نگرشی حکمی به عناصر بنیادی تجسمی از منظر زیباشناسی عرفانی فیض کاشانی و کاربست آن در تحلیل آثار تایپوگرافی

ملیحه مهدوی‌نژاد[1]

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات نظری هنر
سال سوم | شماره ۵ | پاییز و زمستان ۱۴۰۲
شاپا: ۰۰۳۴ - ۲۸۲۱ | ص: ۱۹۹ - ۲۳۳

چکیده

علامه فیض کاشانی از اعاظم و مفاخر علمای شیعه و در فقه، اصول، فلسفه، کلام، عرفان، حدیث و به عبارتی تمام علوم مهم عصر خود از مردان کم‌نظیر روزگار است. از خلال آثار ایشان می‌توان به بسته جامعی از اصول عرفان نظری مطابق با سیره و در کلام ثقلین دست‌یافت که در آن، نظام هستی مملو از اسماءالله و مناسبات آن، تبیین می‌شود. وی در رساله‌ای مختصر به نام مشواق، با استناد به یکی از مهم‌ترین متون عرفانی یعنی مثنوی گلشن راز شیخ محمود شبستری ضمن شرح نمادهای محسوس رایج در شعر عارفان که به شکل اصول ثابتی درآمده‌اند، شیوه‌ای در رازگشایی از نمادگرایی عرفانی به کار برده که می‌توان با بازتعریف، آن را در تحلیل آثار هنرهای تجسمی، به کار برد. فیض در نمادسازی، هم‌زمان از ویژگی‌های ظاهری و کیفی نمادهای حسی در تطبیق با امور معقول بهره می‌برد که از منظر زیباشناسی عرفانی وی، اصول و نمادهای هنرهای تجسمی مانند ترکیب‌بندی، ریتم و رنگ نیز همانند نمادهای عرفانی رخ و زلف و لب نیز قابل‌تأویل و تفسیر و ارجاع به امور باطنی‌اند؛ بنابراین می‌توان گفت که کثرت و تکرار خطوط در

۱. دکتری حکمت هنرهای دینی؛ Malihe.Mahdavi@yahoo.com.

یک پوستر یادآور ریتم زیبای زلف یار است و نقطه در اثری دیگر همان مقام اختفای غیب است که کثرات حول آن سامان گرفته‌اند. ورود رنگ به اثری، نفخ روح و افاضه وجود است که در نماد ادبی کار لب دانسته می‌شود. چشم محبوب، محل بروز احساسات او، اعتنا، استغنا و محل غمزه و جذابیت است. چنان که نور عامل‌نمایش احساسات، جذابیت و عامل دیدن اثر است. خط روی معشوق که حدفاصل عالم غیب و شهادت است، مهم‌ترین عنصر جداکننده تجسمی است و رخ، محل نمود اجزا در کنار هم به وجه احسن، با کارکرد ترکیب‌بندی در هنر هم‌خوان است. کار شراب، ایجاد شور و هدم قواعد عقلی است و این نقش از آن عامل مسلط یا تضاد در اثر تجسمی است.

واژگان کلیدی: فیض کاشانی، رساله مشواق، نمادگرایی عرفانی، عناصر تجسمی.

❁ مقدمه

هنر در دنیای اسلام، همواره بخشی از زیست و باور مردمان بوده است و ازاین‌حیث، با مفهوم معاصر غربی آن، دارای تفاوت بنیادی است. در عالمی که هر چیزش آیه و نشانه‌ای از حضور خداوند است و تمامی هست‌ها نمودی از بودهای عالم بالا هستند، فهم هنر و تحلیل آن، زمینه‌های فکری مناسب با جهان‌بینی خالقانش یا لااقل در تناسب با جهان زیستی آنان را می‌طلبد.

جهان معاصر، آوردگاه نظریه‌های رنگارنگ و نقدهای گونه‌گون هنری است اما هنر اسلامی از فقدان نظریه‌های هنری مناسب و بومی برای فهم و تحلیل یا عمق‌بخشی آثار خود، رنج می‌برد. این در حالی است که متفکران مسلمان صاحب قدیم‌ترین و پیشروترین دیدگاه‌ها در باب زوایای مختلف وجود انسانی از جمله حس زیبادوستی و تعالی‌طلبی و نظایر آن هستند که دارای زمینه استحصال نظریات هنری است. زیبایی اسلامی امری عینی و حقیقی است که با تارو و پود زندگی در پیوند است و لذا باید برای تفسیر آن به اوراق متون متفکران اسلامی، مراجعه کرد.

ازاین‌رو، افکار علامه فیض کاشانی که شخصیتی بزرگ و چندوجهی در دنیای اسلام است، به‌عنوان مبنای استخراج دیدگاه‌های هنری، مدنظر اثر حاضر قرار گرفته است. اما مبنای نظری پژوهش در واقع رساله‌ای عرفانی است که در آن جناب فیض اختصاصاً

به‌نوعی نقد هنری روی آورده و با روشی برگرفته از گلشن راز و شرح آن توسط لاهیجی، می‌کوشد دیدگاه‌های خود را در رابطه با نمادگرایی عرفانی در شعر رمزگرای عرفانی شرح دهد. در واقع ایشان در صدد است، مخاطب را به دو وجه موجود در اثر هنری یعنی وجه ظاهری و باطنی توجه داده و از نگاه سطحی به جوانب پنهان و معارف بلند مستتر در آن، برحذر دارد.

این پژوهش می‌کوشد با بررسی آثار عرفانی فیض کاشانی و دریافت برآیند آرای ایشان پیرامون شرح نمادهای ادبی عرفانی در رساله مشواق، به روشی برای تحلیل آثار تایپوگرافی، به‌عنوان شاخه‌ای نوین از هنر اسلامی، دست یابد و آن را در تحلیل آثار نمایشگاه اسماءالحسنی به کار بندد.

❁ نگاهی به هستی‌شناسی عرفانی فیض کاشانی

فیض کاشانی به‌عنوان شاگرد برجسته مکتب صدرایی که محل اتحاد دو جریان عمده مشاء و اشراق است، از طریق آثار منثور و منظوم خود، به تبیین وجود و مباحث مرتبط، مبتنی بر دستگاه بی‌بدیل عرفانی ابن عربی با زبان ویژه آن پرداخته که از خلال این آثار، دیدگاه عرفانی وی هویداست.

او به‌عنوان عارفی قائل به وحدت وجود در کلمات مکنونه ضمن شرح معنی وجود، به توضیح تعاریف مختلف و شئون گوناگون آن در ذهن پرداخته و تفاوت بهره واجب‌الوجود از وجود و سایر موجودات از آن را شرح می‌دهد و البته در همه توضیحات خود از پشتوانه آیات و روایات نیز استفاده می‌کند:

«شکّ نیست که هرچه غیر هستی است - در هست شدن و هست بودن - محتاج است به هستی، و هستی به خود هست است نه به هستی دیگر و هر چه محتاج است نه حقّ است، پس حقّ عین هستی باشد که به خود هست است و همه چیزها به او هستند؛ چون نور که به نفس خود روشن است نه به روشنایی دیگر و روشنایی همه چیزها بدوست، پس همه چیزها به حقّ

محتاج‌اند و حقّ از همه چیز غنی: «وَ اللَّهُ الْغَنِيُّ وَ أَنْتُمُ الْفُقَراءُ (محمد، ۳۸) (فیض کاشانی، ۱۳۸۷، ۳۸).

فیض بر آن است که وجود از مقام اطلاق و محوضت به سطح تعینات و قیدها، مرتباً نازل می‌شود و باید انوار مهر وجود بر سطح اراضی امکان، دمادم بتابد تا ماهیات و ممکنات در پرتوی آن قوت و قابلیت حیات یابند و درباره مراتب هستی می‌گوید:

«موجودات مع کثرتها منحصر در پنج است، و آن را حضرات خمسه خوانند و این پنج حضرت جای بروز حقّ است در آن به ذات یا صفتی از صفات، و صفت لازم ذات است، بلکه عین ذات

اوّل: حضرت ذات... دوم: حضرت اسماست... و در این حضرت اعیان ثبوت علمی دارند

سیوم: حضرت افعال است... چهارم: حضرت مثال و خیال...

پنجم: حضرت حسّ است وهو العالم المحسوس (فیض کاشانی، ۱۳۸۷، ۹۴).

پس در هستی‌شناسی عرفانی هر عالم نسبت به عالم مافوق خود «شهادت» و نسبت به عالم مادون خود «غیب» محسوب می‌شود. همان‌طور که وجود با تنزل از مقام اطلاق و پذیرفتن تعینات و حجب گوناگون به مقام اسفل می‌رسد، در سیر صعودی نیز سررشته‌های عالم ماده در عوالم بالاست. عالم ماده از تجلیات غیب است و هر دقیقه‌ای در عالم، اتصال به حقیقتی در عالم اعلی دارد؛ لذا این معنا مورد عنایت عمیق عارفان در تاویل‌ها و تفسیرها و گذر از ظواهر به بواطن است و باید مبنای تفسیرهای هنری در این زمینه قرار گیرد.

حضرت اسماء که موطن اعیان ثابته و اسماء و صفات حق است نیز در عرفان حائز اهمیت بالایی است چراکه اسماء الهی حلقات اتصال زمین و آسمان یا به عبارت بهتر، واسطه عالم غیب و شهادت‌اند. چراکه هم تدبیر امور عالم از طریق آنهاست و هم سبیل وصول افلاک و درک و شهود عالم معنا برای طالبان حقیقت از ناحیه اسما میسر است و فیض کاشانی در اصول المعارف در بخش «فموجودات العالم بأسرها مظاهر لأسماء

الله الحسنی؛ فهو سبحانه یخلق و یدبّر کل نوع من الأنواع باسم من الأسماء «به تبیین آن پرداخته است (فیض کاشانی، ۱۳۷۵، ۴۶).

