فصلنامه الهیات هنر- علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست و سوم، بهار و تابستان ۱۴۰۲
شاپا : ۲۳۸۳-۱۲۲۷ | ص ۱۹۸ - ۲۲۱

تحلیل تأثیر توحید بر هنر اسلامی[۱]

حسین خالقی‌پور[۲]

عباس ایزدپناه[۳]

فرح رامین[۴]

سیدمهدی امامی جمعه[۵]

چکیده

توحید، مهم‌ترین اصل اعتقادی در دین مبین اسلام و به‌معنی یگانه دانستن خداوند است. این اصل در سراسر اجزای دین، در جریان است. هنر اسلامی نیز مانند اجزای دین از توحید متأثر بوده و این اصل به جلوه‌های مختلفی در آن متبلور است. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل تأثیرات اصل توحید بر هنر اسلامی است و روش تحقیق در این پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی می‌باشد و به‌صورت کتابخانه‌ای، جمع‌آوری اطلاعات انجام شده است. نتایج تحقیق، بیان‌کننده این است که تاثیرات توحید بر هنر اسلامی در قالب چهار بخش، قابل طبقه‌بندی است که اولین بخش آن، تجریدگرایی

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول می‌باشد.

۲. دانشجوی دکتری گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه قم. (نویسنده‌ی اول) ایمیل: montahalamal@gmail.com

۳. استادیار گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه قم. (نویسنده‌ی مسئول) ایمیل: abbas.izadpanah1334@gmail.com

۴. استاد گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه قم. (نویسنده‌ی سوم). ایمیل: f.ramin@qom.ac.ir

۵. استاد گروه فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه اصفهان. (نویسنده‌ی چهارم) ایمیل: smj1339@gmail.com

یا استیلیزاسیون است که در مقابل هنر فیگوراتیو بوده و براساس رویکرد تنزیه‌گرایانه هنر اسلامی است. تأثیر دیگر، تمایل به افقی‌گرایی نقوش است که برخاسته از باور به مبحث وحدت هستی و این‌که توحید، جز از طریق مستحیل شدن اجزاء در کل و کثرت در وحدت میسر نیست، می‌باشد. سوم، نمادگرایی یا سمبولیسم است که یکی از ویژگی‌های مهم هنر اسلامی است که هنرمند از این طریق و با استفاده از نمادهایی همچون نقوش با کیفیت انتشاری، نقوش مارپیچ، نقوش پیچاپیچ، چلیپا و ... تفکر توحیدی را عرضه می‌کند و چهارم، نظم، تناسب و تکرار موجود در هنر اسلامی است که توحید پروردگار را القا نموده و مخاطب را به تفکر در برهان نظم دعوت می‌نماید.

کلید واژه‌ها

توحید، هنر اسلامی، هنر دینی، وحدت، کثرت.

مقدمه و بیان مسئله

هنر یکی از قلمروهایی است که می‌توان از آن به‌عنوان تجلی‌گاه جهان‌بینی، باورها و فرهنگ یک جامعه در ارتباط است، یاد کرد. در این میان، دین، اصیل‌ترین و پرنفوذترین منبع فکری و معنوی، بر فرهنگ و هنر جوامع بوده است. رابطه هنر با دین، رابطه کالبد با روح است و دین به‌عنوان راهنما و تغذیه‌کننده معنوی هنر، به آن غنا بخشیده تا بتواند روح انسان را تعالی دهد. با بررسی آثار هنرمندان مسلمان، این نتیجه به‌دست می‌آید که هنر اسلامی نمی‌تواند عاری از نوعی معرفت الهی و اسلامی باشد و باید ریشه‌های عمیق اعتقادی در پس این آثار وجود داشته و خلق این آثار هنری که دارای روح و معانی متعالی است، از شخصی فقط تقلیدگر برنمی‌آید. از میان اصول اعتقادی اسلام، توحید، گوهر حقیقی این دین محسوب می‌شود و تأثیرات اساسی را بر هنرمند مسلمان و هنر اسلامی گذاشته است. مسئله تأثیرات توحید بر هنر اسلامی، مسئله‌ای است که کم‌تر به صورت مستقل مورد توجه اندیشمندان قرار گرفته است؛ ازاین‌رو، پژوهش در این مورد، امری نو و حائز اهمیت محسوب می‌شود.

مبانی نظری و پیشینه تحقیق

معنای توحید

توحید بدین معناست که خدای متعال یگانه است و چیزی مثل او نیست. او دارای فرزندی نیست که وارثش بشود و از کسی زاده نشده که فردی دیگر در مُلکش شریک باشد و کفوی برای او نیست. (ابن‌بابویه، ۱٤۱٤: ۲۲-۲۱) مهم‌ترین اقسام توحید عبارتند از توحید ذات، توحید صفات، توحید افعال و توحید عبادت. **توحید ذات** یعنی ذات خداوند یگانه است؛ **توحید صفات** یعنی تمام صفات خداوند متعال به یک حقیقت بازمی‌گردد. **توحید افعال** یعنی هر فعل و حرکت

و پدیده‌ای که در جهان رخ دهد از سوی خداوند است و **توحید در عبادت** یعنی پرستش مخصوص خداوند است و هیچ کسی غیر از پروردگار، لایق پرستش نمی‌باشد. (مکارم شیرازی، ۱۳۸٦: ۲۵۳)

معنای هنر اسلامی

هنر اسلامی، یعنی هنری که متأثر از مبانی و اعتقادات دین اسلام است. این هنر، دستاورد مشترک میان ملت‌های اسلامی است که سهم بعضی از ملل مانند ایرانیان در این مشارکت بسیار شگرف بوده است. (فهیمی‌فر، ۱۳۸۸: ۷۳) در هنر اسلامی، هندسه‌ای نهفته است که چشمان هنرمند خردمند، در باطن جهان می‌یابد و از این منظر، پیوندی میان هنر اسلامی و حقیقت برقرار است. (کریچلو، ۱۳۸٦: ۳۷۰) و چون خداوند، عین حقیقت و زیبایی مطلق است، اگر هنرمند، زیبایی اشیا را به‌گونه‌ای که دلالت بر خداوند داشته باشد، نشان دهد؛ نتیجه آن، هنر اسلامی است. (فهیمی‌فر، ۱۳۸۸: ۷٦). ویژگی ذاتی هنر اسلامی توجه به وحدانیت و احدیت است. ویژگی بنیادین همه آثار هنر اسلامی، این است که آنها انسان را به یاد خدا می‌اندازند، در حالی‌که آثار غیر «هنر اسلامی» چنین نقشی ایفا نمی‌کند. (قنبری، ۱۳۹۵: ۱۳۷) هنر اسلامی متأثر از دین اسلام است و به‌همین علت، بورکهارت معتقد است که برای بیان ماهیت هنر اسلامی، شناخت پایه‌ها و اصول اساسی اسلام نیاز است. پایه‌ها و اصولی که پایه هنر اسلامی قرار گرفته و چهره‌ای خاص را به این آثار هنری بخشیده است. (موسوی، ۱۳۸۹: ۷۱) که این مبانی، همان اصول اعتقادی است که مهم‌ترین آن، توحید است.

توحید در هنر اسلامی

مؤثرترین اصل دینی در هنر اسلامی، توحید است. اولین اثر توحید در هنر اسلامی، تفکر تنزیهی است، زیرا مسلمان از کثرات می‌گذرد تا به وحدت نائل آید. (مددپور، ۱۳۸۷: ۲۵۱) وحدتی که در همه اجزاء دین مشاهده می‌شود، ازجمله: خداوند یکی است؛ دعوت انبیا به‌سوی یک‌چیز بوده است؛ کعبه و قبله همه مسلمانان یک نقطه است. (مکارم شیرازی، ۱۳۸٦: ۲۵۲) پس چون اسلام، دین بازگشت به اصل است و این بازگشت به اصل، همانا بازگشتِ همه‌چیز را به وحدت، در خود دارد و وحدت یعنی آن‌که جهان هستی از علتی یگانه پی‌ریزی شده است. (بورکهارت، ۱۳٦۵: ۷۰-۷۵) بنابراین هنر اسلامی نیز باید تجلی‌گاه توحید و وحدت باشد و هنرمند مسلمان، این مفهوم را در اثر هنری خود، به دیگران انتقال می‌دهد. سید حسین نصر معتقد است که هنر اسلامی در پی بازتاباندن یگانگی خداوند است. هنر اسلامی پیامی را که در بطن وحی اسلامی قرار دارد، به اَشکال و صُوری عرضه می‌کند و انسان را به‌سوی خداوند فرا می‌خواند. (احمدپور، محمدی منفرد، ۱۴۰۱: ۱۷۷)

بورکهارت می‌گوید: «هنر اسلامی نیز تجربه‌ای زیبایی‌شناختی از کثرت و وحدت‌های جهان است که در این تجربه، کلیه کثرت‌ها در حوزه نظمی بدیع به وحدت تبدیل می‌شود، زیرا در جهان‌بینی اسلامی، اصل توحید، پدیدآورنده و موجد اصل «حرکت از کثرت به وحدت» بوده است. (شهیدی، بمانیان، ۱۳۸۸: ٤٩) بنابر آن‌چه بیان شد، تأثیر توحید در هنر اسلامی، تأثیری شگرف است.

