بررسی تجلّی رمز نور در معماری اسلامی
(بر مبنای نگاه اشراقی سهروردی به نور و تأکید بر شاخصه‌های مساجد اسلامی)*

فاطمه شفیعی [۱]، علیرضا فاضلی [۲]، محمدجواد آزادی [۳]

۱- کارشناس ارشد فلسفه اسلامی دانشگاه تربیت مدرس تهران

۲- استادیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه یاسوج

۳- دانشجوی مقطع دکتری علوم قرآن و حدیث دانشگاه کاشان

چکیده

شیخ شهاب الدین سهروردی بنیان‌گذار حکمت نوریه است؛ او با ارائه جهان‌شناسی مبتنی بر نور، خلقت انوار بی‌نهایت را، که ناشی از نظم و پویایی خاصی است، تبیین می‌کند. ایشان بر همین مبنا، «عالم نورانی خیال» را مطرح می‌کند، موضوعی که نقطه عطفی در مسائل حکمی و خلاقیت‌های هنری به حساب می‌آید؛ زیرا نور رمزی است که در هویت هنر اسلامی، نقشی اساسی دارد؛ از یک سو بر منشأ هنر، یعنی عالم خیال، تأکید می‌کند و از سوی دیگر بر جلوه‌های زیبایی شناسانه هنری دلالت دارد.

پژوهش حاضر درصدد آن است تا در ابتدا، ضمن تبیین نگاه خاص سهروردی به موضوع «نور»، بر مبنای آن تعریفی از هنر و زیبایی شناسی ارائه دهد و در ادامه نقش این نگاه را بر مسائل حِکمی و لوازم مؤثر در ذهن، زبان و ناخودآگاه هنرمندان مسلمان رهگیری نماید. بر همین اساس در بین جلوه‌گاه‌های هنر اسلامی، معماری مساجد، به طور خاص، مورد بررسی واقع شده‌است. در واقع معماری مساجد اسلامی، با توجه به ویژگی تجریدی‌بودن و کاربرد اشکال و رنگ‌های خاص، می‌تواند جلوه‌گر تصویر صریح مفهوم نور در ابعاد مختلف باشد و از این طریق می‌توان به رمزگشایی آنها پرداخت.

تحلیل نقوش، رنگ‌های بکار رفته و نوع معماری قسمت‌های شاخص مساجد اسلامی، که موضوع «نور» در آن حضور بارز دارد، نشان می‌دهد که منشاء همه زیبایی‌ها، وجود و قابلیت‌های ادراک در هنر اسلامی، همین موضوع است و هنرمند معمار، یکی از کاربران اصول چنین جامعه نورانی است که توانسته با دریافت جنبه‌های کیفی و کمی ساحت متعالی آن، توازن میان جهان نورانی و مادی را نشان دهد. قابل ذکر است که داده‌های تصویری از طریق نمونه‌های موجود در سایت‌های اینترنتی و کتاب‌های معتبر حاصل آمده‌است.

واژه‌های کلیدی: حکمت نوریه، سهروردی، رمزِ نور، هنر اشراقی، معماریِ مسجد.

---

1. Email: shafiei.fateme@gmail.com

2. Email: fazeli1351@gmail.com

3. Email: azadi_ravagh@yahoo.com

* (تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۳/۰۸/۱۲ - تاریخ پذیرش مقاله : ۱۳۹۳/۱۱/۰۸)

مقدمه

نور در لغت مترادف ضیاء، ضوء و روشنایی است و شامل نورهای محسوس، معنوی یا روحانی می‌شود. در ادیان مختلف زرتشتی، یهود و مسیحیت، نور به عنوان عنصری مهم و مابعدالطبیعی مطرح بوده‌است (ن.ک: ابوریان،۱۳۷۲: ۸۹ و نیز نوربخش،۱۳۸۳: ۳۷-۳۹) امّا در دین اسلام، با توجّه به حضور در لسان آیات و روایات، مفهوم نور جایگاه ویژه‌ای یافته است؛ فلاسفه و حکمای اسلامی نظیر غزالی و صدرای شیرازی به غور و بررسی آن پرداخته و بعضاً جهت تبیین اندیشه‌های کلامی و فلسفی خود، از آن بهره جسته‌اند. در این میان، شیخ شهاب الدین سهروردی، سهم بیشتری را ایفا کرده‌است. او با تفسیر و تأویل آیاتی که در آنها واژه «نور» ذکر شده‌است، به تبیین اندیشه های فلسفی خود پرداخت. سهروردی، با درآمیختن میراث فکریِ حکمای یونان و حکمت اسلامی، فلسفه‌ای را تحت عنوان «حکمت نوریّه» (سهروردی،۱۳۷۵، ج.۴ ، ص ۱۲۸)، در قالبی منسجم و نظام‌مند، ارائه داد. این امر باعث شد تا نور به عنوان یک نماد اصیل، با تأویل عالمانه‌ای، رمزگشایی شود و مؤکدی بر جلوه‌های زیبایی‌شناسانه هنر باشد؛ یعنی نور علاوه بر اینکه، نشان از تجلی خداوند است (براساس آیه شریفه «الله نور السموت و الارض...» و حدیث قدسی «کنت کنزاً مخفیّا...»)، از عناصرکلیدی معنوی هنر اسلامی محسوب می‌شود. مفهوم «نور» با مفاهیمی چون حُسن و خَلق(کُن) ارتباط دارد و به عنوان سر راست‌ترین نماد ازلیِ هستی، ما را به عمیق‌ترین بحث زیبایی‌شناسی و هنر اسلامی، یعنی عالم خیال یا صور معلقه در جهان‌شناسی حکمت اسلامی، سوق می‌دهد. این موضوع اصلی‌ترین بحث زیبایی‌شناسی در قرآن و مناسب‌ترین گزینه برای تبیین هویت فرمی هنر اسلامی محسوب می‌شود، که علاوه بر طرح صورت فیزیکی عالم در قالب آن، طراح ساختار کالبدی و هندسه پنهان هنر اسلامی به‌ویژه در معماری اسلامی است.

سوالات پژوهش

هنر و زیبایی‌شناسی در پرتو تبیین اشراقی سهروردی از نور چگونه تعریف می‌شوند؟ آیا می‌توان از حکمت نوریه سهروردی در پنهانی ذهن و ناخودآگاه هنرمندان مسلمان، به طور ویژه معماران مساجد، سراغی گرفت و تبلور آن را در معماری اسلامی و به طور خاص، معماری مساجد، نشان داد؟

فرضیّات تحقیق

براساس حکمت‌الاشراق، هنر و زیبایی‌شناسی، علمی قدسی است که مبنای آن در عالم نورانی خیال (ملکوت سفلی) قرار دارد. از سوی دیگر، هنرمند معمار مسلمان در هنرش، خصوصاً معماری مسجد، مانند حکیم اشراقی خواهدبود که دریافتی ماورائی از زندگی ارائه می‌دهد، دریافتی که از همه بینش ظاهری در می‌گذرد و با رفتن به فراسوی آن، در تمامی بینش‌های مخاطب خویش تأثیر می‌نهد و علّت آن را می‌توان در مدد از مؤلفه نور یافت؛ مؤلّفه‌ای که منشاء همه زیبایی‌ها، وجود و قابلیت‌های ادراک در هنر اسلامی محسوب می‌شود و چنانکه سنت‌گرایان نیز تأکید دارند، سهروردی، به عنوان مؤسس وجودشناسی مسئله نور، آن را وارد فضای فکری هنرمندان اسلامی نموده‌است. بررسی معماری اسلامی، بویژه معماری مساجد، نیز این امر را تأیید و تصدیق می‌کند.

پیشینه تحقیق

مفاهیم فلسفی از جمله نور و خیال(مثال)، از نگاه سهروردی، به دلیل اهمیتشان، همواره مورد توجه اندیشمندان مختلف واقع شده‌اند؛ از سوی دیگر معماری اسلامی، مخصوصاً معماری مساجد، با توجه به ویژگی تجریدی بودن و کاربرد اشکال و رنگ های خاص با ابتنای بر چنین مفاهیمی، نیاز به رمز گشایی دارد. با تفحص در منابع موجود، به تألیفات و تحقیقات متعددی بر می‌خوریم که به‌صورت پراکنده، در مصادیق متعدد هنری، به مسئله تأثیر نور و در پرتو آن، عالم نورانی خیال، پرداخته‌اند؛ از جمله کتاب‌ها و مقالات ارزشمند سنت‌گرایان

به انگلیسی و فارسی می توان به: «ارض ملکوت» و «روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان» از هانری کربن، «هنر و معنویت» از حسین نصر، «مبانی هنر اسلامی» و «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی» و «هنر مقدس» از بورکهارت، «مبانی هنر و معماری» از حسن بلخاری قهی، «مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب الدین سهروردی» از طاهره کمالی زاده، «حس وحدت» از نادر اردلان و لاله بختیار، پایان نامه‌ای تحت عنوان «تحلیل جایگاه خیال در زیبایی‌شناسی سهروردی»، و مقالاتی با عنوان «تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی»، «نگارگری ایرانی»، «تجلی‌گاه ملکوت خیال(با تأکید بر آراءِ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال(مثال)»، «زیبایی و شأن وجودی آن نزد سهروردی»، «الخیال الفنی فی فلسفه سهروردی الاشراقیه»، «بررسی کارکرد زیبایی‌شناسانه رنگ طلایی در تذهیب‌های قرآنی»، «بررسی زیبایی شناسانه نماد و رمز نور در حکمت نوریه سهروردی»، از نگارنده اشاره کرد. اگر چه به صورت پراکنده در قالب‌های مختلف مطالب ارزشمندی را ارئه کرده‌اند، امّا هیچکدام از نوشته‌های پیش گفته، به طور مستقل و مستوفی، به تبیین حکمی و جداگانه نور و تطبیق آن نزد سهروردی با مساله معنویت موجود در معماری اسلامی، بویژه معماری مساجد، نپرداخته‌است؛ مسئله‌ای که تحقیق حاضر بدنبال آن است.

روش تحقیق

با توجه به اینکه پژوهش حاضر در صدد بررسی مبحث نور از دیدگاه سهروردی و انطباق آن با آموزه‌های قرآن، اسلام و هنر اسلامی است و سعی دارد با رویکرد زیبایی‌شناختی، مبتنی بر نگاه حکمای اسلامی نه به معنای استتیک و نمادشناسی غربی، آنچه از نور در نقوش و قسمت‌های مختلف مسجد از جمله محراب، گنبد، گلدسته و رنگ‌های بکار رفته در آن، حضور بارز دارد، را به روش تطبیقی تحلیل کند، لذا ابتدا از طریق منابع کتابخانه‌ای، داده‌ها را گردآوری نموده، سپس به توصیف و تفسیر آنها پرداخته‌است. لازم به ذکر است که داده‌های تصویری به روش کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری شده‌اند.

