انجمن علمی هنر اسلامی
دانشگاه پیر جند

شرق

فصلنامه علمی و تخصصی

هنر اسلامی

شماره سوم، تابستان ۱۴۰۲

معاونت پژوهش و فناوری مرکز تحقیقات دانشگاه پیر جند

فصلنامه علمی تخصصی هنر اسلامی «شرفه»

صاحب امتیاز: انجمن علمی هنر اسلامی

مدیر مسئول: الناز ابراهیمی

سردبیر: آرزو پایدارفرد

صفحه آرا: آرمین براتی

ویراستار: طیبه قوام‌پور

هیئت داوران: علی زارعی

محمد علی بیدختی

اعضای هیئت تحریریه:

الناز ابراهیمی

مهتا نظری

شیما کشت کار

زهرا اسمعیلی کرانی

فرزانه حاجی آبادی

مهسا حجی آبادی

احمد برهانی

انجمن علمی هنر اسلامی
دانشگاه بیرجند

فهرست

مقدمه ۴

جایگاه نور درسقاخانه از منظر فرهنگ و هنر اسلامی ۶

حکمت نهفته در باغ ایرانی با تکیه بر باغ جهانی اکبریه (بیرجند) ۲۵

بررسی جایگاه حکمت در تزیینات مسجد شیخ لطف الله اصفهان ۴۷

بخش آزاد:

معرفی کتاب(معنا و مفهوم زیبایی) ۶۲

معرفی هنرمند (محمود مذهب) ۶۵

توضیحات جلد(معرفی هنر تذهیب) ۶۸

سخـــن سردبیـــر

چو آدم از تو اینجا نور دارد　　وجود خویشتن مشهور دارد

وجود آدم از تو یافت ترکیب　　ولیکن عقل بودش کرده تذهیب

تذهیب، هنری است برای نمایش نور با زر...

چه چیزی می تواند زیباتر از طلا بدرخشد! انسانی که در راه تهذیب نفس قدم بر میدارد در مسیر کمال قدم نهاده است. از گذشته در میان استادکاران الفتی میان تهذیب و تذهیب بوده است که نشان از اعتقاد هنرمندان به خلق اثر هنری همراه با زدودن کدورت ها از جان و دل بوده است.

« وصف تو را که صیقل آیینه ی دل است　　بر لوح دل نوشته به آب زر آینه　　صائب تبریزی »

دکتر آرزو پایدار فرد

استادیار دانشگاه بیرجند

سخـن مدیـرمسئول

ما زنده به آنیم که آرام نگیریم

موجیم که آسودگی ما عدم ماست

شرفه یک نشریه علمی دانشجویی است که توسط انجمن هنر اسلامی دانشگاه بیرجند منتشر می‌شود. این نشریه به بررسی مباحث متنوعی در زمینه هنر اسلامی اختصاص دارد و مقالات، تحقیقات و بررسی‌های تخصصی در این حوزه را در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد.

این نشریه تحت مدیریت شورای مرکزی انجمن علمی هنر اسلامی دانشگاه بیرجند منتشر می‌شود و به عنوان یک پل ارتباطی بین علم و اندیشه در حوزه هنر اسلامی در دانشگاه بیرجند شناخته شده است.

در ادامه از زحمات و تلاش‌های خانم دکتر پایدار فرد، سردبیر این نشریه، که با حمایت و همراهی همکاران خود در جلب مقالات با کیفیت و ارائه مطالب ارزشمند، به رشد و توسعه این نشریه کمک بزرگی نموده است، قدردانی می کنم.

الناز ابراهیمی

شیوه داوری

داوری به صورت دوسویه ناشناس بوده و پس از انجام داوری و تصحیحات توسط ارسال کننده مجدد برای دو داور ارسال و در مجله قرار می‌گیرد.

تحت مجوز دسترسی و باز نشر آزاد، اطلاعات نویسندگان مالکیت حق چاپ را برای محتوای مقاله خود کنند اما به دیگران اجازه می‌دهند محتوای مقاله را، کپی استفاده مجدد، چاپ مجدد اصلاح یا توزیع کند به شرط این که به مرجع و نویسندگان آن مقاله به طور صحیح استناد کرده باشند. سیاست‌های اخلاقی این مجله برمبنای اصول کمیته بین المللی اخلاق نشر (COPE) و رعایت منشور اخلاقی نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری است. اگر چه این مجله هنوز به عضویت قطعی COPE در نیامده است با این حال هیات تحریریه مجله نظارت کامل بر تمامی مراحل انتشار مقالات را دارد و مولفان، داوران، مدیر مسئول و سردبیر مجله باید این اصول اخلاقی را رعایت کنند.

۱. پذیرش یا عدم پذیرش مقالات برای انتشار در این مجله فقط براساس قضاوت‌های تخصصی و حرفه‌ای است و نظرات و سلایق شخصی در آن دخیل نیست.

۲. ملاک ارزیابی مقالات بر اصالت کیفیت، علمی صحت پژوهش و اهمیت پرداختن صحیح به سبک نگارش فارسی است.

۳. مجله متعهد به حفظ سوابق دانشگاهی و پژوهشی مولفین است.

۴. کلیه‌ی مقالات دریافتی، از لحاظ سرقت، علمی ادبی و هر گونه تقلب یا کپی برداری سنجیده و بررسی می‌شود.

۵. اگر اثبات شود که مقاله‌ای در جز یا کل از اصول اخلاقی عدول کرده است با نویسنده و یا نویسندگان برخورد خواهد شد.

۶. مجله متعهد به ارائه خدمات سریع و پاسخگوی دقیق به مولفین است.

