

نشانه‌شناسی نقوش تزئینی (ختایی و اسلیمی) هنر اسلامی با تأکید بر دیدگاه سندرس پیرس.

محمد رضا تابعی

۱. دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه هنر - شاهد تهران، تهران، ایران

tabeereza@gmail.com

سیدرضا حسینی

۲. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

rz.hosseini@shahed.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۰۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱

صفحه ۲۶-۳۸

چکیده

بیان مسئله: تجرید، بن‌مایه و اساس هنر اسلامی-ایرانی است که هویت این هنر بر آن استوار است. با این حال، به نظر می‌رسد عدول هنر ایرانی از اواخر دوران صفوی به بعد، ناشی از گسست در درک هنر تجریدی و تغییر در تجربه زیسته هنرمند و مخاطب بوده است. در این میان، نقوش «ختایی» و «اسلیمی» کاربردی‌ترین نمودهای تجرید هستند که با وجود کثرت ظاهری، به سوی وحدت گرایش دارند. از سوی دیگر، علم نشانه‌شناسی «چارلز سندرس پیرس» با تأکید بر روابط میان نشانه‌ها، تفسیرگر آن‌ها و پیوند نشانه با عالم خارج، در کنار مقوله «ابداکسیون»، ظرفیت علمی نوینی برای خوانش این نقوش فراهم می‌آورد. با این وجود، تفاوت‌های بنیادین میان نگاه «انتزاعی» و «تجریدی» در هنر اسلامی هنوز برای بسیاری از پژوهشگران و هنرمندان مبهم باقی مانده است.

اهداف پژوهش: هدف اصلی این پژوهش، واکاوی کیفیت بیانی تجرید در هنر اسلامی-ایرانی و تبیین نشانه‌شناختی نقوش ختایی و اسلیمی بر پایه الگوی پیرس است تا ضمن رفع ابهام میان مفاهیم انتزاع و تجرید، کارکرد مفهومی و وحدت فرم و محتوا در این نقوش روشن گردد. **سؤال پژوهش:** نشانه‌شناسی نقوش تزئینی «ختایی و اسلیمی» در هنر تجریدی اسلامی، بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی پیرس بر چه مفاهیمی دلالت دارد؟

روش پژوهش: این مطالعه باهدف بنیادی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی (کیفی) گردآوری شده و با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری: یافته‌ها نشان می‌دهد که قوام و نبالت نقوش ختایی و اسلیمی، در پیوندی زنجیره‌وار با ادوار تاریخی و با تکیه بر مبانی شریعت اسلام شکل گرفته است. این نقوش در سطح فرم و محتوا به وحدتی دست‌یافته‌اند که بازتاب‌دهنده مفاهیم متعالی همچون تولد و مرگ و دنیا و آخرت در ظاهر و باطن اثر است. تحلیل نشانه‌شناختی تبیین می‌کند که چگونه این نقوش از بازنمایی صرف عبور کرده و به‌مثابه نشانه‌هایی برای درک هستی‌شناسانه جهان در شبکه نشانگان هنر اسلامی عمل می‌کنند.

کلیدواژگان: نقوش ختایی و اسلیمی، هنر اسلامی، هنر تجریدی، انتزاع، نشانه‌شناسی سندرس پیرس.



■■■ Article Research Original

 10.30508/fhja.2026.2081910.1236

Semiotics of Decorative Motifs (Khata'i and Eslimi) in Islamic Art with Emphasis on Charles Sanders Peirce's Theory

Mohammadreza Tabe'i

1. PhD Candidate in Art Research, University of Art – Shahed University, Tehran, Iran

Seyed Reza Hosseini

2. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran

(Corresponding Author)

Received: 24/12/2025

Accepted: 01/01/2026

Page 26-38

Abstract

Problem Statement: Khata'i and Eslimi motifs constitute the most fundamental decorative themes concerning form and content in Iranian Islamic art. Their origins predate Islam; however, with the advent of Islam, these motifs assumed a distinct manifestation aligned with Islamic law and spirituality. From the early Islamic centuries onward, they appeared extensively in architectural ornamentation, ceramics, metalwork, engraving, textiles, and other artistic media, and they have continued, to varying degrees, throughout the history of Islamic arts.

In the early Islamic period, these motifs appeared relatively simple in structure. During the Safavid era, however, owing to increased patronage of art and artists, a remarkable diversity of forms emerged in Eslimi designs, including filled Eslimi, floral Eslimi, cloud-like, serpentine, and dragon-mouth variations. Likewise, numerous Khata'i floral patterns evolved, among which the Shah Abbasi flower remains one of the most prominent examples. On the other hand, despite substantial transformations and the gradual distancing from abstract perspectives in fields such as miniature painting, flower-and-bird painting, tash'ir, and related visual traditions, no major structural alteration can be observed in the foundational compositions of Khata'i and Eslimi motifs. These two ornamental systems have largely preserved their essential structure up to the present day.

A study of Islamic art until the late Safavid period reveals a more coherent and eloquent continuity in the abstract language of Islamic art. Naturally, with the rise of the European Renaissance, humanism, rationalism, and the cultural interactions between East and West, artistic exchanges among creators shaped by different cultural contexts and lived experiences produced a form of intellectual and artistic eclecticism. One manifestation of this tendency can be observed in the Europeanized artistic trends of the late Safavid era, whose influences have persisted to the present.

Neglecting the ultimate purpose of art within the abstract vision of Islamic aesthetics, alongside the emergence of autonomous artistic attitudes grounded in individual taste and subjective abstraction during the late Safavid period—an approach fundamentally opposed to the abstract principles of Islamic art—caused Islamic miniature painting to decline gradually, and its abstract paradigms to fade into obscurity.

From the perspective of Shahab al-Din Suhrawardi, abstraction develops through two stages:

1. The determination toward abstraction
2. Spiritual striving within abstraction

Suhrawardi considers the ultimate purpose of abstraction to be “becoming God-like, or annihilation of worldly attributes and transformation into a mirror reflecting divine qualities” (Rastayi, 2022).

It is therefore evident that Islamic civilization and culture, grounded in an overarching unity governing all dimensions of society, perceive art through a sapiential and divine teleology. Consequently, artistic productions were historically aligned with this metaphysical worldview.

This issue has progressed to such an extent that today, even among certain practitioners of traditional arts, the content and meaning of Iranian Islamic art—formed upon the basis of abstract art—remain ambiguous. Many still regard abstraction (tajrid) and abstractionism as synonymous concepts. This is despite the fact that “the concept of abstraction in Iranian painting (between the 5th and 11th centuries AH) and the notion of abstractionism in Western painting (from the late nineteenth century onward), despite superficial similarities, differ fundamentally in terms of worldview, structure, and method of execution” (Hamdieh & Sharifzadeh, 2022).

Accordingly, in order to interpret abstract art and clarify its function and structure, this study turns to the semiotic framework of Charles Sanders Peirce as an interpretive model. Nevertheless, it should be emphasized that even this theoretical framework cannot entirely articulate the essence of Islamic abstract art, since a comprehensive understanding of abstraction in Islamic art requires profound familiarity with the inner dimensions of Islam itself.