مبانی حکمی نور نزد سهروردی

سهروردی با انتخاب نور و استوار کردن تمام پیکره فلسفی خویش بر پایه آن، تحت عنوان «الحکمه النوریّه» ، سعی دارد در این مکتب یا سنت بدیع، آموزه‌هایی را که از پیش از اسلام و یونان الهام گرفته است، در مسیری جدید قرار دهد تا نتیجه استواری در پی داشته باشد. او هر دو واژه نور و ضوء را به یک معنا به‌کار می‌برد و با وجود برداشتن نماد نور از طبیعت، مراد خود را بر پایه نور مجازی و طبیعی قرار نمی‌دهد، بلکه از آن برای بیان مفاهیم عمیق فلسفه خود بهره می‌جوید که برای درک آن به چشم باطن نیاز است؛ چرا که حاصل نور مجازی نیز به نور حقیقی باز می‌گردد. او مفهوم نور را در طرح فلسفی خود غنا می‌بخشد، آن را به اوج و تعالی می‌رساند و به عنوان مفهومی اصیل و مادر مطرح می‌کند، براین پایه، نور مجازی سایه‌ای است از نوری که او در فلسفه خود با نماد نور طبیعی طرح کرده‌است (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵،ج.۲: ۱۰۷). او با بدیهی و بی نیاز از تعریف دانستن مفهوم «نور»، می‌گوید:

«اگر در جهان هستی چیزی باشد که نیاز به تعریف و شرح آن نباشد، به ناچار باید خود ظاهر بالذات باشد و در عالم وجود، چیزی اظهر و روشن‌تر از نور نیست. بنابراین چیزی از نور بی‌نیازتر از تعریف نیست»

براساس نگاه او، می‌توان گفت نور چیزی است که هستی دهنده و موجب شناسایی و وسیله‌ای برای شناخت می‌شود که همه چیز به آن ختم شده‌است. به عبارت فلسفی، علت غایی هستی و وجود است (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵، ج.۲: ۱۰۶-۱۰۷ و ۱۳۶ و نیز ن.ک: رضی،۱۳۷۹: ۹۶). نور به لحاظ موضوعیتش مبدأ و نظم‌بخش سراسر عالم وجود است؛ بالاترین جایگاه در ساختمان وجود تا جایی که اشعه نور بر هیئت برزخ‌هایی ظلمانی متلاشی می‌گردد را شامل می‌شود (مبانی ابوریّان،۱۳۷۲: ۱۲۶). پس در حکمه‌الاشراق سهروردی «نور»، نقش محوری و مهم را ایفا می‌کند؛ هستی عبارت از نور

است که عین کمال، دارای فعلیت، موجد شناسایی و هویت و وسیله شناخت است و همه چیز به او ختم می‌شود. لذا در نظام فلسفی او نور نظم دهنده به عالم هستی است؛ لذا سهروردی به تقسیم انوار پرداخته و مراتب عالم را بر آن اساس تقسیم کرده‌است و علاوه بر عوالم سه‌گانه- الف) عالم انوار قاهره، ب)عالم انوار مدبره (نفوس فلکی و انسانی)، ج) دو عالم برزخی (اجسام فلکی و عنصری)، د) وجود عالم چهارم یعنی عالم مثال یا عالم صور معلقه (ظلمانیه و مستنیره)[1] را اثبات می‌کند (سهروردی،۱۳۷۵،ج ۲: ۲۳۲). قرار گرفتن بنیان نور در تقسیم مراتب هستی براساس تبیین نور نزد سهروردی، نقطه تحول مسائل حکمی و منشأ تمام خلاقیت‌های هنری در عالم کون می‌شود تا جایی که تماثیل و تصاویر ساخته شده از رفتن به سمت و سوی بیراهه و تقدس‌زدایی رهانده می‌شوند. و مرز میان هنر مدرن و هنر مقدس در چارچوب نورانی حکمت اشراقی مشخص می‌شود. این همان چیزی است که در اندیشه غربی با کنار گذاشتن سلوک هنرمند و بهره‌مندی خیالش از صور روحانی و نورانی مرتبه چهارم خیال[1]، در تقسیم نورانی هستی و محبوس کردن خیال هنرمند در فضای محسوس مادیات، تعهد به امور اخلاقی را نیز رها نموده‌اند و هنر خویش را به بیراهه کشانده‌اند. در حالی که تمام رمزها و استعاره‌ها از سر زلف تجلی نور در مراتب نورانی فراتر از جهان مادی است.

زیبایی‌شناسی رمز نور

الف) نور و رمز به مثابه امری اشراقی

رمز در لغت به معنای «اشاره، ایما، اشاره و علامت است» (صلیبا،۱۳۶۶: ۳۷۶). این علامات با توجه به اقسام دلالت‌های مشهور بین منطقیان باید از سنخ دلالت وضعی باشد (ر.ک:طوسی،ج.۱: ۲۱-۲۹) یعنی رمز یا نماد، نشانه‌ای است که واضعی برای دلالت بر امری غیر مشهور و پنهان وضع کرده‌است؛ اما اگر به رویه‌های دیگر آن توجه شود، معنای آن گستره‌ای دیگر خواهد یافت چنانکه در معنایی گفته‌شده‌است: «پرتاب‌کردن و انداختن است. یعنی مثل سکویی است که انسان در آن ایستاده و از آنجا به مراتب عالی پرتاب می‌شود» (اعوانی،۱۳۷۵: ۳۲۲). با بیانی صریحتر، رمز مانند آینه شفافی است که حقایق عالم ملکوت را جلوه‌گر می‌کند و یک امر وضعی و قرادادی نیست، بلکه یک امر حقیقی است که حقیقت را مطابق یک قانون وجودی مطرح می‌کند. در عین اینکه یک صورت دارد ولی راه و حقایق مطلق و بی نهایتی را نشان می‌دهد. رمز نوعی شفافیت و نورانیت دارد و آینه‌ای است که حقایق ورای خودش را نشان می‌دهد (ر.ک: همان، ص۳۲۵ - ۳۲۲).

به نظر می‌رسد سهروردی از رمز، همین معنای اشراقی را در نظر می‌گیرد چون حکمت خود را حکمتی ذوقی می‌داند و آن را پیامی رمزی می‌گوید که هر کس قدرت درک آن و کشف آن رمز را ندارد (ر.ک: سهروردی،ج،۲،مقدمه۳۵ومتن،ص۹). وقتی سهروردی در مقدمه حکمه *الاشراق* از سرچشمه‌های حکمت خود سخن می‌راند، می‌گوید، احیا کننده فلسفه آبا و اجدادیست که مبتنی بر رمز است، که نمی‌توان آن را رد کرد و مطرود دانست. سهروردی با بیان نمادها و رمزها، سعی در تبیین حقایقی دارد که سالک در سلوک خویش به آنها خواهد رسید. لذا رمزها و نمادها، به عنوان حقایق موجود در اطراف شخص، ابزار انتقال حقایق برتر و ملکوتی‌اند که از آن سرچشمه گرفته‌اند و با شناخت آنها راه کمال خویش را جست‌وجو می‌کند. در زیبایی‌شناسی نیز رمز می‌تواند به یک شیء، گذشته از معنیِ ویژه و بلاواسطه خودش، به چیز دیگر، به‌ویژه یک مضمون معنوی‌تر که کاملاً قابل تجسم نیست، اشاره کند؛ معنایی که بر واقع‌گرایی روحانی دلالت دارد نه رمزپردازی انتزاعی (see: Corbin,1986p:5)، نگاهی معنایی که به هنرمند آن ابزاری می‌دهد تا بر اساس آن بتواند مرز میان هنرهای گوناگون را شناسایی نماید.

ب) نور و هنر مقدس و اشراقی

رمز نور به اثر هنری، شکوه و جلال می‌بخشد و بر جلوه زیبایی‌شناسانه هنر تأکید دارد. چرا که نور در حکمت سهروردی با جمال و کمال یکی است (ر.ک:سهروردی،۱۳۷۵،ج.۲:

-۱۰۸،۱۲۴ ۱۲۲). جهان چون آینه‌های شفاف و نورانی، حاکی از این حقیقت است که آنچه در آفرینش متجلی است از روی حقایق الهی سرچشمه گرفته‌است زیرا هر موجودی، نوریتش (هستیش) از نورالانوار است و هستی آن موجود، دلیل بر اثبات منبع نور، نورالانوار است (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵،ج.۲: ۱۳۸-۱۳۶؛ و نیز ن.ک:بورکهارت،۱۳۶۹: ۶۰؛ و بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۶۰، ۱۰۶). لذا محور شناسایی و هستی‌بخش و نهایت همه چیز از نظر سهروردی نور است.

سالک با فروگذاردن مدرکات حسی و چشم فرو بستن از این دنیا، نفس مدبر خود را از کالبدش جدا می‌کند؛ جهان نورانی را درحالی که وی همچنان در این جهان خاکی است، بدون طی مسافت و حرکت مشاهده می‌کند و به تناسب مقامش چیز خاصی را می‌بینند. این توانایی از نظر سهروردی، دانش کیانی فره یا فره کیانی[۲] است که خداوندگان تجرد و کاملان در حکمت عملیه و علمیه با سلوک به مقامی خاص می‌رسند که در آن مقام با استفاده از انوار و معانی عالم بالا، خود می‌تواند به هر صورت که بخواهد مُثُل معلقه‌ای را بیافریند که قائم به ذات باشند. یعنی به تناسب مقامش در عالم نورانی خیال، به مرحله«کُن» نائل می‌شود، قدرت تصویرگری و خلق صور را می‌یابد و در هنگام بازگشت به عالم حسی با ضبط و حفظ صور آنها را خلق نماید (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵ج.۲: ۲۴۱و ۲۴۲). این سالک را از آن جهت که حکایتگر عالم انوارِ مافوق جسمانیات (جواهر غاسق) است، می‌توان هنرمند دانست. هنرمندی که خلاقیت قوه خیال او در پرتو نورانیت آن عالم نورانی به آثار هنری معنایی خواهد بخشید که دارای بیانی تمثیلی خواهندبود و تصاویر منعکس شده در خیالش در اوج زیبایی و تقدس قرار خواهندگرفت و زیبایی روحانی در کار هنرمند به منصه ظهور خواهدرسید. بنابراین چنین زیبایی می‌تواند رهایی‌دهنده باشد یعنی هنرمند و مخاطب را به خارج از زندان نفس رهنمون سازد. کوماراسوآمی خاطر نشان می‌سازد:

«رمزها و نمادها، وجود همان چیزی هستند که آن را بیان می‌کنند و به همین دلیل، حاکی از زیبایی خواهندبود و هنر واقعی زیبا خواهدبود چرا که حقیقی می باشد» (بورکهارت،۱۳۷۶: ۸۲). هنری مقدس و الهی است که با زبان سمبلیکِ خود آینه‌ای برای نمایاندن ظهور مراتب برتر نور و زیبایی در گستره هستی باشد و با ایجاد فضایی روحانی در اطراف خود نوعی آرامش روحی ایجاد کند و موجبات رشد و تعالی انسان را فراهم می‌نماید.

در نتیجه هنری که مظهر صور خیالی است و در خیال هنرمند متجلی شده، زیبایی‌های اعلی را به دیدار چشم می‌فرستد، که خود مظهر جمال مطلق نورالانوار هستند، تا جان آدمی را به یاد دم مسیحایی زنده کند. از این رو زیبایی‌های خلق شده به واسطه هنرمندی که نور و زیبایی بر درونش تابیده، زبان غربت بشر در فرقت یارِ زیبا و دیارش خواهد بود. و مایه اصلی هنر و زیبایی‌های ایجاد شده همین غم غربت است که غبار از آیینه دل می‌زداید.