مقـالات

جایگاه نـور در سقاخانـه از منظـر فـــرهنگ و هنـــــر اسلامـــی

نویسندگان:

۱- احمدبرهانی، دانشجوی کارشناسی ارشد هنرهای اسلامی (مطالعات تاریخی تطبیقی) دانشگاه بیرجند

۲- دکتر آرزو پایدار فرد، استادیار گروه فرش و هنراسلامی دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند

E-Mail: a.paydarfard@birjand.ac.ir

چکیده

سقاخانه‌ها یکی از انواع معماری‌های مذهبی است که در کنار حسینیه‌ها، تکیه‌ها، امامزاده‌ها، زورخانه‌ها و ... ساخته شده و به عنوان مکانی معنوی و مذهبی‌تبلور یافته‌اند. بنای سقاخانه با توجه به برپا بودن آن‌ها چه به -لحاظ کمی و چه به لحاظ کیفی بطور بالقوه منبعی حایز اهمیت در باستان‌شناسی ایران است. وجود نور در مکان‌های مقدس و سقاخانه‌ها و مانند این‌ها همچنین شمع روشن کردن عیسویان در کلیساها و در زادشب حضرت‌عیسی(ع) (زادشب‌مهر، شب‌یلدا) روی درخت کاج انگیزه‌ای شد تا در این پژوهش به بررسی جایگاه نور در فضای معماری سقاخانه پرداخته شود. در پژوهش حاضر سعی بر آن شده‌است تا با بررسی عنصر آتش و تطور آن در گذر زمان و ارتباط آن با معنویت، حکمت و هنر معماری مذهبی به این سوالات پاسخ داده شود که چرا -ایرانیان در مراسم‌های آیینی و مذهبی خود (محرم: شام غریبان) و یا در مکان‌هایی با این کار کرد (سقاخانه‌ها) از نور (روشن کردن شمع) استفاده می‌کنند؟ و نور در فضای معماری ایرانی دارای چه جایگاهی‌است؟ هدف از انجام این پژوهش این است که با مطالعه سیر تاریخی بنای سقاخانه در معماری ایران و آیین‌های دینی، به بررسی -پیشینه و جایگاه نور در مراسم‌های آیینی و حضور این عنصر در کنار عناصر آب و آتش در فضای معماری ایران و بطور ویژه سقاخانه پرداخته‌شود. نتایج حاکی از آن است که سقاخانه‌ها در ادامه حضور آیین مهرپرستی و با کارکردی شبیه آن تعبیه شده، و از نظر فرمی علاوه بر شباهت و نزدیکی در معماری و محل ساخت آن، در اهمیت دادن به حضور نور در این فضاها باتوجه به آموزه‌های آیین مهرپرستی و بعد از آن دین زرتشت و سپس اسلام که خداوند را نور آسمان‌ها و زمین می‌داند، با توجه به فاصله زمانی نیز با یکدیگر قرابت و هم‌خوانی داشته باشند. این پژوهش از نوع کیفی- توسعه‌ای بوده و به روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است.

واژگان کلیدی: آتش، نور، آب، سقاخانه، نیایش، نذر

مقدمه:

سقاخانه‌ها یکی از انواع معماری‌های مذهبی است که در کنار حسینیه‌ها ،تکیه‌ها، امامزاده‌ها ، زورخانه‌ها و.... ساخته شده و به عنوان مکانی معنوی و مذهبی تبلور یافته‌اند. فضای‌کوچک سقاخانه‌ها غالبا درمحلات قدیمی برای مسلمانان شیعی مکانی نمادین و بیاد آورنده واقعه عاشورا و حسین بن علی (ع) و حضرت ابالفضل العباس(ع) است. در همه سقاخانه‌ها عناصر و اشیایی از قبیل پنجه دست، شمایل، پنجره فلزی و... پی‌درپی تکرار می‌شوند و معنایی خاص دارند و هرکدام سمبلیک می‌باشند. بنای سقاخانه با توجه به برپا بودن آن‌ها چه به لحاظ‌کمی و چه به لحاظ کیفی بطور بالقوه منبعی‌حایز اهمیت در باستان شناسی ایران است(دادمهر، ۱۳۷۸: ص۱۰). سقاخانه‌های امروزی که در آن‌ها آب سبیل‌الله است و آن‌جاها شمع روشن می‌کنند به یاد

مانده میدان‌ها و دوستکامی‌های مهری هستند. دوستکامی‌ها نام جام پایدار بزرگی است که در آن می می‌ریختند و به کام دوست می‌نوشیدند. امروز هم در ظروفی به نام دوسکومی آب می‌ریزند و در سوگواری‌ها رایگان به تشنگان می‌دهند(حامی ، ۱۳۵۵: ۱۵). آتش درکنار باد، خاک و آب یکی از عناصر اربعه تشکیل دهنده عالم ماده است. بشر در ابتدا محتملا مانند حیوانات ازآتش می‌ترسیده است. آتش جنگل را می‌سوزانده و نابود می‌ساخته پس به نظرش آتش خیلی قدرتمند آمد، خدایش انگاشت، از او ترسید و پرستش کرد، ناگزیر آتش پرست شد. درایران ودرآیین زرتشت هم‌کسی آتش پرست نیست، باید دانست قبله زردتشتیان نور و روشنایی است نه آتش. نور و روشنایی -استکه مورد توجه زردتشتیان است، این نور است که اهورامزدا با نور خود جهان را فروغمند ساخته است. بعد از ورود اسلام به ایران با توجه به آیاتی که در قرآن آمده است، نور همچنان جایگاه و تقدس خود را در ذهن مردم حفظ نموده است(فرزانگی ، ۱۳۶۶: ۵۹۲ -۵۹۴). پس آتش از همان ابتدای خلقت نقش معنوی و عرفانی خود را در زندگی انسان داشته است، چنانکه در ایران باستان زردشتیان برای آتش جایگاهی بس والا و خداگونه قائل بوده‌اند. در آیین مهر برای روشن‌کردن غارها و نزدیکی به ایزد مهر شمع روشن می‌کردند. شمع روشن‌کردن شیعیان در مکان‌های مقدس و سقاخانه‌ها و مانند این‌ها همچنین شمع روشن کردن عیسویان درکلیساها و در زادشب حضرت عیسی (ع) (زاد شب مهر، شب یلدا) روی درخت کاج از آیین مهر به یاد مانده است (حامی ، ۱۳۵۵: ۱۶). آب و تقدس آن موضوعی دیرینه در فرهنگ ایرانی است به طوری که می‌توان پیشینه آن‌را به دوران پیش از تاریخ در اندیشه بومیان این سرزمین رساند. در سقاخانه می‌توان حضور متبرک دو عنصر مقدس زرتشت را به روشنی دریافت. آب و آتش که هر دو هنوز در فرهنگ مردم ایران دارای نیرویی متبرک هستند ولی درآیین اسلامی آتش دیگر مانند آیین زرتشت دارای معبد جداگانه‌ای نشد، زیرا اندیشه اسلامی جای آن راگرفت. بی‌گمان با ورود اسلام به این سرزمین، ایرانیان همه عقاید خود را ازدست ندادند بلکه عقاید پیش از اسلام خود را در لباس اسلامی جلوه‌گر ساختند و به همین گونه عنصر آتش از کیش زرتشت به اسلام راه یافت و مقام دیگری نه چون قبل بر او بخشیده شد. از آن پس سقاخانه را به جای معبد آناهیتا (آب) و آتشکده قرار دادند(دادمهر ، ۱۳۷۸: ۴۵).