❁ خوشنویسی و تایپوگرافی

در هنر اسلامی تا مدت‌ها، نوشته عنصر اصلی و گاه تنها عنصر تزیین بوده و این موضوع تا حد زیادی از نقش محوری کلام در دین اسلام سرچشمه می‌گیرد. در مبانی عرفانی، موجود شدن اشیا را از قول «کن» (یاسین، ۸۲) حق‌تعالی می‌دانند و موجودات، کلمات وجودی خداوندند. سراسر عالم محل تجلی اسماء و صفات الهی بوده و قائم به کلمات‌اند. کلمات لباس وحی‌اند و هریک صورت محسوسی از عوالم گوناگون.

غالباً نوشتار را حاصل تبدیل نشانه‌های آوایی قراردادی بی‌معنا برای انتقال معنا و مفهوم خاص می‌دانند درحالی‌که در دیدگاه عرفانی هیچ‌چیز بی‌معنا نیست و حروف به‌تنهایی نیز دارای رسالت و رازند. حروف با افلاک و عوالم و طبایع و شئون مختلف حقیقت دارای ارتباط پیچیده بوده و حاکی از حکمت در آفرینش هستند. (ابن عربی، بی‌تا، ج ۱، ۵۲) آن‌ها در عالم معنا دارای عین ثابتی بوده و در عوالم گوناگون جلوات متعدد داشته و نیز در عالم سفلی به صورت کنونی ظاهر شده‌اند و هریک از آنها دارای سهم و ارتباطی با انسان یا ملائک یا حضرات مختلف خداوند دارند (ابن عربی، بی‌تا، ج۱، ۵۳). در عالم پر شور و شوکت عرفان، هر حرف، بحری از گهر را در خود دارد که همواره محل غوص و فحص و کشف است.

درآمدن کلام قدسی به جامه محسوس، لاجرم ورود هنرمند به فضای عرفانی برای انجام این رسالت مهم را می‌طلبد که همراه با تعالی هنر مقدس خویش، راه تعالی در پیش گیرد.

نگارش آیات قرآن با غایت زیبایی و تتمیم فعل با عمل به آیات، همواره دغدغه خوشنویسان بوده است بنابراین در سنت خوشنویسی اسلامی روند تعلیم و انتقال دستاوردهای هنرمندانه با باورها و آداب و سلوک خاصی همراه شده که شکل مدون آن

همان فتوت‌نامه‌هاست.آموختن هنر نوعی سلوک است و در نتیجه صفای خط مظهری از صفای باطن است که نمونه‌های آن را در رساله‌هایی نظیر آداب المشق بابا شاه اصفهانی و دیگران می‌بینیم.

وقتی عملی تبدیل به سلوک شد و برای انجام آن طهارت باطنی لازم آمد، ابزار و ادوات طی طریق هم باید دارای شرایط لازم باشند مثل نمازگزاری که علاوه بر طهارت و حضور قلب باید در مکان و پوشش و... حلال و پاک ادای فریضه کند؛ لذا در رسالات خوشنویسی سنت اسلامی آداب و تأویلات و مراحل مهمی برای تهیه هر یک از لوازم و ادوات خوشنویسی و نیز برای امضا و ثبت اثر و ازاین‌قبیل امور بر می‌شمرند. مثل «تهیه مرکب از دوده چراغ‌های نفتی مسجد سلیمانیه یا قرآنی که با مرکب طاهر استنساخ نشده بود و تماماً در آنی، آتش گرفت» (شیمل، ۱۳۸۹، ۷۶).

اما درباره تایپوگرافی باید گفت، انسان پس از پی‌بردن به جادوی تصویر برآن شد که کلماتی که حضورشان لازم بود را نیز به جهت بهره‌گیری از نهایت تأثیرگذاری، جامه تصویر بپوشاند. همچنین گاهی اموری ماورایی نظیر کلام و نام‌های مقدس هستند که شکل تصویری صرف دادن به آنها، ابعاد پنهانشان را ضایع کرده و از عظمتشان می‌کاهد. شاید یکی از مهم‌ترین عللی که تایپوگرافی در میان هنرمندان اسلامی به‌شدت نفوذ کرده همین فرهنگ نوشتاری اسلامی پیش‌گفته و گریز از نمایش عینی باشد. امروزه یکی از مهم‌ترین محمل‌های تایپوگرافی در سرزمین‌های اسلامی، ارائه خط خوش در قامت تصویر است که هرچند قدمت دیرینه دارد اما دچار تحول شده و بروز مدرن‌تری پیدا کرده است. پس ساده‌ترین تعریف برای تایپوگرافی هنر خط در قالب گرافیک است.

با واکاوی و حلاجی نمونه‌های برجسته تایپوگرافی معاصر، می‌توان نوع خط سنتی جهت داده به اثر تایپوگرافی را تشخیص داد و حتی در آثاری که به‌ظاهر کاملاً رها و فارغ از سنت خوشنویسی است؛ بازهم نمی‌توان تأثیر فرهنگ زیسته و حافظه بصری هنرمند را در حین خلق اثر نادیده گرفت. هنگامی که هنرمند مشغول خلق اثری آزاد و تفننی است، ناخودآگاه رقص و روانی قلم به‌سوی دیده‌های منقوش در روان هنرمند میل می‌کند و از

همین روست که اساساً آثار هنرمندان مسلمان این عرصه با همکارانشان از ادیان دیگر، دارای گوهری متفاوت است.

اما هنر تایپوگرافی امروز، تنها وام‌دار اقلام خوشنویسی نبوده و بر خلاف تصور رایج، تایپوگرافی مخلوق ناگهانی عصر حاضر بدون پشتوانه‌ای در سنت نیست. بی‌شک هنرمندان مسلمان قرون و اعصار گذشته با تطبیق خود به محدودیت فرهنگ اسلامی در استفاده از تصویر، به تأثیر ادغام ویژگی‌های تصویری با نوشته پی برده و از آن در بستر ذوق جوال و قریحه سیال خود در خلق آثار بدیع و فارغ از اسلوب، بهره می‌بردند. اما چون تنوع‌طلبی و تلون ذائقه از ویژگی‌های انسان دوران مدرن است نه عصر سنت، و نیز ازآن‌رو که نظام استاد و شاگردی بلکه مرید و مرادی، اجازه هرج‌ومرج هنری و شیوه شکنی را نمی‌داد، این اقدامات اغلب در حاشیه خوشنویسی اصلی، مورداستفاده قرار داشت. هرچند نمی‌توان نمونه‌های متداول و کاربردی آثار این‌چنینی نظیر طغرا نویسی که به‌نوعی پدر لوگوتایپ‌های امروزی است را نادیده گرفت.

تایپوگرافی حاصل امتزاج نوشته و تصویر است و در بررسی و تحلیل آثار تایپوگرافی اسماءالحسنی که هدف این نوشته است؛ تاکنون ابعاد مختلف کلمه در عرفان چه از منظر جایگاه حقیقی اسماء و صفات الهی در دستگاه عرفانی و چه تحلیل واژگانی اسماء به‌مثابه حروف و واژه در نظرگاه عارفان و تعدد لایه‌های عمیق آن و نیز ارتباط تایپوگرافی با سنت ریشه‌دار و بالنده خوشنویسی در فرهنگ اسلامی با ابعاد متنوع به قدر مجال، از نظر گذشت اما در این بخش باتوجه‌به آثار هنری و پژوهشی، ابتدا نمونه‌های اسلاف تایپوگرافی امروزین و اصول یا فنون اقتباس شده از آن‌ها در آثار معاصر را مورد مداقه قرار داده و سپس به مطالعه شق دوم اساسی در تایپوگرافی یعنی فرم و تصویر پرداخته و خواهیم دید که در آثار حکمی و تاریخی همواره چنان‌که گفته شد ظهور محسوسات حائز اهمیت بوده و بدون قصد نگاه انحصاری در فرم، همواره ارتباطی بین فرم و معنا افزون بر الزامات ایجاد شده به جهت کارکرد، حتی در شکل حروف، احساس می‌شود.

اولین نمونه‌های الحاق نوشته و تصویر را می‌توان در خط کوفی جستجو کرد. خط

کوفی به‌عنوان اولین صورت محسوس وحی اندک‌اندک از شکل ساده و بسیار انتزاعی‌اش فاصله گرفت و عناصر تزیینی مختلف در آن ادغام شد که برخی از عناصر مذکور با اتصال به حروف، فضاهای خالی را پر می‌کردند و برخی دیگر تبدیل به بخشی از حروف می‌شدند که در این حالت، حرف و تزیین آن از یکدیگر قابل‌تفکیک نبود. مهم‌ترین سبک‌های خط کوفی شامل طرح‌های تزیینی مانند برگ‌دار، گل‌دار، چین‌دار، گره‌زده، درهم‌بافته و تابیده بود. برخی از این سبک‌ها حروف را به شکل سر انسان یا حیوانات درمی‌آوردند. در مقابل، ساده‌ترین و هندسی‌ترین فرم کوفی، طرح‌های پیچیده و زاویه‌داری بود که در مناره‌ها، مساجد و خوشنویسی‌های مارپیچ به کار می‌رفت (سفادی، ۱۳۸۱، ۱۴). همین امکانات الهام‌بخش خط کوفی که برخی از آنها در سایر اقلام هم دیده می‌شود راهنمای آثار معاصر است.

اما دیگر سلف مهم تایپوگرافی‌های امروزین، سازمان‌دادن نوشته به هیئت موجودات زنده است که معروف‌ترین نمونه آن مرغ بسم‌الله است. در این حالت هنرمند عبارت مهم مدنظر را با تغییراتی در فرم و اندازه قلم و نیز افزودن تزیینات جزئی، در قالب فرم خاصی می‌ریزد که در برخی موارد فرم نهایی با عبارت، ارتباط مستقیم داشته و باعث تسهیل وصول پیام و مانایی آن در ذهن می‌شود.

اما در مواردی که ظاهراً ارتباط چندانی میان فرم و معنا نیست مثل همان نمونه مرغ بسم‌الله، اهل‌فن معتقدند این انتخاب‌ها بر اساس آگاهی و تأویلات عرفانی صورت‌گرفته است.