In this regard, Titus Burckhardt analyzed Islamic art from a deeply symbolic and metaphysical perspective. He regarded the source and origin of Islamic art as belonging to the spirit of Islam itself, asserting that the outward form of Islamic art is generated from the inward reality of Islam and Islamic law, a view particularly evident in architectural works.

Research Objectives: The principal objective of this study is to investigate the expressive quality of abstraction (tajrid) in Iranian-Islamic art and to provide a semiotic interpretation of Khata’i and Eslimi motifs based on Peirce’s semiotic model.

The study further seeks to clarify the conceptual ambiguity between the notions of abstraction and abstractionism, while elucidating the conceptual function and the unity of form and content embedded within these motifs.

Research Question: Within the framework of Peirce’s semiotic theory, what concepts are signified by the decorative motifs of “Khata’i and Eslimi” in Islamic abstract art?

Research Methodology: From the standpoint of purpose, this study is fundamental research. In terms of method, it adopts a descriptive-analytical and qualitative approach aimed at interpreting the concept of abstraction and explaining its function and structure.

The research materials—including theses, images, scholarly articles, and books—have been collected through library-based documentation methods.

Conclusion: The present article was composed with the aim of semiotic interpretation based on the theory of Charles Sanders Peirce. Based on the discussions presented and according to the views of prominent scholars, abstraction (tajrid) and abstract art in Islamic tradition fundamentally differ from abstractionism in the Western context.

Khata’i and Eslimi motifs were first explained through the framework of abstract art and according to the hierarchy of perception proposed by Avicenna. Subsequently, these motifs were analyzed through Peirce’s categories of signs—icon, index, and symbol—as well as through the interrelations among the sign itself, its internal relations, and the external world beyond the sign. What becomes evident through the synthesis of Avicenna’s theory of perception and Peirce’s notion of abduction is that Khata’i and Eslimi motifs are not merely ornamental forms dependent upon visual structure alone. Rather, they are designed upon the foundations of Islamic wisdom, philosophy, and the principles of Islamic law. These motifs embody a highly intelligent and integrated unity of form and content, carrying profound metaphysical meanings. The interweaving of Khata’i and Eslimi motifs through spiral movement—symbolizing the transition from multiplicity to unity and the reverse journey—functions simultaneously in determinate (visual) and determinative (conventional)

dimensions. In this context, corporeality and objectivity are manifested in the Khata'i motif, while convention and symbolic determination are represented in the Eslimi form.

The flower, regarded as the most abstract worldly element due to humanity's abstract sensory perception through smell—a sensory faculty itself possessing highly abstract qualities—evokes the meaning of abstraction as a movement from unity and singularity toward multiplicity, birth, generation, and the creation of the cosmos.

Conversely, the Eslimi motif, through its fluid and muscular forms that possess no direct equivalent in the material world, transcends representational imagery and approaches the realm of abstraction, spirituality, and transcendence.

The Tree of Life, which according to Arthur Upham Pope “grew from the vase of the waters of life,” has been a motif of enduring significance since ancient times. Diverse examples of this motif can be observed throughout Iranian art, particularly within architectural ornamentation and even in Achaemenid stone carvings.

The abstract signs embedded in this imagery—from the stylized reduction of the Tree of Life to the birds, symmetrical compositions, the vase of the waters of life, and the symbolism of growth—all originate in abstraction. These can be traced within decorative architectural inscriptions and ornamentations.

As Titus Burckhardt observed, “the absence of realism is neither accidental nor due to the artist's lack of skill; rather, it is an essential element of a qualitative space that seeks above all to be unreal—a space in which forms suspended in the mind appear devoid of matter and its associated properties.”

In the present article, the signs and their modes of perception were analyzed and interpreted. The concepts raised in the fundamental research question were addressed through reference to the views and theories of distinguished scholars in the field.

References:

Ehsani, Asef. (2016). *Avicenna in the Process of Abstraction*.
Ajand, Ya'qub. (2000). *History of Iran: Research from Cambridge University*. First Edition, Jam Publications, Tehran.

Burckhardt, Titus. (2002). *Perennial Values in Islamic Art*. Translated by Nasrollah Pourjavadi, Danesh Publications, Vol. 2, No. 5.

Burckhardt, Titus. (1994). *Foundations of Sacred Art*. Collection of Essays, translated by Seyyed Hossein Nasr, Art Bureau Publications.

Pope, Arthur Upham. (1991). *Persian Architecture*. Translated by Gholamhossein Sadri Afshar, Tehran.

Pope, Arthur Upham. (2001). *Masterpieces of Persian Art*. Scientific and Cultural Publications, Tehran.

Hosseini, Reza. (2011). *History of Painting in Iran*. Marlik Publications, Tehran.

Hamdieh, Hoda & Sharifzadeh, Mohammadreza. (2022). *A Comparative Study of the Concept of Abstraction in Iranian Painting and Abstractionism in Western Painting*.

Sudavar, Abolala. (2001). *The Art of Iranian Courts*. Tehran.

Rastayi. (2022). *An Examination of the Role of Abstraction in Rational Perception according to Avicenna*.

Nasr, Seyyed Hossein. (2011). *Islamic Worldview and Modern Science*, Ettela'at-e Hikmat va Ma'refat, June 2011, Year 6, No. 3.

Shah-Ne'mati, Z., Sa'adatmand, Z., & Keshtiaray, N. (2017). *Analysing art teaching methods to propose an optimal model for elementary education in Iran*. *A New Approach to Educational Management*, 31(3), 79–100.

Tabatabaei-Sadr, S. V. (2016). *Content analysis of the Grade 7 Culture and Art textbook in the new Iranian educational system (First Secondary Level)* (Master's thesis). Shahed University.

Taqi-Abadi, E., & Dehqani, M. (2015). *Content analysis of the Grade 7 Culture and Art textbook based on Guilford's creativity model*. *International Conference on Innovation and Research in Art and Humanities*.

Taziki, Z., Firoozi-Moghadam, M., Kheyraadi, A., & Momeni-Mahmoei, H. (2022). *An analysis of the 7th-grade Persian literature textbook compared to the Art textbook in terms of communication skills and capabilities*. *Islamic Art Studies*, 19(47), 70–90.

Taslimi, N. Aslani, M., Hassanpour, M., Golbakhsh, B., & Moradpour, M. (2016). *An introduction to Iran's artistic and cultural heritage*. School Textbooks Publishing Company.