پیشینه تحقیق

تاکنون درمورد تأثیر توحید بر هنر اسلامی، پژوهشی با این عنوان صورت نگرفته ولی مقالات و کتاب‌هایی با موضوعات مرتبط وجود دارد. ازجمله در مقاله‌ای با عنوان «بهره‌گیری از غنای حسی در تداعی مفهوم توحید در مساجد ایران»، نوشته زهرا اکبرزاده، به بررسی نقش غنای حسی در تداعی مفهوم توحید در تعدادی از مساجد پرداخته شده است و یا در مقاله‌ای با عنوان «شواهد قرآنی هندسه حاکم بر آثار هنر و معماری اسلامی» نوشته فاطمه اکبری، به موضوع دلالت‌های رمزی شکل هندسی خانه کعبه و ارتباط آن با توحید می‌پردازد و برخی از آرایه‌های اسلیمی و ختایی را در آثار معماری مورد بررسی قرار می‌دهد. هم‌چنین در کتاب هنر شیعی نوشته مهناز شایسته‌فر، به عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری پرداخته شده و یا در کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری نوشته حسن بلخاری و یا کتاب بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی، نوشته رسول کمالی، تمرکز بر مبانی عرفانی هنر اسلامی است. در کتاب درآمدی بر زیبایی-شناسی اسلامی، نوشته اولیور لیمن، به مقوله زیبایی‌شناسی در هنرهای اسلامی اشاراتی دارد. هم‌چنین در کتاب هنراسلامی، نوشته عفیف البهنسی به ماهیت هنر اسلامی و بیان مصادیقی از آن در مساجد کشورهای اسلامی پرداخته شده است. در کتاب هنر اسلامی نوشته دیوید تالبوت رایس، تاریخچه‌ای از هنر اسلامی در کشورهای مختلف بیان شده است.

۱- تأثیرات توحید بر هنر اسلامی

هنر اسلامی تحت تأثیر توحید، دارای ویژگی‌هایی است که به آنها اشاره خواهد شد.

۱,۱- **تجریدگرایی (استیلیزاسیون):** می‌توان دو رویکرد کلی را در تمام هنرها در نظر گرفت که مبنای دوگانه آنها، «تشبیه‌گرایی» و «تنزیه‌گرایی» در مواجهه با امر متعالی است. متناسب با اتخاذ هریک از این دو نوع رویکرد است که انواع آثار هنری «مجرد» و «متعیّن» شکل می‌گیرند. (یاسینی، ۱۳۹۵: ۳) از ممیزات هنر اسلامی، کاهش تعینات و تشخصاتی است. (مددپور، ۱۳۸۷: ۲٤۷- ۲٤۸) اندیشمندان حوزه حکمت و هنر اسلامی، همچون بورکهارت، هنر اسلامی را هنر تجریدی می‌دانند. (روان‌جو و پدرام، ۱٤۰۰: ۷۹) و دلیل تجریدی نامیدن هنر اسلامی را باید در رویکرد تنزیه‌گرایانه هنر اسلامی (قیاس ناپذیری امر الوهی یا متعالی) و به موجب آن، منع جاندارانگاری و شمائل‌نگاری در اسلام جست‌وجو کرد که باعث شده است در هنر اسلامی، دوری از طبیعتِ

محسوس اتفاق بیفتد و هنرمند مسلمان به راه ساده‌کردن یا اصطلاحاً استیلیزه‌کردن و هندسی کردنِ نقش‌ها کشانده شود. (بورکهارت، ۱۳۸٦: ٤٠٤)

تجرد در هنر، سنت بازنمایی واقعیت محسوس و مشهود را کنار می‌نهد و برای ادراک بصری، ابداع واقعیتی تازه را کارکرد اساسی هنر می‌داند. (زمانی، ۱۳۹۳: ۵۷) امروزه به تجرید، استیلیزه‌کردن یا استیلیزاسیون که به‌معنای ساده‌سازی است نیز می‌گویند. هنر تجریدی، در مقابل هنر فیگوراتیو (بازنمایی طبیعت) است و به‌معنای بیان واقعیت اصیل و حقیقی است که قابل تعریف نبوده اما از طریق هنر می‌توان به تجسم و شناخت آن نائل شد. (مهریزی‌ثانی و رهبرنیا، ۱۳۹۲: ۱۵) هنرمند مسلمان براساس دید فردی، به محاکات و تقلید از طبیعت نمی‌پردازد ولی به‌واسطه قوه خیال و مفاهیم دینی و اسلامی، سیر در عالم معنا می‌کند.

در این نگاه، می‌بایست با تأمل در اصل توحید، سلب اصالت از واقعیت‌های دیگر در هنر نمود و تمامی توجه خود را به اصلی معطوف ساخت که به‌عنوان سرچشمه‌ای در ورای موجودات محسوس قرار می‌گیرد. (محمدی‌پور مقدم، ۱۳۸۸: ۳) از منظر اسلام، روشن‌ترین تمثیل برای نمایش تطهیر قلب جهت رسیدن به توحید، کنار نهادن صورت‌هایی است که ممکن است چون بتی درآید. (بورکهارت، ۱۳۷۵: ۲۹۸)

نکته حائز اهمیت این است که حتی در هنری مانند مینیاتور که کامل‌ترین هنر تمثیلی در عالم اسلام محسوب می‌شود نیز اصل تجرید، تأثیرگذار بوده است، به‌نحوی که مینیاتور در دو بُعد وفادار مانده و قصد ندارد برجسته‌نمایی و عمق‌نمایی را از طریق سه بُعدنمایی کاذب یا بازنمایی پرسپکتیو واقع‌نما پیشه کند. (روان‌جو و پدرام، ۱٤۰۰: ۸۲) مینیاتور به‌دنبال تصویر جهان خارج، بدان‌صورت که معمولاً با همه عوارض و ناهماهنگی‌هایش، مورد ادراک و فهم ما قرار می‌گیرد، نیست (بورکهارت، ۱۳۷۵: ۳۱۰) در نگارگری اسلامی نیز فضای تصویری دارای ویژگی‌هایی همچون حذف پرسپکتیو (عمق‌نمایی)، پرهیز از حجم‌سازی و سایه‌روشن می‌باشد. (گودرزی، ۱۳۹۱: ۹) شرق‌شناسانی مانند بورکهارت، هنری را واجد فرم دوبُعدی در عدم پرسپکتیو و عمق‌نمایی و به‌کارگیری عناصر بصری می‌دانند که به مفاهیم غیرمادی و معنوی بپردازد. (روان‌جو و پدرام، ۱٤۰۰: ۸۲)

اصل تجرید در رنگ‌های به‌کار رفته در آثار هنری نیز مؤثر بوده است. هنرمند اثر خود را با حداقل رنگ پدیدار می‌کند تا با رعایت خضوع و اذعان، فاصله اثرش تا امر واقعی خلقت، سرکشی‌ای به آستانه آفریننده نکرده باشد. (کمالی دولت-آبادی، ۱۳۹٦: ۱۸۷)

نقوش گیاهی در هنر اسلامی نیز زاییده تجردگرایی است. در هنر اسلامی، به گیاهان استیلیزه پرداخته شد و از آنها موتیف‌های تزیینی فراهم آمد که ازجمله آنها، اشکال اسلیمی است. در طرح اسلیمی، شکل گل و بوته، ساقه و برگ گیاهان، فصل رویش را تداعی می‌کند و از طرفی منحنی‌های اسلیمی تماماً سویی به درون و سویی به برون دارند که به‌سوی بی‌نهایت و ابدیت است. (بورکهارت، ۱۳٦٥: ۷۰) تصاویر انتزاعی اسلیمی از آشکارترین جلوه‌های وحدت در تکثرات است. کثرت اجزای طرح‌های اسلیمی، از نقطه‌ای به نقطه دیگر، عین وحدتی است که با ایجاد بافت و توازن از متکثرات نشأت می‌گیرد. (مصطفوی و اکبری، ۱۳۹٤: ۱۱۲) نقوش اسلیمی که فاقد تعینات گیاهان طبیعی هستند، فقر ذاتی انسان را به‌واسطه صور تنزیهی خود یادآور می‌شوند. (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹٥: ۳۲) طرح‌های اسلیمی گیاهی با پیچش خاص خود، تمامی جهت‌ها و حرکت‌ها را به راهی یگانه و نقطه‌ای وحدت‌بخش که سمبل متعالی توحید است، سوق می‌دهند. (افروغ، ۱۳۹۰: ۲۵-۲۲) در مجموع، این نقوش تجریدی، راه ورود به توحید است که هنرمند، از آن را در اثر خود بهره می‌برد.