در این نوشتار در ابتدای سخن به معرفی سه عنصر مهم (آتش، نور، آب) و نقش آن در حیات بشر در طول دوران می‌پردازیم و پس از آن به معرفی بنای سقاخانه و تاریخچه و ویژگی‌ها و عناصر بکار رفته در این بنا به‌ویژه عنصر نور به تفصیل خواهیم پرداخت. و در پایان به سوالات مطرح شده در چکیده این نوشتارکه هدف اصلی از انجام این پژوهش می‌باشد پاسخ داده خواهد شد. این پژوهش از نوع کیفی توسعه‌ای بوده و به روش توصیفی تحلیلی انجام پذیرفته است.

۲-پیشینه مطالعاتی

بلخاری قهی، (۱۳۹۸). حکمت، هنر وزیبایی(مجموعه مقالات)، چ۴، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی. در بخشی از این‌کتاب دکتر بلخاری درمقاله‌ای تحت عنوان ((نسبت عناصر اربعه با مربع و تاثیرات آن بر هنر و معماری مقدس)) به بررسی دو عالم وراء و ماوراء و عناصر اربعه می‌پردازد و از آتش به عنوان یکی از عناصرتشکیل دهنده عالم ماده نام می‌برد و در مورد آن مختصر توضیحاتی می‌دهد. معماری مذهبی هند و نقش هندسی مربع درمعماری هندوها و عناصر اربعه از جمله آتش و همچنین جهان ماده ازدیدگاه فلاسفه یونانی و ایرانی را مورد بررسی قرار می‌دهد.

حامی، (۱۳۵۵). بغ مهر، ج یکم، چاپ داورپناه. در این کتاب آقای حامی با معرفی آیین‌بغ مهر، ایزد فروغ و پرستشگاه‌های او در سراسر ایران سخن‌آغاز می‌کند. در معرفی اصطلاحات مربوط به آیین مهر در بخشی ازکتاب به معرفی شمع و تاریخچه روشن‌کردن آن در آیین‌های مهر می‌پردازد. اصطلاح دوستکامی عنوان دیگری است که در این کتاب معرفی می‌شود که مربوط به سقاخانه‌های امروزی می‌باشد. آنچه امروز با نام سقاخانه می‌شناسیم در واقع مهرابه‌هایی هستند برگرفته از بغ‌مهر که در این کتاب آقای حامی به شرح و تفصیل آن پرداخته است.

بورکهارت، (۱۳۶۵). هنراسلامی زبان و بیان. چ اول، تهران، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. نویسنده در سرآغاز این کتاب به بنای کعبه می‌پردازد که از شکل مکعب و شکل هندسی مربع به عنوان پایه تشکیل دهنده بنا نام برده و در ادامه کتاب به تفسیر عناصر اربعه عالم ماده (آب، باد، خاک، آتش) و شرح آن می‌پردازد.

شوالیه، گربران، ژان، الن، (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها، مترجم سودابه فضایلی، ویراستار علی‌رضا سیداحمدیان، تهران، انتشارات جیحون. کتاب فرهنگ نمادها در پنج جلد نوشته و توسط سودابه فضایلی ترجمه شده است. در این کتاب‌ها عناصر مختلف از نظر نمادین تعریف و در سرزمین‌ها، ادیان و فرهنگ‌های گوناگون معرفی شده‌اند. عناصری همچون آب، آتش، شمع، شعله، مشعل ازجمله عناصری هستندکه در این کتب از نظر نمادین مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

بهار،(۱۳۹۵). بندهش .چ پنجم، تهران انتشارات توس. بندهش که توسط «مهرداد بهار» ویرایش شده به مطالبی نظیر آفرینش مادی، چگونگی خلق آفریده‌ها برای مبارزه و علت آن، حمله‌ی اهریمن برخلقت، ستیزدو مینو، داستان زیج گیهان و چگونگی رخداد آن، مبارزه‌ی آفریده‌های جهان با اهریمن شرور، سال دینی و بزرگواری ایزدان مینوی پرداخته شده است. بخش نهم این تصحیح از «بندهش» نیز به نحوه‌ی آفرینش چیزهای مختلف وچگونگی آن‌ها همچون زمین، کوه، دریا، رود، دریاچه، جانوران، مردم، زنان، گیاهان، آتش، خواب، بانگ و صدا، باد، باران، ابر، خرفستران و هر چیزی که به‌گونه‌ای خلق شده، اختصاص داده شده است.

پورداوود، (۱۳۷۷).یشت‌ها. جلداول، تهران انتشارات اساطیر. در

این کتاب نویسنده در بخشی به محترم بودن عنصر آب از عهد باستان نزد ایرانیان سخن به میان می‌آورد و در ادامه به معرفی ایزد ناهید (الهه آب) می‌پردازد. آب یکی ازعناصری است که در سقاخانه‌ها وجود دارد و این موضوع برمی‌گردد به احترامی که ایرانیان برای عنصر آب از عهد باستان قایل بوده‌اند. همچنین در ادامه کتاب به عنصر آتش و جایگاه آن در نزد ایرانیان و معرفی مهر و آیین مهرپرداخته شده است.