چنین هنر مقدسی علاوه بر تبیین پدیده‌های هنری، هدفِ آگاهی‌دادن بیننده از عالم بالا و نهایتاً کشاندن او به حیطه قدسی را به انجام می‌رساند به گونه‌ای که هنرمند در این نوع هنر، تجربه خود را از آنجا به‌صورت‌های خوشنویسی، موسیقی، معماری و شعر با بیننده و شنونده در میان می‌گذارد و مخاطب نیز بنا به ذوق و استعداد معنوی خود از نورانیت آن فیض می‌برد؛ گویی می‌خواهد روح ناقص خود را با سیر در این حیطه به سوی کمال رهنمون کند و آنانکه از کیفیت روحی و حالات معنوی بهره برده‌باشند و نیز ذوق زیبایی‌شناسانه دارند، از روی احوالاتی که شنیدن یا دیدن اثر قدسی در روح بر می‌انگیزد، چنین هنر مقدسی را می‌شناسند و تشخیص می‌دهند. این حال را تنها فردی که تجربه درونی و معنوی مشابهی با هنرمند داشته‌باشد می‌تواند تجربه کند، اما به طور غیبی نیز می‌تواند بر فطرت‌های پاکی که زبان او را نمی‌فهمند، تأثیر بگذارد. بنابراین هنر قدسی یک شیوه نگرش به عالم و یک وجه نورانیت است، عین علم و آگاهی است (ر.ک: مجموعه مصنفات، ۱۳۷۵، ج.۲: ۱۰۷، ۱۱۰-۱۱۵؛ و نیزر.ک: فغفوری،۱۳۸۷: ۶۳-۶۵). هنر

قدسی در پنجه‌های ماهر یک هنرمند، انسان را به عالم بالا رهنمون ساخته، به آگاهی و وجدان او شکل می‌دهد و او را به سرچشمه همه زیبایی‌ها پیوند می‌دهد. در حالی که روح خود هنرمند محل تجلی و ظهور انوار و الهامات عالم انوار، و هنر او نیز چون آیینه‌ای مظهر جمال آن است. لذا پیوند هنر با زیبایی و معرفت، سرآغاز آفرینش هنری است؛ زیرا معرفت، همان زیبا شدن نفس است. در این هنگام، نفس چیزها را، آنگونه که هست و باید باشد، می‌بیند و تمیز می‌دهد و این نقطه پیوند زیبایی‌شناسی، معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی نزد سهروردی خواهدبود. از این‌رو برای درک زیبایی و هنر از دیدگاه سهروردی باید واژه‌ای مانند زیبایی‌شناسی مصطلح غرب[۳] را کنار گذاشت؛ چرا که آنچه امروزه به معنای زیبایی‌شناسی، یعنی تحقیقات مربوط به ذوق، هنر، زیبایی و چیستی و ماهیت آن، تحت عنوان استتیک، مطرح است، با هدف هنر و زیبایی در نزد سهروردی فرق دارد. در نگاه استتیک، هنرها برای حظّ نفس و خوشایند حواس خلق شده‌اند، امّا در نگاه اشراقی پیوند زیبایی با معرفت و نیکی، به هنر جذابیت می‌بخشد و این نوع زیبایی وسیله‌ای برای هدایت به سوی غایت و هدفی است که خود منبع زیبایی و خیر است. در پرتو این‌گونه نظریات حکمی است که سنت‌گرایان و اصحاب جاویدان خرد[۴] توانسته اند، هنرهای اسلامی را به عنوان هنرهای مقدس، تبیین و تعریف کنند (شفیعی و فاضلی،۱۳۹۲: ۱۱۳-۱۱۴).

پرتوافشانی نور، به عنوان مبنا و بنیان حکمت اشراقی سهروردی، در سراسر هنر اسلامی هویداست. در معماری اسلامی بخصوص معماری مساجد، نمادها، از جمله نماد رنگ و نور، با حضور پر رنگ خود هویدای حقایق و راز و رمز بسیار است که برجلوه‌های زیبایی شناسانه هنری آنها دلالت دارد و در این میان معماری مساجد ایرانی جایگاه ویژه‌ای دارند. بورکهارت در این باره می‌گوید:

«هنرمندی که بخواهد اندیشه وحدت وجود را نمودار سازد سه وسیله در اختیار دارد: یکی هندسه که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می‌سازد و دیگری وزن[ریتم] که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیر مستقیم در فضا نمودار می‌سازد و سوم نور که نسبت آن با شکل‌های قابل رویت مانند وجود مطلق است به موجودات محدود. نور در واقع به خودی خود دیدنی نیست و سرشت آن با تقسیم آن به رنگ‌ها دگرگونی و با افزایش و کاهش آن به درجات میان نور و تاریکی، کاستی نمی‌پذیرد» (بورکهارت،۱۳۶۵: ۸۷). در واقع هنرمند، سالکی است در پی حقیقت روحانی، واحد و اصیل، که نور حقیقت را در آثار هنری مختلف و متعالی منعکس می‌گرداند تا به خوبی دیگران و حتی خویشتن را به سوی نور و جمال هدایت کرده و جان ایشان را، با تذکار آنها، به سوی تعالی سوق دهد.

معماری اسلامی، معماری مقدس و اشراقی

معماری، بازتاب اندیشه، جهان‌بینی و به طور کلی بینش آدمی است و مضامین ملهم از بینش او را در خود منعکس می‌سازد. اگر ذهن انسان متذکر به یاد و نام خدا باشد، بیان معماری او نیز وسیله‌ای برای ذکر می‌گردد و انسان‌های غفلت‌زده را متوجه مفاهیم برجسته‌ای می‌سازد که دلیل و راهنمای او در طی طریق زندگانی دنیوی و اخروی است. تغییر شکل در آگاهی، مقدمه تغییر شکل در معماری است. آگاهی، معرفت است و معمار مستقیماً فضایی سرشار از نعمت و برکت برای انسان‌ها را فراهم می‌سازد. بیان او، که حامل مفاهیم مبتنی بر شکر حاکی از شناخت حق است، در اثرش خود را نشان می‌دهد. این معماری، معماری تصعید و فراز است و دارای قدرت و ضدّ آن معماری تنزیل و فرود (ر.ک: اولیاء،۱۳۷۸: ۵۰).

از آنجائی که، نگاه معنایی به هنر معماری، ابزاری در دست هنرمند است، تا براساس آن بتواند مرز میان هنرهای گوناگون را شناسایی نماید، افرادی نظیر بورکهارت از این ابزار برای مرزشناسی میان هنر توحیدی، یعنی همه چیز را از او دانستن و هنر شرک‌آلود بهره می‌گیرد. بر همین اساس از نگاه او معماری اسلامی، معماری مقدسی محسوب می‌شود که زیبایی آن وابسته به مرکزی‌ترین کانون وظایف بشری، که همانا پیوند دادن و نزدیک ساختن آسمان و زمین است

(ر.ک: بورکهارت،۱۳۶۵: ۱۷۴) و معمار قدسی ایران نیز، تحت تأثیر اندیشه نورانی خویش در هنرش، روح خود را از عالم زمینی کنده و به سوی ملکوت و نورانیتِ ورای تاریکی‌های دنیوی سوق می‌دهد و با کار خویش به کمال معنوی رسیده و با هنر یزدانی سهیم می‌گردد. هنرمند معمار، در کار خویش خود را نشان نمی‌دهد، او خود را وسیله‌ای برای اهداف معنوی‌اش می‌داند تا با بازتاب صور ملکوتی و مثالی، به شؤون والاتر هستی و سرانجام نور مطلقی، که منشأ وحدت است، برسد (ر.ک: معماریان،۱۳۸۴: ۴۸۳-۴۷۸). هنرمند وظیفه دارد فضایی را خلق کند تا انسان را از عالم مادی به عالم روحانی برساند. او محیطی ایجاد می‌کند که نیاز روحی بینندگان را ارضا می‌کند و معمولی‌ترین افراد در کنار آن احساس نزدیکی و یگانگی می‌کنند (ر.ک: پورعبدالله،۱۳۸۹: ۱۷۳). مسجد، ثمره همین نگاه قدسیِ معمار محسوب می‌شود. این همان نقطه‌ای است که مسلمان را به این فرم خاص در هنرش کشانده‌است، فرمی خاص از معماری، که الهام از نفس روحانیشان انتزاع شده‌است.

تبیین مسجد و مولفه‌های شاخص آن در ساختار نورانی هنر اشراقی

- مسجد، نگین تابناک هنر اشراقی

مسجد از ریشه سَجَد به معنای بیت‌الصلاه است (المصطفوی، بی‌تا، ج. ۵: ۶۰). معماری در اسلام با مسجد آغاز می‌شود؛ زیرا اولاً قرآن، معماری مسجد را صفت مؤمنان به خدا و قیامت و نیز نمازگزاران و زکات دهندگان می‌داند (بلخاری،۱۳۸۸: ۳۷۶). ثانیاً مسجد تمامی انواع کارکردهای معمارانه را به طور یکجا در خود جمع کرده‌است؛ نه تنها محل عبادت، به عنوان کارکرد اصلی آن، بلکه جا و مکانی برای اسکان و بیتوته مسافران است و از سوی دیگر فضایی برای امور تعلیم، مدیریت و تدفین محسوب می‌شود؛ که البتّه همگی اموری هستند که مستقیم یا غیر مستقیم به موضوع دین ارتباط داشته، به گونه‌ای که زندگی امت مسلمان را درخود متمرکز کرده‌بود (ر.ک:هلین براند ۱۳۸۳: ۴-۵). روبرت هلین براند نیز در کتاب *معماری اسلامی* معتقد است: «مسجد نمادی در خور ایمانی است که در خدمت آن می‌باشد و از همان ابتدا نقش نمادین آن از سوی مسلمانان دریافت شد [و این نقش] سهم خود را در خلق شاخص‌های بصری مناسبی برای این بنا باز کرد که از آن میان می‌توان به شاخص‌هایی نظیر گنبد، مناره و منبر اشاره کرد» (همان: ۳). از دیدگاه بورکهارت مکانت و منزلت مسجد در شهر چنانست که از طریق آن، شهر به نوعی مکاشفه متبلور عقل کلی بدل می‌گردد (بورکهارت،۱۳۸۹: ۴۰). بنابراین معماران سرزمین‌های اسلامی سعی نموده‌اند، از مواد ساده ساختمانی، جواهرهای قیمتی بسازند تا به هدف خود که نشان دادن نور است، دست یابند (ر.ک: همان: ۸۸-۸۹). چرا که مضمون اساسی اسلام، همانا وحدتی است که همواره در همه جا و در همه موجودات هست و هیچ نماد و مظهری مانند نور برای معماران مسلمان برای تجلی اندیشه وحدت به وحدت الهی نزدیک نیست (ن.ک: معماریان،۱۳۸۴: ۴۶۴) و مسجد نقش اعظمی را در جلوه‌گر ساختن چنین نمادی بر عهده داشته‌است.

معماری مسجد به عنوان جایگاه نور و پرتوی از نور خدا بودن، نشان‌دهنده حضور باطنی نور است. آنجا که سهروردی می‌گوید: «قاموا فی هیاکل القربات [الظلمات]»(سهروردی،۱۳۷۵ ،ج.۲: ۲۴۷). بنابر سخن هروی، شارح *حکمه‌الاشراق*، می‌توان گفت، منظور او مسجد است که کالبدی در عالم کون و ظلمات می‌باشد و به عنوان یک فضای روحانی، صاحب باطن مخلص را، از طریق عبادت روحانی و نفسانی، به منبع نور و معدن علم می‌رساند و حقایق اشیا بر وی آشکار می‌گردد (شفیعی و بلخاری،۱۳۹۰ : ۲۹). یعنی بنای مسجد، در تشعشع نوری است که از دل او می‌تابد، دلی چون کعبه‌ای از نور که همه جسم مادیش را منور می‌کند و کدورت و تکاثف کالبد مادی را از دیده پنهان می‌دارد.