«کبوتران (احتمالاً فاخته منظور است که شباهت فرمی زیادی به کبوتر دارد) تصویر شده با بسم‌الله این واقعیت را به یاد می‌آورد که در سنت عرفانی کبوتر یکی از مرغانِ جانِ بی‌شمار است و همواره کوکو می‌گوید. سنایی به سرودن تسبیح طیور دست یازیده بود که در آن آوای هر مرغ از نظر مذهبی شرح و تفسیر می‌شود. لک‌لک، (که یکی از مرغان پرکاربرد در طراحی مرغ بسمله است) با تکرار حروف نام خود، چنین شهادت می‌دهد که الملک لک، العز لک، الحمد لک، ازاین‌رو این پرنده پارسا نماد مناسبی برای

خوشنویسی بود. از خروس نیز در تصاویری که با خوشنویسی کشیده می‌شود استفاده می‌کنند، زیرا نه‌تنها مرغی است که از نظر دینی در سنت بومی ایران اهمیت دارد، بلکه جانوری فرشته‌سان است که مسلمانان را به نماز صبح می‌خواند. بسم‌الله به شکل قو که یکی از مشایخ صوفیه اهل سیلان در این عصر معمول کرد، این تصور را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که برای یافتن در و گوهر، باید چون قو در بحر الوهیت غوطه خورد» (شیمل، ۱۳۸۹، ۱۵۷ تا ۱۵۹).

بنابراین، قرارگرفتن نوشته در قالب گرافیکی هم به‌منظور افزایش تأثیر و تزیین کلام و هم با آگاهی از حکمت پنهان در مخلوقات خداوند است و اگر کسی در فضای این سنت عرفانی، نظیر این آثار را ولو با عدم آگاهی تقلید کند، ناگزیر، به این هدف نیز رسیده است.

هنرمندان معاصر اشکال مناسب برای فرم‌دهی به نوشته را به سمت صور غیرحسی فرهنگ اسلامی هدایت کرده و گاه با قلم‌های نوین یا طراحی آزاد نوشته، از این ایده پیروی می‌کنند. همچنین با استفاده از ابزار و مواد جدید، چهره تازه‌ای به این سرمایه پس‌انداز شده می‌دهند.

نمونه دیگری که می‌توان از آن به‌عنوان ظرفیت مهم الگوبرداری در هنر تایپوگرافی معاصر نام برد، طغراها هستند. طغرا، نشان و علامت فرمانروایان (بیشتر سلجوقی و عثمانی)، شامل نام و القاب پادشاه یا عبارت دینی و مذهبی است که بر مکتوبات سلطانی و درباری به‌منظور تأکید بر مطالب یا تأیید اصالت نامه با خطوط منحنی و پیچیده بر فراز نامه‌ها و فرمان‌ها قرار می‌گرفت. از نمونه‌های دیگر که محمل بروز استعداد هنرمندان مسلمان بود می‌تواند به شیوه‌های متعاکس کردن نوشته اشاره کرد که در اصطلاح خطاطان عثمانی به آن «آینه لی «گفته می‌شد. در این حالت یک نوشته با تکرار آینه‌ای خود و درهم تنیدن و ادغام برخی عناصر تبدیل به یک واحد منسجم و زیبا شده و امکانات بصری زیادی را فراهم می‌کرد و در تمامی این نمونه‌ها، ارتباطی میان عظمت نوشته با تصویر آن دیده می‌شود. در هیچ نمونه‌ای از آثار مذکور، تصویر بخشی

و زیباسازی سخنان لغ یا کم‌اهمیت دیده نمی‌شود و حتی در نمونه‌ای مثل طغراها هم هدف، انتقال شکوه شاهانه است که در نظر مردمان نمایانگر شوکت الهی است.

بنابراین تصویر و فرم در عرفان دارای اهمیت و محل تأمل است و این امری بسیار بدیهی برای نظامی است که در آن سراسر هستی مجلای ظهور خداوند است و هستی هرچه هست از هست اوست. در این نظام وحدت محور، عارف در پس هر زلف و رخ و نقطه و خط و آیه و روایت و بر و بحری تنها یک چیز می‌بیند و آن نشانی از روی و بوی دوست است و از همین روست که عرفاً تأویلات عرفانی شگرفی در باب فرم حروف، فارغ از شکل ترکیب شده آنان در قالب کلمه، ارائه می‌کنند. ابن عربی الف را مقام جمع می‌داند نه آن‌گونه که عوام می‌پندارند یک حرف از حروف (ابن عربی، بی‌تا، ج ۱، ۶۵)، که در «کتاب‌الالف» این گفتار را بسط داده است یا کاف توأمان حاکی از قبض و بسط است و مجال ظهور عظمت و جمال الهی (ابن عربی، بی‌تا، ج ۱، ۶۸) یا ضمن اشاره به رؤیایی که درباره حرف صاد و فرم مدور آن دیده است، معتقد است که حرف صدق و صون و صورت است و شکلی گرامی دارد که پذیرای همه اشکال است و اسرار شگفتی در آن نهفته است (ابن عربی، بی‌تا، ج ۱، ۷۱).

تأویلات مرتبط با حروف در آثار عرفاً بسیار زیاد و متنوع است که از آن جمله کتاب «اسرارالنقطه یا توحید مکاشفان» نوشته عارف بزرگ قرن هشتم میر سید علی همدانی است. باری چهره ظاهری حروف برای عرفا حائز اهمیت است و ازاین‌رو درباره تعداد نقطه‌ها در کلمات و محل شیوه قرارگیری آن‌ها نظر دارند. یا درباره قامت افراشته الف که به‌سان قامت یار یا سری به‌سوی آسمان است و نیز اینکه هر حرفی برای کندن از خاک و میل به‌سوی افلاک، باید با الف اتصال یابد، سخن‌ها گفته شده است.

❁ رساله مشواق

رساله «مشواق» یکی از آثار عرفانی فیض کاشانی بوده و با دو اثر مهم عرفانی دیگر یعنی «گلشن راز» شبستری و شرح مهم و مبسوط آن توسط شیخ محمد لاهیجی در پیوند

است. تا جایی که بخش اعظم آن، وام‌دار دو اثر مذکور است. گویا فیض با تکرار این دو اثر تنها قصد تأیید و تقویت آن‌ها را در جایگاه یک فقیه عارف داشته است که فصول آغازین رساله گواه این مدعاست.

او در این رساله کوشیده است از مناقشه‌آمیزترین عبارات اشعار عرفانی یعنی اجزای روی معشوق که همواره و تا امروز به دلیل ظاهر حسی و شرع ستیز، هدف اتهام سطحی‌نگران و بعضاً دلسوزان است، رمزگشایی کند. چراکه عارفان زبان ویژه‌ای را برای نقل آموزه‌ها و جذبه‌های عرفانی وضع کرده و بکار می‌برند که همانا زبان چندوجهی و سیّال رمز است که گذر زمان، حال و شأن مخاطب و سایر متغیرها از پویایی و ارتباط آن با عالم بالا نمی‌کاهد. زبانی نامحدود که قدرت گسترش و پرواز دارد.

رنه گنون در تعریفی به‌منظور تبیین بنیاد و شالوده رمز و نماد نوشته است، می‌گوید:

«شالوده‌های حقیقتی رمزگرایی، مطابقتی است که همه بخش‌های واقعیت را به هم پیوند می‌دهد و یکی را به دیگری مربوط می‌کند و سرانجام از بخش طبیعی به‌عنوان یک کل، به بخش فوق‌طبیعی امتداد می‌یابد؛ بنابراین حقایق متعالی که قابل‌انتقال و القا به هیچ طریق دیگری نیستند، اگر بتوان گفت، هنگامی که با سمبل‌ها در می‌آمیزند، تا اندازه‌ای انتقال‌پذیر می‌شوند» (امینی، ۱۳۹۵، ۸۱).

ازآنجاکه یکی از دلایل مهم درگیری میان اهل ظاهر و باطن، همین شیوه سخن گفتن عارفان است، امثال فیض خواسته‌اند تا با نوشتن فرهنگ‌هایی برای این عبارات، به‌نوعی به آنان تفهیم کنند که ورای اصطلاحاتی چون رخ، زلف، خال، خط، شراب و ساقی و... مقصود و معانی بلندی پنهان است و به‌نوعی کوشیده‌اند از حقایق پرده‌برداری کنند.

مشواق، پس از دیباچه‌ای که حاوی علل نگارش این رساله است، سه فصل در پی دارد:

فصل اول «در بیان سبب انشاد اشعار و اشاره به معانی حقایق و اسرار»/ فصل دوم «در بیان درجات و مراتب سخن و انواع و اصناف آن» و فصل سوم «در بیان سبب تعبیر از معانی حقایق به الفاظ متداوله مشهوره و اشاره به معانی هر یک» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۳۸).

و طی این فصول، در باب علل بیان رمزی سخن می‌گوید. در فصل دوم، سخنانی با زمینه زبان‌شناسی داشته و با تمثیل به بیان مراتب معانی و الفاظ پرداخته است... (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۳۹) و در فصل سوم، با بیان تلویحی دیدگاه عوالم عرفانی و نظریه ظاهر و باطن، صورت‌گرفتن حقایق در رقیقه الفاظ محسوس را دارای دو فایده بهره اهل معنا از حقیقت و بهره اهل صورت از مجاز می‌داند و سپس به شرح این الفاظ بر اساس شرح گلشن راز شیخ محمد لاهیجی، به‌عنوان اصلی برای آشنایی با اصطلاحات عرفا می‌پردازد تا در موارد مشابه همین الگو، فرا راه طالبان حقیقت قرار گیرد. برخی معتقدند علی‌رغم اینکه فصل سوم این رساله در واقع همان شرح گلشن راز است، عظمت شخصیت فیض باعث توجه بسیاری به رساله مشواق شده است و وقتی بزرگی به اثری توجه کرده و حتی در رساله‌ای به آن می‌پردازد بر اعتبار آن افزوده و راه را بر طرح شبهه و بهانه می‌بندد.