پورعبدا، (۱۳۸۹).حکمت‌های پنهان درمعماری ایران، چاپ اول، تهران، انتشارات کلهر. در این کتاب آمده است: معماران ایران بسیار مشتاق بوده‌اند تا مفاهیم معنوی را به صورت رمز و نماد، درقالب نقش‌های زیبا ارائه نمایند؛ زیبایی که در تعریف خاصی نمی‌گنجد و با معیارهای زیباشناسی غرب نمی‌توان آن را ارزیابی کرد. در کتاب حاضر، بر اساس مستندات تاریخی و یاری گرفتن از تصاویر آرشیوی، سعی بر آن بوده است تا ضمن معرفی برخی ازآثار معماری ایرانی نظیر: کاخ کسرا، فرخنده ایوان، ساختمان سلطانیه، رصدخانه‌ی سمرقند و...، به تحلیل سبک و نوع معماری هریک پرداخته شود.

نجیب اوغلو، (۱۳۹۸). هندسه وتزئین در معماری اسلامی. چ سوم، تهران، انتشارات روزنه. این کتاب مشتمل بر ۱۲ فصل است. در فصل نخست نقشه‌ها وطومارهای متعددی درخصوص معماری اسلامی شرح و توصیف شده است در فصل دوم طومار توپقاپی با اشاره به محل پیدایش‌آن معرفی می‌شود. درفصل سوم مولف با استفاده ازشواهد و قراین متعدد کوشیده است قرابت طومار توپقاپی را با معماری اواخر دوره تیموری نشان می‌دهد. در بخشی از این کتاب زیباشناسی تناسب و نور در معماری ایرانی را مورد بررسی قرار داده است.

بنیادلو، (۱۳۸۱) سقاخانه‌های تهران. چ یکم، تهران انتشارات سازمان میراث فرهنگی. این کتاب تحقیقی است درباره سقاخانه‌های تهران که با مقدمه‌ای درباره تاریخچه سقاخانه و سقایی در تمدن اسلامی و نقش و اهمیت وجایگاه فرهنگ سقایی نزد ملل مسلمان آغاز می‌شود; سپس مباحث کتاب در چهار فصل سامان می‌یابد. در فصل اول تاریخچه تحولات مناطق ری، قصران و تهران به اختصار بررسی شده است .در فصل دوم وضعیت سقاخانه سازی و چگونگی سقاخانه‌های مناطق یاد شده، بررسی می‌گردد. در این فصل با پژوهش درباره ویژگی‌های کل سقاخانه‌های تهران، سعی شده تاضمن مطالعه جایگاه اجتماعی این پدیده درگذشته و حال، ضرورت وجود آن‌ها در مقطع زمانی بررسی شود. سقاخانه‌هایی که در این فصل بررسی شده‌اند عبارت‌اند از: سقاخانه‌های‌آستان حضرت عبدالعظیم(س) و بازار و سایر سقاخانه‌های شهرری. در فصل سوم از ویژگی‌ها و مشخصات سقاخانه‌ها مانند معماری، تزئینات، کتیبه نویسی، اسباب‌ها وتامین آب سخن رفته است. فصل چهارم به بحث درباره جنبه هنری سقاخانه و مباحث مطرح شده درمحافل هنری با عنوان "مکتب سقاخانه " اختصاص دارد.

دادمهر، (۱۳۷۸) پژوهشی درباره‌ی سقاخانه‌ها وسنگاب‌های اصفهان. ویراستار حشمت‌الله انتخابی، چ یکم، تهران، انتشارات‌گل‌ها. نویسنده در بخش اول به نقش و اهمیت آب در طول تاریخ ایران اشاره کرده‌است، بخش دوم به شناخت سقاخانه‌ها و علل پیدایی -آن‌ها اختصاص دارد و بخش سوم کتاب نیزگفتاری در شناخت سنگاب‌ها، معرفی سنگاب‌های اصفهان و سخنی درباب تفاوت سقاخانه و سنگاب‌ها است.

دیباجی، (۱۳۹۰). جایگاه نور در حکمت اشراق. نشریه‌ی اندیشه دینی، ش۳۹، صص۳-۲۰. در این مقاله نویسنده به دو سوال پاسخ داده است. آیا مراد او از نور یک معنای اعتباری یعنی ساخته‌ی ذهن است؟ و به همین ترتیب در معنای ظلمت نیز این سوال تکرار می‌شود؛ دوم این که آیا نور تنها استعاره‌ای ناظر به معنای واقعیات خارجی است یا در مورد فاعل شناسا و جریان شناسایی یعنی علم هم به کاررفته است؟ در پاسخ سوال نخست این مطلب مورد بحث قرار می‌گیردکه نور نزد سهروردی ظهور واقعیت است و نه تصور یا مفهوم واقعیت. و پاسخ سوال دوم این است که نور با دو لحاظ هستی شناختی و معرفت شناختی مورد توجه سهروردی بوده و به همین دلیل شناخت یعنی علم و فاعل شناسا یعنی نفس آدمی هم با همان نورتعریف می‌شوند.

زارعی، حبیبی، (۱۳۹۲). سقاخانه و سیر اندیشه‌ی ایرانیان در پس‌زمینه این بنا. نشریه پژوهش‌های باستان شناسی ایران. ش۴، صص۳۷-۵۶. نویسنده با مطالعه‌ی چگونگی سیر اندیشه‌ی پس‌زمینه‌ی سقاخانه‌ها و ریشه‌یابی هنجار و ارزش‌های پیش از اسلامی به چرایی پیدایش این نوع بنا، به عنوان شاخصه‌ای مهم در جغرافیای فرهنگی ایران پرداخته و نمونه‌ای از پایایی این باورها در بین ایرانیان مسلمان معرفی گردید. هم چنین از این رهگذر با پرداختن به نمادشناسی و معماری بنای سقاخانه، شناختی مستند از تداوم اندیشه‌ای قومی در کالبدی تازه برای پژوهشگران حاصل شده است. به استناد شواه دارائه شده مبنی بر برجای ماندن جنبه‌ی مقدس بنای سقاخانه در جامعه‌ی امروزین با اندک تفاوت کار کردی و متروک نشدن آن‌ها و همین طور تغذیه‌ی هنر معاصر از اجزاء نمادین آن، مشخص می‌شود که الزام و هیمنه‌ی اجتماعی ارزش‌های کهن پشتیبان شکل‌گیری این نماد عینی، هم چنان پایدار و الهام بخش است و هم از این نگاه است که سقاخانه را گنجینه‌ای گران سنگ از اجزاء کهن و از دل تاریخ در خواهیم یافت که ویژگی‌های آن حکایت از تداوم باورهای مردمان یک جامعه در فراسوی اعصاردارد .