با توجّه به سخن سهروردی که می‌گوید: «نور محض، سرچشمه هستی، جمال، کمال و نیکی است و هر لحظه هستی و زیبایی، مجذوب و عاشق این نور و جمال مطلق است»، برای وصول

به آن باید به کمال جان (زیبایی جان) رسید. چنان‌که می‌گوید، زمانی که شخص خود را پاک و تمام کرده و به جواهر روحانی که با ایشان مشابهتی دارد، بپیوندد و با رهایی از بند نفس و در سایه عمل صالح، شایستگی قربانی گاو نفس را پیدا کند، به نفسی زیبا دست می‌یابد که نوعی کیماگری جسم و روح است و رسیدن به نوعی معرفت شهودی است (ر.ک: سهروردی، ۱۳۷۵، ج.۳: ۲۹۱ ۲۸۹-). از همین رو، بورکهارت در زمینه ارزش معنوی هنر اسلامی می‌گوید: «در میان نمونه‌های معماری اسلامی که تحت سیطره نور هستند الحمرای غرناطه در مرتبه نخست قرار دارد... ما این هنر را با علم کیمیا مقایسه می‌کنیم که هدف مشهور آن تبدیل مس به طلاست... اما در یک نظام معنوی، کیمیا امری غیر از هنر استحاله جسمانی به روحانی نیست، کیمیاگران می‌گویند: جسم می‌بایست به جان تبدیل شود، زیرا جان کمال جسم است. به واسطه این تمثیل می‌توان گفت که معماری مسلمانان سنگ را به نور تبدیل می‌کند و در این مسیر به صورت تشعشعات بلورین در می‌آید» (بورکهارت،۱۳۷۶: ۲۷). در واقع نور است که به بلور مبدل شده‌است و انسان به این باور می‌رسد که ماده درونی اتاق‌های پیوسته، سنگ نه، بلکه نور الهی یعنی عقل خلاق است که در همه چیز به طور اسرارآمیزی منزل دارد. بر همین اساس علاوه برالحمراء با رواق‌های (تاق‌های مسلسل) حیاطش، مساجد مغرب از جمله مساجد مراکش و الجزیره به خاطر داشتن ویژگی مطرح شده، یک احساس و صفای کامل به مخاطب می‌بخشد و به نظر می‌رسد که اشعه‌های درخشان نور به هم بافته شده‌اند و تداعی‌گر صعود به بالا یا عروج و روشی نمادین برای بیان توحید هستند (بورکهارت،۱۳۷۶: ۶۲ و نیز ن.ک: معماریان،۱۳۸۴: ۴۶۶-۴۶۷).

نور به عنوان نمادی اصیل در معماری مسجد همه چیز را در نوعی قرینه‌سازی خاص غوطه‌ور می‌سازد و فضا را در نوعی ذوق قرینه شالوده می‌ریزد؛ به گونه‌ای که در کسوت ابهام‌انگیزی سر درها، دیوارها، طاق‌ها، قرینه‌ها و ... محرم یکدیگرند، اما این قرینه‌سازی تقارن خشک و ریاضی‌واری نیست که بر ذهن سنگینی کند و با تکلف و تحمیل، خود را بر نگاه تماشاگر هموار سازد. بلکه قرینه‌سازی‌های مساجد، نشانگر هم‌خوانی صریح تصورات عرفانی و تفکر اعتقادی مسلمان، به ویژه مسلمان ایرانی است. تو گویی این کیفیت رازدار و دلنشین از بطن او بر می‌خیزد و او در این مشابهت و مطابقت، سیطره درون با فضای بیرون خود را مستحیل در مکان مقدس می بیند یا جمال مطلوب باطن خویش را در لطافت و زیبایی خطوط و احجام مکرر منطبق می‌یابد و پژواک و تکرار جلال و رحمت را می‌شنود، آن هنگام که هر نقش و ندایی را صدا باز می‌آید و قرینه‌ها، حضور عبادت را در میان می‌گیرند. دیوارها، جای تجلی قرینه‌ها هستند و پنجره‌ها و طاق‌نماها در بستر آن، به قرینه نشسته‌اند و با ملایمت و گرایش خاصی نگاه کمال‌طلب و جستجوگر انسان را به نرمی و ملاطفت بر همدیگر منعکس می‌سازند و این نگاه توأم با خلوص اندیشه برای عبادتگر به منزله سیر و سلوک و تعالی باطنی و تعمق در زیباترین نمادهای عینی خداست؛ و روحانی است که با گذر از پله پله عناصر، اشکال و احجام برفراز سر خویش به تجلی‌ای واحد در بالاترین قسمت فضا می‌رسد (ر.ک: احمدی ملکی، ۱۳۸۷:۲۱-۲۰).

معماری مسجد، جلوه‌گر تفاوت آشکار میان درون و برون بناها خواهد بود. آدمی با گشت میان داخل و خارج، سیر میان وحدت و کثرت و خلوت و جلوت می‌کند به گونه‌ای که معماری مسجد نمی‌خواهد همه امور را در صرف ظاهر به تمامیت رساند و از سیر و سلوک در باطن چشم‌پوشی کند و به همین اعتبار، هنر و هنرمندی به معنی عام در تمدن اسلامی، عبادت و بندگی و سیر و سلوک از ظاهر به باطن است (ر.ک: همان،ص ۱۶).

- رنگ، قلمرو ناب عالم نورانی مثال

در سنت اسلامی، عمدتاً با دیدگاهی متافیزیکی به رنگ پرداخته می‌شود؛ دیدگاهی که دوگانگی نور و تاریکی را قابلیت بالقوه نهفته در الگوهای ازلی سماوی می‌داند (عالم مثالی یا نورانی سهروردی). عالم رنگ، نمی‌تواند خالی از تضاد و تقابل

باشد. شگفت آن که، رنگ خود از سرچشمه‌ای نشأت می‌یابد که بیرنگ است. این بی‌رنگ و نور محض، خود قلمرو وجود ناب واحدیت است و وحدت مطلق محل افتراق نیست. نور، به مجرد عینیت یافتن به سرچشمه هستی و وجود بدل می‌گردد، جهان نیز در فرایند عینیت یافتن از اول تا آخر تجلی یافت. انسان تنها با بازگشت از آخر به اول می‌تواند آنچه مخفی است را بیابد. و رنگ به مثابه تجلی آنچه بی‌رنگ است، با نور خود به محمل انسان باطن‌گرا تبدیل می‌شود تا به یکپارچگی دوباره برسد (ر.ک: اردلان و بختیار،۱۳۹۰: ۷۷).

همانگونه که گفته‌شد، نور یکی از سه رکن اصلی بیان تصور وحدت وجود است که به امور برخوردار از حد وجودی، صور مرئی می‌بخشد. در واقع آنچنان که از مبانی حکمی نور بر می‌آید، نور فی نفسه غیر قابل تقسیم است و به واسطه تجزیه نور مادی به صورت رنگ‌ها نیز، تغییری در آن حاصل نمی‌شود و به واسطه انتقال تدریجی روشنی و تیرگی تقلیل نمی‌یابد و أشیا نیز صرفاً تا آن حد از واقعیت برخوردارند که از موجودیت نور بهره‌مندند و نور تنها نمادی است که بیانگر وحدت نور نامتناهی (نورالانوار) است و بدین‌جهت هنرمند مسلمان تلاش می‌کند تا هر ماده‌ای را به گونه‌ای تغییر شکل دهد تا به صورت تلألو نور درآید. به خاطر این مقصود است که هنرمند مسلمان سطح داخلی مسجد را آنگونه با کاشی‌های معرق می‌پوشاند که سنگینی دیوارها را بر می‌دارد و با مشبک‌کاری سطوح دیگر در تلاش برای عبور نور است تا بدون مشاهده مستقیم نور، که در راه سلوک، کورکننده می‌آید، غنای درونی نور را آشکار سازد و اینجاست که به واسطه هارمونی رنگ ها، ماهیت حقیقی نور، که هر پدیده بصری از آن سرچشمه می گیرد، درک می‌شود (ر.ک: بورکهارت،۱۳۷۶: ۱۷۰-۱۶۹).

نور نه تنها تعیین‌کننده حدود فضاهای معماری اسلامی است، بلکه امکان ظهور ساختمان‌های یکدست سفید، که منعکس‌کننده پاکی صحرا و محو کثرات در پیشگاه خدای واحد به حکم لااله الا الله هستند را نیز فراهم می‌کند و در عین حال استفاده از بناهایی رنگارنگ را که گویا تجلی‌گر حالات بهشتی در زمین هستند، میسر می‌سازد و بی‌آنکه نور به رنگ خاصی محدود شود، هر رنگی از حالت و خود نور است و می توانند نماد حالات و مراتب وجود در عالم باشند.

رنگ سفید، نماد وجود مطلق است که خود سر منشأ هستی است و مساجد سفید یا خاکی رنگ، انسان را به فقر در برابر وحدت الهی متذکر می‌شوند و مساجد چند رنگ هم نماد غنای آفرینش و بازتاب غنای پایان‌ناپذیر خزائن الهی است که هر لحظه در کار خلق است و امکانات بی‌پایان آن هرگز نقصان نمی‌پذیرد. رنگ سیاه در اسلام جایگاه خاصی دارد، خصوصاً با استناد به رنگ پوشش (کسوه) خانه کعبه، به عنوان اصل حاکم نمادی فراوجودی، که حتی از وجود مطلقِ به مفهوم متعارف نیز بالاتر می‌رود. رنگ سبز نیز، در کنار رنگ‌های دیگر، رنگ خاص اهل بیت پیامبر و رنگ اسلام است (ن.ک: محدث نوری(۱۴۰۸)، ج.۱۰: ۳۹۲حدیث ۱۲۲۴۵ – ۸)که در معماری اسلامی اهمیت ویژه‌ای دارد و مصداق بارز آن، گنبد سبز مسجد مدینه (قبّه الخضراء) است.

لاجوردی، طلایی، سبز و زرد، که به شکلی متفاوت و قالبی خاص در معماری مسجد به کار رفته، نیز بیننده را به خلسه‌ای روحانی و بی نهایت فرو می برد و باعث شده است مسجد به عنوان یک هنر اسلامی و جلوه‌گاه راز و رمزهای معماری اسلامی، در جایگاه متفاوتی نسبت به سایر معماری‌ها قرار گیرد. در واقع رنگ‌ها، خصوصاً «لاجوردی»، رنگ عالم مثال است، حکمت عالیه عالم علوی است. تماشای این رنگ نیز تماشای درون است، رسیدن به شعور رازناک و شهود متعالی است. آبی لاجوردی، هسته تمثیل مراقبه و مشاهده است. بیانگر بیکرانگی آسمان آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی است (احمدی ملکی۱۳۸۷: ۱۶). فضاهای معماری اسلامی، با استفاده هنرمندانه از نور، با یکدیگر ترکیب شده و به وحدتی می‌رسند که از تجزیه فضای عادی و ناسوتی فراتر می‌رود (ر.ک: نصر،۱۳۸۶: ۱۹۲-۱۷۹)، یعنی وصل به مرحله کمالی که جهانی است علمی، شبیه جهان عینی می‌شود و آن موقع مستعد و مهیای درک علوم الهی است و شناور در مرتبه بی رنگی خواهدشد (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵ ج۲: ۲۷۶) که همه

چیز رنگ ماوراء محض، به یک معنا خدایی(صبغه الله)، می‌گیرد (ر.ک:دشتکی شیرازی،۱۳۸۳: ۳۸۷-۳۸۵).