❁ روش تطبیق رمزگشایی عرفانی فیض کاشانی با آثار تایپوگرافی

تا این بخش از پژوهش، با جهان عرفانی، لایه‌های متعدد و قوانین حاکم بر آن آشنا شدیم. از نشانه و مظهر بودن تمام کثرات گفتیم و اشاره آن‌ها در طبقات گوناگون به هستی مطلق. از وجود واحد گفتیم و نیستی عالم بدون هستی او و نیز از زبان خاص این جهان سخن راندیم و زبان رمزی که طریق ناگزیر بیان برای شرح احوال عارفان و حکایات شوق و شهود آنان است. از ماهیت اسرارآمیز هر چیز در عرفان به سبب ارتباطش با عالم غیب و هویت رازآمیز حروف و کلمات و تأویل‌های تصویری آن‌ها در این بستر حکایت کرده و دانستیم که خوشنویسی هم از جهت ارتباطش با آیات وحی و هم از جهت تصویرکردن کلمات و حروف و ذات نوشتاری هنر اسلامی، هنری است مقدس که زبان مشترک هنری در میان تمام مسلمانان بوده و زادبوم تایپوگرافی نیز هست. همچنین با بررسی آثار فیض کاشانی، شمه‌ای از جهان عرفانی او را از نظر گذرانده و با نظام عرفانی تطبیق دادیم. اینک از برآیند آنچه گفته شد و نتایج حاصل از تحلیل رساله مشواق، می‌کوشیم تا مدل فیض را در تایپوگرافی اسماءالحسنی پیاده کرده و به شکلی از تحلیل هنری دست یابیم.

فیض کاشانی در رساله مشواق با حذف مشابهت‌ها، به شرح سیزده نماد عرفانی می‌پردازد که در پاره‌ای از موارد نیز دارای تأویلات نزدیک به هم هستند. این نمادها، از پرکاربردترین نمادهای حسی جایگزین معانی معقول در اشعار عرفاست که طی قرن‌ها هرچند دایره گسترده و شناوری از مفاهیم را در بر دارد اما به‌نوعی اصول ثابت در اشعار عرفانی تبدیل شده که علامه فیض با شرح آنها، در واقع روشی برای درک موارد مشابه ارائه می‌دهد.

در هنرهای تجسمی نیز اصول و قوانینی وجود دارد که در واقع از بطن آثار هنری استخراج شده و نحوه برخورد با آنها در آثار مختلف هنری متفاوت است. عناصر بنیادینی نظیر نقطه، خط، سطح و... و اصولی چون تعادل، توازن، تضاد و...که این اصول هم در نقد و تفسیر آثار، همواره موردتوجه متخصصان این رشته بوده و هم در آموزش‌های هنری، به‌عنوان یکی از عوامل قوام‌بخش آثار، تدریس می‌شود.

باتوجه‌به نمادهای دو دسته می‌توان نتیجه گرفت که عناصر مدنظر فیض کاشانی در نمادها و تفسیر آنها، تناسب قابل‌توجهی با عناصر و اصول حاکم بر آثار تجسمی خصوصاً تایپوگرافی دارد که می‌توان با تحلیل این سنخیت‌ها، آنها را به کاربست؛ بنابراین اکنون با ادغام موارد مشابه و هم ریشه مثل خرابات و پیر آن یا شراب و ساقی آن، به تطبیق نمادهای رساله عرفانی فیض کاشانی با اصول بصری حاکم بر آثار تایپوگرافی اسماءالحسنی می‌پردازیم تا در تحلیل آثار به‌عنوان قواعد عمل کنند.

خال

این نماد، خویشاوندی بسیار نزدیکی با شکل تجسمی آن یعنی نقطه دارد. خال، همان نقطه در عرفان است که نقطه تحت باء و سه نقطه آیه بسم الله الرحمن الرحیم و امثال آن بارها موردتوجه عرفا قرار گرفته است که به مواردی اشاره شد. خال همان «نقطه وحدت حقیقیه و مبدأ و منتهای کثرت اعتباری است» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۴۷). خال، مرکز اصل وجود است که عالم از بسط آن ایجاد می‌شود. محل آغاز و انجام قوس

صعود و نزول هستی، خال روی یار است که همان، مرکز ثقل هستی است. لاهیجی در این باره می‌گوید:

«بدان که مبدأ و منتهای کثرت، وحدت است و «خال» اشارت به اوست؛ زیرا که نقطه خال به سبب ظلمت با نقطهٔ ذات که مقام انتفاع شعور و ظهور و ادراک است، مناسبت دارد؛ چون خال بر روی محبوب می‌باشد، فرمود که: «بر آن رخ نقطه خالش بسیط است/ که اصل و مرکز دور محیط است» نقطه خال که وحدت حقیقیه مراد است، بسیط است واصل و مرکز دایره موجودات است» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۵۰۰).

نقطه نیز اولین عنصر بنیادی و اصلی در هنرهای تجسمی است که عامل ایجادکننده سایر اشکال دنیای هنر است. تمامی اشکال، بنیاد نقطه‌ای دارند و حالت واضح و معمول و رویت پذیر آن را می‌توان در لیتوگرافی دید که هر شکل از نقاط گوناگون ایجاد شده است؛ بنابراین این فرم، با تعدد یا گسترش خود می‌تواند مخلوقات جهان پوستر را به وجود بیاورد و این معنا، تناسب زیادی با نماد عرفانی خال دارد. در هنرهای تجسمی، نقطه بودن نقطه با ابعاد آن تعیین شده و به نسبت کادر مشخص می‌شود. ویژگی آن مثل خال رخ، در کوچکی است و می‌تواند از برخورد هر چیز اثرگذار با سطح اثرپذیر یا از برخورد خطوط به وجود بیاید. در همه آثار نیز، نقطه‌ای ولو نامرئی به‌عنوان مرکز ثقل اثر وجود دارد که حائز اهمیت است و از برخورد نیروهای پیدا و پنهان داخل کادر، ایجاد می‌شود و نظم‌دهنده و تعادل‌بخش آنهاست که دنیایی از تفاسیر را در خود دارد هرچند دیده نشود. مثل خال روی دوست که در عین کوچکی، دنیایی از راز را در خود دارد.

خط

خط، موی تازه روییده بر رخ یار است که گرداگرد صورت او را چون سبزه‌زار جان‌فزایی می‌آراید. پس عرفا، تعینات عالم ارواح را که نزدیک‌ترین مرتبه به غیب هویت است، خط می‌نامند. رخ اینجا مظهر حسن خدائی است؛ مراد از خط، جناب کبریائی است؛ رخش

خطی کشید اندر نکوئی؛ که از ما نیست بیرون خوب‌رویی

همان‌گونه که خط، نزدیک‌ترین مرتبه به ذات است، خط تجسمی نیز اولین فرمی است که با حرکت یا تکرار نقطه ظهور می‌کند و دارای نزدیک‌ترین رتبه به آن است. همان‌طور که تمام زیبایی‌های رخ و تمام محاسن یار داخل خط مجتمع است، خطی که محدوده اثر هنری و نیز هر فرم را مشخص می‌کند و بدون آن، اثر شکل نمی‌گیرد نیز دارای همین کارکرد است. خط عامل شخصیت دهنده به اثر است و تمییز دهنده بین فضاها مثل خط رخ که حدفاصل عالم غیب و شهادت است و نیز خط مهم‌ترین عامل جداکننده در اثر است که گاهی از برخورد دو فضا به وجود می‌آید. جالب آنکه همان‌طور که نباید به گفته لاهیجی مثل حیوان در سبزه‌زار خط گرفتار شد و باید طالب چشمه حیات بود، در پوستر نیز نباید در خطوط اثر متوقف شد و لازم است برای درک محتوای اثر، از خطوط گذر کرد و کلیت کار را در نظر آورد.

«بدان که چنانچه خط بر رخ دمیده می‌شود، تعینات عالم ارواح، گرد ذات الهی برآمده؛ به آن معنی که اقرب مراتب وجود است به مرتبه غیب هویت. یعنی خط که تعینات ارواح مراد است، سبزه‌زار عالم جان است؛ چه سبزه چنانچه اول نشوونما و ظهور حیات است، مرتبه ارواح، اول مراتب ظهور در مظاهر است و برزخ میان غیب مطلق و شهادت مطلق، مرتبه ارواح است و از آنکه سبزه‌زار است، دار حیوان نامش کرده‌اند. اشارت است به آیت کریمه «**و إن الدار الآخرة لهی الحیوان**» (عنکبوت، ۶۴) و چون کثرات صوری محو ساختی، از عالم ارواح که عالم غیب است و خط اشارت بدوست نیز عبور نما و چون حیوان به سبزه گرفتار مشو و در ظلمت خط و تعینات ارواح، چشمه حیوان که ذات مطلق مراد است، طلب کن» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۵۰۰).

سر مبهم را از خط محبوب می‌توان بازخواند که در این مصرع «زخطش بازخوانی سر مبهم «شبستری وجه دیگری از خط را موردتوجه قرار داده که آن خط نوشتاری است و در واقع سر و راز اثر هنری (خصوصاً تایپوگرافی) نیز مستتر در خط آن است چه خط

به معنای نوشته و خوشنویسی و چه خط به معنای تجسمی. چرا که انواع خط در آثار تجسمی مثل خط شکسته یا مواج و منحنی، دارای آثار بیانی و روانی شدید است و نحوه خطوط و آرایش و نظامات آنها در پیام پوستر تأثیرگذار است و نیز در ارتباط مستقیم با این بیت می‌توان گفت که مخاطبی که با اثر نوشتاری چون تایپوگرافی برخورد می‌کند در بدو امر می‌کوشد با خواندن عبارت طراحی تصویری شده به سر مبهم اثر یا نکات نهفته در آن پی ببرد چراکه مخاطب به غیب مطلق یا ذهن هنرمند راه ندارد و باید از خط که عالم ارواح و اقرب به ذات است رازشناسی کند. همچنین سایر کاربردهای نوشته در پوستر چه با کارکرد تصویری آن مثل تایپوگرافی و چه با کارکرد نوشتاری‌اش مثل پیام پوستر نوعی از رازگشایی را در خود دارد.

رخ

فیض کاشانی درباره این واژه می‌گوید: «رخ عبارت است از تجلی جمال الهی به صفت لطف مانند لطیف و رئوف و تواب و محیی‌ء و هادی و وهاب» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۴۴). رخ نماینده حسن الهی است و جایی است که تمام نیکویی‌ها در آن داخل حیطه خط مجتمع شده‌اند. رخ مجلای ظهور کثرت است از وجه واحد ناپیدا و جایی است که بروز خوبی ظاهر می‌شود.