سلطان‌زاده، رضایی‌آشتیانی، (۱۳۹۰). ساختار فضایی معماری مهرابه‌های اروپا. نشریه نقش جهان، سال اول، ش۱، صص ۵۳-۸۰. در این پژوهش نویسندگان به معرفی ایزد مهر و پرستشگاه آن در کشورهای اروپایی از نظر سبک معماری دستکند پرداخته‌اند. معماری دستکند، معماری خاص ایرانیان است که در آیین مهرپرستی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. به دلیل تعداد کم مهرابه‌های موجود در ایران، بررسی این نوع معماری و آیین

مذهبی اجرا شده در آن را از روی نمونه‌های موجود در کشورهای اروپایی مورد بررسی قرار داده‌اند.

فرزانگی، (۱۳۶۶). آتش. مجله چیستا، ش۳۸، صص ۵۹۲-۵۹۵. دراین مقاله نویسنده به بررسی تاریخچه عنصر آتش و چگونگی تسلط و مهارکردن آن توسط انسان تا پرستش نور آن می‌پردازد. همچنین اشاره‌ای به آیین پرستش آتش توسط ایرانیان باستان می‌نماید.

اطیابی، اعظم، (۱۳۸۳) سقاخانه‌های اصفهان، نشریه فرهنگ مردم، ش۱۰ ، صص ۵۵-۶۱. در این پژوهش نویسنده به بررسی بنای سقاخانه‌های بازار اصفهان و آداب، رسوم و اعتقادات و همچنین کارکرد و معماری سقاخانه‌ها و تزیینات بکار رفته در آن اشاره می‌کند.

احمدی ملکی، (۱۳۷۷)سقاخانه‌های قدیم تهران. نشریه وقف میراث جاویدان. ش۲۳و۲۴صص ۸۴-۸۹. این مقاله به بررسی سقاخانه‌های تهران و تصاویر و نشانه‌های بکار رفته در آن‌ها می‌پردازد و کارکرد مذهبی این مکان‌ها را مورد پژوهش قرار داده است.

جعفرنژاد، (۱۳۹۶) نقش آیکونوگرافی در تکایا و سقانفار (سقاخانه) مازندران. فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی، دوره سوم، ش۲۵،صص ۸۷-۱۰۹. این پژوهش تلاشی مقدماتی بوده برای بررسی و شناسایی سابقه تاریخی بناهای آیینی ومذهبی مازندران، تا در تداوم آن بتوان، بررسی دقیق‌تر و شناسایی و تحقیق وسیع‌تر و گسترده‌تری ازآثار و بقایای هنر و سبک معماری‌گذشته بدست آورد. همچنین به اهمیت این ابنیه و آثار و حفظ و احیای آن‌ها و اسطوره و نگاره‌های ناشناخته پرداخته شده و معانی آن‌ها با استفاده از سبک و طرح تزئینات کاربردی در این نوع بنا که متناسب با شرایط جغرافیایی است؛ کاویده و شناسانده شده است.

ستاری فرد، شهرام، (۱۳۹۲) سقاخانه‌ها بیانی از هویت اسلامی شهرهای ایرانی، همایش ملی معماری پایدار و توسعه شهری (مقاله کنفرانسی). در این مقاله پس از بررسی اهمیت و جایگاه عاشورا در فرهنگ و جهان‌بینی اسلامی شیعه به تحلیل ویژگی‌های خاص سقاخانه‌ها از قبیل مفاهیم نمادین و کیفیات فضایی و بصری پرداخته شده است. سقاخانه‌ها که یکی از مظاهر پیوند بین زمان و مکان و مردم می‌باشند بدلیل عملکرد مذهبی و ویژگی فضای شهری بودنشان جایگاه ویژه‌ای را در فرهنگ شهرسازی اسلامی ایرانی به خود اختصاص داده‌اند.

عناقه، محمودیان، صابری‌زاده، (۱۳۹۱). تجلی عرفان در معماری مسجد. نشریه عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)، دوره۹، ش۳۳،صص۱۱۵۹-۱۸۸. در این مقاله سعی شده به روش اسنادی و مشاهده مستقیم اهمیت هنر معنوی و تجلی عرفان در معماری مساجد ایران مورد بررسی قرار گیرد و زیبایی‌های فراموش شده، یادآوری گردد و در نهایت نقش اساسی عرفان در جهت بخشیدن و هدایت هنر وهنرمندان به سوی مقصد الهی شان بیان شود.

عتیقه‌چی، (۱۳۹۰). بررسی نماد آتش و کاربرد آن در فرهنگ بومی ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران. در این پژوهش نویسنده به چگونگی تولد آتش، ویژگی‌های او بعد از تولد اشاره می‌کند و تاثیراتی را که در بدو تولد بر محیط داشته است و در همین راستا، نگرش متفاوت ادیان آسمانی را درباره‌ی نور و روشنایی و آتش بررسی‌کرده و در انتها به بررسی آتش در روان آدمی می‌پردازد.