- محراب، دروازه بهشت(ملکوت نورانی خیال) و مهبط اشراق الهی

محور اصلی‌ترین بنای اسلامی مسجد، محراب است که با توجه به جایگاه و موقعیت آن مورد توجه هنرمندان هر عصر و زمانی قرار گرفته‌است. به طوری که آن را چون گوهری اصیل پرورش داده و ناب‌ترین عناصر تزیینی را برای ساختن آن، با خلوص، هنرنمایی کرده‌اند.

محراب از ریشه حرب گرفته شده‌است. در آیین مقدس اسلام، یک فرد مسلمان دو نوع حرب (جنگ) دارد یکی حرب کوچک یا جهاد اصغر که در معنای آن گفته شده فلانی با فلانی جنگ کرد؛ یعنی بین آن دو فاصله و دشمنی افتاد. البته نبرد با دشمنان خدا در میدانی وسیع و نامحدود منظور است. دیگری حرب بزرگ یا جهاد اکبر و مبارزه با نفس در میدانی کوچک با دیدی محدود. به‌هرحال هر دو میدان محراب نامیده می‌شوند؛ آنجا که مسلمان در نبرد با شیطان سر تعظیم در برابر خالق عظیم خم می‌کند و تسبیح او می‌گوید، روح انسان عبدالله خویش را می‌یابد و در یاد و نگاه معشوق خم ابروی او می‌بیند و آن می‌شود که محراب به فریاد می‌آید و هنرمند مسلمان که قدر و منزلت آن را خوب می‌شناسد و حلاوت حضور در این محل را با تمام وجود و جان خویش درک کرده، ذره ذره آن را مورد توجه قرار داده‌است و با تمام وجود سعی می‌کند تا به زیباترین شکل، آن را بیاراید تا به عنوان نقطه توجهی باشد که به صورت رمزی با اشاره به میدان جنگ با هوای نفس، مخاطب و سالک را به سوی خدا سوق دهد (ر.ک: سجادی،۱۳۷۵: ۲۷-۱۹ و ۴۵-۴۴). در واقع محراب، علاوه بر نشان‌دادن سمت قبله جهت اقامه نماز، نقطه توجهی به سوی خدا و محل جهاد با نفس و وسوسه‌هایش محسوب می‌شود، همچنین پناهگاهی برای سکون و آرامش روح آدمی و حد مطلوب و مقصودی است که دل متوجه بدان می‌باشد (همان :۴۶)؛ چنانکه قرآن در آیات ۳۷ الی ۳۹ سوره آل عمران، محراب را پرستشگاه یا عبادتگاه (به عبارتی معبد) و مأمنی برای مریم می‌داند و زکریا در آنجا هماره نزد او رزقی می‌یابد که از نزد خداست.

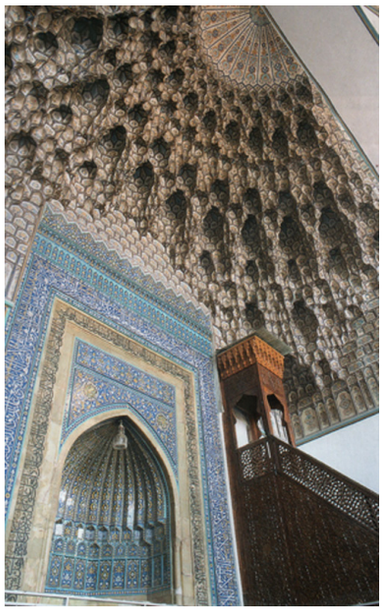
براساس مطالب پیش‌گفته، سهروردی به استناد آیه نوریّه، حق را منبع نور آسمان و زمین می‌داند (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵،ج.۲: ۱۶۴) و همین امر، عامل اصلی زیبایی و معنویت شاخصه محراب، در معماری مسجد است؛ که شخص در آن به بی نهایتیش پی خواهدبرد و محراب به عنوان محملی برای پرواز در اوج نورانیت و تقدس قرار خواهدگرفت؛ در این هنگام شخص به خلقت خود، به عنوان اشرف هنرها و مظهر تمامی صفات جمالی و کمالی نورالانوار، رهنمون می‌گردد و درخواهد یافت که چگونه رنگ‌ها، نورانیت و معنویت صحنه وجودش، آینه‌وار، یادآور زیبایی مطلق شده‌است و با الهام از آن زیبایی‌ها، پیرامونش را به تابلویی شگفت مبدل می‌سازد که مخاطب را مجذوب معنویت و جلوه‌گری‌اش می‌نماید. آنگاه با کشیده شدن به اوج نگاه روحانی در محراب، شخص در مسیر رنگ های آسمانی و روحانی، واقع در مرکز، که شاه کلید و تجلی‌گاه ملکوتی معماری مسجد محسوب می‌شود، قرار می‌گیرد (شفیعی و بلخاری۲۸:۱۳۹۰).

هنرمند در تلاش برای پدیدار ساختن انوار الهی درجسم رنگ‌هایی است که نشانی از مظهریت نور دارند، رنگ های درخشان و پرتلألویی که جلوه‌گر گذر از چارچوب قالب مادی شده‌اند. رنگ‌ها در مؤانستی شگفت‌انگیز با اشکال و نقوش، در تکراری نمادین، بدون بیان عاطفی آشکار مجموعه‌ای هماهنگ و هم نوا را به وجود آورده‌اند که عالمی پر از اسرار را می‌گشایند که تماشاگه راز است (ر.ک: اسکندرپور خرمی،۱۳۸۰: ۱۸).

بی‌جهت نیست که محراب بسیاری از مساجد پر است از نقوشی تو در تو و پیچیده اما متقارن و در آنجاست که حداکثر نقوش، در مکانی کوچک کنده‌کاری می‌گردد (تصویر۱).

تصویر ۱: محراب مسجد اصفهان
.(Albert-videt.eu)

بنابراین شکل محراب یادآور آیه ۳۵ سوره نور است که می‌فرماید: «خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی باشد، آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده. از روغن درخت پر برکت زیتون که نه خاوری است و نه باختری افروخته باشد. روغنش روشنی بخشد هرچند آتش بدان نرسیده‌باشد. نوری افزون بر نور دیگر. خدا هرکس را که بخواهد بدان نور راه می‌نماید و برای مردم مثَلها می‌آورد، زیرا بر هر چیزی آگاه است». بورکهارت نیز با الهام بیشتری از این آیه، به بسط تأملات خویش در باب محراب به عنوان مشکات نور و مرکز حضور الهی می‌پردازد که به واسطه (حضورِ) مصباح، صورت مادّی یافته‌است (مبانی هنر اسلامی،ص۴۹)؛ چراکه تورفتگی شکل محراب به همراه چراغ آویزانش نشان از منبع نور، که جهت‌دهنده است، دارد. (See:Michone,(۲۰۰۸): ۷۲-۷۶). محراب از لحاظ فنی و نظری، چیزی بیشتر از یادآور بصری برای موقعیت دیوار سمت قبله است که برای آن کیفیت‌های خاصی قائل می‌شوند مثلاً آن را دروازه بهشت و مهبط اشراق الهی می‌دانند و عناصر و عواملی چون شکل قوس‌دار آن، تعبیه شکل چراغ مسجدی در مرکز آن، و قاب‌بندی آن با کتیبه‌های قرآنی از سوره نور دامن می‌زند(هلین براند،۱۳۸۳: ۱۸).که محراب مسجد گوهرشاد نمونه بارز این سخن می‌باشد (تصویر۲).



تصویر ۲: محراب مسجد گوهرشاد
(هیئت مولفان،۱۳۸۲: ۲۲۵).

- گلدسته، نمود نگارین عشق هنرمند اشراقی

نه تنها محراب، بلکه مناره یا گلدسته‌های مسجد نیز نمونه‌های نگارینی هستند که زاییده و ثمره عشق هنرمند برای وصول به نورانیت نهفته در آسمان و زمین است. نقش‌های آن محمل و آینه تمام‌نمایی برای انعکاس شوق هنرمند در نشان‌دادن کلید وصال منبع حسن و جمال، نورمطلق الهی است؛ چرا که «مناره‌ها با القاء پیچ تزیینی با دوران خود فضا را می‌شکافد و به آسمان راه می‌جوید» (زمرشیدی،۱۳۷۴: ۱۸۴). در واقع در مناره یا گلدسته، نور (کلمه الله) ساطع می‌شود، تا مؤمنین را از طریق ذکر و ابلاغ مضامین اسلامی، دلیل و راهنما باشد؛ پیام‌هایی که می‌تواند انسان را به بیکرانگی زمان و زمین، از رؤیای نسیان و گمراهی برهانند و روشنایی‌بخش مسیر انسان در همین جهان باشند. این همان نوری است که علاوه بر گلدسته، کل فضای معماری اسلامی را مشخص می‌سازد و وضوح هندسی و شفافیت عقلانی آن را مقابل دیده می‌آورد و در قالب قرآن، نور هدایت‌گر، جلوه‌گر است و کسانی که به پژواک آن گوش می‌سپارند، به محضر الهی منتقل می‌شوند و اینگونه حس حضور پروردگار را در انسان زنده می‌کنند به گونه‌ای که به هر سو رو

بر می‌گرداند، این حضور برایش محسوس است. چنین هنری که برگرفته و نمودار نور کلام و وحی الهی است، هرگز پژمرده نخواهدشد و هنرمند مسلمان، در هر زمان،باالهام‌ازچنین‌معنایی ذهن خود را منّور و اثر هنری‌اش را جاودانه می‌کند (ر.ک: اولیاء، ۱۳۷۸: ۴۷). از طرف دیگر قرارگرفتن دو مناره یا گلدسته در دو طرف دورازه مساجد ایرانی، یادآور خاطره ازلی دروازه بهشت است که در میان دو مظهر متضاد و متکامل یگانه، (دنیای مادی و پست=بیرون؛ و بهشت خدا= درون)، تنها محور و منبع فیاض نور جهان است (ر.ک:پورجعفر، ۱۳۹۰: ۳۱).

- گنبد، مقام عرش الهی

اگر چه گنبد مانند محراب و سایر اجزای مسجد در فرهنگ‌نامه‌ها، معنای مختلفی را به خود اختصاص داده‌است، اما توجه خاصی که طی تاریخ به اشکال گنبدی معطوف بوده، علاوه بر ارزش‌های ساختمانی، از احتیاجات دیگر نیز ناشی شده‌است؛ چرا که این اشکال همواره در ذهن بیننده نشانه ای از قدرتهای آسمانی و متافیزیکی به شمار آمده‌اند (همان: ۱۵۸)، شکل کروی آسمان و ماه و سیارات نیز این تصور را تقویت کرده‌است.

گنبد مساجد، آنگاه که با نگرشی اشراقی و در پرتو کارکرد اختصاصی نور به آن پرداخته می‌شود، حامل پیامی از دنیایی روحانی و معنایی نورانی خواهد بود.