۱,۲- افقی‌گرایی نقوش

افقی‌گرایی نقوش، یکی دیگر از ویژگی‌های هنر اسلامی است که برخاسته از باور هنرمند مسلمان به مبحث وحدت وجود می‌باشد که آن نیز نشئت گرفته از جهان‌بینی توحیدی است. (اسلامی، شاهین‌راد، ۱۳۹۱: ٤۱) نقش افقی به نقشی اطلاق می‌شود که از همه جهات به یک صورت، قابل خواندن، معنی کردن و درک باشد و در عین حال، یک معنا و مفهوم را انتقال دهد. نقش‌های افقی در هنر اسلامی در یک ساختار هندسی، اهمیت یکسان دارند و رابطه آنها به‌صورتی است که هرکدام حذف شود، نقش کل به‌هم می‌ریزد. (اسلامی، نیک‌قدم، ۱۳۹۰: ٦) هنرمند مسلمان، با استفاده از عناصر یک مجموعه باعث می‌شود که عناصر در کلیت فضای خود، به‌صورت واحد و منسجم ادراک شوند و هنرمند، کلی‌نگری را برای خلق وحدت پیش می‌گیرد. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦: ۲٦٤)

بهترین روش بیان در آفرینش نقوش افقی، بیان انتزاعی یا تجریدی است؛ زیرا به‌یقین آن‌چه که صورت می‌یابد، ابتدا و انتها خواهد داشت و در یک سمت خاص، گویا می‌شود. این در حالیست که در بیان تجریدی، به‌خاطر زبان اشاره‌ای-مفهومی و یا هندسی، امکان خوانش آثار هنری از جهت‌های مختلف وجود دارد و ارزش‌های مفهومی و بصری نسبتاً یکسانی دریافت می‌گردد. (اسلامی، شاهین‌راد، ۱۳۹۱: ٤۲) و در نقوش عمودی، ارزش‌گذاری اجزاء مختلف مجموعه در جهات گوناگون، به‌صورت یکسان ممکن نیست و اجزاء در جهات مختلف، دارای ارزش‌های متفاوتی هستند.

می‌توان هنر افقی اسلامی را به دو قسمت تقسیم کرد:
اول: آن آثاری است که خود، حضوری افقی دارند مانند آسمانه‌ها (تصاویر ۱ و ۲) و کف‌ها.
دوم: آثاری که ارائه‌ای عمودی ولی بیان و مفهومی افقی دارند: مانند شمسه‌ها که با دیدی تجریدی، مفهومی افقی دارند. (اسلامی، نیک‌قدم، ۱۳۹۰: ۱۱)

تصویر ۱، آسمانه در خانه بروجردی‌های کاشان

تصویر ۲، طاق‌آهنگ در عمارت عباسیان کاشان

در آسمانه‌ها همه نقوش به‌صورت افقی است. سقف‌ها را جلوه‌ای از آسمان تصور می‌نمایند که علاوه بر افقی بودن، بیان‌کننده وحدت است. چون کف و آسمانه برای هنرمند مسلمان، نمودی از زمین و آسمان بوده، هنرمند با انگاره‌های تجریدی، زمین و آسمانی خلق می‌کند که نمادین و مثالی هستند. (اسلامی، نیک‌قدم، ۱۳۹۰: ۱۲)

علاوه‌بر این، برخی از نقوش اسلامی، ارائه‌ای عمودی ولی مفهوم و بیانی افقی دارند. نمونه این نقوش در تصویر شماره ۳ است که کتیبه‌ای در مسجد جامع اصفهان است. بنابراین در نقوش افقی، معنا و مفهوم یگانه‌ای منتقل می شود که به وحدت اشاره دارد. هنرمند مسلمان با گذر از کثرات به وحدت نایل می‌آید (همان: ۱۳). پس نقش افقی به‌معنای ارزش‌گذاری مساوی اجزاء و بیان‌کننده اصل توحید است.

۱,۳- نمادگرایی یا سمبولیسم: بسیاری از نمادها در هنر اسلامی، تحت تاثیر تفکر توحیدی خلق شده‌اند و هنرمند می‌خواهد تا معنای توحید را به زبان نماد به دیگران منتقل کند (افروغ، ۱۳۹۰: ۱۵-۱۳).

سمبولیزم مبنای وحی الهی است و هنر مقدس نیز بر علم سمبولیزم مبتنی است، یعنی در هنر مقدس هرچیزی، رمزی از یک حقیقت برتر است. (بورکهارت، ۱۳۷۵: ۳۲۵) اندیشمندان سنت‌گرا معتقدند که جز زبان رمز، چیزی دیگر نمی‌تواند سنگینی بار پیام آسمانی و معنوی دین را به دوش بکشد. (روان‌جو و پدرام، ۱۴۰۰: ۸۰) به همین علت، جایگاه سمبلیک و ارزش محتوایی نشانه‌ها در هنر اسلامی، به مراتب بیشتر از ارزش بصری آن است. (چاکری و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۵۳)

بورکهارت سمبلیک را در گوهر هنر قدسی و جزو طبیعت آن می‌داند. از نگاه او، آن هنری مقدس است که روایت‌کننده رموز الهی و بازتاب کنایی، تمثیلی و رمزی صنع الهی باشد. (روان‌جو و پدرام، ۱٤۰۰: ۸۳-۸٤)

تصویر ۳، کتیبه‌ای افقی‌گرا در مسجد جامع اصفهان

آشنایی با اغلب سمبل‌ها در هنر اسلامی، مستلزم شناخت ریشه آن در اعتقادات اسلامی است. پس در هنر اسلامی هر خط و رنگ و شکلی باید نمادی از مفاهیم اسلامی باشد. (روان‌جو و پدرام، ۱٤۰۰: ۸۰) و مهم‌ترین این معانی، ارتباط این نمادها با مبدأ آفرینش و صانع عالم خلقت است. (اردلان و بختیار، ۱۳۹٦: ٥) آن‌چه در این پژوهش حائز اهمیت است، نماد و سمبل‌هایی است که به موضوع توحید اشاره دارد که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

(۱) نقطه: ظهور یک حرکت، یک شیء و یا یک اندیشه، مستلزم یک مبدأ یا یک نقطه آغاز است. نقطه، به زبان هندسی به معنای مرکز و رمزی از وحدت و مبدأ است. (کریچلو، ۱۳۹۰: ۱۹) بورکهارت، نقطه را رمز مطلق یا جوهر اعلا می‌داند. در واقع «نقطه» در میان عناصر بصری، کم‌ترین ناسازگاری را با عناصر دیگر هم‌نوع خود (نقاط دیگر) دارد؛ از این‌رو در نمایه کلیت وحدت وجودی مناسب است. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦: ۸۸) اصل وحدت مطلق را نقطه می‌تواند ارائه دهد و معمولاً به‌عنوان نماد پروردگار عرضه می‌گردد. نقطه، مرکز ثقل و از دیدگاه هندسی، نماینده مرکز است (قراگوزلو و حاتم، ۱۳۹۳: ٤۷-٤۹) نقطه دارای کیفیتی واحد، مرکز مدار، فاعلی، ازلی، ثابت و سرمدی است. چنین نقطه‌ای ریشه تمام اعداد و تمام حروف است. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦: ۸۹)

تصویر شماره ٤، تصویر دو قدح سفالی کتیبه‌دار نیشابوری است که تزیین سطح داخلی کاسه سفالی سمت راست، با حدیثی از پیامبراکرم (ص) می‌باشد که به خط کوفی نوشته شده: «الطاعم الشاکر بمنزله الصائم الصابر»؛ غذاخور شکرگزار، چون روزه دار صبور است.» در وسط این کاسه سفالی، یک نقطه مشاهده می‌شود. کاسه سفالی سمت چپ نیز مزین به حدیثی از امام علی (ع) به خط کوفی است که نوشته شده: «الحرص علامهٔ الفقر؛ حرص نشانه تهی‌دستی است.» و باز هم نقطه‌ای در وسط این ظرف مشاهده می‌شود. این نقطه را اصطلاحاً نقطه جاذب مرکزی گویند که به احدیت مطلقه و حقیقت هویت غیبی و کانون ریزش فیوض ایجادی از حقیقتِ بی‌تعیّن اشاره دارد. (همدانی، ۱۳۷٦: ۳۳)

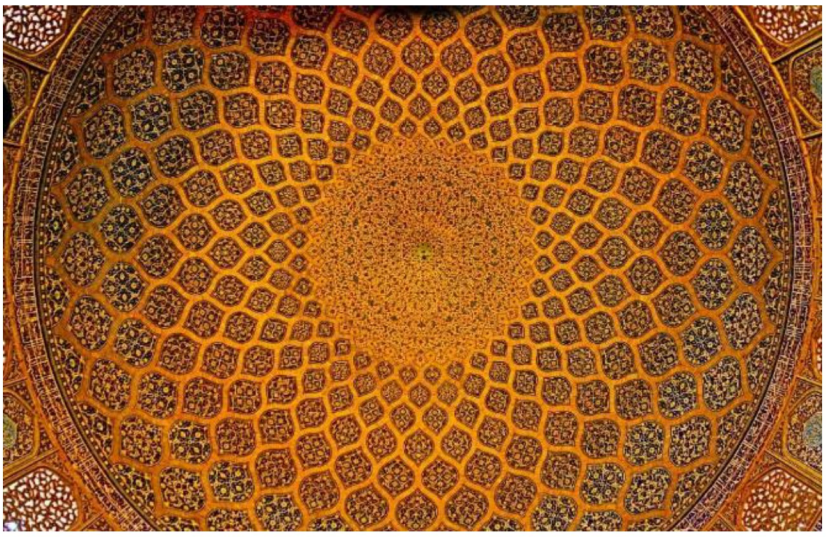
تصویر ٤: ظروف سفالین نیشابوری، دارای نقطه جاذب مرکزی، مربوط به سده سوم و چهارم هجری

تصویر شماره ٥ نیز نمونه‌های دیگر این نقطه در مرکز ظروف سفالین است. به این نقطه، «نقطه وحدت» نیز می‌گویند. همچنین اصولاً ظروف دوار مانند بشقاب، بسیار موردپسند هنرمندان اسلامی بوده است، زیرا حالت دایره‌وار آن، برای بیان موضوعات دینی مثل وحدت و یگانگی پروردگار مناسب است. (بوذری، خزایی، ١٣٩٣: ٦٦)

تصویر ٥: نمونه‌هایی از ظروف سفالین دارای نقطه جاذب مرکزی

(۲) نقوش با کیفیت انتشاری: امتزاج دو کیفیت بصریِ مرکزیت و جهت‌پذیری در هنر اسلامی خصیصه «انتشار» را پدید می‌آورد. نقوش با کیفیتی انتشاری، نوع دیگری از نقوش است که از نقطه مرجع یا گرهی مرکزی رویش و نشر می‌یابد. کیفیت انتشاری هم‌زمان با پدید آوردن سیر و گردش برون‌گرا در ذهن، با حرکت دوباره چشم، به نقطه نمادین مرکزی، یادآور بازگشت به نقطه ملکوتی (مرکز) می‌شود و نهایت این سیر، وصول انسان به نقطه اول که احدیت است، می‌باشد. نقوش گنبد (مانند مندل) و بسط آن تا پایین دیوارها با کیفیت انتشاری خود، چنین خصیصه‌ای را القا می‌کنند. (تصویر ٦ و ٧) این کیفیت، اجزای متکثری (منتشر از یک نقطه و مرتبط با دوایر متحدالمرکزِ درونی‌تر خود) را پدید می‌آورد که

یادآور واژه وحدت در کثرت است. اجزای بیرونی مرکز (نقطه وحدت) در این کیفیت انتشاری، نقش همه تکثرات عالم را نمایان می‌کنند که در باطن با نقطه مرکز در ارتباط‌اند و هم‌چون نور از تجلی آن، منتشر می‌شوند و به‌سمت آن، در روند ذاتی خود در حرکتند. جهت-یافتگی فضا به‌سمت یک نقطه، دلالت بر معنای عدد واحد آفرینش و انتشار وحدانیت دارد (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦: ۲۱۲ و ۲۲۲)



تصویر ٦، نقوش انتشاری در پوسته داخلی گنبد مسجدشیخ لطف‌اله

یکی از نقوش انتشاری، مندل یا ماندالا است. مندل به معنی دایره است و ترسیمی از دایره‌ای است که در آن، دوایر دیگری به‌همراه نقوش مختلف؛ تکرار می‌شود. گستره کاربرد مندل بسیار وسیع است؛ مثلاً در معماری اسلامی هم‌چون طرح حیاط زیارتگاه شاه نعمت‌الله ولی ماهان، طرح حیاط مسجد علی اصفهان و حیاط باغ‌فین کاشان دیده می‌شود. (اردلان و بختیار، ۱۳۹٦: ۳۱-۳٤) در ساختار مندل، «نقوش هندسی» یا «نقوش گیاهی با تناسبات هندسی» در دوایری متحدالمرکز به سمت درون حرکت می‌کنند و در نقطه یا نقشی مرکزی تجمع می‌یابند. نقطه مرکزی این نقش نیز نمایانگر وحدت است. مندل رابطه ماورائی دارد با آیه قرآنی «اوست اول و آخر، ظاهر و باطن و اوست بر همه چیز دانا». (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦: ۱۳۰-۱۳۱)

تصویر ۷: نقش مندل در پوسته داخلی گنبد مسجد امام اصفهان

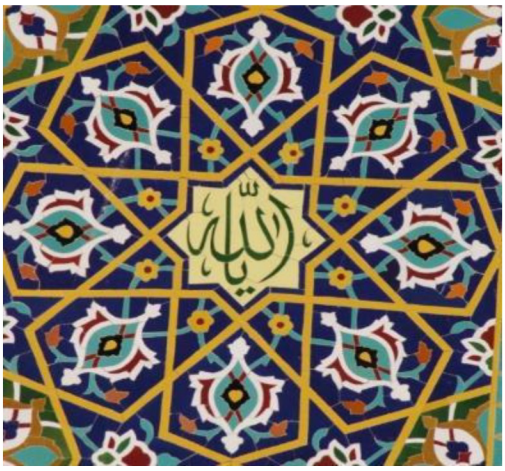
تصویر ۸: نمونه‌هایی از منِدل در هنر اسلامی

(۳) شکل‌های پیچاپیچ و مارپیچ: شکل‌های پیچاپیچ اسلامی نیز که معمولاً از یک یا چند شکل منتظم ساخته می‌شوند و به شکل ستارگان چندپر در می‌آیند (تصویر ۹ و ۱۰) اشاره‌ای آشکار است بر اندیشه این‌که وحدت الوهیت یا یگانگی الهی، پایه و زمینه گوناگونی‌های بی‌نهایت جهان است و وحدت الوهی در ورای همه مظاهر است. (بورکهارت، ۱۳٦۵: ۷۳-۷۵)