مقدمه و بیان مسئله

نقوش ختایی و اسلیمی اساسی‌ترین بن‌مایه تزئینی در باب فرم و محتوا در هنر اسلامی ایرانی است که ریشه‌ای پیش از اسلام دارد و با ظهور اسلام جلوه‌ای متفاوت با گذشته و منطبق با شریعت اسلام به خود گرفت و از اوایل دوران اسلامی در تزئینات بنا، سفالینه‌ها، فلزکاری و قلم‌زنی، منسوجات و... ظهور و بروز یافت و تاکنون نیز در هنرهای اسلامی کم و بیش ادامه دارد، در دوران اولیه اسلامی نقوش ساده‌تر به نظر می‌رسند و در دوران صفوی با اوج گرفتن حمایت از هنر و هنرمند تنوع و تعدد فرم‌های مختلف در نقوش اسلیمی از جمله اسلیمی توپر، گل‌دار، ابری، ماری، دهان‌اژدری و طراحی گل‌های متنوع ختایی که گل شاه‌عباسی نیز یک نمونه از آن‌هاست، ادامه یافت، از دیگر سو با توجه به تغییرات فراوان و فاصله گرفتن از نگاه تجریدی در زمینه نگارگری، گل و مرغ، تشعیر و... در ساختار طرح ختایی و اسلیمی چندان تغییری اساسی مشهود نیست و این دو نقش تاکنون ساختار خود را حفظ کرده است. با مطالعه هنر اسلامی تا اواخر دوران صفوی یکنواختی در بیان تجریدی هنر اسلامی ملموس‌تر و گویاتر است، طبیعی است که با شروع رنسانس اروپا و اومانیزم و عقل‌گرایی و مراودات فرهنگی شرق و غرب با تعاملات هنرمندان و صنعتگرانی که بر مبنای بافت فرهنگی و تجارب زیسته خودشان به خلق آثار می‌پرداختند نوعی تلفیق و التقاط فکری و فرهنگی هنری به وجود آمد که هنر اروپایی‌مآب در اواخر دوران صفوی نمونه‌ای از آن است و نحله‌های آن تا امروز ادامه دارد. غفلت از غایت هنر در نگاه تجریدی هنر اسلامی و نگاه مستقل بر مبنای ذوق و انتزاع فردی در هنر اواخر دوران صفوی که مقابل دیدگاه تجریدی هنر اسلامی است باعث شد نگارگری اسلامی به محاق رفته و الگوی تجریدی آن به فراموشی سپرده شود. درمنظر سهره وردی تجرید در دو مرحله تکامل می‌یابد؛

۱- مرحله عزم بر تجرید ۲- مرحله مجاهدت در تجرید، سهره وردی غایت تجرید را "خدا گونه شدن یا فانی شدن از صفات خلقی و آینه صفات ربوبی گشتن می‌داند" (راستایی، ۱۴۰۱) بدیهی است که فرهنگ و تمدن اسلامی بر اساس وحدت کلی حاکم بر جامعه و ساحت‌های متنوع آن هنر نیز از نگاهی حکمی و غایتی ربوبی برخوردار است و آثار هنرمندان بر این مهم منطبق گردیده است.

این موضوع تا بدانجا ادامه یافت که امروزه شناخت و تشخیص محتوای هنر اسلامی ایرانی که بر مبنای هنر تجریدی شکل‌گرفته برای عده‌ای از هنرمندان هنرهای سنتی نیز مبهم است، به‌گونه‌ای که بسیاری هنوز انتزاع را با تجرید یکی می‌دانند، این موضوع در حالی است که "مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی (بین قرن ۵ تا ۱۱ ه ق) و مفهوم "انتزاع" در نقاشی غربی (اواخر قرن ۱۹ م به بعد) ضمن شباهت‌های ظاهری، تفاوت‌های عمده‌ای از نظر نگرش، ساختار و شیوه اجرا باهم دارند (حمدیه و شریف‌زاده، ۱۴۰۱). از این رو و از باب خوانش هنر تجریدی و تبیین کارکرد و ساختار آن به نشانه‌شناسی سندرگس سپیروس به‌عنوان الگوی خوانش مراجعه کرده و یادآور می‌شویم که این نظریه هم آن‌گونه که باید و شاید کارکردی کامل در بیان هنر تجریدی نخواهد داشت چراکه برای بیان و معرفی هنر تجریدی نیاز به شناخت بطن دین مبین اسلام است آن‌گونه که تیتوس بورکهارت هنر اسلامی را از منظری معنایی تجزیه و تحلیل کرده، ریشه و سرچشمه هنر اسلامی را متعلق به روح اسلام دانسته و در بیان این نظر صورت‌ظاهری هنر را زاییده باطن اسلام و شریعت اسلامی دانسته و به آثار معماری اشاره دارد.

پیشینه پژوهش

"بررسی تطبیقی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غرب" (حمدیه و شریف‌زاده، ۱۴۰۱) که در آن نقاشی تجریدی و انتزاعی را از هم جدا دانسته و روش‌ها و کارکردها و اصول آن را نیز باهم مغایر می‌داند. چراکه تجرید اصولی ثابت و نتیجه‌ای مشخص دارد که هنرمندان آن را جمعی می‌آموزند، با اصولی ثابت و ترکیبی فردی و هدفی مشخص ولی انتزاع همراه با چهارچوبی آزاد و فردی و نتیجه‌ای کاملاً متفاوت و برداشتی آزاد توسط مخاطب است، مقاله بررسی نقش تجرید در ادراک عقلی نزد ابن‌سینا (راستایی، ۱۴۰۱) که در آن به بررسی ادراکات و خصوصاً ادراک

ساسانی به نقوش ختایی و اسلیمی دوره اسلامی تغییر یافته است، اصولاً واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی صرف از ابتدا در هنر ایران به صورت تشبیهی کمتر مورد توجه قرار گرفته و این امر بعد از اسلام به صورت نمادین و به دور از طبیعت‌گرایی مورد توجه قرار گرفته است.

غیاب واقع‌گرایی نه تصادفی است و نه عدم مهارت هنرمند، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد بیش از هر چیز غیرواقعی باشد، فضایی که در آن اشکال متبادر به ذهن شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصوصیات مربوط به آن هستند. (شایگان، ۱۳۹۷)

در این باره پوپ می‌گوید: همه هنرهای ایرانیان با یکدیگر ارتباط نزدیک و متقابلی دارند و همگی الهام از فرهنگ مشترکی را بیان می‌کنند، در خوشنویسی اسلامی معیارهای آهنگ، دقت و شکل رعایت می‌شود، که علاوه بر معیارهای سنتی و بصری در کتیبه‌ها نقش آرایشی مهمی ایفا می‌کنند (آرتور اپهام پوپ، ۱۳۷۰).

هنر اسلامی

با ورود اسلام به ایران حکام ایرانی، اسلامی با توجه به سابقه درخشان هنری در ایران به تشویق هنرمندان و ایجاد مراکز هنری در پایتخت‌های خود دست زده و هنر ایران با رنگ و بویی اسلامی جلوه‌گر می‌شود (حسینی، ۱۳۹۰). هنر اسلامی که بر مبنای اصول شریعت اسلام و از بطن آن در حوزه تمدنی مسلمانان شکل گرفت، با دو نوع منظر مواجه است.

۱- منظر تاریخی هنر اسلامی که بر مبنای تاریخ و منطقه‌ی جغرافیایی و تأثیرات حکومتی و اقتصادی و عواملی بیرونی است و آن را از منظر فرم مانند هنر ساسانی، مصر بیزانس و... مطالعه می‌کند

۲- منظر درونی و معنایی هنر اسلامی که این هنر را از نظر معنایی و محتوایی تجزیه و تحلیل می‌کند، ریشه و سرچشمه هنر اسلامی را متعلق به روح اسلام دانسته و در بیان این نظر صورت ظاهری هنر را زاییده باطن اسلام و شریعت اسلامی دانسته و به آثار معماری و تزیینات آن استناد می‌کند.