حجتی‌زاده، (۱۳۸۸). بررسی نماد آتش در غزلیات شمس تبریز، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی. در این پژوهش ابتدا به تعریف و بررسی جایگاه نماد در زبان پرداخته است. در فصل دوم، به بررسی ریشه‌های اساطیری آتش، در مکاتب و نزد ملل مختلف اختصاص و در ضمن مقایسه‌ای تحلیلی میان برخی از این اساطیر صورت داده است. فصل سوم، به بررسی جایگاه آتش و نور در فلسفه سهروردی و حکمت خسروان، بالأخص دیدگاه‌های زردشت و کتاب اوستا در این خصوص، اختصاص یافته و در آن پاره‌ای از نکات کلیدی آیین زردشت را به علاوه محوری‌ترین مضامین نوری و وجودی فلسفه اشراق به کاوش گذاشته شده است؛ در فصل چهارم، به مقوله نور وآتش از وجه عرفانی و قرآنی نظر انداخته و با تکیه بر آیات و روایات ابتدا معانی و بازتاب‌های آن را بررسی نموده و در ادامه باب تجلّی را در عرفان گشوده است.

۳-سخن نگارنده

باتوجه به چکیده مطالبی‌که از کتب، پایان‌نامه‌ها و مقالات درج شده در قسمت پیشینه تحقیقاتی بیان شد، می‌توان پی‌برد که در کلیه این پژوهش‌ها به سقاخانه و پیشینه آن و چگونگی به وجود آمدن شکل امروزی این بنا در معماری ایرانی و عناصر نمادین که در فضای آن بکار می‌رود اشاره شده است. اما عنصر نور بصورت اختصاصی مورد بحث و پژوهش قرار نگرفته است و از ابعاد فلسفی و جایگاه آن در فرهنگ ایرانی و بعضی هنرها مورد بررسی واقع شده است. در ادامه روند پژوهش به بررسی سه عنصر کهن و مهم موجود در فضای معماری ایران شامل آتش، نور و آب پرداخته می‌شود و با معرفی این عناصر و اهمیت و کارکرد هر یک در طول دوران به سراغ سقاخانه در فرهنگ و هنراسلامی و جایگاه نور در آن خواهیم رفت.

۴-آتش و نور دو عنصر کهن

نور از ابتدای‌خلقت بشر با آن همراه بوده و از زمانی که انسان پا بر کره خاکی نهاده، همواره حضور نور را در زندگی خود داشته-است. با کشف آتش و قابلیت‌های آن به ویژه نوری که از آتش‌حاصل می‌شده‌است باعث شده تا جایگاه نور در نزد انسان متعالی‌تر گشته و ارزش معنوی بیشتری پیداکند. در ذیل به شرح این دو عنصر همراه و کهن پرداخته می‌شود.

آتش: ایده و اندیشه انسان سنتی مبتنی بر اصل تناظر میان عالم صغیر (انسان) و عالم کبیر(کائنات) بود. این اصل‌که در

جهان‌بینی انسان (هند و و نیز ایران باستان) و بعدها در اندیشه حکمای مسلمان اصلی مسلم، قطعی و انکار ناپذیر محسوب می‌شد، انسان را نمونه ازلی می‌انگاشت و از ورای او به تفسیر عالم می‌نشست (بلخاری،۱۳۸۳: ۵۱).

یکی از مبانی مهم اصل تناظر نسبت ماده و معنایات وراء و ماوراء بود که مهمترین ویژگی ماوراء لایتناهی، ازلی و کامل بودن بود و در مقابل آن جهان ماده متناهی، محدود و ناکامل. نقوش هندسی که تجلی این اعتقاد بودند برای تجلی بخشیدن به صفات گوهری عالم دایره را به عنوان شکلی که کمال، تمامیت، و ازلیت را تداعی می‌کرد برگزیدند و برای تمثال محدودیت‌های عالم ماده مربع را علل این انتخاب دوم، حصر عالم ماده در عناصر چهارگانه آب، باد، خاک و آتش بود (بلخاری، ۱۳۸۳: ۸۳-۸۴).

آتش یکی از عناصر اربعه تشکیل دهنده عالم ماده است. روشن شدن شعله‌های آتش اولیه کار طبیعت بوده‌است نه بشر. بشر در ابتدا محتملا مانند حیوانات از آتش می‌ترسیده‌است. آتش جنگل را می‌سوزانده و نابود می‌ساخته پس به نظرش آتش خیلی قدرتمند آمد، خدایش انگاشت، از او ترسید و پرستش‌کرد، ناگزیرآتش پرست شد. ولی به تدریج با صرف تفکر بیشتر بر ترس خویش غالب گشت وقتی یاد گرفت چگونه آتش روشن کند برترس‌های خود فایق آمده بود. انسان در طی قرن‌ها سال یاد گرفت چگونه آتش را مهار کند و چگونه از راه‌های مختلف از آن استفاده نماید. اکنون دیگر نه آتش ارباب او بود و نه خدای او و نه او آتش پرست بود. در ایران هم کسی آتش پرست نیست، باید دانست قبله زردتشتیان نور و روشنایی است نه آتش. نور از هر منبع و از هر جهت ایجاد شود قبله است، این قبله در روز خورشید و در شب ماه است، در تاریکی چراغ است، و در بیابان تاریک و بی‌چراغ فروغی است که از پرتو آتش ایجاد شود. نور و روشنایی است که مورد توجه زردتشتیان است، این نور است که اهورامزدا با نورخود جهان را فروغمند ساخته است (فرزانگی، ۱۳۶۶: ۵۹۲ - ۵۹۴). هریک ازادیان‌آسمانی نیز به شیوه‌ی خود به بیان آتش پرداخته‌اند. در انجیل عیسی مسیح (ع) به این جملات برمیخوریم که (یحیی معمدانی) در کنار رود اردن به مردم می‌گوید: (من شما را با آب تعمید می‌دهم و این تعمید، نشانه‌ی توبه‌ی شماست، ولی کسی که بعد از من می‌آید، از من تواناتر است و او شما را با روح القدس و آتش تعمید خواهد داد). درکتاب مقدس (سفرخروج آیه‌های ۲ و۱۸) الوهیت به صورت آتش ظاهر می‌شود و احکام ده‌گانه به (موسی (ع)) اعطا می-گردد. قرآن کتاب آسمانی مسلمانان با نثری ساده وروان چنین می‌گوید: (خداوند نورآسمان‌ها و زمین است.) (نور،۳۵) و هنگامی که موسی در جانب طور آتشی می‌بیند، ...که نشانه از هدایت موسی ازطریق نور است.)(بقره،۵۵) و (القصص،۲۹ و۳۹) و (عتیقه‌چی،۱۳۹۰:۱۱-۱۳) .