تصویر ۹: تزئینات کاشی‌کاری مسجد جامع یزد

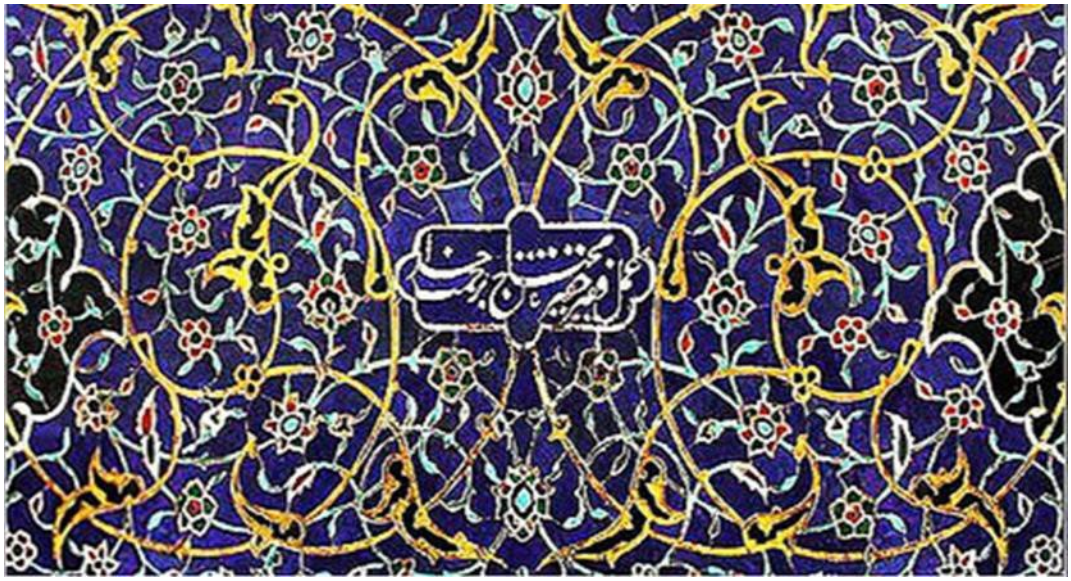
در شکل‌های مارپیچ نیز نظم، تداومِ هندسی و منطقی نقش‌مایه، تداعی‌کننده پویایی و حرکت است که از نظر مادی و معنوی، بیانگر حرکت مداوم بین آسمان و زمین و طواف یا حرکت چرخشی و نیل به وحدت است (تصاویر ۱۱ و ۱۲). آشکارترین شکل مارپیچ‌ها در تزیینات اسلامی، نقوش «اسلیمی» است که در هنرهای تزیینی، شامل کاشیکاری، تذهیب و نگارگری و ... کاربرد فراوان دارد. (قائمی‌منش، ۱۳۹۸: ٦۱) شیوه‌های اسلیمی، مارپیچی و حلزونی، نشانگر حرکت عالم در سیر صعودی و نزولی آن است: «هُوَالْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ؛ اوست [خدایی که] اول و آخر و ظاهر و باطن.» (حدید، ۳) بنابراین نقش اسلیمی، رمز حرکتی وجودی از وحدت پروردگار در تکثر به مخلوقات است و حرکت معکوسش، از سوی مخلوقات در بازگشت به سرچشمه وجودی آنان و حقیقت واحد آغازین است. (طهوری، ۱۳۸۸: ۲۵٤)

بنابراین نقش‌مایه مارپیچ به‌عنوان نقش‌های ملهم از طبیعت، در نهایت، به وحدت صورت و معنا می‌رسد. آرامش، توازن، هماهنگی و پویایی این نقش‌مایه، باعث شده تا هنرمندان، در آثارشان از آن، همواره برای رسیدن به مفاهیم زیبایی، وحدت و تقدس بهره گیرند. (قائمی‌منش، ۱۳۹۸: ۵۳)



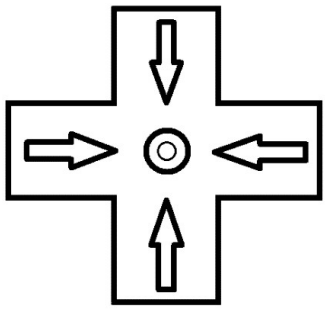
تصویر ۱۰: تزئینات کاشی‌کاری حرم حضرت معصومه (ع)، قم

تصویر ۱۱: گنبد مسجد شیخ لطف اله اصفهان – خطوط مارپیچ اسلیمی



تصویر ۱۲، کاشی‌کاری مسجد شیخ لطف‌اله اصفهان –خطوط مارپیچ اسلیمی– اثر محمدرضا فرزند استاد حسین بنّاء اصفهانی – در وسط کاشی‌کاری نوشته شده است: عملِ فقیرِ حقیرِ محتاج به رحمت خدا

(٤) چلیپا: چلیپا نیز نقوشی است که تداعی مرکزگرایی می‌باشد. چلیپا از دو پاره خط یکسان تشکیل شده‌است که هم‌چون صلیب، در نقطه مرکز، بر یکدیگر عمودند. به‌سبب یکسان بودن این پاره‌خط‌ها، بر سمت و جهت خاصی تأکید نمی‌شود اما آن‌چه دارای اهمیت است، محل تقاطع آن‌ها است و چشم به‌سوی نقطه مرکز، جذب می‌شود. بنابراین در چلیپا، بیش از همه، اهمیت ویژه مرکز و ایجاد مرکزیت و توجه به هسته اصلی به چشم می‌آیدو (قائم، ۱۳۸۸: ٤١)



تصویر ۱۳: چلیپا و شمسه (سمت راست) – مرکزگرایی در چلیپا (سمت چپ)

در نقطه مرکز چلیپا، همه تضادها رفع شده است. این نقطه برابر مقام الهی است. این نقطه همان جایی است که کثرت موجود، به وحدت می‌رسد. (اسفندیاری، ۱۳۸۸: ۱۵) بنابراین آن‌چه در چلیپا بسیار پر رنگ نقش ایفا می‌کند، اشاره آن به مرکزیت است که یادآور وحدت و رسیدن به نقطه اشتراک تمام هستی یعنی خدای احد و واحد است. (ترک‌چین، ۱٤۰۱: ۹۱)

(۵) گنبد: ازجمله عناصر مهم در شکل‌گیری مساجد که متأثر از مفهوم توحید می‌باشد، گنبد است. این عنصر با نقش آشکار خود در زمینه شکل‌دهی نمادین و مفهومی، به ایجاد مرکزیت در ساختار مساجد کمک می‌کند. (بمانیان، سیلوایه، ۱۳۹۱: ۱۹) شکل منظم بنا، تعبیری از الوهیت است که در این صورت، بخش کثیرالاضلاع ساختمان، برابر با «برهای تراش‌خورده»، صفات الهی است و گنبد آن، یادآور احدیت نامتفرق است (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱٤۷). گنبد در معماری مساجد همواره نماد توجه دادن افراد از کثرت به وحدت است و گنبد می‌خواهد تا مخاطبان را متوجه توحید الهی سازد. (موسوی، ۱۳۸۹: ۷۳)

از طرفی پیامبر اکرم (ص) در روایت معراج، گنبد بزرگی را توصیف فرمود که از صدف سپید ساخته شده است. این سخن، نمایان‌گر الگوی روحانی بناهای قبّه‌دار و یادآور این روایت است. (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱٤۷) گنبد مسجد که دایره شکل است، نمایی است بارز از وحدتی نامتناهی از متناهی‌ها. دایره‌ای که می‌توان در عین حال آن را به اشکال چندضلعی منتظم تقسیم کرد و هریک را نیز مجدداً به چندضلعی‌های منتظم دیگر. در این بستر، گنبد باز رمزهای فراوان دارد: نخست آن‌که نمایای آسمان هستی است با رنگ‌های مختلف و به‌خصوص فیروزه‌ای، با نقوشی ستاره‌گون بر این گنبد که آسمان نامتناهی و سپهر قدسی را در خاطر خیال می‌آورد و چون با مناره همراه شود، نمایی است از انسانی که به دعا دست برافراشته است. (خاتمی، ۱۳۹۳: ۲۰٤) از مقطع زیرین تا تارک گنبد، حرکت ذاتی و معنوی بندگی انسان مخلص را به سوی حضرت حق و پرستش الهی می‌رساند. شکل گنبد، نماد محور جهان هست که تمام مراتب وجود را در عالم هستی با پروردگار یکتا مربوط می‌سازد. گنبد از دو زاویه دید درون و بیرون دارای مفاهیمی است. از دید بیرون، حالت گنبد، یادآور بصیرت الهی است که همیشه آگاه و ناظر بر تمامی مخلوقات خویش است و از جهتی دیگر بندگان او