هنر اسلامی یک هنر مفهومی است که در آن کنش و واکنش در نهایت تعادل خود قرار دارد. ظرافت تزیین تنش را در سطوح از بین می‌برد و با امکان گسترش نامحدود، نوعی مفهوم نامتناهی (بی‌نهایت) را پدید می‌آورد. تزیین همچون آب که در جای خود نقشی بایسته در معماری اسلامی دارد،

عقلی از منظر ابن‌سینا پرداخته و انواع ادراکات را از منظر ابن‌سینا (ادراک حسی-ادراک خیالی-ادراک وهمی-ادراک عقلی) مورد بررسی قرار داده است، مقاله "ابن‌سینا در فرایند تجرید" (احسانی، ۱۳۹۵) که مربوط به بررسی عقلی تجرید و اشکالات وارد شده بر این نظریه است. چراکه تجرید با قوه خیال فهم میشود. در مقاله بررسی نشانه‌شناسی از دیدگاه پیرس (جوان دل، ۱۳۸۰) در مورد، پیرس، سه تقسیم‌بندی از نشانه ارائه داد که نظام پایهای سه مقولهای هستی‌شناختی او را نشان می‌دهد. او به ترتیب این سه مقوله را به این ترتیب، اولویت (firstness) ثانویت (Secondness) و ثالثیت (Thirdness) می‌داند. مقاله نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم (آملی رضوی فر و غفاری) این مقاله، مهم‌ترین ویژگی‌های نشانه‌شناسی پیرس، از جمله فرایند پیدایش نشانه‌ها، نحوه دلالت و بُعد عملی آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد. بررسی سه مقوله فلسفی پیرس و مسئله «ابداکسیون» نشان‌دهنده نقش محوری نشانه‌شناسی پیرس هم در وجود شناسی و هم در معرفت‌شناسی وی است، به گونه‌ای که تمام اندیشه‌ها و هرگونه فرایند معناسازی را می‌توان ناشی از تلقی او از نشانه دانست، در مورد عنوان این پژوهش که در مورد "نشانه‌شناسی نقوش تزیینی ختایی و اسلیمی هنر اسلامی با تأکید بر دیدگاه سندرس پیرس است" تاکنون پژوهشی مستقل صورت نگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش از منظر هدف بنیادی و از نظر روش توصیفی تحلیلی و کیفی باهدف خوانش مفهوم تجرید و بیان کارکرد و ساختار آن است، مطالب مورد نظر شامل مستندات پایان‌نامه‌ها، تصاویر، مقالات و کتب، بر اساس شیوه کتابخانه‌ای است.

نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی)

سابقه نقوش گیاهی در سفالینه‌ها و دست‌ساخته‌ها در فلات ایران بسیار طولانی است، از سفالینه‌های تپه سیلک تا تزیینات معماری دوران مادها و هخامنشی، ساسانی تا تمامی دوران بعد از اسلام این نقوش قابل مشاهده است. سیر تحول درین نقوش نشان می‌دهد بعد از اسلام نقوش تزیینی دچار دگرگونی‌هایی شده که به عنوان مثال از تزیینات برگ انگوری و خوشه‌های انگور در تزیینات دوره

مدام نقوشی را بازتاب می‌دهد و تکثیر می‌کند تا برای چشم و مغز پناهگاه «آرامی» را به وجود آورد و هنری را بسازد که پویا و نامتغیر است. مفهوم تزیین - که ماهیتاً انعطاف‌پذیر و از نظر شکل، مواد و میزان مستقل است. از صورت‌بندی‌ها و فرمول‌های بسیار محدودی چون: خطاطی، هندسه، عناصر بر اساس قوس، نقش‌مایه‌های گیاهی و پیکره‌ای در معماری بهره می‌گیرد (سود آور، ۱۳۸۰).

این نقوش که زیرمجموعه هنرهای اسلامی است در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی بنا بر ذائقه و سلیقه مردمان مسلمان با اصولی ثابت تاکنون ادامه یافته است از امپراتوری تیموری که حوزه شرقی آن به تاجیکستان و ترکمنستان و افغانستان تا حوزه مرکزی و غرب یعنی ایران و ترکیه و بخشی از عراق و سوریه را در برمی‌گرفت تا دوره صفویه و عهد معاصر این نقوش در ایران ساختار کلی خود را حفظ کرده‌اند.

تجربید و هنر تجربیدی

معنای لغوی تجربید برابر با برهنه کردن، تنهایی، انتزاع، پیرایش و مجرد سازی و ... است، در ادبیات با بلاغت همسان است که اصطلاحی در دانش بیان محسوب می‌شود. تجربید مفهومی ذهنی و ادراکی حصولی است که در جریان آن صورت شیء محسوس از ماده و جزییات جدا می‌شود و از این جهت در ساحت‌های مختلف عرفانی، فلسفی، حکمی، هنری و علمی و... قابل بررسی است.

جلوه‌های تجربید در مواجهات مختلف، گر چه در اصل به یک بیان وحدت مفهومی منتهی می‌گردد، ولی به ظاهر نمودهای متنوع می‌پذیرد که از شاخصه‌های مهم تجربید، مفهومی بودن آن است، تجربید امری نسبی است که با نسبتی از فهم هنرمند و مخاطب صادر و حاصل می‌شود، مهم‌ترین موضوع در این میان درک مفهوم تجربید و چگونگی تجلی آن است که مُدرک را برای هنرمند و مخاطب از طریق قوه خیال و نه قوه عاقله مُدرک می‌سازد و ادراک آن نیز با تجربید مرتبط است.

به نقل از کتاب هنر مقدس: این امر ثابت می‌کند که "عینیت" (شیئیت) هنر اسلامی یا به عبارت دیگر فقدان خیزش و جهش ذهنی و سری (mystique) هیچ ارتباطی با عقل‌گرایی ندارد، وانگهی مگر مذهب اصالت عقل، چیزی جز حصر هوش به یک مقیاس: مقیاس آدمی است؟

فی‌الواقع در چشم‌انداز اسلام، عقل بیش از هر چیز وسیله قبول حقایق وحی‌شده که نه عقلانی است و نه

منحصرأ عقلانی، از جانب انسان است. شرف و نبالت عقل و به دنبال آن شرف و نبالت هنر در همین است. پس قول به اینکه هنر از عقل یا از علم می‌تراود و آن‌چنان‌که استادان هنر اسلامی گواهی می‌دهند ابداً بدین معنا نیست که هنر عقلانی است و باید رشته اتصال آن را با کشف و شهود روحانی قطع کرد: برعکس بلکه اینجا عقل الهام را از کار نمی‌اندازد بلکه درهای خود را به زیبایی غیر فردی می‌گشاید. (بورکهارت، ۱۳۹۰)

تجربید در هنر اسلامی به‌واقع تعین بخشی (دیداری) تعیینی (قراردادی) آن است که با تصویرگری طبیعت‌گرا متفاوت است. لامکانی و لازمانی که نوعی تجربید شناخته می‌شود از شاخصه‌های مهم آن است. به جهت عدم شباهت تصاویر و فضاها به شکل سه‌بعدی و تشبیهی مادی و نبود نور موضعی و منبع نور مادی لامکان بوده و لازمانی آن نیز به جهت شکست زمان‌های مادی یعنی هم‌زمانی آسمان شب و روشنایی روز و اتفاقات غیر لحظه‌ای مانند عکاسی، در نگارگری ایرانی است.