در روایات مختلف از وجود قبّه‌هایی متلألؤ و سفید رنگ، و مزیّن به یاقوت و زبرجد و... در بهشت، سخن به میان آمده‌است (برای نمونه ن.ک: المجلسی،۱۴۰۴، ج۱۶: ۴۸ و ج ۷ :۳۴۰ و ج ۸ : ۱۸۴ و ج ۴۳ : ۷۶؛ محدّث نوری، ۱۴۰۸، ج ۵: ۱۲۱ و ۱۲۲؛ فتال نیشابوری، بی‌تا، ج ۲: ۵۰۶) که بازتاب آن را در معماری‌های اسلامی یا معماری‌هایی که به سبک اسلامی بنا شده‌اند مشاهده می‌کنیم؛ تاج محل[۵]، که به سبک معماری اسلامی عصر صفوی بنا شده‌است (نک، رودگر،۱۳۸۰، ج ۶، مدخل تاج محل و نیز، پورجعفر، ۱۳۸۲)، بازتابی از بناهای بهشتی است و سپیدی آن، تصویرگر قبه‌های فردوس است.

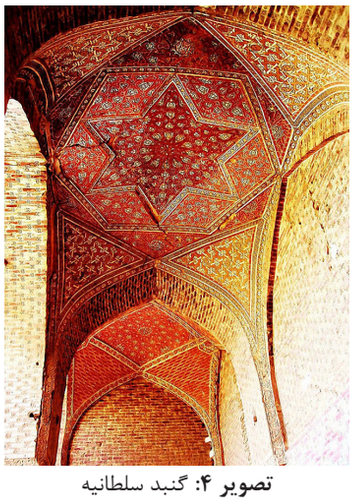
(تصویر۳) براساس سخن شیخ اشراق که می‌گوید: «چُنان فرزند اولین آفرینش خواهد بود که سپید نورانی است و جهان به واسطه آن آفریده شده‌است و این همان روح یا عقل اول است» و نص صریحی بر آن می‌آورد که « اوّل ما خلق الله تعالی العقل» (سهروردی،۱۳۷۵،ج ۳: ۲۲۸ و ۲۶۸)، این گنبد سفید چونان مرواریدی سپید، گویای وحدتی خواهدبود که بیانگر زیربنای هنرهای اسلامی یعنی پیوند آسمان (ملکوت) و زمین است که به سبک معماری اسلامی عصر صفوی بنا شده‌است (نک، رودگر،۱۳۸۰، ج ۶، مدخل تاج محل و نیز، پورجعفر، ۱۳۸۲)، بازتابی از بناهای بهشتی است و سپیدی آن، تصویرگر قبه‌های فردوس است (تصویر۳).

تصویر ۳: تاج محل، آگرا، هند۱۶۴۳-۱۶۳۰
(هارت،۱۳۸۲: ۳۷۲).

گنبد به عنوان یکی از نمادهای عرفان اسلامی، نماد کرویت و دایره است که در معماری مسجد شکوه خود را به نمایش می‌گذارد دایره و منحنی نمودار فضای افلاکی است و مربع و شکل‌های نزدیک به آن در گنبد، نماد زمین، خاک و نشان‌دهنده کمیت‌ها هستند. دایره، چه در سطح و چه در فضا، مظهر حرکت و آسمان است و مربع مظهر سکون و ایستایی. چنانکه طرح قبه‌الصخره (مکان معراج پیامبر) یادآور چنین مطالبی می‌باشد (ر.ک: بورکهارت، ۱۳۶۵ : ۲۵-۲۴). همان گونه که آیه نور، محراب را به عنوان محل عروج به‌سوی منبع نور آسمان و زمین می‌شناساند، گنبد را نیز انعکاس تصویری از ملکوت، نور

و روشنایی معرفی می‌کند. کاربرد رنگ طلا در گنبد و تزئینات داخل آن، که یادآور ملکوت بهشت است، نیز به‌خوبی جلوه‌گر این سخن است(see:Michone:62). در گنبد قبه الصخره، درخت عالم‌گیر و پرنقش و نگاری که از نقطه اوج گنبد به پایین کشیده شده و با پوشاندن سرتاسر فضای داخلی گنبد تا نقطه پایین ادامه یافته‌است، همچون تصویری در آینه، رمز و نمادی از بهشت است و این همان ملکوت مثالی است که سهروردی در تبیین نور اثبات می‌کند و جهان مادی را، به عنوان اقلیم هشتم، پرتوی از آن ذکر می‌کند (ر.ک: سهروردی،۱۳۷۵، ج۲: ۲۱۲-۲۱۱، ۲۳۲ و ۲۵۴ و نیز رک: پورجعفر،۱۳۹۰: کلیات).

در زیبایی‌شناسی، گنبد نماد سبکی و سبک نمایی نمونه خویش یعنی آسمان است. علاوه بر آن، استفاده از عامل رنگ در جلوه‌های زیباشناسانه آن مؤثّر است (ر.ک بلخاری،۱۳۸۸: ۳۸۶-۳۸۴)؛ چرا که الگوها و رنگ‌ها، در سَبُک نماییِ مطرح شده کمک می‌کند و به ضرب و تأثیر نمادین شکل نیز می‌افزایند، چرخ‌های کیهانی، یا مندل‌ها، بر سطوح گنبدی چون شکوفه‌هایی است که از هندسه دایره می‌شکفند. رنگ‌های سرد و رام، دامنه بخش قوه تخیل عقلند و به نفس، بیداری می‌بخشند. همانگونه که مقبره‌های باستانی مصر و کاخ‌های بابلی، صاحب سقف‌های نیلی پرستاره بودند یا سراپرده‌های دادرسی اشکانی، آسمانه‌هایی پوشیده به یاقوت کبود آسمان فام داشتند، گنبدهای اسلامی نیز، حافظ و تجلی‌گر خاطره‌های «گنبد صوفی لباس» افلاک‌اند. پس رنگ‌هایش سفید، سبز، آبی‌گونه، فیروزه و طلایی می‌گردد و یا رنگ مایه خنثایی از سفالگری، گچکاری و تلفیق ناقصی از این‌ها را به خود می‌گیرد گنبد، در تمام جنبه‌های تجلی خود، مقام عرش الهی است، در برابر عقل منفعل اما جنسیتی مادرانه صورتی بی‌زمان و سرمدی و فرازمانی دارد (اردلان و همکاران،۱۳۹۰: ۱۰۵).



تصویر ۴: گنبد سلطانیه
(وبلاگ سلطانیه: soltanieh.mihanblog.com).

تصویر ۵: مسجد کبود تبریز؛۸۷۰/۱۴۶۵
(ر.ک: برند،۱۳۸۳: ۱۳۱).

تصویر ۶: سقف گنبد مسجد شیخ لطف‌الله
(هیئت مولفان،۱۳۷۵: ۱۱۵).

– شمسه، بارزترین نماد الوهیت و نور وحدانیت

اعیان همه شیشه‌های گوناگون بود
کافتاد در او پرتو خورشید وجود
هر شیشه که، سرخ بود یا زرد کبود
خورشید در او به آنچه او بود نمود (جامی، بی‌تا: ۷۵).

تجسم بصری و نمادین شمسه، جایگاه مهمی را در هنر، خصوصاً هنر ایران، به خود اختصاص داده‌است و در دوران متمادی مورد توجه هنرمندان قرارگرفته است. شمسه در هنرهای تزئینی مختلف از جمله کاشیکاری، گچبری، نجاری، کتابت و...، طرحی ستاره‌ای یا خورشید مانند و نزدیک به دایره است (ر.ک: خزایی،۱۳۸۷: ۵۸؛ و نیز بلخاری، ۱۳۸۸: ۳۶۲) که در معماری مسجد و نقوش اسلیمی، خصوصاً گنبدهای مساجد، حضور بسیار بارزی دارد. در نگاه معماران ایرانی، شمسه به خورشید نیم طاق یا گنبدچه‌های صدفگون اطلاق می‌شود؛ گویی کانون نوری است که بیشتر طاسه‌های مقرنس‌های ستاره‌گون، از تشعشع آن حاصل شده‌است. نقوش بافته از چندضلعی‌ها، یادآور نظام یکدست بلورین عالم مادی و غیر ذی روح است، که نظمی ریاضی‌وار دارد (بلخاری، ۱۳۸۸: ۳۶۲). در این میان نقش شمسه و ستاره‌های بافته شده از آیینه‌های خرد شده، بیشتر تداعی آسمان است و انسان را مستقیم و غیر مستقیم به جهانی فراتر از جهان بشری، به آسمان و آسمانیان می‌برد و با خلاص کردن فضای مسجد از سنگینی، آن را به شکل سیال درمی‌آورد، تا فضایی رمزی و مواج از نور را ایجاد کند. بودن در آن فضا، بیرون را از یاد انسان می‌برد. نقش خورشید و ستاره‌ها، که همراه با قوانین کیهانی و انتظام، فضایی به کمال رسیده‌اند، نشان از همسانی و سازگاری همه آفرینش است، تابش نور بر اینها، فضا را به مثابه آیینه‌ای، رؤیایی و افسون می‌کند و مستقیم و غیرمستقیم توجه انسان را، از زمین و گرفتاری زمین، به آسمان و فضای امیدبخش آن متمایل می‌کند (ر.ک: پورعبدالله، ۱۳۹۰: ۲۰۳ و ۲۲۳). آفتاب بزرگ زرین، زندگی‌بخش و نظام‌بخش کیهان، سرچشمه نور و روشنایی، به همگان، عادل و ظالم، یکسان نور می‌دهد. با توجه به آیه «الله نور السموات و الارض» شمسه به عنوان، نماد الوهیت و نور وحدانیت است که علی‌رغم آهنگ کثرت آسمان، در نظمی بلورین، پراکندگی هستی را یکی می‌گرداند (ن.ک: خزایی،۱۳۸۷: ۵۷). این امر در تزیینات و کاشیکاری‌ها، نوارهای متعدد از کتیبه‌ها و حاشیه‌های درهم پیچیده و گل و ستاره‌های گنبد سلطانیه[۶]، کاشیکاری‌های مسجد کبود تبریز[۷] و سقف گنبد مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، با تنوع زیاد، در کمال زیبایی ظهور یافته‌است (تصویر۴ و ۵ و ۶).

نتیجه‌گیری

سهروردی با استناد به آیات منبع فیض بخش اسلام یعنی قرآن، خصوصاً آیه‌های۳۵ و۳۶ سوره نور، علت غایی هستی و وجود را مفهوم نور قرار می‌دهد، نوری که مبدأ و نظم‌بخش سراسر عالم وجود است. او با بحث معرفت‌شناسی نور، به سوی هستی‌شناسی نور گذر و عالم نورانی خیال را اثبات می‌کند. نظر سهروردی و تکمله‌های پیروان و شارحان وی خصوصاً سنت‌گرایان درباره رمز و نماد نور، تبعات و لوازمی دارد که از آن می توان دیدگاهی ویژه در هنر و زیبایی‌شناسی جست. در واقع، نور در حکمت نورانی و اشراقی سهروردی، نمادی است که می‌تواند به عنوان مظهر ساحات نورانی هستی، یعنی عالم هنرمندی خیال، با تأکید بر جلوه های زیبایی شناسانه، به واسطه تکنیک و در قالب آثار هنرِ متعالی، به عنوان تجلی‌گاه هویت معنوی و روحانی مسلمانان، راز و رمزهای نهفته در لابه‌لای حقایق هستی را به منصه ظهور برساند. مهمترین ساحت بروز نور و مظهر آیه نور، معماری اسلامی و بویژه معماری مساجد است؛ نقوش تجریدی از جمله شمسه، ستاره، اسلیمی و رنگ‌های به کار رفته نظیر لاجوردی و طلایی، در معماری مسجد و همچنین نوع ساخت و ساز آن در سازه‌های گنبد، محراب و چراغ آویزان آن، گلدسته و جلوه‌گری نور در آینه‌کاری‌ها نحوه چینش آینه ها، مؤیّد آن است؛ در واقع هنرمند معمار، به عنوان حامل و یکی از کاربران اصول جامعه نورانی است، که توانسته است با دریافت جنبه‌های کیفی و کمی ساحت متعالی آن، توازن

میان جهان نورانی و مادی را به خوبی نشان دهد و در هنرش، روح خود را به سوی ملکوت عروج دهد، معرفت خویش را از وحدت هستی به نمایش بگذارد. همین معرفت الله و اشراق عجین شده با ذات هنرمند معمار، اساس رستگاری معنوی آدمی است و باعث تقدس هنر معماری اسلامی می‌شود؛ به گونه‌ای که فطرتاً باعث اهتزاز روح هر مخاطب مسلمان و غیر مسلمان می‌گردد. این همان نقطه عطف حکمت نوریه و خالده سهروردی است که سنت‌گرایان بر آن تأکید دارند و سهروردی، با تبیین وجودشناسی مسئله نور، راهی برای معرفی منبع و مصدر هنر اسلامی گشوده‌است. به عبارت دیگر، حقیقت هنر، در پرتو نور نیز نوعی معرفت قدسی محسوب می‌شود که در عین حضور و شهود، برای هنرمند سالک و طالب حقیقت و معرفت، مکشوف می‌شود و در محتوا و قالب اثر هنری وی ظهور می‌یابد. از همین روی ادراک هنری نیز، ادراک حکیمانه ای خواهد بود که هنرمند از روزنه زیبایی به حقایق زیبایِ هستی می‌نگرد و در جهان اسلام در قالب معماری و معماری مسجد ظهور یافته، که حاکی از حیاتی جمیل و غایت‌دار است.