تصویر ١٤، گنبد مسجد امام اصفهان، میدان نقش جهان

زیر گنبد و در نمای داخلی آن قرار می‌گیرند که از دید داخلی همراه با آرایه‌ها و رنگ‌های معماری اسلامی حرکت به‌سمت مرکز گنبد را یادآوری می‌کند و این ترکیب و تکامل معانی، همان اصل جاویدان خلقت یعنی «وحدت» است. (مهدی‌نژاد، طاهر طلوع‌دل، عظمتی، صادقی، ۱۳۹۵: ٤٣) شکل گنبد با فضای مرکزگرای خود، چشم را از بیرون به‌سمت مرکز جذب می‌کند و «نقوش» (طرح‌های اسلیمی یا اشکال هندسی یا آجرچینی جهت-یافته از مرکز) با فضای مرکزگریز و ویژگی به‌ظاهر بی‌پایان انتشاری خود، یادآور هم-زمانی معانی کثرت در وحدت (در شکل گنبد) و وحدت در کثرت (در شکل نقوش) هستند. گنبدهای سربرافراشته با جهت‌مداری خود، انسان را به باطن و به‌جهتی آسمانی که گنبد به آن اشاره دارد، فرا می‌خوانند. (کمالی دولت‌آبادی، ١٣٩٦: ٢١٠)

(٦) نور: جهان در تفکر اسلامی، جلوه و مشکات انوار الهی است. از منظر بورکهارت، در حکمت و هنر اسلامی، نور نماد خداوند و توحید است. او با اشاره به آیه ۳۵ سوره نور: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْض؛ خداوند نور آسمان‌ها و زمین است.» معتقد است که در این آیه، خداوند به نور، تشبیه شده است و نور، نمادی از پروردگار و وحدت است. از دیدگاه او، در میان نمادهایی که برای پروردگار به کار برده می‌شود، هیچ نمادی مناسب‌تر از مفهوم نور، نمی‌تواند وحدت را بیان سازد. (موسوی، ۱۳۸۹: ٧٦) بورکهارت معتقد است که نور، امری واحد است و صرفاً به‌واسطه مداخله تاریکی که هیچ حقیقتی از خود ندارد، کثیر می‌نماید. نور اساس ظهور و تجلی است. (بورکهارت، ١٣٨٦: ٤٠٥)

نور مؤثرترین بخش از معماری ایرانی است. در هنر اسلامی، نور، معنای نمادینی از مبدأ ازلی نیز هست. در نظام نمادین ایرانی و اسلامی، کامل‌ترین نماد برای نشان دادن وحدت الهی و عدالت او، نور است. حضور نورِ واقعی در نورگیر گنبدها، برای هرچه کامل‌تر نشان دادنِ مفاهیم اعتقادی و نمادین وحدت و ذات حق است (کمالی دولت‌آبادی، ١٣٩٦: ١٦٥-١٦٧).

اما دلیل این‌که نور، نماد توحید و وحدت است، چیست؟ در واقع نور امری واحد است و همه رنگ‌های عالم، صورت متکثر نورند؛ زیرا تجزیه باعث تجسم طیف‌های نوری به صورت رنگ می‌شود، بدین‌ترتیب رنگ به‌وسیله تجزیه نور، شکل گرفته و نمادین‌ترین تمثیلِ تجلی وحدت و کثرت را نمودار می‌سازد. نور همان ذات الهی است و رنگ‌ها صورت‌های گوناگون هستی‌اند. (وحیدی، فاروقی، مهدی تبار آری، ۱۳۹۳: ۱۲)

اگر نور، بی‌رنگ یا سفید باشد، نماینده ذات ناب حق و وحدت فرض می‌شود. چرا که هیچ تعیّنی و به‌تبع آن، هیچ تضاد و تباینی در آن وجود ندارد و سراسر یگانگی است. بنابراین به‌کارگیری طیف رنگ‌های متباین در عرصه‌های گوناگون هنر ایرانی (شیشه‌کاری، میناکاری، نگارگری و ...) نیز اشارتی به نمود متکثر ذات یگانه می‌کند که اگرچه در ظاهر بسیار متباین و متفاوت است ولی در حقیقت این غیریت، یکی است. رنگ‌ها در نگاره‌ها و کتیبه‌های ایرانی، با تنوع خود، اشاره به تکثرات و ممکنات عینیت‌یافته از نورالانوار (ذات واحد) دارند. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹٦: ۱۷۳-۱۷۰)

نور نه‌تنها در معماری، بلکه در نگارگری اسلامی نیز حائز اهمیت است. نقاشان نگارگر، به وحدت وجود در کل هستی و تجلی آن در قالب هنر، معتقد بودند. گستردگی نور و نبود منبع مشخص نور، ازجمله ویژگی‌های نگارگری اسلامی است. (گودرزی، ۱۳۹۱: ۵-۹) که اشاره به حضور پروردگار در همه عالم دارد که این سخن برگرفته شده از آیاتی هم‌چون آیه ۱۱۵ سوره بقره «فَأَيْنَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ الله؛ پس به هر سو رو کنید، رو به خدا کرده‌اید.» و آیه چهارم سوره حدید «وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُم؛ هرکجا باشید، او با شماست.» است. در تابلوی «ستایش» اثر استاد فرشچیان (تصویر ۱۵)، نور، نماد پروردگار است که همه انسان‌ها و موجودات عالم، به‌سویش در حرکت هستند. شبیه به این نکته، در تابلوی دیگری از استاد فرشچیان به نام «روز پنجم» نیز مشاهده می‌شود (تصویر ١٦). در این اثر که اشاره‌ای به روز پنجم خلقت است، پرندگان و آبزیان، حول نور مرکزی تصویر، در حرکتی شبیه به طواف هستند که اشاره‌ای به اصل توحید می‌باشد.

تصویر ۱۵: تابلوی «ستایش» اثر استاد محمود فرشچیان

«رنگارنگی» از دید عرفان، جست‌وجوگری و سرگشتگی برای ظهور بی‌رنگی حق را نمایش می‌دهد و به‌نوعی، احتیاج و نیاز به حق است. مولوی می‌گوید: این عجب کین رنگ از بی‌رنگ خاست * رنگ با بی‌رنگ چون در جنگ خاست. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶: ۱۷۴)

در تابلوی دیگری از عبدالحمید قدیریان با نام «پُر کن پیاله را» (تصویر ۱۷) آبشاری از نور مشاهده می‌شود که از آسمان به‌سمت زمین سرازیر شده و همه انسان‌ها با در دست داشتن پیاله‌ای، به‌سمت این نور در حرکتند تا از آن بهره‌مند شوند. در تمامی این تصاویر، این نور همان نور الهی و نور وجود است که همه موجودات به دلیل فقر وجودی، به آن محتاجند و اوست که حقیقت همه‌چیز است و این نور، تجلی توحید و وحدت در هنر اسلامی است.

تصویر ۱۶: تابلو «روز پنجم» اثر استاد محمود فرشچیان

تصویر ۱۷، تابلوی «پُر کن پیاله را» اثر عبدالحمید قدیریان

۱,٤- نظم، تناسب و تکرار

همان‌گونه که از هماهنگی تابیده بر جهان، وحدتِ الوهیت پدیدار می‌شود و هماهنگی هم جز وحدت در کثرت، چیز دیگری نیست (بورکهارت، ١٣٦٥: ٧٥) و متکلمین نیز از طریق برهان نظم به اثبات وجود پروردگار می‌پرداختند، پس از نظمی که در هنر اسلامی دیده می‌شود که از محاسبات دقیق هندسی و ریاضی خبر می‌دهد می‌توان حس توحید و وحدانیت پروردگار را درک کرد و این نظم، تناسب و تکرار در هنر اسلامی، نشئت گرفته شده از توحید است. برخلاف این، در آثار هنرمندان معاصر غربی، فرم‌های نامنظم وجود دارد که به قصد نشان دادن سردرگمی دنیای معاصر و بی‌هدفی انسان خلق شده‌اند. (بوذری، خزایی، ١٣٩٣: ٦٨) از دیدگاه مسلمانان، هدف هنر اسلامی، بهره‌مندی محیط انسانی از نظمی است که به مستقیم‌ترین صورت، مجلای وحدت الهی است. هنر به روح کمک می‌کند تا از کثرت تشویش‌انگیز امور رها شود و به‌سوی وحدت بی‌نهایت بازگردد. (بورکهارت، ١٣٦٩: ١٢)