.... هنر تجربیدی نه هنری طبیعت‌گرا و نه هنری انتزاعی یا احساسی و هیجانی صرف است، گرچه در این هنر با حالتی مفهومی و احساسی متعالی مواجه می‌شویم که ادراک آن برای مخاطب مانند ابتهاج، شمع، تعادل، تناسب، تقارن و توازن به پشتوانه‌ی هندسه اقلیدسی و نظام تناسب طلایی در دایره به دلیل اجرای این دو نقش (ختایی و اسلیمی) با پرگراست که موجب تعادل ادراک ذهنی و عینی می‌شود که بنا بر تحلیل فرمی و محتوایی و بر اساس حرکت اسپیرالی از کثرت به وحدت در حرکت بوده مبین ظاهر و باطنی از تولد تا رجعت است. تیتوس بورکهارت بین انتزاع جدید در غرب و انتزاع اسلامی (هنر تجربیدی) تفاوت قائل است، هنرمندان جدید در انتزاع جوابی بی‌واسطه‌تر و سیال‌تر (درعین حال سهل‌تر و ممتنع‌تر) و فردی نیز برای تکانه‌های غیرعقلانی که از ناخودآگاهی برمی‌خیزد می‌یابند. از لحاظ هنرمند مسلمان برعکس. هنر انتزاعی، بیانگر قانونی است: و به مستقیم‌ترین وجه وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد (بورکهارت، ۱۳۹۰). در تصویرگری‌های مربوط به نقوش انسانی و حیوانی نیز این نقوش از آغاز در سنت تصویری ایران مورد توجه بوده است. نقش‌مایه‌هایی از این دست در غارهای لرستان، کوه خواجه سیستان، کاخ ساسانی پنجیکنت تا دوران اخیر، می‌توان نگاره‌های انسانی و حیوانی را مشاهده کرد، اما بعدها به دلیل نگاه تجربیدی

نگاره‌های انسانی و حیوانی بر اساس برداشت خاصی از آیین اسلام، این نگاره‌ها در تزیینات معماری به‌ویژه معماری مذهبی کمتر استفاده شد، بسیاری معتقدند که هنر تجریدی زاییده احکام منع تصویرگری در هنر اسلامی است؛ ولی با شکل‌گیری بررسی‌های گسترده، نتایج مغایر با فرضیه مطرح‌شده به‌دست آمده است. عقیف البهنسی، تجرید در هنر اسلامی را حاصل یک الگوی قدیمی و اصیل می‌داند؛ که امری موروثی است و قبل از تولد حضرت پیامبر صلی‌الله علیه و اله نیز وجود داشته است و روح دنبال‌کننده هنر در خلال عصرهای متمدنی بوده است؛ برخی از آثار به دوران اعراب ماقبل اسلام و حتی تمدن بین‌النهرین برمی‌گردد؛ و به دیوار قصری که در برلین نگهداری می‌شود و آثار نقاشی تجریدی در آن قرار دارد اشاره می‌کند. (البهنسی، ۱۳۷۸ به نقل از حمدیه و شریف‌زاده، ۱۴۰۱)

علم نشانه‌شناسی ابعاد گوناگونی را از حوزه‌های زندگی انسان در بر گرفته است که به بررسی نشانه‌ها از فرایند پیدایش آن‌ها آغاز و به نحوه دلالت آن‌ها می‌پردازد و در انتها کاربردشان را بررسی می‌نماید. کارکرد نشانه‌شناسی در فلسفه، فلسفه ذهن، رسانه‌ها و علوم ارتباطات، علوم اجتماعی، روانشناسی و هنر... مورد بررسی قرار گرفته، "لذا کاربرد آن تقریباً شامل تمام حیطه‌های فکری و اجتماعی انسان می‌شود - لاقلاً در هر جایی که بحث دلالت و تفهیم و تفهیم چیزی مطرح باشد - به عبارت دیگر، نشانه دارای کاربردهای مختلفی است اما یکی از مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان تفهیم شیئی در حوزه نظری یا عملی دانست. (جوان دل: ۱۳۸۰، ۲۶)

انتزاع به معانی مختلفی از جمله، مجرد، صریح، مطلق، برگزیدن خاصیت بین چند چیز و تأکید بر وجه اشتراکی آن‌هاست، انتزاع یا "Abstract" در نقاشی غرب از اواخر قرن نوزدهم با گذر از طبیعت‌گرایی و نگاه بیرونی در هنر بود. در حالی که انتزاع نگاهی درونی به هنر و ایده‌های هنری هنرمند داشت؛ که جنبه‌ی بازنمایی جهان بیرونی را برای هنرمند ایجاد نمی‌کرد، بلکه با شکستن فرم‌ها و اغراق کردن در عناصر ساختار عینی نقاشی بود که با حرکت امپرسیونیست‌ها در عدم بازنمایی رنگ‌های واقعی آشکار شد و با تأکید بر خط‌های محیطی و قابلیت رنگ در نقاشی‌های گوگن و ونگوگ در ادامه به مکاتب دیگر نقاشی نیز تأثیر گذاشت که انتزاع در فرم و شکل و در نهایت به انتزاع در جهان عینی و ذهنی هنرمند رسید، طبیعی بود که این نوع از انتزاع برای هنرمندان در مکاتب مختلف به تجربیات و ادراکات متفاوت و غیر همسانی منجر می‌شد؛ و این تکثرگرایی انتزاعی به هیچ‌وجه با تجرید در هنر اسلامی که بر وجه تعینی (عینیت‌پذیری) و تعینی (قراردادی) استوار است مطابقت ندارد.

انتزاع در نقاشی غرب
انتزاع به معانی مختلفی از جمله، مجرد، صریح، مطلق، برگزیدن خاصیت بین چند چیز و تأکید بر وجه اشتراکی آن‌هاست، انتزاع یا "Abstract" در نقاشی غرب از اواخر قرن نوزدهم با گذر از طبیعت‌گرایی و نگاه بیرونی در هنر بود. در حالی که انتزاع نگاهی درونی به هنر و ایده‌های هنری هنرمند داشت؛ که جنبه‌ی بازنمایی جهان بیرونی را برای هنرمند ایجاد نمی‌کرد، بلکه با شکستن فرم‌ها و اغراق کردن در عناصر ساختار عینی نقاشی بود که با حرکت امپرسیونیست‌ها در عدم بازنمایی رنگ‌های واقعی آشکار شد و با تأکید بر خط‌های محیطی و قابلیت رنگ در نقاشی‌های گوگن و ونگوگ در ادامه به مکاتب دیگر نقاشی نیز تأثیر گذاشت که انتزاع در فرم و شکل و در نهایت به انتزاع در جهان عینی و ذهنی هنرمند رسید، طبیعی بود که این نوع از انتزاع برای هنرمندان در مکاتب مختلف به تجربیات و ادراکات متفاوت و غیر همسانی منجر می‌شد؛ و این تکثرگرایی انتزاعی به هیچ‌وجه با تجرید در هنر اسلامی که بر وجه تعینی (عینیت‌پذیری) و تعینی (قراردادی) استوار است مطابقت ندارد.