همان‌گونه که شعاع‌های خورشید نماد باروری، تطهیر و اشراق است به همان ترتیب، شعله‌های آتش این نمادها را القا می‌کند

اما در ضمن آتش وجهی منفی را عرضه می‌دارد: آتش با دود خود تیره و خفه می‌شود، آتش می‌سوزاند، پاره می‌کند، نابود می‌کند: این آتش هوس، آتش مجازات، آتش جنگ. بنابر تفسیر تحلیلی پل‌دیل، آتش زمینی نشانه‌ی خرداست، یعنی آگاهی با تمامی چند وجهیگریش. آتش بالا رونده به سوی آسمان، نشانه‌ی جهش بسوی معنویت است، عقل تحت شکلی تغییر یابنده و رشد کننده خادم روح است. اما در ضمن شعله‌ی لرزان باعث است که آتش از یک سوی نشانه‌ی عقل باشد و از سوی دیگر فراموش‌کننده‌ی روح (گربرال، شوالیه، ۱۳۷۹:۶۹).

آتش به عنوان نخستین کشف بشر بدوی، در آغاز همه تمدن‌ها حضوردارد. در ابتدا، آتش را از طریق سایش دو قطعه چوب تولید می‌کردند که در افسانه‌ها وفولکلور علامت‌های مختلف نمادی جنسی شده تلقی می‌شد. مناسک نگهداری از آتش جاودانی به پیش از تاریخ باز می‌گردد. یعنی زمانی که آتش را در ازای فایده و سودی طبیعی که در آن نهفته بود، بکار می‌گرفتند. درادواردورتر، آتش موجد مناسکی جادویی-مذهبی نیز بود: آتش می‌توانست مانع از مرگ خورشید شده، و از این طریق انرژی حیاتی آن را تمدید و ضامن رستاخیز ابدی آن گردد. از دیگر نمونه‌های آتش آیینی می‌توان به آتش معبد وستا در رم و آیین‌های مزدایی مرتبط با مهرپرستی اشاره کرد. جاودانگی آتش‌های ناسوتی مبدل به صورتی ازبی‌مرگی در حیات گشت و در نتیجه توانست با تصویر درختان همیشه سبزی چون سرو و کاج قابل قیاس گردد(حجتی‌زاده، ۱۳۸۸:۱۱۶).

در آیین مزدیسنی، آتش نمودگار آفریدگار خیر و نیکی و همچون او، موجودی آسمانی پنداشته می‌شد، که در مقام رب و صاحب اختیار جهان قرار داشت، در صورت بارقه‌های زمینی و خورشید تجلی می‌کرد. تشریفات نگهداری از آتش سرمدی، که همراه با تهیه‌ی نوشیدنی مقدس مهوئه برگزار می‌گردید، از نکات کلیدی آیین مزداپرستان در ایران بود. این آیین نزد پارسیان و مغان هندوستان‌که آتش در نظرشان جوهره‌ی تمام قدرت‌های فعال بود رواج کامل داشت. اما نه فقطآتش، بلکه هرگونه روشنایی‌که در معابد و پرستشگاه‌ها بکار می‌رفت، حتی مشعل بازی‌های المپیک و غیره می‌توانست شاهدی باشد بر جاودانگی اصل انرژی‌زای قدرت ذات درپروردگار. به عبارت دیگر، به قدرت خالق، به عنوان تنها اصل صاحب نفوذ و فعال در عالم، از ازل تا ابد گواهی می‌داد. مردم باستان به آتش، به مانند تجلی محسوس‌خدا در زمین که در دسترس قوای مدرکه و حاسه انسان قرارگرفته، می‌نگریستند. پیروان افلاطون نیز از صورتگری‌های نور و آتش برای نمایش اشکالی از تحقق فعل و اراده‌ی الهی بهره‌ها می‌جستند(حجتی‌زاده، ۱۳۸۸:۶۸).

پس آتش از همان ابتدای خلقت نقش معنوی و عرفانی خود را داشته است، چنان‌که در ایران باستان زردشتیان برای آتش جایگاهی بس والا و خداگونه قائل بوده‌اند.

درود و ستایش به تو اي آتش اهورامزدا . مـي‌ستاييم ايـن روشـني

پاك و درخشان را. اينك كه به ما آشكاري، توان و نيرويمان بخش تا بهترين انديشه و گفتار وكردار را داشته باشيم. روان ما را پالوده و پاك گردان از بدي و راه بي‌فرجامي تا شايسته‌ي پرستش اهوراي بزرگ باشيم» (خرده اوستا، ۱۳۷۰: ۳۴۲-۳۴۳س).

نور: نور همیشه بعنوان یکی از عناصر اثر گذار در معماری آیینی و قدسی کارکرد داشته است.کارکردی که حین مواجهه انسان منجر به شکل‌گیری فضای روحانی و معنوی در او می‌شده. به گفته یوحنای حواری نور نخستین هم ذات کلمه است. یوحنا تصریح می‌کند که این نور توسط تمامی انسان‌هایی‌که به جهان‌آمده‌اند، جذب می‌شود (آن نور حقیقی بود که هر انسان را منور می‌گرداند و در جهان آمدنی بود). در اینجا به نمادگرایی نور-معرفت نزدیک می‌شود، نوری که بدون انکسار می‌تابد، یعنی بدون واسطی‌کج وکوله، و با الهامی مستقیم: این مفهوم، خصوصیت اشراق عرفانی است. معرفتی بی‌دریغ و فوری که نور خورشید است در مقابل نورماه قرار می‌گیرد،که انعکاس نور ماه، به معنای شناخت استدلالی وعقلانی است. (گربرال، الن، شوالیه، ژان، ۱۳۷۹:۴۵۶). نور، نشانه‌ی نیروهای بارور کننده‌ی اهورایی نیز هست، همان‌طور که آب، اغلب، در بیان نیروهای خلاق اهریمنی است. در بسیاری از اسطوره‌های‌آسیای مرکزی، نور یا به صورت گرما، زندگی می‌بخشد، یا به‌صورت نیرو، وارد شکم زن می‌شود. این نویسندگان می‌افزایند: می‌دانیم که در دنیا، مناسب‌ترین حالت ظهور الوهیت، از طریق نور است. در شمایل‌های اسلامی و مسیحی تمامی مظاهر حق، جلوه ذات در یک جسم، یا در یک شیئی مقدس، همواره با پرتوی از نور خالص و کوکبی احاطه شده و بدین وسیله حضور عالم دیگر را باز می‌شناساند (گربرال، شوالیه، ۱۳۷۹: ۴۵۹).