اساس نقوش و تصاویر در هنر اسلامی نیز بر نظم و قواعد مشخص و تعادلی است که در ساختار آثار هنری به‌کار می‌آید و اصل اساسی و کیفی که قابلیت زیبایی و ماندگاری آنهاست، منشأ شده از تفکر توحیدی است که با تناسب و قوانین، اجزای اثر هنری را در تناظر با حقیقت معنوی قرار می‌دهد. (قراگوزلو و حاتم، ١٣٩٣: ٤٨)

وقتی هنرمند مسلمان، فردی مشاهده‌گر و فکور باشد، دسترسی به وحدت را با شیوه سجع و ضرباهنگ پیدا می‌کند. (بورکهارت، ۱۳۸۷: ۱۴۲-۱۴۳) در هنر اسلامی، یکنواختی به‌مثابه تداوم ظهور، باززایی و تجدید لحظه به لحظه حیات در کائنات فرض می‌شود. تنها به‌واسطه نواخت و تکرار می‌توان زمان سرمدی را در گستردگی فضایی خلق کرد. احساس می‌شود که در ترکیب ایجادشده از این تکرار، هماهنگی و پیوستگی، معنای وحدت نهفته است. زیرا با «هماهنگی»، اثر متحد و یکی می‌شود و با «تنوع»، توجه و تک بودن ایجاد شده و اجزاء، غیرمتحد می‌شوند. (سعیدآبادی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۱۶) حس وحدت در میان این تکرار، تنها از طریق نظم حاصل می‌شود. (کمالی دولت‌آبادی، ۱۳۹۶: ۲۲۵) تکرارِ نمادینِ نقش-مایه، نوعی استذکار به انسان یا همان ذکر نیز تداعی می‌شود. (قائمی‌منش، ۱۳۹۸: ۶۲)

تصویر ۱۸: نقوش اسلامی دارای نظم و تکرار

برای مثال، نمونه درخشان این نظم در گره‌چینی است. بیننده در اولین برخورد با گره‌چینی، تحت تأثیر این نظم قرار می‌گیرد و پس از تأمل بیش‌تر در آن، به‌سمت معانی معرفتی خواهد رفت. در هنر گره‌چینی برای اتصال قطعات از هیچ میخ یا چسبی استفاده نمی‌شود و فقط با زبانه و ضربه، قطعات را درون هم قرار می‌دهند. هنرمند وقتی بدون چسب و میخ، اتصالات را برای انسجام آفریده‌های خود به‌کار می‌گیرد، چنین ادراکی را به منصه ظهور می‌رساند که عالم خلقت برای حفظ انسجام خود، نیازی به سیم و چسب و پیچ و مهره ندارد. (کریچلو، ۱۳۹۰: ۱۰۲)

بنابراین نظم و تناسب و تکرار موجود در آثار معماری هنر اسلامی، تداعی کننده نظم عالم خلقت است که این نظم و تناسب، راهی برای رسیدن انسان موحد به مقامات توحیدی می‌باشد و هنرمند مسلمان برهان نظم را در معماری خود، به زبان بصری بیان می‌کند.

نتیجه‌گیری

هنر اسلامی، برآیندی از اندیشه‌های اعتقادی است که به شکل‌گیری نوعی خاص از هنر انجامید که از هنر دیگر تمدن‌ها متمایز است. این هنر که مبتنی‌بر اصول اعتقادی اسلام است، توصیف‌گر عوالم حقیقی، فرامادی و مراتب برتر هستی می‌باشد و آثاری معنادار، عمیق و نمادین را به‌وجود آورده است. تعمق در اصل توحید و جنبه‌های درونی هنر اسلامی و زبان رمزگونه و لسان تمثیلی آن که حاوی بنیان‌های دینی است، این نتیجه را حاصل کرد که می‌توان تأثیرات اصل توحید بر هنر اسلامی را در چهار بخش طبقه‌بندی نمود.

اولین تأثیر، تجریدگرایی در هنر اسلامی است که براساس آن، هنرمند مسلمان با دوری از به تصویر کشیدن طبیعتِ محسوس و ساده‌کردن تصاویر و هندسی کردنِ نقش‌ها، پایبندی خود را به توحید و منع جاندارانگاری و شمائل‌نگاری اعلام می‌نماید.

دومین تأثیر، تمایل هنرمندان مسلمان به افقی‌گرایی نقوش است که آن نیز نشئت گرفته از جهان‌بینی توحیدی است و هنرمند با این نگاه، نقوشی را به تصویر می‌کشد که از تمام جهات به یک شکل، قابل خواندن، درک و معنی کردن باشد و در عین حال، یک مفهوم و معنا را منتقل کند و تمام نقاط آن، در یک ساختار هندسی، ارزش یکسان دارند و ارتباط آنها به گونه‌ای است که هرکدام حذف شود، نقش کل به‌هم می‌ریزد.

سومین اثر توحید بر هنر اسلامی، ایجاد نمادهایی براساس تفکر توحیدی است که بیان‌کننده این اصل اعتقادی‌اند. به‌همین علت، جایگاه سمبلیک و ارزش محتوایی نشانه‌ها در هنر اسلامی، به‌مراتب بیش‌تر از ارزش بصری آن است. ازجمله این نمادها که نمایش‌گر توحیدند، نقطه، گنبد، چلیپا، نقوش پیچاپیچ و مارپیچ و نقوش با کیفیت انتشاری است. استفاده از نور نیز برای ارائه مفهوم وحدت، در هنر اسلامی مورد توجه بوده است.

چهارمین اثر توحید، نظم و تناسب و تکرار است که یادآور نظم و تناسب عالم خلقت است و اشاره‌ای به برهان نظم در خداشناسی است. هنرمند با نظمی که در هنر خود ایجاد می‌کند، حس توحید و وحدانیت پروردگار را به نمایش می‌گذارد. آن‌چه بیان شد، گوشه‌ای از تاثیرات توحید بر هنر اسلامی است که می‌تواند بخش‌های دیگری نیز بر آن افزوده شود و همین مطالب، بسط بیش‌تری یابد.

منابع

۱. ابن‌بابویه، محمد بن‌علی (١٤١٤)، *الاعتقادات فی دین الامامیة*، چ دوم، قم: کنگره شیخ مفید.

۲. احمدپور، علی؛ محمدی‌منفرد، بهروز (١٤٠١)، *بررسی و نقد کارکرد هنر اسلامی در خداشناسی و معنویت از دیدگاه سید حسین نصر*، پژوهش‌های عقلی نوین، سال هفتم، ش ١٤، ص ١٧٣-١٩١.

۳. اسفندیاری، آپه‌نا (١٣٨٨)، *چلیپا رمز انسان کامل*، پژوهش در فرهنگ و هنر، ش ١، ص ٥-١٩.

٤. اسلامی، سیدغلامرضا؛ شاهین‌راد، مهنوش (١٣٩١)، *بازشناسی اصل افقی‌گرایی در معماری اسلامی*، کیمیای هنر، سال اول، ش ٢، ص ٤١-٦٤.

٥. اسلامی، سید غلام‌رضا؛ نیک‌قدم، نیلوفر (١٣٩٠)، *هنر اسلامی و نگرش افقی*، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ش ٤٨، ص ٥-١٦.

٦. اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (١٣٩٦)، *حس وحدت، نقش سنت در معماری ایرانی*، مترجم: ونداد جلیلی، چ ششم، تهران: مؤسسه علم معمار رویال.

۷. افروغ، محمد (١٣٩٠)، *نمادگرایی و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی*، مجله مطالعات ایرانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال دهم، ش ١٩، ص ٤٢-١٣.

۸. بمانیان، محمدرضا؛ سیلوایه، سونیا (١٣٩١)، *بررسی نقش گنبد در شکل دهی به مرکزیت معماری مسجد*، معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ش ٩، ص ١٩-٣٠.

۹. بوذری، سید محمدمهدی؛ خزایی، محمد (١٣٩٣)، *مطالعه تطبیقی نقوش و طرح‌های انتزاعی در هنر اسلامی با هنر مینیمالیسم*، مطالعات هنر اسلامی، ش ٢٠، ص ٦١-٧٠.

۱۰. بورکهارت، تیتوس (١٣٧٥)، نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی، *در حکمت و هنر معنوی*، گردآوری غلام‌رضا اعوانی، چ اول، تهران: گروس.