نشانه‌شناسی (سندرس پیرس)
از منظر سندرس پیرس تاروپود همه اندیشه‌ها و همه

جدول ۱- نسبت هر نشانه و نوع دلالت با نقش ختایی اسلیمی. (منبع: نگارندگان)

Table 1. Relationship between each sign type and its mode of signification in Khata'i-Eslimi motifs. (Source: Authors)

نسبت هر نشانه و مثال سندرس	نوع دلالت و تطابق با نقش ختایی اسلیمی
۱-نسبت شباهت یا شمایی درد بر اثر ایجاد زخم	ختایی شباهت با گل و اسلیمی نقشی تجریدی و عدم تشبیهی
۲-نسبت مجاورت بافمند یا علامت=عکس شناسنامه هر فرد	حرکت به وحدت از بیرون به مرکز و معکوس (دنیا و آخرت)
۳-نسبت قانونی یا نماد=چراغ راهنمایی	خوانش تجریدی اسلیمی و تعیینی (قراردادی) و تعیینی ختایی

به‌عنوان مثال، احساسی (نشانه کیفی) که در اثر یک

اتفاق ناراحت‌کننده به وجود می‌آید، شمایل این اتفاق است (چون با آن تناسب یا به نحوی شباهت دارد)؛ عکس شخصی (نشانه جزئی) نیز شمایل این شخص است درحالی‌که عکس چراغ‌قرمز روی تابلو به معنای عدم تردد، نشانه کلی است که شمایل همان چراغ است. به نظر پیرس، نشانه‌ها فوراً قابل‌درک و تفسیر نیستند از اهداف اصلی نشانه‌شناسی پیرس، تبیین این مطلب است که چگونه نشانه‌ها از مرحله «نهفته» و «ناآگاه» به مرحله «دال بر چیزی بودن» و «برای انسان نشان‌دهنده چیزی بودن» می‌رسند. در پی پاسخ دادن به این مسأله کلیدی در نشانه‌شناسی و معرفت‌شناسی خود، پیرس به وجود نحوه استدلالی به نام «ابداکسیون» اشاره می‌کند تا وابستگی میان نشانه‌های مختلف را بیان کند. همان‌طور که دیدیم، به نظر پیرس، نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر معنا پیدا می‌کنند و «چیزی» برای شخص را نشان می‌دهند

ابداکسیون

فرض کنید یک مثلث وارونه و از سر به‌تدریج در آب فرو می‌رود. در هر مقطع زمانی یا هر لحظه‌ای، سطح آب خطی افقی را به‌طور عرضی در سراسر آن مثلث ترسیم می‌کند. این خط، یک ادراک را نشان می‌دهد. در لحظه پس‌از آن، خط دیگری (که به همان ترتیب در اثر فرو رفتن بیشتر مثلث در آب پدید آمده)، بخش وسیع‌تری از مثلث را فرا می‌گیرد. این نشان‌دهنده ادراک دیگری است از همان موضوع که توسط (ادراک) سابق تعیین یافته است و (این ادراک) از آگاهی زنده‌تری برخوردار است. (در این تمثیل) رأس مثلث، نمایانگر موضوع و شی‌خارج از ذهن است که هر دو ادراک مزبور را تعیین می‌کند. حالت مثلث قبل از اینکه به آب برسد، نشانگر حالتی از این ادراک است که حاوی هیچ‌گونه "عنصر" تعیین‌کننده‌ای نسبت به ادراکات بعدی نیست.

ادراک

مهم‌ترین عامل ارتباطی انسان با محیط پیرامون، ادراکات اوست که از منظر اندیشمندان متفاوت است. آنچه برای فهم هر موضوع و شی‌ء اهمیت دارد نحوه‌ی درک و فهم ما از آن موضوع است نشانه‌شناسی نیز درنهایت به ادراک ختم می‌شود و هر چه سطح ادراک مخاطب از نشانه بالاتر برود فهم و درک کامل‌تری از آن موضوع روی خواهد داد. (ابداکسیون) نیز مبین همین امر است. با توجه به ترسیم جداول انواع نشانه و اینکه (شمایل - علامت - نماد) می‌باید ادراک شوند به این جهت که حواس پنج‌گانه ظاهری ما از طریق انتقال نشانه‌ها و پیام‌ها برای حواس باطنی ادراکات را برای ما میسر می‌سازند که مفهومی تجریدی به خود می‌گیرد لذا برای فهم این موضوع با توجه به نظر فیلسوف شهیر ایرانی شیخ‌الرئیس جدول ادراکات ابن‌سینا را بررسی می‌کنیم.

از نگاه ابوعلی سینا ادراک یعنی حصول صورت مُدرک در ذات مُدرک با عنایت به اینکه ادراک به معنی صورت مُدرک به نحوی از انحاست، اگر ادراک، متعلق به شی‌ء مادی باشد؛ صورت آن شی‌ء به‌واسطه تجرید اخذ می‌شود و اصناف تجرید و مراتب آن، متفاوت خواهد بود؛ بدین شرح که گاه این انتزاع و تجرید از ماده، همراه با برخی عوارض آن و گاه نیز از نوع کامل است و در این صورت، معنا از همه عوارضی که به سبب ماده بدان ملحق شده‌اند، مجرد خواهد بود. متناسب با اختلاف تجرید، ادراک نیز متفاوت است و اقسام ادراک بر اساس اقسام تجرید عبارت‌اند از:

۱-ادراک حسی ۲-ادراک خیالی ۳-ادراک وهمی ۴-ادراک عقلی (راستی، ۱۴۰۱)

جدول ۲- نشانه‌ها در تجرید، بر اساس نظریه ادراک ابن‌سینا (منبع: نگارنده)

Table 2. Signs in abstraction based on Avicenna's theory of perception. (Source: Author)

نوع نقش	۱-ادراک حسی	۲-ادراک خیالی	۳-ادراک وهمی	۴-ادراک عقلی	بررسی و توضیح
نقش ختایی	بویایی بینایی (شمایلی)	بوی گل، شکل‌گل که می‌تواند بر وجه نمادین آن دلالت کند (شمایل-علامت)	ندارد؛ چون دارای شباهت طبیعی است و مفهومی عینی را تداعی می‌کند	تناسب، توازن، تقارن، تباين، طراوت، حرکت، رشد، وجه نمادین، اشاره به دنیا و تولد و زایش (علامت و نماد)	بویایی حسی تجریدی در انسان است که ادراک حسی آن‌هم تجریدی است، به دلیل تعیینی بودن و حس بینایی ادراک وهمی ندارد، ادراک عقلی آن مفهومی است.
نقش اسلیمی	بینایی (ادراک شمایل‌ی تشبیهی ندارد)	ادراک خیالی آن تجریدی شده که چرخش حلزونی و ماهیچه‌ها سیر و حرکت را می‌سازد (علامت-چرخش و حرکت)	در صورت عدم آشنایی مخاطب با این نقش ادراک وامی‌دارد و می‌تواند با تفسیر شخصی نامنطبق دریافت شود	تناسب، توازن، تقارن، تباين، طراوت، حرکت، رشد، وجه نمادین، اشاره به آخرت و مرگ و فنا (علامت-نماد)	حس بینایی، به دلیل عدم انطباق تشبیهی در طبیعت مادی مفهومی تجریدی گرفته و چون از عناصر مادی عاری شده نماد آخرت مرگ و فنا در آن مستتر می‌باشد

نقش ختایی:

وجه عینی و معنای مینوی در ادبیات و هنر ایران دارد، ختن سرزمینی در چین که به دلیل طراوت و زیبایی گل‌هایش به نمادی از بهشت خداوند در زمین شناخته می‌شود و نقش ختایی برگرفته از گل‌های ختایی است. در این بیت به وجه نمادین آن اشاره شده است.