«در صورت جامعه انسانی که خلاصه و زبده صور اکوانی است، چشم و لب و زلف و خط‌وخال که موجب کمال نشئه انسانی است و بدون اینها در صورت انسان نقص است، هریکی البته نمودار و مظهر معنی خاص ذات واحد حقیقی باشند و مشابهت و مناسبت اگر چه به وجه ما باشد، میان ایشان متحقق خواهد بود؛ فلهذا فرمود که: «جهان چون زلف و خط‌وخال و ابروست» یعنی مراتب موجودات که جهان تعبیر از اوست، مانند زلف و خط‌وخال و ابروست و هریکی دلیل و نمودار مدلول مخصوص از اسما و صفات آن ذات‌اند و چنانچه در نشئه انسانی این مذکورات با وجود آنکه غیر یکدیگر و مخالف هم‌اند، هریکی فی نفس الأمر محتاج الیه و موجب کمال صورت با سیرت انسانی‌اند

و هریکی فی‌حدذاته در غایت خوبی‌اند و اگر یکی از اینها که ذکر کرده شد، در انسان نباشد، یقین که موجب نقص صورت اوست» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۴۶۵).

پس ویژگی مهم رخ، در کنار هم آمدن محاسن به وجه احسن است که این معنا تناسب زیادی با اصل ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون (Composition)در هنرهای تصویری دارد. در واقع همان‌گونه که شبستری می‌گوید هر چیزی به‌جای خویش نیکوست، در ترکیب‌بندی نیز که چهره کلی اثر محسوب می‌شود مکان عناصر بسیار مهم است و تغییر اندک جای یا فرم یک عنصر گاهی کل اثر را به فنا می‌کشاند.

همچنین ترکیب‌بندی، مثل رخ، با خط کادر احاطه شده و به‌نوعی تمامی اجزا در نمود احسن آن دخیل‌اند و در آن مفهوم می‌یابند. یکی از نمونه‌های اعلای ترکیب‌بندی در هنر اسلامی که بر پوسترهای تایپوگرافی اسما هم به دلایل پیش‌گفته سایه انداخته، انواع ترکیب‌بندی متقارن است که هنوز هم جایگاه اساسی در هنر اسلامی دارد و ازاین‌جهت نیز تقارن در رخ با ترکیب‌بندی سنخیت دارد. لاهیجی در شرح این بیت از گلشن راز «مگر رخسار او سبع المثانی است؛ که هر حرفی از او بحر معانی است» که علامه فیض نیز به آن اشاره کرده است می‌گوید:

> «یعنی سوره فاتحة الکتاب» است که... چنانچه فاتحه دو بار نازل شده و هفت آیت است و بدین مناسبت سبع المثانی گفته‌اند، ذات حق را به اعتبار تنزل و ظهور در دو مرتبه علم و عین، هفت اعتبار کلی لازم است که صفات سبعه ذاتیه‌اند که حیات و علم و قدرت و ارادت و سمع و بصر و کلام است؛ پس هر آینه مشابهت و مناسبت بینهما متحقق و ثابت است» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۴۹۷).

بنابراین اگر رخ در عرفان مشتمل بر هفت صفت اصلی الهی باشد ذکر این نکته مناسب است که در هنر نیز اهل‌فن هفت اصل را برای سازماندهی صورت اثر هنری یا همان ترکیب‌بندی ضروری می‌دانند که شامل هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز است (اوکویرک، ۱۳۹۷، ۶۸).

زلف

مهم‌ترین ویژگی زلف و موی دلبر، کثرت و فرم‌های متغیر آن است که این معنا در هنرهای تجسمی با مفهوم ریتم (Rythme) هم‌خوان است. فیض کاشانی در تحلیل خود از زلف، آن را به کثرات و متعینات نسبت می‌دهد و برای این نمادسازی، ویژگی‌هایی نظیر کثرت، درازی، بی‌قراری، فرم‌های در تغیر دائم که البته قائم به خود نیستند و نظیر آن را مصداق می‌آورد (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۴۴) که بسیاری از این نسبت‌ها با مفهوم ریتم در هنر هم‌خوان است. زلف بر رخ معشوق مثل پرده‌ای است که یادآور کثرات دنیاست که حجاب روی حق شده‌اند. درازی زلف و تغیر دمادم حالات آن و نیز فرم‌های گوناگون آن در محبوب مادی تناسب زیادی با حالات عالم ماده دارد چراکه در این عالم کون و فساد و تبدلات دائمی حاکم است. حالات عالم ماده در زلف نمایان است اما زلف از خود حرکتی ندارد هرچند پیش و بیش از رخ به چشم می‌آید.

ریتم یا هماهنگی بصری در هنرهای تجسمی از تکرار متوالی عناصر بصری در کادر، به وجود می‌آید که حالات متناوب، یکنواخت، موجی، تکاملی و...را داراست و با حالات گوناگون زلف هم سنخ است. وجود ریتم در بخشی از هر اثر به دلیل موزون‌بودن، بیش از سایر ارکان به چشم مخاطب می‌آید و اما ریتم نیز قائم به خود نیست و توسط ترکیب‌بندی مدیریت می‌شود. زلف عامل گرفتاری دل عارف است و جالب این‌که در هنرهای تجسمی یکی از روش‌های سهل‌الوصول ایجاد جذابیت بصری استفاده از انواع ریتم است. یکی از مهم‌ترین اثرات ریتم ایجاد حس حرکت است و گاهی هنرمندان تجسمی از آن برای ایجاد توهم حرکت در مخاطب استفاده می‌کنند که با حرکت دائمی زلف در توافق است. گاهی عناصر زیادی به خدمت ایجاد ریتم بصری در می‌آیند و همه برای نمایش خود گرفتار دام ریتم هستند و از آن رهایی ندارند مثل سلسله تعینات که گرفتار حلقات زلف یارند. پیوستگی سلسله زلف که همه از یک نقطه وحدت آغاز می‌شوند از ویژگی‌های ذاتی ریتم است که در آن هر بخش، وابسته به بخش قبلی و بعدی خود است و همه آنها روی به یک‌جهت دارند و در برخی نمونه‌ها آن مرکز واحد به شکل نقطه است.

لب

فیض کاشانی ویژگی‌هایی نظیر روان بخشی و جان‌فزایی یا به عبارتی نفخ روح را از ویژگی‌های نماد لب می‌داند. این نماد ارتباطی دوسویه با نماد چشم دارد که به آن خواهیم پرداخت. کار لب افاضه فیض دمادم به جان موجودات نیازمند وجود است و ازآنجاکه خلق موجودات با واژه «کن» به معنای باش صورت‌گرفته است می‌گوید: «از افاضه وجود که نگاه‌داشتن خلق است در مقام هستی به قول کن نیز به لب و دهان تعبیر نمایند و از خفای مصدر آن به تنگی دهان اشاره کنند» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۵۰).

این معنا با عنصر رنگ در هنر، قرابت قابل‌توجه دارد. رنگ در هنر از دو جهت با مفهوم نفخ روح عرفانی در ارتباط است. جهت اول اینکه، با ورود رنگ به اثر، این عنصر به‌عنوان عامل مهم حیات‌بخش عمل کرده و با عدم حضورش گویی روح از اثر رخت برمی‌بندد. در بسیاری از آثار تصویری برای انتقال مفاهیمی مثل یاس، ناکامی و خصوصاً مرگ از حذف عامل رنگ بهره می‌برند. در زمستان که فصل مرگ و زوال طبیعت است، تنوع رنگ‌ها به نازل‌ترین حد خود می‌رسد و هرچه شدت رنگ در اثر هنری بیشتر باشد گویی نفخ روح و وجود دمادم اوج می‌گیرد و حرکت و پویایی که نشان زندگی است، ظهور می‌یابد.

جهت دوم از نظرگاه مخاطب در روان‌شناسی رنگ‌هاست و امروزه ثابت شده است که رنگ‌ها در روح و روان انسان تأثیر گذارند و می‌توان از اثر بیانی آنها در انتقال پیام‌های گوناگون اثر بهره برد.

در بسیاری از آثار عرفانی از رنگ لب هم در تأویل و نمادسازی بهره می‌برند و سرخی آن را چون لعل می‌نامند و نیز در هنر، رنگ سرخ دارای بلندترین طول موج و گرم‌ترین و پویاترین رنگ است پس مثل لب می‌تواند با ظهورش در اثر اوج سرزندگی را به نمایش بگذارد.

کار لب برپاداشتن عاشق است چنان‌که فیض کاشانی به نقل از شبستری می‌گوید: «ازو یک بوسه و استادن از ما» که در هنر نیز با حذف رنگ گویی اصل اثر دچار اضمحلال و تغییر ماهیت می‌شود.

چشم

علامه فیض در توضیح نماد چشم همان حالات و کیفیات چشم را شرح داده و به امور معقول همانندسازی می‌کند. بینایی را علامت «شهود حق بر اعیان و استعدادات ایشان» در نظر می‌گیرد و «استغنا و عدم الفتات که مقتضی آن است که عالم را در نظر هستی در نیاورد» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۵۰) را مناسب حالت غمزه و عشوه محبوبان مادی می‌داند. چشم به‌نوعی انتقال‌دهنده احساسات و ردو قبول بتان مادی است و حالات چشم، حاوی پیام توجه و عدم توجه است پس مناسب انتقال حس توأم خوف و رجاست که بنده در برابر پروردگار دارد پس می‌گوید:

«از رسانیدن راحت بعد از محنت و چشاندن محنت در عقب راحت که موجب خوف‌ورجا است به غمزه اشاره کنند» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۵۰).

این ویژگی‌ها مناسب اصل نور در هنرهای تجسمی است. چه نور مجازی ساخته شده درون اثر و چه نور حقیقی بیرونی که باعث رویت و تفکیک رنگ‌هاست. نور یک عنصر حیاتی و تعیین‌کننده در خلق اثر است و با ویژگی‌های چشم عرفانی وفاق قابلی دارد. نور هم لازمه بینایی و هم عامل مؤثر بر کیفیت عملکرد آن است. اگر چشم به گواه متون عرفانی عامل تعیین‌کننده در جذابیت و دل ازکف‌دادن است (زچشم او همه دل‌ها جگرخوار) نور هم عنصر تعیین‌کننده در ایجاد جذابیت بصری و البته مؤثر بر رنگی است که پیش‌تر گفته شد و در واقع رنگ به واسطه نور هویت می‌یابد.