پی‌نوشت‌ها

۱. عالم خیال (مثال) عالمی بین عالم نوری محض و مادی محض است؛ بدین معنی که نه نور محض است و نه مادی محض؛ دارای صور معلقه ظلمانی و مستنیر است. هر موجودی از موجودات عالم نور و ماده، دارای مثال و صورتی در این عالم متوسط است که قائم بذات است و فاقد محل، مثل صور در آینه که آینه مظهر آنهاست اما محل آنها محسوب نمی‌شود. به خاطر همین خصوصیتش، توانسته‌است با عالم مادی مرتبط شود و مظهری چون قوه خیال برای صور موجود در خود داشته‌باشد (سهروردی،۱۳۷۵،ج.۲: ۲۱۱-۲۱۲). در پرتو وجود عالم مثال است که تحقق بعث اجساد و اشباح ربانی و جمیع مواعید نبوت (همان: ۳۳۸و ۳۳۹) و همه مراتب وجودی عالم ملکوت از فرشتگان و ارواح و آنچه در اساطیر و آیین‌های الهی به صورت تشبیهی تجلی کرده و شاعرانه بیان شده‌اند و در ادبیات سنتی نیز جایگاه ویژه و پر رنگی دارند، قابل تبیین می‌باشند. و در نبود چنین عالمی اینها به امور واهی و پنداری تقلیل یافته و فقط به اموری ذهنی تفسیر می‌شوند.

۲. دانش کیانی همان خره یا خورننگه در اوستا است حالتی که تا قبل از مفارقت بدن از کالبد، صور خیالی دیده نمی‌شوند؛ زیرا فقط بینندگان حقیقی که از نور اسفهبدی بهرمند شده‌اند با مفارقت از بدن و کنار زدن حجاب‌ها به مشاهداتی می‌رسند که یقین دارند از نوع نقوش منطبع در برخی از قوای بدنی آنها نیست و پایدار خواهندماند. در این حالت است که به نور فیضان الهی دست یافته‌است. یعنی کیان خره‌ای که مخصوص بزرگان است. این مسئله به خوبی در نگارگری ایرانی نیز ظهور یافته‌است و نشان از فضایی متفاوت با جهان مادی و حضور فیض دارد. وجود هاله نورانی با رنگ طلایی بر سر اولیاء و پیامبران و قدیسین که اکسیر معرفت و قدرت و فضیلت تلقی می‌شود، نشان‌دهنده این مسئله است. چرا که رنگ طلایی رنگی معنوی و فرا مادی و پرتوهای معنویت و روحانیت محسوب می‌شود که نشان‌دهنده تجلی نور و وصول به فیض اعلایی است که سالک به آن دست یافته‌است. در واقع هنر نگارگری ایران در تجسم عالم ملکوت و ماهیت نورانی آن با استفاده از رنگ‌های ناب(ملهم از جوهره نورانی آن‌ها)، و نیز کاربرد طلا با مفهوم کیمیایی آن توانسته‌است، تصاویر نمادینی را بر مبنای مفاهیم متعالی و معنایی خلق کند (اسکندرپور خرمی و شفیعی:۱۳۹۰: ۲۳-۲۲).

3. Aestetic

۴. سهروردی در حد توان خود با بهره‌گیری از منابع ایرانی، خسروانی و حکمای باستانی به جست و جوی جاویدان‌خرد خود پرداخت. هرچند که دسترسی به آن در دوره سهروردی چندان ساده نبود و امکانِ دسترسی دقیق تمدن‌های قدیم به یکدیگر، در آن دوره فراهم نبود. اما نیل به مرحله‌ای از «جاویدان خرد» به برکت تلاش‌های سهروردی تحقق یافت(ر.ک: اکبری، ۱۳۸۷، ص ۱۱۰). او وقتی به بیان دو شاخه حکمت یعنی خمیره یونانی (فیثاغوری) و خمیره خسروانیان

می‌پردازد، می‌گوید: «و..... الکلمه من الجانب الغربیّ و الشرقیّ.....) (سهروردی مجموعه مصنفات ج ۱، ص ۵۰۳)؛ (از خسروانیان خمیره‌ای رسید و به آنچه که طریقه‌ای از خمیره‌های اصحاب فیثاغورس، انباذقلس و سقلینوس با آن درآمیخت که بر زبان حافظان «کلمه» از جانب غربی و شرقی جاری گردید و...). سهروردی در حد توان خود «اصل مشترک» تمدن‌هایی را که می‌شناخت، تحت عنوان کلمه آورد و خود بر جانب مشرق آن تأکید کرد و با بیان اینکه حکمت خمیره‌ای دارد که هرگز از جهان قطع نمی‌شود (ر.ک: همان، ص ۴۹۴)، بر پیوند خمیرهای یونانی و ایرانی تأکید کرد. هدف آن صرف تأله و نظام‌بندی صرف فلسفی نبوده بلکه ذوق و تأله را نیز به‌همراه داشته‌است که با دست یازیدن به چنین حکمتی، حتی شک شکاکان آن را مختل نخواهدکرد. (ر.ک:سهروردی، ۱۳۷۵، ج ۲، حکمه‌الاشراق، ص ۱۰). در واقع چنین می‌توان ادعا کرد که اگر سهروردی را بنیانگذار حکمت خالده ننامیم به حتم از سرسخت‌ترین پیروان جاویدان خرد به شمار می‌رود. اما هنوز نباید از نظر دور داشت که بحث حکمت یا خرد جاویدان که کربن مطرح کرده‌است، با خمیره واحد حکمت سهروردی تمایزات و تشابهاتی دارد و باید تحقیقی جدی انجام شود تا نسبت آن به طور دقیق با روش شهودی مشخص شود(ر.ک: یزدانپناه:۱۳۹۱: ۳۵).

۵. وجود برخی علایم و نمادهای مورد تقدیس در باورهای سنّتی و معتقدات مذهبی در طراحی و ساختمان تاج محل و انطباق آن با معماری سبک صفویه که دوران حاکمیت شیعه بوده‌است، سبب شده‌است که بسیاری از محققان از برخی جنبه‌های آن تفاسیر تقدیس‌گرایانه بکنند: با عنایت به کتیبه‌های قرآنی، که عمدتاً درباره بهشت و قیامت است، باغ و درختان آن را تمثیل جاودانگی و حیات دانسته و با الگویی ملکوتی (بهشت) انطباق داده‌اند. دروازه اصلی مجموعه را نماد مدخلی دانسته‌اند که پیامبر اکرم در معراج از طریق آن وارد بهشت شد؛ حوض مرمرین مرتفع وسط باغ را نماد حوض کوثر و چهار نهر چهار سوی آن را نماد چهار نهر جاری در بهشت شمرده‌اند؛ عمارت مزار را با گنبدهای پیازی‌اش نماد عرش دانسته‌اند که خداوند در روز رستاخیز بر آن به داوری می‌نشیند و چهار مناره اطراف آن نیز، براساس کیهان شناسی عامیانه قرون وسطا، چهار رکن عرش قلمداد شده‌است (رودگر،۱۳۸۰ج ۶، مدخل تاج محل).

۶. برخی پژوهشگران بر این باورند که این گنبد از بزرگترین و مرتفع‌ترین گنبدهای ایران و از شاهکارهای بی‌نظیر معماری ایرانی و جهان اسلامی است و « مسجد جامعی می باشد که یک محراب بزرگ و بلندی دارد که در اطراف آن آیات قرآنی با خطوط برجسته نوشته شده‌است. دیوارها و طاق‌های بلندش عظمت بنا و مهارت معماران ایرانی را حکایت می کند. تمامی طاق‌ها و پایه‌های آن با گچ بری‌های زیبا مزین است، در حاشیه طاق‌ها آیات قرآنی و اسماء اللّه با خط جلی نوشته شده‌است، طرز این بنا شبیه معبدهای قدیم است. از قراری که نوشته‌اند، این مسجد سه در بزرگ عالی و منقور داشته که روی آنها را با خطوط و نقوش مزین کرده‌بودند. بعضی از مورخین نوشته‌اند که مقبره سلطان محمد خدابنده در داخل این مسجد است و این بنا و گنبد را برای مدفن خود قرار داده‌بود و بعضی دیگر نوشته‌اند مقبره در نزدیکی و اتصال مسجد است، نه در خود مسجد و گویا شق اخیر صحیح باشد، چنانکه محمدحسن خان اعتماد السلطنه (صنیع الدوله سابق) در جلد چهارم *مرآت البلدان* صفحه ۱۰۶ درباره مسجد جامع و گنبد سلطانیه به‌این مطلب اشاره کرده می‌نویسد: و اینکه مشهور است بنیان این جامع به خاطر مدفن شاه خدابنده نهاده شده اشتباه محض است بلکه از اول این بنا برای مسجد جامع بوده و در حوالی آن گنبدی علیحده به جهت مدفن شاه خدابنده ساخته شده که حالا نیز باقی و بر پا است و عوام آنرا چهارسو می‌گویند» و نیز از یک مسافر اروپائی در همان صفحه روایتی نقل کرده که معلوم می‌شود مقبره سلطان محمد در نزدیکی و اتصال مسجد است نه در خود مسجد»(خدابنده،۱۳۳۳:۱۹۰-۱۸۹).

۷. این مسجد توسط ترکمان‌های قراقویونلو بناشد و احتمالا به عنوان یک مسجد نیز کاربرد داشته‌است. گنبد مرکزی آن

شکسته و سقوط کرده‌است اما قسمت اعظم کاشیکاری‌های باشکوه آن باقی مانده‌است(ر.ک: برند،۱۳۸۳: ۱۳۱).

منابع

• ابوریّان، محمد علی. (۱۳۷۲). **مبانی فلسفه اشراق از دیدگاه سهروردی**. (محمدعلی شیخ، مترجم). تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

• اسکندر پور خرمی، پرویز. (۱۳۸۰). **گل‌های ختایی**. چاپ سوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات.