اگر زخون دم بوی شوق می‌آید.
عجب مدار که همدرد ناله ختم. (حافظ)

نقش اسلیمی:

ماهیچه‌های اسلیمی بر اساس تناسبات هندسی و نسبت طلایی و اقلیدسی در هندسه با ابزار پرگار ترسیم می‌شود. از آنجاکه دایره متناسب‌ترین، متوازن‌ترین، متقارن‌ترین تا حد بی‌نهایت، مبین روحانیت و معنویت و جاودانگی و تعادل به دلیل مساوی بودن انرژی‌های درونی و بیرونی بدون جهت به دلیل نداشتن گوشه بدون زاویه به دلیل عدم مکان پذیری عینی است لذا به خودی خود از وضعیت تجریدی بالایی برخوردار است.

از دیگر سو به دلیل عدم انطباق با عناصر مادی و تشبیهی در طبیعت

ماهیچه‌ها = نشانه مفهومی = عدم شباهت به تصویر مادی = خالی شدن از درک حسی = درک مفاهیم حرکت،

تناسب، تعادل، توازن، تباين، تکثیر = خالی شدن از ماده و تجرد روح = (مرگ)

...سطوح تخت بر تقسیمات کوچک‌تر و با نقوشی دوبعدی بر بناها رابطه‌ای مستقیم با تجرید دارد. "نصر" تجرید در نقاشی‌های دوبعدی ایرانی را باعث ایجاد تصویری از مراتب وجود می‌داند و به این دلیل است که بیننده را از افق حیات عادی بدن مادی به مرتبه‌ای عالی‌تر از آگاهی رهنمون می‌سازد که دارای مکان، زمان، رنگ‌ها و اشکال خاص خود است هنر تجریدی برگرفته از جهانی است که حکمای مسلمان آن را عالم خیال یا مثال یا عالم صور معلقه خوانده‌اند. (نصر ۱۳۹۰) "نصر" معتقد است که هنرمند جان طبیعت را الگو و دستمایه خلق آثار قرار می‌دهد و نه صورت ظاهری آن را. از این رو بنیان‌های پنهان طبیعت، چون تناسب و تعادل و... بن‌مایه‌های اصیل در خلق کمیت‌های صوری در هنر اسلامی هستند.

قواعد و اصولی که هنرمندان خود را ملزم به قبول و خلق اثر هنری در چهارچوب آن می‌دانستند برگرفته از فرهنگ ایرانی و اسلامی بود که می‌بایست زیبایی را در مسیر تعالی و به‌دوراز لهو و لعب تجلی بخشید. از این رو قالبی در همه‌ی رشته‌های هنر قرار گرفت که بیانی وحدت‌آفرین را بنیاد گذاشت (آرتور اپهام پوپ، ۱۳۸۰) و آن

متخصصان برابر با انتزاع و آبستره در غرب می‌دانند که مطلقاً این معنا در این دو نحله‌ی هنر یکی نیست. چه بسا در تضاد و تقابل است. "درواقع میل به انتزاع نوعی آزادی عمل برای هنرمند غربی بود: که به او امکان می‌داد شیوه‌های جدید و نو را آزمایش کند درحالی‌که نگاه تجربیدی در نقاشی ایرانی روشی ثابت و مشخص برای خلق تصاویر در اختیار هنرمند قرار داده که ثابت بوده و حاصل مشق کردن از روی دست هنرمندان پیشین است" (حمدیه و شریف‌زاده، ۱۴۰۱).

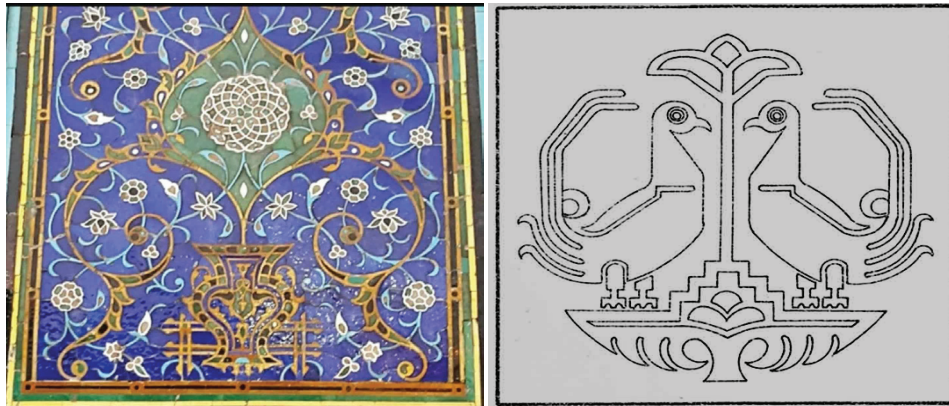
چیزی نبود جز نگاه تجربیدی در هنر که امروزه ما آن را به هنر تجربیدی می‌شناسیم. در باب فهم تجربیدی با دو موضوع مواجهیم ابتدا مراتب تجرید که دارای صورت مادی نیستند مانند تعادل، توازن، تناسب و... که برای فهم آن باید در مرحله بعد موضوع تعین (عینیت) و تعیین (قرارداد) را مورد بررسی قرار دهیم مثلاً در باب نقش اسلیمی اینکه مفهوم وحدت و کثرت ابتدا مفاهیم تجربیدی و جدا از صورت هستند را باید به عینیت درآوریم. به این دلیل ابتدا (تعیین) قرارداد می‌کنیم که حرکت حلزونی یا هذلولی، اسپیرالی این مفهوم را می‌رساند پس از تصویر کردن این فرم که با حس بینایی قابل دیدن باشد این مفهوم صورت تجسمی به خود گرفته که به آن (تعیین) یا عینیت پذیری می‌گوییم.

امروزه فهم هنر تجربیدی اسلامی را حتی گروهی از

جدول ۳- بررسی نشانه‌شناسی نقوش (ختایی-اسلیمی) بر اساس نظریه سندرِس پیرس

Table 3. Semiotic analysis of Khata'i and Eslimi motifs based on Peirce's theory.