در آثار هنری چون زندگی عادی، نور یکی از محمل‌های جلب‌توجه است و هنرمندان با بهره‌برداری از همین ویژگی، از آن برای هدایت نظر در اثر هنری استفاده می‌کنند و به مدد نور، به عناصر بیچاره موجود در تابلو حجم و حالت مؤثر می‌بخشند (دمی بیچارگان را چاره سازد). پس نور عاملی است که در ایجاد حجم، عمق و بعد، زمان و.... در اثر نقش دارد.

همان‌گونه که چشم نشان‌دهنده حالت غم و شادی و مستی و... است، نحوه نورپردازی در تابل یا پوستر می‌تواند حس شادی، ناامیدی، فسردگی و مانند آن را منتقل

کند و اثرات روان‌شناختی در کار هنری دارد یا پرتره‌سازان با نحوه نورپردازی به انتقال حالات روانی و زیباشناختی دست می‌یابند.

جالب آنکه همان‌گونه که علم، ایمان، معرفت و...به نور تشبیه می‌شوند تمام این‌ها به بینایی نیز تشبیه شده‌اند که محکم‌ترین مصداق آن در آیات قرآن است: «**قُلْ هَل يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي الظُّلُمَاتُ وَالنُّورُ**» (رعد، ۱۶) (و نیز آیه ۱۹ و ۲۰ سوره فاطر-۲۴ سوره هود - ۵۸ سوره غافر).

از حالت غیرمادی و آسمانی نور، برای انتقال تقدس و روحانیت نیز در اثر استفاده می‌شود که یادآور نگاه دل‌انگیز محبوب واحد آسمانی است.اما علامه فیض عملکرد چشم را با لب مرتبط می‌کند و گفته شد که ارتباط رنگ و نور در هنر (به تبعیت از فیزیک) پیوندی جدانشدنی است. گویی لب و چشم در ارتباطی متقابل به دنبال هم‌افزایی هستند.

«ازو یک غمزه و جان‌دادن از ما» یا اینکه با کاهش نور و درخشندگی عناصر اثر، گویی اثر جان می‌دهد و «ازو یک بوسه و استادن از ما» یا اینکه با ورود رنگ، اثری که به‌سوی اضمحلال می‌رفت، دوباره جانی تازه می‌گیرد یا اثری که نفخ روح را با ورود رنگ تجربه می‌کند، اگر از عنایات چشم یا همان نور بهره نبرد، آن رنگ برای او سودی نخواهد داشت چراکه قوام و دوام رنگ به نور است پس اثر هنری هم مثل عاشق که به التفات چشم یار نیازمند است، به التفات نور، نیاز دارد.

وجه دیگری که قابل‌طرح است این‌که لب محل بروز نفس رحمانی یا به عبارتی همان کثرات است و رنگ نیز نماینده شکل کثرت زده نور سفید (پس از عبور از منشور) است. چشم نیز مکان استغنای بی‌اعتنا و دور از امکان وصال یا همان مقام وحدت است که نماینده نور است. لاهیجی درباره «به چشمش درنیاید جمله هستی» می‌گوید:

«در نظر علمی او جمله هستی را قدری نباشد و به چشمش درنیاید» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۴۸۴).

شراب (مستی)

علامه فیض در شرح شراب عرفانی، ویژگی‌هایی مثل بروز وجد و حال و هدم قواعد عقلی را برمی‌شمرد. نوشیدن این شراب طهور، چشم عاشق را از عالم دون برگرفته و متوجه عالم معنا می‌کند که جز روی یار نبیند و نشناسد. در واقع این شراب، باعث رخ نمودن حقیقت است. این معانی با مفهوم تسلط (Dominance) که از ارکان سازنده اثر هنری است تناسب دارد و گاهی شکل تضاد (Contrast) را که از زیر مجموعه‌های آن است نیز به خود می‌گیرد. از انحای گوناگون ایجاد آن می‌توان به جداسازی، مقیاس، جهت، ویژگی و... اشاره کرد که تمامی آنها به‌نوعی هدم قواعد جاری اثر است. یکی از بهترین راه‌های نجات اثر هنری از خمودگی و یکنواختی یا همان بروز وجد و حال، ایجاد یک حرکت مسلط به‌وسیله عناصر بصری است.

فیض کاشانی به نقل از مرحوم شبستری می‌گوید: «بخور می وارهان خود را ز سردی» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۵۵) درست مثل عامل مسلط که پوستر را از کمون نجات می‌دهد یا در جای دیگری می‌گوید: «عناصر گشته زان یک جرعه سرخوش» که منظور، عناصر دنیای مادی است پس اهل‌فن می‌دانند در صورت عدم توفیق اثر هنری، ورود یک عامل مسلط می‌تواند موجب سرخوشی یا به عبارتی سرزندگی سایر عناصری شود که تا قبل از ورود عامل مسلط، دچار یک‌دستی شده بودند.

میزان مستی موجودات عالم از شراب عرفانی متفاوت است: یکی از نیم جرعه گشته صادق؛ یکی از یک صراحی گشته عاشق که بااین‌وصف و نظر به تأثیر تسلط، میزان نیاز آثار مختلف به عامل مسلط در اشکال گوناگون تفاوت داشته و متغیرهای متعدد در آن نقش دارد. در برخی آثار لازم است که تسلط، غالب فضای پوستر را در برگیرد و در برخی آثار عامل مسلطی ولو کوچک، می‌تواند شور را در پوستر زنده نگه دارد.

خرابات (خراباتی، پیر خرابات)

خرابات یک مکان است. مکان مستی و شور و جذبه و جایی که در آن همه چیز

به سبب بی‌خودی و فارغ شدن از خود و یکی‌شدن با یار، به وحدت می‌رسد. «خرابات عبارت است از وحدت صرف و اطلاق بحت» (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۵۸)

نشانی داده‌اندت از خرابات که التوحید اسقاط الاضافات

ویژگی خرابات در یگانه شدن همه چیز با مفهوم واحد است و این معنا در هنر با کادر، محدوده یا فضا، دارای تناسب است. کادر همان مکان بصری است که وظیفه کنترل نیروهای درون و بیرون اثر را بر عهده دارد و در هر شکلی که باشد، وجودش برای اثر ضروری و عامل وحدت است (حسینی‌راد، ۱۳۹۷، ۹). تمام عوامل با ورود به کادر، از نقش‌های قبلی خود فارغ شده و به خدمت ایجاد وحدت در اثر در می‌آیند و به‌نوعی کادر خراباتی است که همه عناصر باید با آن یکی شوند ازاین‌رو تمام اجزای اثر به‌نوعی، خراباتی محسوب می‌شوند.

«خرابات اشارت به وحدت است، اعم از وحدت افعالی و صفاتی و ذاتی، و ابتدای آن عبارت از مقام فنای افعال و صفات است... این خرابات، مقام فنای ذات است که ذوات همه را محو و منطمس در ذات حق یابد» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۵۲۴).

هیچ عنصری پس از ورود به کادر امکان تک‌روی نداشته و اگر هریک از عناصر توسط هنرمند، مانع وحدت اثر تشخیص داده شود محکوم به حذف یا همان خروج از خرابات است. مثلاً گاهی هنرمند برای کنترل نیروهای شکل مثلث و نیل به وحدت، دایره‌هایی در اطراف آن قرار می‌دهد تا مانع خودنمایی این فرم مهاجم شود. چرا که وحدت عامل مهم و هدف هر اثر هنری است و کادر مکان بروز وحدت نیروها و عناصر برای وصول غایت واحد است.

بت (کفر)

بت نشانی از محبوب است و طبق همان قاعده معروف عرفان که تمام عالم مجلای حق است، مسلمان کسی است که بت‌پرست باشد چراکه بت از خود چیزی ندارد و نماد

یار است؛ بنابراین فیض می‌گوید:

عارف بین بت و خدا دوگانگی نمی‌بیند پس در پی بت‌پرستی است و در این دیدگاه نامسلمان کسی است که بت را غیر از خدا دانسته و مسلمان واقعی همان بت‌پرست است. کس که بت را غیر از خدا می‌داند گویی برای بت قیام به خود قائل است که خلاف نگاه اهل معرفت است (فیض کاشانی، ۱۳۷۱، ۲۶۲). مسلمانی آن است که در بتان، خدا ببینی و کفر آن است که بت را خالی از خدا بدانی. چو اشیا هست هستی را مظاهر؛ از آن جمله یکی بت باشد آخر

اما در بسیاری از آثار تایپوگرافی (و نیز سایر آثار تجسمی)، هنرمند پس از ترکیب واژه با دانش و نبوغ هنری خود، عناصر را در قالب یک فرم یا شکل کلی نظام می‌دهد که در وهله اول به چشم می‌آید اما در واقع، هدف غایی، اشاره به همان واژه‌ای است که مورد طراحی قرار گرفته است. این فرم به‌نوعی همان بت عرفانی است چراکه هرچند دیده و ستوده می‌شود اما در خود اسم الهی را دارد و ظهوری از آن نام است که توسط هنرمند ساخته شده است. مثلاً در مرغ بسم‌الله، چیزی که در ابتدا توجه مخاطب را جلب می‌کند همان شکل مرغ است اما این مرغ در حقیقت ظهوری از ظهورات گوناگون کلمه جلاله است.

لاهیجی در شرح بیتی که ذکر شد درباره مفهوم بت می‌گوید:

> «محبوب حقیقی است که در صورت بت پیدا آمده است و کفر و دین که به‌حسب صورت از امور متضاده‌اند، قائم به هستی و وجودند و هستی مطلق حق است، پس هر آینه که توحید و یگانه گردانیدن حق عین بت‌پرستی باشد؛ چه اگر کفر و بت را من حیث الحقیقة غیر دانی، شرک باشد و قایل به توحید حقیقی نباشی» (لاهیجی، ۱۳۸۷، ۵۳۷).

