲)، *زیبایی شناسی در آثار ابن سینا، شیخ اشراق و صدرالمتألهین*، 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 دانشگاهها (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
- Hooshir, 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