۱۱. بورکهارت، تیتوس (١٣٦٥)، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، چ اول، تهران: سروش.

۱۲. بورکهارت، تیتوس (١٣٨٧)، درهم تنیدگی زبان عربی و هنرهای بصری، ترجمه امین اصلانی، در *هرمس و زبان مرغان*، جیحون، چ اول.

۱۳. بورکهارت، تیتوس (۱۳٦۹)، *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
۱٤. بورکهارت، تیتوس (۱۳۸٦)، مراتب نماد پردازی در هنر اسلامی، ترجمه امیر نصری، در *جام نو و می کهن، مقالاتی از اصحاب حکمت جاودان*، به اهتمام مصطفی دهقان، چ دوم، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۱۵. ترک‌چین، فائزه (۱٤۰۱)، *بررسی مفهوم نمادین نقوش هندسی چلیپا، ستاره و شمسه در تزئینات گچ‌بری مسجد جامع فریومد*، مطالعات بین رشته‌ای هنر و علوم انسانی، سال اول، ش ۱، ص ۸۱-۹۷.
۱٦. چاکری، آزاده؛ داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱٤۰۰)، *تجلی مفهوم رمز در هنر اسلامی براساس تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی امبرتو اکو*، مطالعات هنر اسلامی، ش ٤۳، دوره ۱۸، ص ۱٤۱-۱٥٤.
۱۷. چلکوفسکی، پیتر (۱۳۸٥)، ادبیات در اصفهان پیش از صفویه، *در اصفهان در مطالعات ایرانی*، نوشته رناتا هولود، ترجمه: محمدتقی فرامرزی، ج ۱، تهران: فرهنگسرای هنر.
۱۸. حمیدی، احسان (۱٤۰۱)، *ارزیابی جایگاه خوشنویسی و کتیبه‌نگاری در تزیینات بقعه سهل بن علی(ع) شهر آستانه*، رهپویه هنر/هنرهای تجسمی، دوره ٥، ش ۳، ص ٦۳-۷۰.
۱۹. خاتمی، محمود (۱۳۹۳)، *پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، ترجمه و نشر آثار هنری متن، چ دوم، تهران: مؤسسه تألیف.
۲۰. رهبرنیا، زهرا؛ مهریزی‌ثانی، سمیه (۱۳۸۷)، *تبیین مرزهای بین عکاسی واقع‌گرایانه، انتزاعی و تجریدی*، نشریه هنرهای زیبا، ش ۳۳، ص ۸٥-۹٤.
۲۱. روان‌جو، احد؛ پدرام، شاهین (۱٤۰۰)، بررسی تطبیقی مفهوم واژه «انتزاع» در هنر اسلامی و هنر غربی، نشریه علمی باغ نظر، ش ۱۸، پیاپی ۹۷، ص ۷۹-۹۲.
۲۲. زمانی، فاطمه (۱۳۹۳)، *بررسی سبک آبستره (انتزاعی) در تصویرسازی کتاب کودک*، دوفصلنامه دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، ش ٦، ص ٥٥-٦۲.
۲۳. سعیدآبادی، سلیمان؛ نجارپور جباری، صمد؛ شفیعی، عاطفه (۱۳۹٥)، *هنر تذهیب*، چ اول، اصفهان: سازمان فرهنگی-تفریحی شهرداری اصفهان.
۲٤. شهیدی، شریف؛ بمانیان، محمدرضا (۱۳۸۸)، *نقش خدامحوری در شکل دهی به ساختار، اجزا و عملکردهای معماری اسلامی ایران*، ماه هنر، ش ۱۲۷، ص ٤٦- ٥٥.
۲٥. طهوری، نیّر (۱۳۸۸)، اصفهان، شهر زمردین، *در مجموعه مقالات حکمی و هنری (گردهمایی مکتب اصفهان)*، به کوشش محمدجواد صافیان، چ اول، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی.
۲٦. فهیمی‌فر، اصغر (۱۳۸۸)، *جستاری در زیبایی شناسی هنر اسلامی*، پژوهش در فرهنگ و هنر، ش ۲، ص ۷۳ - ۸۲.

۲۷. قائم، گیسو (۱۳۸۸)، *پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران*، صفه، ش ۱۹، دوره ۴۹، ص ۳۱-۴۶.
۲۸. قائمی‌منش، فائزه (۱۳۹۸)، *بررسی تطبیقی نقش‌مایه «مارپیچ» در هنر اسلامی و هنر محیطی*، جلوه هنر، دوره ۱۱، ش ۳، شماره پیاپی ۲۴، ص ۵۳-۶۴.
۲۹. قراگوزلو، بهاره؛ حاتم، غلام‌علی (۱۳۹۳)، *بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی، هنرهای تجسمی نقش مایه*، سال هشتم، ش ۲۱، ص ۴۵-۵۵.
۳۰. قنبری، حسین (۱۳۹۵)، *امکان و ضرورت هنر اسلامی*، چ اول، تهران: نگاه معاصر.
۳۱. کریچلو، کیت‌بری (۱۳۸۶)، نقش و جهان‌شناسی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، در *جام نو و می کهن، مقالاتی از اصحاب حکمت جاودان*، به اهتمام مصطفی دهقان، چ دوم، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۳۲. کریچلو، کیت‌بری (۱۳۹۰)، *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی*، ترجمه سیدحسن آذرکار، چ اول، تهران: حکمت.
۳۳. کمالی دولت‌آبادی، رسول (۱۳۹۶)، *کتاب بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی*، چ اول، تهران: سوره مهر.
۳۴. گودرزی، مرتضی (۱۳۹۱)، *تاریخ نقاشی ایران، از آغاز تا عصر حاضر*، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، چ سوم، تهران: سمت.
۳۵. مددپور،محمد (۱۳۸۷)، *حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*، چ سوم، تهران: سوره مهر.
۳۶. محمدی‌پور مقدم، مریم (۱۳۸۸)، *رویکردهای هرمنوتیکی به هنر اسلامی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علم و هنر، دانشکده هنر و معماری اردکان.
۳۷. مشبکی اصفهانی، علیرضا؛ صفایی، نرگس (۱۳۹۵)، *سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام (با رویکرد ویژه به نقوش اسلیمی و ختایی)*، نگارینه هنر اسلامی، دوره سوم، ش ۱۰، ص ۳۲-۴۰.
۳۸. مصطفوی، نفیسه؛ اکبری، نسیم (۱۳۹۴)، *وحدت وجود از نظر تا هنر*، علامه، سال پانزدهم، شماره پیاپی ۴۷.
۳۹. مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۶)، *آیات ولایت در قرآن*، چ سوم، قم: نسل‌جوان.
۴۰. موسوی، سید رضی (۱۳۸۹)، *مبانی هنر اسلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت*، زیباشناخت، پیاپی ۲۲، ص ۶۷-۹۱.
۴۱. مهدی‌نژاد، جمال‌الدین؛ طاهر طلوع دل؛ محمدصادق؛ عظمتی، حمیدرضا؛ صادقی، علی (۱۳۹۵)، *جستاری بر ویژگی‌های معماری ایرانی-اسلامی و هنرهای قدسی مبتنی بر تعالی معماری*، پژوهش‌های هستی‌شناختی، سال پنجم، ش ۱۰، ص ۳۱-۵۰.
۴۲. مهریزی‌ثانی، سمیه؛ رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۲)، *جایگاه تجریدگرایی در عکاسی*، ماه هنر، ش ۱۸۲، ص ۱۴-۲۱.

٤٣. وحیدی، طاهر؛ فاروقی، سید محمدرضا؛ مهدی تبار آری، نگار (۱۳۹۳)، *کوششی برای استخراج عوامل وحدت بخش معماری؛ با بهره گیری از عناصر تاثیر گذار معماری اسلامی*، ششمین کنفرانس ملی برنامه‌ریزی و مدیریت شهری با تأکید بر مؤلفه‌های شهر اسلامی، ص ۱-١٦.

٤٤. همدانی، امیر سید علی (١٣٧٦)، *اسرار النقطه یا توحید مکاشفان*، ترجمه محمد خواجوی، مولی، چ اول.

۴۵. یاسینی، سیده راضیه (۱۳۹۵)، *شمائل‌نگاری دینی در ایران و غرب، از آغاز تا دوره معاصر*، چ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.