هنرمند با بازی‌های تصویری که با نوشتار اسماء و صفات الهی انجام می‌دهد، به فرمی هندسی، غیرهندسی یا ترکیبی و نظایر آن می‌رسد که ظهور نام الهی در آن پوستر است و ستایش آن فرم در نظرگاه مخاطب در واقع ستایش آن نام است. اقلام خوشنویسی نیز فرم‌ها یا بت‌هایی هستند که در اشکال گوناگون به زیبایی ظهور یافته‌اند اما هدف

آنها، همان عبارتی است که نوشته‌اند. هر فرد بی‌سواد یا غیرمطلع از آن زبان، با دیدن فرم، زیبایی و جذابیت آن را درک می‌کند اما دریافت حقیقت پنهان در ورای فرم تنها از آن عارفان به زبان هنر یا زبان آن نوشتار است که این مهم در توافق با معنای بت عرفانی است.

زنّار

زنّار کمربندی است که مسیحیان به نشان تعهد به دین خود بر کمر می‌بندند. پس زنّار اشاره به عهد و عقد خدمت است و زنّار بستن، واردشدن به زمره عشاق یار است.

میان در بند چون مردان به مردی در آور زمره اوفوا بعهدی

در هنر پوستر نیز تعهد و قراری وجود دارد که هنرمند برای رسیدن به مراد خود باید به آن پایبند باشد و طراحی پوستر در واقع به منزله زنّار بستن برآن عهد است. آن عهد در حقیقت همان موضوع پوستر است که هنرمند، متعهد به پایبندی به آن است و عدول از آن ممکن نیست. پوستر در میان آثار تجسمی از هنرهایی است که موضوع از علل وجودی آن است و برخلاف برخی آثار تجسمی مثل نقاشی که می‌تواند تنها به‌صورت تفننی و رها از موضوع انجام شود و به عبارتی «هنر برای هنر «باشد، پوستر متعهد به موضوع و عملی در راستای نیل به پیام است.

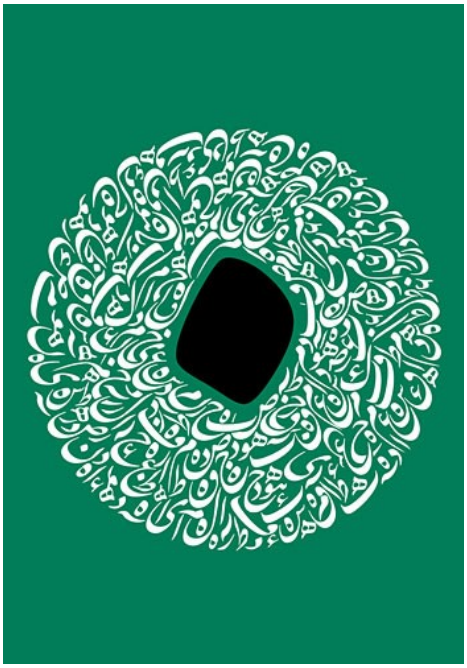
ریا و سمعه و ناموس بگذار بیفکن خرقه و بربند زنّار

اهل هنر می‌دانند که هنرمند وقتی متعهد به تهیه پوستر می‌شود (چه تعهد درونی مثل آثار شخصی و چه تعهد بیرونی مثل سفارش‌ها هنری) یا به عبارتی بر خلق اثرش، زنّار می‌بندد، باید خرقه‌های پیشین را براندازد و تنها به اثر پیشرو متعهد باشد و در واقع باید لباس ظاهری و شخصیتی خود را که نمودش در پوستر است، با تعهد خود متناسب کند نه با خواسته‌های شخصی.

علاوه بر تأویلاتی که ذکر شد می‌توان نمونه‌های بیش از این را جهت تطبیق مفاهیم بصری و عرفانی یافت. چرا که ویژگی رمز و نماد، سیالیت و گستره معنایی وسیع است؛

بنابراین نقد آثار می‌تواند بر اساس دامنه گسترده تفسیر انجام گیرد که بر مبنای سخن فیض در تحلیل‌های آثار به‌کاررفته است.

تحلیل چند اثر



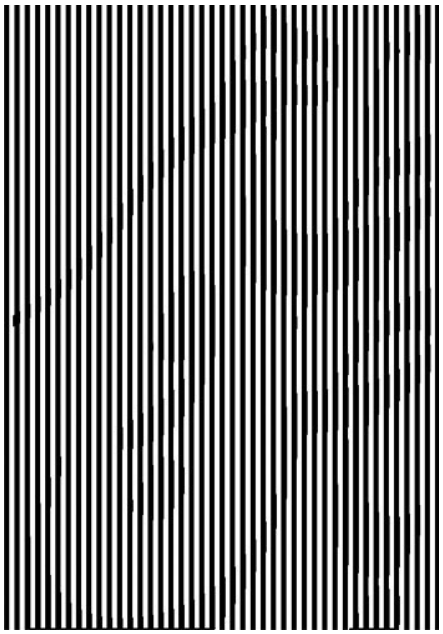
نام اثر: هو
هنرمند: محسن احمدی

این اسم از اسامی ذات الهی است و بسیار به مذاق عارفان شیرین است در آیه (قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ) اهل الله به لفظ «هو» توجه ویژه‌ای دارند. آنها می‌گویند نباید این لفظ را تنها به‌عنوان یک ضمیر تلقی کرد، بلکه «هو» در آیه یاد شده به مقام ذات اشاره دارد که مطلق به اطلاق مقسمی است. گواه درستی این تفسیر آن است که در قرآن پس از لفظ «هو»، در

برخی آیات «صفت» آمده است و از نظر ادبی، هیچگاه ضمیر موصوف یک صفت قرار داده نمی‌شود. مثلاً در پایان آیه ۱۸ سوره آل‌عمران واژه «هو» با دو صفت عزیز و حکیم آمده است که نشان آن است که این واژه در اینجا نقش ضمیر را بازی نمی‌کند. از سوی دیگر، در ادبیات عرب تأکید می‌شود که ضمیر به‌عنوان منادی نیز نخواهد آمد.

بنابراین واژه هو باید اشاره به ذات حق باشد» (یزدان‌پناه، ۱۳۸۳، ۲۷۷).

در این اثر نقطه به‌عنوان مقام همان مقام غیب هویت به‌کاررفته که کثرات در اطراف آن حیران و سرگردانند. سیاهی نقطه یا خال به فرموده فیض نشان از اختفای آن مقام دارد. کثرات اطراف نقطه که گویا به دور فرم کعبه مانند وجود او در طواف‌اند جز واژه هو، هیچ‌کدام هویت مشخصی جز رموزی که اشاره به حق دارند نیستند و دانستیم که حروف رموزند و عالم همه رمز. ابن عربی ضمایری را که تنها یک حرف‌اند مثل کاف خطاب یا نون، جمع از اسمای الهی می‌داند (ابن عربی، ۱۳۸۸، ۴۳۰) که در این صورت این حروف اسمایی هستند که گرد مقام ذات و از انبساط او به وجود آمده‌اند و این حروف با نقطه میانی ترکیب دوار و متعادلی را به زیبایی رخ محبوب ایجاد کرده‌اند. این نقطه همان قلب اثر است و هستی موجود در اثر همان تفصیل نقطه است. چرا که تمام حروف از نقطه به وجود آمده و در هنر نیز مادر اشکال و فرم‌ها شکل نقطه یا همان خال روی یار است. رنگ سبزرنگ معنویت اسلامی است که تمام عالم این اثر را پوشانده و با نبود این رنگ، گویی افاضه فیض از این اثر رخت بر می‌بست. با وجود این اوصاف بعید به نظر می‌رسد که طراح این اثر، در عدم آگاهی از مفاهیم عرفانی و تنها از طریق شهود هنری چنین کاری را خلق کرده باشد.



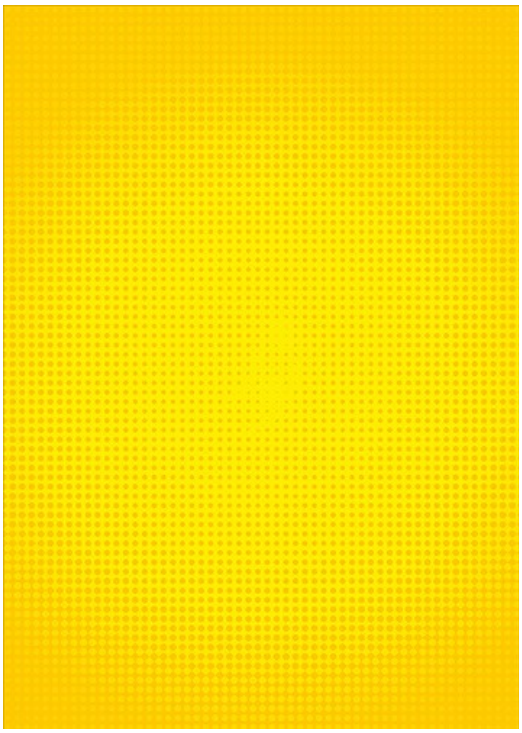
نام اثر: ظاهر و باطن
هنرمند: مسعود نیکومرام

لفظ «باطن» در قرآن یک بار آن هم به‌عنوان وصف خدا، آمده، درحالی‌که ظاهر به صورت‌های مختلف ده بار وارد شده و در یک مورد صفت خدا قرار گرفته است (سبحانی، ۱۳۸۳، ۱۵۷).

«حضرت ظهور، اسم ظاهر است و او ظاهر لنفسه است و آنچه را در این حضرت به ما می‌بخشد ظهور احکام اسمای حسنای او و ظهور احکام اعیان ما در وجود حق است و نیز چون بطون محل تکوین و ولادت است و از آنها اعیان مولدات ظاهر می‌گردد، حق‌تعالی به باطن اتصاف یافت» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ۳۶۱ تا ۳۶۸).