نشانه	۱- نشانه‌ها	۲- تفسیرکننده آن‌ها	۳- رابطه میان نشانه و عالم خارج
نقش ختایی	اسپیرال گل‌های ختایی، برگ‌ها، غنچه‌ها، شکست‌ها، گل‌ها و جوانه‌ها،	گل‌ها و نقش‌هایی تعیینی (قراردادی) و تعینی (عینی) که با حس بینایی قابل مشاهده است و با قوه باطنی خیال و حس بویایی می‌تواند تجسم شود که حس بویایی خود احساسی تجربیدی از ماده است و بالقوه عاقله تناسبات و زیبایی و مفاهیم تجربیدی آن ؛ تناسب، توازن، تعادل، تقارن، تباین و... قابل ادراک است	اسپیرال نماد وحدت و حرکتی به سمت مرکز دارد. با توجه به عینیت پذیری این نقش حرکت آن از مرکز به سمت بیرون نماد زایش و تولد است و حرکت به سمت داخل نشان کثرت به وحدت و نماد تجرید و روحانیت و دنیای باقی (آخرت)
نقش اسلیمی	اسپیرال-ماهپچه‌ها -بندها-گره‌ها و	ماهپچه‌های اسلیمی و نقش‌هایی تعیینی (قراردادی) و تعینی (عینی) که با حس بینایی قابل مشاهده است و بالقوه عاقله تناسبات و زیبایی و مفاهیم تجربیدی آن؛ تناسب، توازن، تعادل، تقارن، تباین و... قابل ادراک است	اسپیرال نماد وحدت و حرکتی به سمت مرکز دارد. با توجه به عینیت پذیری تعیینی و تجرید از تشبیه این نقش نماد مرگ است ولی به دلیل عدم تشابه به شیء که زمینی باشد از شباهت مجرد شده و چون به تجرید کامل رسیده و از ماده عاری شده نشان مرگ است.



تصویر ۲۰۱_ نقش درخت زندگی در تزیینات عصر ساسانی (آرتور پوپ) درهم تنیدگی نقش ختایی و اسلیمی و نقش گلدان (مسجد گوهرشاد مشهد) (منبع: URL)
 Figures 2 & 1. The Tree of Life motif in Sassanian decorative art (Arthur Upham Pope), interwoven Khata'i and Eslimi motifs, and vase motif from (Goharshad Mosque). (Source: URL)

نتیجه‌گیری

دلیل فرم‌پذیری با ماهیچه‌هایی که شباهتی در عالم ماده برای آن متصور نیست، از صورت تشبیهی فارغ شده و به عالم تجرید و روحانیت و آن جهانی بودن نزدیک شده است. درخت زندگی که به تعبیر آرتورپوپ، "ازگلدان آب‌های حیات روییده"، نگاره‌ای است که از دورترین زمان‌ها مورد توجه بوده که می‌توان نمونه‌های گوناگون را در آثار متنوع هنر ایرانیان به‌ویژه تزیینات معماری و حتی حجاری‌های دوره هخامنشی مشاهده کرد. نشانه‌های تجریدی در این تصویر از خلاصه‌سازی درخت زندگی تا پرنده‌ها و قرینه‌سازی در گلدان آب حیات و امر رویش که بدان اشاره شد ریشه در تجرید دارد که بر کتیبه‌های معماری تزئینی می‌توان نشان آن را جستجو کرد "غیاب واقع‌گرایی نه تصادفی است و نه عدم مهارت هنرمند، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد بیش از هر چیز غیرواقعی باشد، فضایی که در آن اشکال متبادر به ذهن شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصوصیات مربوط به آن هستند

در مقاله پیش رو به تحلیل و بررسی و خوانش نشانه‌ها و ادراک آن پرداختیم و مفاهیمی که در سؤال بنیادین مطرح شد را پاسخ گفته و به گفته و نظرات صاحب‌نظران عرصه پژوهش استناد کردیم.

مقاله پیش رو با هدف خوانش نشانه‌شناسی، بر اساس نظریه سندرس پیرس به رشته تحریر درآمده است، بر اساس مطالبی که مطرح گردید و به استناد گفته‌های صاحب‌نظران تجرید و هنر تجریدی با انتزاع در غرب تفاوت‌های اساسی دارد. نقوش ختایی و اسلیمی بر اساس هنر تجریدی و بر مبنای ادراکات از منظر ابوعلی سینا در جدول ادراک تشریح شد و سپس بر اساس انواع نشانه‌های مطرح‌شده توسط پیرس (شباهت، مجاورت، نماد) و همچنین روابط فی‌مابین این نشانه‌ها (نشانه، روابط فی‌مابین آن‌ها، دنیای خارج از نشانه) تحلیل و بررسی شد. آنچه قابل‌مشاهده است در نتیجه‌ی ادراکات ابن‌سینا و نظریه ابداکسیون توسط پیرس ما را به این نتیجه می‌رساند که نقوش ختایی و اسلیمی منحصرأ نقوشی وابسته به فرم نیستند بلکه بر اساس حکمت و فلسفه اسلامی و بر مبنای اصول شریعت اسلام طرح‌ریزی شده‌اند که بسیار هوشمندانه و دارای وحدتی کلی از نظر فرم و محتوا و دارای پیامی اساسی است. چراکه در هم تنیدگی نقوش ختایی و اسلیمی با حرکت اسپیرالی که نماد حرکت از کثرت به وحدت و سیر معکوس آن است در وجه تعینی (دیداری) و تعینی (قراردادی) مبین جسمانیت و عینیت در نقش ختایی و قراردادی و تعیین‌پذیری در نقش اسلیمی است که با تجریدی‌ترین عنصر این جهانی یعنی گل به دلیل درک تجریدی با حس بویایی که خود حس ظاهری با شاخصه‌های بالای تجرید است، معنی تجرید را از وحدت و یگانگی به کثرت و تولد و زایش و خلقت عالم متبادر می‌سازد و برعکس عینیت‌پذیری نقش اسلیمی به

- احسانی، عاصف. (۱۳۹۵). ابن‌سینا در فرایند تجرید.
- آزند، یعقوب (۱۳۷۹)، تاریخ ایران. پژوهش از دانشگاه کمبریج، چاپ اول، نشر جام، تهران،
- بورکهارت تیتوس. (۱۳۸۱) ارزشهای جاویدان در هنر اسلامی، ترجمه: نصراله پورجوادی، نشر دانش، سال ۲، شماره ۵.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۳) مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات، ترجمه: سید حسن نصر، نشر: حوزه هنری
- پوپ. آرتور اپهام (۱۳۷۰)، معماری ایران - ترجمه غلامحسین صدیقی افشار، تهران.
- پوپ، آرتور اپهام. (۱۳۸۰)، شاهکارهای هنر ایران. نشر علمی فرهنگی، تهران.
- جوان دل، نرکش. (۱۳۸۰)، نشانه شناسی پیرس، مفیدنامه، شماره ۲۶
- حسینی، سید رضا (۱۳۹۰) تاریخ نقاشی در ایران، انتشارات مارلیک، تهران.
- حمده، هدی، و شریف‌زاده، محمدرضا. (۱۴۰۱). بررسی تطبیقی مفهوم تجرید در نقاشی ایرانی و مفهوم انتزاع در نقاشی غرب.
- سود آور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران - تهران.
- راستایی. (۱۴۰۱). بررسی نقش تجرید در ادراکات عقلی نزد ابن‌سینا.
- نصر، حسن. (۱۳۹۰). جهان‌بینی اسلامی و علم مدرن، اطلاعات حکمت و معرفت «خرداد ۱۳۹۰، سال ششم - شماره ۳

منابع اینترنتی تصاویر

(تصویر نقش ختایی و اسلیمی) https://hajj.ir/cache/attach/۲/۲۰۱۹۰۱/۲۲۵۵۹۰/۲۹۳۲۱۶۴۱۳۶_۲۲۵۵۹۰_۸۰۰_۴۵۰.jpg

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