• اسکندرپور خرمی، پرویز و فاطمه شفیعی. (۱۳۹۰). «نگارگری ایرانی تجلی گاه ملکوت خیال با تأکید بر آرای شیخ شهاب الدین سهروردی درباره عالم خیال(مثال)»، **نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی دانشگاه تهران**. شماره ۴۸، زمستان (صص۲۸-۱۹).

• احمدی ملکی، رحمان. (۱۳۸۷). **مجموعه مقالات همایش معماری مسجد: گذشته، حال و آینده**. جلد اول. تهران: دانشگاه هنر. چاپ اول، ۲۱(ص ۱۳).

• اردلان، نادر و لاله بختیار. (۱۳۹۰). **حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی**. (وندا جلیلی، مترجم). چاپ دوم، تهران: علم معمار رویال.

• اعوانی، غ.ر. (۱۳۷۵). **مبادی مابعدالطبیعه، حکمت و هنر معنوی: مجموعه مقالات**، چاپ اول، تهران: گروس، ۳۲۶-۳۱۷.

• اکبری، فتحعلی. (۱۳۸۷). **درآمدی بر فلسفه اشراق**، آبادان: پرسش.

• اولیاء، محمدرضا. (۱۳۷۸). «مقدمه ای بر نیایش و آفرینش فضا، نیایش ضرورت زندگی»، در **برگزیده مقالات همایش نیایش ضرورت زندگی** به کوشش علی باقری‌فر، چاپ اول، تهران: موسسه دین پژوهشی بشرا،(صص ۵۴-۳۹).

• بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۸). **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**. دفتر اول و دوم: وحدت وجود وحدت شهود. کیمیای خیال. چاپ اول، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری سوره مهر.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). **هنر مقدس**. (جلال ستاری، مترجم). تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).

• ــــــــــــــ . (۱۳۷۶). **مبانی هنر اسلامی**. (امیر نصری، مترجم و تدوین‌گر). تهران: حقیقت.

• ــــــــــــــ . (۱۳۶۵). **هنر اسلامی زبان و بیان**. (مسعود رجب‌نیا، مترجم). تهران: سروش.

• ــــــــــــــ . (۱۳۸۹). **فاس شهر اسلام**. (مهرداد وحدتی دانشمند، مترجم). تهران: حکمت.

• بینای مطلق، م.(۱۳۸۵). « نگاهی به زندگی و آثار حکیم نظامی گنجوی، نظم و راز»، در **مجموعه مقالات و گفتگوهایی در موضوع حکمت الهی و هنر مقدس**. به اهتمام حسن آذرکار، تهران: آگاهان ایده: هرمس. (صص۱۲۷ – ۱۰۳).

• پورجعفر، محمدرضا و دیگران. (۱۳۹۰). **معماری مساجد مدرن و معاصر آسیا، اروپا، آمریکا، آفریقا و اقیانوسیه**. چاپ اول، تهران: طحان.

• پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۲). «**تجلی هنر معماری اسلامی ایران در شبه قاره هند (مورد مطالعه تاج محل)**»، مجله مدرس هنردانشگاه تربیت مدرس تهران، دوره اول، شماره سوم، (صص۳۴-۱۷).

• پورعبدالله، حبیب‌الله.(۱۳۸۹). **حکمت‌های پنهان در معماری ایران**. چاپ اول، تهران: کلهر.

• جامی، عبدالرحمان. (بی تا). **اشعه اللمعات**. به کوشش حامد ربّانی، تهران.

• خزایی، محمد. (۱۳۸۷). «شمسه؛ نقش حضرت محمد(ص) در هنر اسلامی ایران». **کتاب ماه هنر ایران**. شهریور، شماره ۱۲۰، ۶۲-۵۶.

• دشتکی شیرازی، غیاث‌الدین. (۱۳۸۳). **اشراق هیاکل النور**، تقدیم و تحقیق علی اوجبی، چاپ اول، تهران: میراث مکتوب.

• رضی، هاشم. (۱۳۷۹). **حکمت خسروانی**. سیر تطبیقی فلسفه و حکمت و عرفان در ایران باستان، تهران: بهجت.

• رودگر، محمد علیز. (۱۳۸۰). **دانشنامه جهان اسلام**. مدخل تاج محل، جلد ۶، به کوشش بنیاد دایره المعارف اسلامی، تهران: بنیاد دایره المعارف اسلامی.

• زمرشیدی، حسین. (۱۳۷۴). **مسجد در معماری ایران**. چاپ اول، تهران: انتشارات کیهان.

• سهروردی، شهاب الدین یحیی بن حبش. (۱۳۷۵). **مجموعه مصنفات**، مجلدهای۱، ۲، ۳،۴ چاپ دوم، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

• سجادی، علی. (۱۳۷۵). **سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول**. جلد اول، چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

• شفیعی، فاطمه و علیرضا فاضلی. (۱۳۹۲). «زیبایی و شأن وجودی آن نزد

سهروردی» **نشریه پژوهش‌های هستی شناختی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی**، سال دوم، شماره ۳، بهار و تابستان، صص ۱۲۲-۱۰۱.

• شفیعی، فاطمه و حسن بلخاری قهی. (۱۳۹۰).«تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی» **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**. سال چهل و هفتم – دوره جدید، سال سوم، شماره نهم و دهم، بهار و تابستان صص ۳۲-۱۹.

• صلیبا، جمیل. (۱۳۶۶). **فرهنگ فلسفی**. تحقیق منوچهر صانعی دره بیدی. تهران: حکمت.

• طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۷۵). **شرح الاشارات و التنبیهات مع محاکمات**. جلد اول، چاپ اول، قم: نشر البلاغه

• فتال نیشابوری، محمدبن‌حسن. (بی‌تا). **روضه الواعظین**. جلد ۲، قم: انتشارات رضی قم.

• فغفوری، م.ح. (۱۳۸۷). **سنت‌گرایان، زیبایی و سلسله مراتب هنر**. تهران: پژوهشنامه فرهنگستان هنر: (نقد سنت-گرایانه هنر)، تابستان، شماره۹، (صص۷۱-۵۷).

• المجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۴). **بحارالانوار الجامعه لدرر أخبار الأئمه الأطهار**. مجلدهای ۷، ۱۶و ۴۳، لبنان: موسسه الوفاء بیروت.

• محدث نوری. (۱۴۰۸). **مستدرک الوسائل**. مجلدهای ۵ و ۱۰، قم: موسسه آل البیت قم.

• المصطفوی. (بی‌تا). **التحقیق فی کلمات القران الکریم**. المجلد ۵، مسجل فی طهران، لندن و القاهره: مرکز نشر آثار العلّامه المصطفوی.

• معماریان، غلامحسین. (۱۳۸۴). **سیری در مبانی نظری معماری**. تهران: سروش دانش.

• نخجوانی، حسین. (۱۳۳۳). «**تاریخچه گنبد سلطانیه یا مقبره الجایتو سلطان محمد خدابنده**» **پژوهش‌های فلسفی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**. شماره ۲۹ (صص،۱۹۳-۱۸۹).

• نوربخش، سیما. (۱۳۸۶). **آیت اشراق**: (تفسیر و تأویل آیات قران کریم در آثار سهروردی)، تهران: مهر نیوشا.

• نصر،حسین. (۱۳۸۶). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» **جاودان خرد: مجموعه مقالات دکتر حسین نصر**، زیر نظر و به اهتمام حسن حسینی، جلد ۱، تهران: مهر نیوش، (صص،۱۹۱-۱۷۹).

• نوایی،کامبیز. (۱۳۷۸). «مسجد تمثال انسان کامل» **مجموعه مقالات همایش معماری مسجد: گذشته، حال و آینده**. ویراستار: محمد قره‌چمنی. جلد اول، چاپ اول، دانشگاه هنر، تهران: دانشگاه هنر، (صص ۶۷۹-۶۶۱).

• الهروی، محمد شریف نظام‌الدین‌احمد. (۱۳۶۳). **انواریه** (ترجمه و شرح حکمه‌الاشراق)، مقدمه از حسین ضیائی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

• هیلن‌براند، روبرت. (۱۳۸۳). **معماری‌اسلامی**. (آیت‌الله شیرازی، مترجم). تهران: چاپ روزنه.

• Michone, Jean- Louis. (2008). **Introduction to Traditional Islam**. Illustrated:Fundation,Art,and spirituality, Foreword by Roger Gaetani,World Wisdom ,Inc.

• Corbin, Honry. (1986).**Temple and contemplation**. by Islomic Publications Limited

منابع تصاویر

1. Albert-videt.eu

• تصویر۲: هیئت مولفان، (۱۳۸۲). **گنجنامه: فرهنگ آثار معماری ایران**. دفتر ششم: مساجد، زیر نظر کامبیز حاجی قاسمی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ معماری، مرکز اسناد و تحقیقات: روزنه.

• تصویر۳: هارت، فردریک، (۱۳۸۲). **سی و دو هزار سال هنر: تاریخ هنر، نقاشی، پیکرتراشی، معماری**. (موسی اکرمی و دیگران، مترجم). تهران: نشر پیکان

• تصویر۴: وبلاگ سلطانیه: soltanieh.mihanblog.com

• تصویر۵: برند، باربارا. (۱۳۸۳). **مجموعه آثار هنر اسلامی(۷): هنر اسلامی**. (مهناز شایسته‌فر، مترجم)، چاپ اول، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی ۱۳۱.

• تصویر۶: هیئت مولفان، (۱۳۷۵). **گنجنامه: فرهنگ آثار معماری ایران**، دفتر دوم: مساجد، زیرنظر کامبیز حاجی قاسمی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده معماری، مرکز اسناد و تحقیقات: شرکت توسعه فضاهای شهری فرهنگی وابسته به شهرداری.

A Study on Manifestation of Symbol of Light in Islamic Architecture (Based on Suhrawardi's Attitude to "Light" and an Emphasis on Mosques Traits)

Fateme Shafiei [1], Alireza Fazeli [2], Mohammad Javad Azadi [3]

1-Master of Philosophy and Islamic Theology, School of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

2-Assistant professor of philosophy, School of Humanities,Yasuj University

3-PhD student of Kashan University

Abstract

Shahab al-Din Suhrawardi is the founder of Illuminated Wisdom and through introducing an ideology based on light, he determines the creation of infinite lights. He also puts forth 'luminous world of fancy' which is a turning point in philosophical issues and artistic innovation as light is a meaningful item in Islamic art indicating the source of art as well as aesthetic aspects of it.

The present study aims at determining Suhrawardi's special view to the topic of 'light' and introduce art and aesthetic aspects based on that view. Then, the role of this view on philosophical issues and on the mind, language, and the thought of the Muslim artists will be surveyed. To this end, from among different manifestations of Islamic arts, mosque architecture has specifically been taken into consideration. Due to using different colors and shapes in building mosques, the mosques can be good manifestations of the concept of 'light' in different aspects and a good tool for decoding the concepts.

An analysis of shapes and colors in special parts of the mosques indicates that 'light' plays an important role and the architect has been able to show the balance between materialistic and spiritual worlds through using different lightsand colors as a result of understanding the qualitative and quantitative aspects of light. It is worth mentioning that the pictorial data have been collected from different online sites and valid books.

Key words: luminous(Illuminated) wisdom, Suhrawardi, Symbol of the light, Illuminated Art, Architecture of mosque.

1- Email: shafiei.fateme@gmail.com

2- Email: fazeli1351@gmail.com

3- Email: azadi_ravagh@yahoo.com