تمام عالم مجلای حق است اما درعین‌حال، کنه حقیقت او بر احدی حتی رسول اکرم آشکار نیست. اوست که ظاهر است در عین باطن و باطن است در عین ظاهر که

این فحوا، در پوستر حاضر به‌خوبی مصور شده است. درهم‌تنیدگی ظهور و بطون در عالم عرفان و حقیقت رازآمیز پشت ظواهر، مراد این اثر است. کثرت خطوط سیاه موجود در پوستر یادآور ریتم زیبای زلف یار است که در زیر تارهای آن علم و حقیقت پنهان است. باید از کثرات تصویر موجود گذر کرد تا به رخ نقش شده در آن رسید. پوستر با خط نستعلیق طراحی شده است و سر مبهم آن را می‌توان بادقت در خطش بازخواند: زخطش بازخوانی سرّ مبهم؛ خط در این اثر چه خط به‌عنوان قلم خوشنویسی و چه خطوط مثبت و منفی اثر، یادآور همان خط کبریایی است که با فهم آن می‌توان به راز مستتر در نام الهی که در اینجا اوج منتهای پوستر است، پی برد. عالم به نور اوست پیدا؛ کجا او گردد از عالم هویدا. اگر سفیدی را نماد نور و سیاهی را نماد ظلمت در نظر بگیریم جهان پوستر به واسطه نور روشن و مشخص شده است و اگر نوارهای سفید را حذف کنیم، سیاهی سراسر اثر را فرا می‌گیرد که در این نحوه ارائه هم پیوستگی مداوم نور و ظلمت آشکار است و هم وجود نام‌های الهی در تمامی عوالم اعم از عوالم روشن علوی و عوالم تاریک سفلی.



نام اثر: نور
هنرمند: حسین کریمی

لفظ «نور» در قرآن ۴۱ بار آمده و فقط آیه ۳۵ سوره نور، وصف خداوند قرار گرفته است (سبحانی، ۱۳۸۳، ۳۷۳).

«به نورش ظلمت عالم کون حادث را زایل ساخت. نور وجود، ظلمت عدم را زایل می‌کند و نور علم، ظلمت جهل را. پس نور را مراتب و درجات است» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ۴۰۷).

نور در بسیاری از متون عرفانی مترادف با وجود است و شیخ اشراق بنیاد فلسفه خویش را بر نور به همین مفهوم قرار داده است. فیض کاشانی درباره وجود حق می‌گوید: چون حقیقت هم در مظاهر پیدا گشته و هم در مظاهر پنهان شده توان گفت که ظهور او

عین خفاست و خفای او عین ظهور و سپس به نقل از شبستری ادامه می‌دهد: «همه عالم ظهور نور حق دان؛ حق اندر وی ز پیدایی است پنهان.

درست مثل این اثر که چنان وجود فراگیر و تابنده نور در جهانِ اثر منتشر شده که خود مانع دیدن نور می‌شود. واژه نور که به خط نستعلیق در مرکز اثر ایجاد شده به‌صورت مقام محو کثرات و نقطه بسیط پوستر است. نقاط بسیار در پوستر هم نماینده کثراتی هستند که اشاره به حقیقت واحد یا رخ در پرده زلف دارند و همه در ریتمی کاهشی به آن نقطه رسیده و نماینده ظهورات اویند و هم به‌نوعی به دلیل تعدد و ایجاد سردرگمی بصری، مانع ظهور او و به عبارتی حجاب واژه نورند. درست مثل کثرات زلف عالم که هم گواه یارند و هم حجاب او. مدیریت رنگ در جهان اثر به نحوی است که هر چه از منبع وجود یا نور دورتر شده و به‌مراتب سفلی در که همان لبه‌های کادرند (موضع نزدیک به خط برش که باید محدوده آن جهت برش و دورریز لحاظ شود لذا هرگز نباید عناصر مهم در لبه کادر قرار بگیرند) نزدیک می‌شویم بهره دوایر از وجود یا نور کمتر شده و محوتر به نظر می‌رسند. سریان نور در سراسر پوستر و در بطن کثرات از طریق انتخاب رنگ زرد نارنجی که بیشترین بهره از رنگ زرد را دارد، اتفاق افتاده است.

❁ نتیجه‌گیری

در نگرش عرفانی، عالم عرصه رازآمیز و شگفت‌انگیز ظهورات متلون و متنوع اسماء و صفات الهی است که از بسط نام جامع الهی، ایجاد شده و عرش تا فرش را مزین کرده است. از همین رهگذر همواره اتصالی دوسویه میان عوالم غیب و شهادت برقرار است و اسماء الهی سبل گوناگون این طریق‌اند. در چنین عالمی، هر چیز مظهر اسمی از اسماء حق بوده و در پس آن حقایقی غیبی نهفته است. طبقات هستی در تنزلات وجود واحد گویی با رشته‌هایی از اسماء به عالم اعلی متصل‌اند پس در این نظام هیچ‌چیز رها و معلق نیست و همین رشته‌ها مجال سلوک و تأویل و رویکردهای عرفانی دیگر را پدید آورده‌اند. از همین رو زبانی که حال سالکان و عارفان را روایت می‌کند مثل هستی عارفان، دارای

لایه‌های متعدد و رمزی است که فهم آن سالکی را می‌طلبد که همت کنار زدن حجب را داشته باشد. فیض کاشانی در رساله مشواق و بر پایه گلشن راز شیخ محمود شبستری به همین امر پرداخته و کوشیده تا مصباح زبان عاشقان را برای غافلان روشن کند؛ لذا با شرح نمادهای عرفانی محسوس رایج در بیان اهل‌دل و تحلیل زمینه‌ها و امکانات تطابق نماد محسوس با امور معقول زمینه استخراج روشی برای نقد هنری را فراهم کرده است. این پژوهش با استفاده از مبانی عمل وی در رساله مشواق به پیاده‌سازی آن در هنرهای تجسمی پرداخت و کوشید روشی برای نقد هنرهای تجسمی خصوصاً تایپوگرافی ارائه کند. آثار نمایشگاه اسماءالحسنی که هم از جهت طراحی نام‌های الهی هم از حیث ارتباط با هنر عرفانی خوشنویسی و هم به دلیل ریشه در هنرهای تجسمی با هدف مذکور تناسب دارند گزینه مناسبی به‌عنوان مصداق مدعای پژوهش است که در نمونه‌هایی به سیاقی که برخی موارد آن به‌اختصار در پی می‌آید به آن پرداخته شد.

تطبیق‌های انجام‌گرفته در نمادهای عرفانی و هنری (تجسمی) به شرح ذیل‌اند:

رمز عرفانی خال با نماد تجسمی نقطه؛ رمز عرفانی خط با نماد تجسمی خط؛ رمز عرفانی رخ با نماد تجسمی ترکیب‌بندی؛ رمز زلف با ریتم؛ رمز لب با رنگ؛ رمز چشم با نور؛ رمز شراب با تضاد و رمز عرفانی خرابات با نماد تجسمی کادر؛

ماحصل سخن اینکه با استفاده از این قواعد تطبیقی و نیز سایر امکانات تأویلی موجود در عرفان و نام‌های الهی، آثار تایپوگرافی تحلیل شده و اولاً مشخص گردید که نگاه عرفانی به هنر محملی برای درک عمیق‌تر از جهان بوده و آثار متفکران مسلمان گنجینه‌ای غنی در راستای سازماندهی این نوع درک است.

ثانیاً: رویکرد مذکور محملی است برای تقویت این مدعا که تعمق در بحر اندیشه متفکران مسلمان می‌تواند در کنار ذوق و تخصص کافی، بستر غنا و قوام آثار هنری را مهیا کند چراکه اگر هنرمندی آگاهانه تفاسیر پیش گفته را در راستای قریحه هنری مدیریت کند به‌یقین اثری والاتر خلق خواهد شد.

منابع

۱. ابن عربی، محی‌الدین (بی‌تا) فتوحات مکیه. بیروت: مؤسسه آل‌البیت (علیهم‌السلام) لإحیاء التراث.

۲. ابن عربی، محی‌الدین (۱۳۸۴) فتوحات مکیه. مقامات اسمای حسنا، ترجمه محمد خواجوی، جلد ۱۵، تهران: مولی.

۳. اوکویرک، استینسون و دیگران (۱۳۹۷) مبانی هنر، نظریه و عمل. ترجمه محمدرضا یگانه‌دوست، تهران: سمت.

۴. چمن‌خواه، عبدالرسول(۱۳۹۰) حکمت هنر خوشنویسی. شیراز: نوید شیراز.

۵. حسینی راد عبدالمجید(۱۳۹۷) مبانی هنرهای تجسمی. تهران: شرکت چاپ و نشر کتب درسی.

۶. سبحانی جعفر(۱۳۸۳) منشور جاوید. جلد دوم، قم: مؤسسه امام صادق.

۷. سفادی، یاسین حمید(۱۳۸۱) خوشنویسی اسلامی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

۸. شیمل، آن ماری(۱۳۸۹) خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمه اسدالله آزاد، مشهد: به نشر.

۹. فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی (۱۳۸۷) الکلمات المکنونة. تصحیح علیرضا اصغری، تهران: مدرسه عالی شهید مطهری.

۱۰. فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی(۱۳۷۵) أصول المعارف. تصحیح و مقدمه جلال‌الدین آشتیانی، قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

۱۱. فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی (۱۳۷۱) مشواق(ده رساله محقق بزرگ فیض کاشانی) اصفهان: مرکز تحقیقات علمی و دینی امام امیر المومنین علی علیه‌السلام.
۱۲. لاهیجی، شمس‌الدین محمد(۱۳۸۷) مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. تصحیح محمدرضا برزگر و عفت کرباسی، تهران: زوار.
۱۳. نجابتی، مسعود(۱۳۹۴) خط در گرافیک. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۱۴. یزدان‌پناه، سید یدالله(۱۳۸۹) مبانی و اصول عرفان نظری. قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.
۱۵. کتاب آنلاین: طباطبایی محمدحسین، تفسیر المیزان آنلاین، lib.eshia.ir.
۱۶. امینی مهدی «بررسی مبانی حکمی رمز و نماد در اندیشه ملاصدرا» کیمیای هنر، سال پنجم، شماره ۱۸، بهار ۱۳۹۵، ص ۸۱.