مفهوم نمادین نور از مشاهده‌ی طبیعت بوجود آمده است. ایران، مصر باستان و تمامی اساطیر جهانی ماهیتی نورانی را به خدایان نسبت می‌دادند. تمامی فیلسوفان و مولفان بر همین نظریه گواهی می‌دهند: افلاطون، رواقیون، اسکندرانی‌ها و غنوسیان. در سنت اسلام، نور قبل از هر چیز نماد خدا است. در قرآن مجید آمده: خدای عزوجل روشن کننده آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او چون روزنی است که اندران باشد چراغی، و آن‌چراغ باشد. (گربرال، شوالیه، ۱۳۷۹: ۴۶۶).

همچنان که نور الانوار در حکمت اشراق، همان ذات واجب الوجود است، به موجب فلسفه‌ی ایران باستان نیز اهورامزدا با روشنی بی‌پایان، نور جاودان، نور محض و در نهایت همه‌ی این‌ها با ذات اهورامزدا یکی شمرده می‌شود. بعثت زردتشت از طرف اهورامزدای آفریننده زمین و آسمان، کسی‌که همیشه بوده و خواهد بود، کسی که از همه چی آگاه و همه را بیناست. بزرگترین و قایع تاریخی جنس بشر است. چه تا آن روز برای اقوام آریایی تصور این مساله دشوار بود که یک خدا به تنهایی بتواند این همه کارهای مهم به انجام رساند. اقوام-آریایی از آنچه سودی داشتند مثل‌آب و آتش، یا آنچه به نظرشان باشکوه و زیبا بود مثل خورشید و ماه جمله را خدا می‌دانستند. (حجتی‌زاده،۱۳۸۸: ۵۱).

خورنه نوری که از اعماق هویت الاهی برمی‌خیزد و از آغاز پیدایش جهان تا پایان استحاله آن دست‌اندرکار وفعال است تا همچون هاله عظمت موجودات نوری، توان انسجام بخش هر موجود، آتش زندگی‌بخش، فرشته شخصی و تقدیر هر موجودی دامنه عمل و تاثیر خود را ازشرق به غرب به نمایش بگذارد، همان خورنه اوستاست که در زبان پهلوی (خوره) و در فارسی امروزی (فره) خوانده می‌شود. این جوهری است سراسر نور، سازنده و پدیدآورنده مخلوقات اورمزد ((اهورامزدا با آن آفریده‌های بی‌شمار و نیک، زیبا و اعجاب‌انگیز، سرشار از حیات و تابناک را آفریده‌است)). در شمایل‌های مقدس این نور را به صورت هاله‌ای درخشان تصویر می‌کنند که گرد سرشان خوره روحانیان مذهب مزدیسنا حلقه زده است. بازتاب این خورنه را در دو مقوله عمده جهان‌شناسی مزدیسنایی، یعنی در همان روشنایی مینوی و در جهان تاریکی گیتی می‌توان‌دید. از جهان روشنایی بر روان‌های کاملا نوری تابیده می‌شود که مدد کار آن‌ها شده و به ایشان نیرو و شکوه می‌بخشد. بدین‌سان یکی از مفاهیم بنیادی مزدیسنا به عرفان راه می‌یابد. اما خورنه از -آنجا که سرچشمه فرهمندی پیامبران نیز هست، همانند نور محمدی است. بدین طریق رشته نبوت در ایران باستان به رشته نبوت اسلامی در قرآن و تورات می‌پیوندد (حجتی‌زاده،۱۳۸۸:۷۱). در خاور دور اصطلاحاتی چون نور الهی یا نور معنوی باعث بروز محتوایی بسیار غنی در نمادگرایی می‌شوند: نور به معنای آگاهی و معرفت است :در چین،کلمه‌ی مینگ‌که مساوی با نورخورشید و نور ماه معنی می‌دهد، برای بوداییان چینی به معنای اشراق‌است. در اسلام، النور اساسا هم ذات الروح است. (گربرال، شوالیه، ۱۳۷۹:۴۵۵). در عرفان همه چیز نور است، نه تنها آسمان‌ها خورشید و ماه و کواکب، بلکه زمین و انسان‌ها همه و همه نورند. و هریک نوری تعریف شده دارند که نزد اهل واقعه و مکاشفه تنها از طریق آن شناخته می‌شود. نمادگرايي نور در اسلام به نحو گسترده‌اي مورد توجه قرار گرفته است. قرآن به صراحت اعلام می‌دارد که ((الله نور السموات و الارض))(نور۳۵). نور یکی از مهم‌ترین مفردات قرآنی است که در متن کتاب مقدس قرآن به‌نحو آشکاری با نار و آتش پیوند می‌یابد. دلیل مفرد آمدن‌نور در متن قرآن این است که -همواره بر اصل توحید و یگانگی خداوند اشاره داشته باشد. در فرهنگ اسلامی، نور در حال تجزیه نشده‌اش، نماد وجود الهی و عقل الهی‌است. در ادیان‌گذشته ایران، در حکمت اشراق، تمثیل نور را در تعالیم خود بکار برده‌اند. آن‌ها نور را «نماد و جود الهی» می‌دانسته‌اند. از این رو از حکمت ایران باستان، به عنوان -حکمت نور و از خداوند متعال به عنوان «نور بی‌پایان» یاد شده است .سهروردي می‌فرماید: «در همه‌ی موجودات، مرتبه‌اي از انوار حق است. و هر کسی تمایل دارد به سوي نور برود. اگر نور را از موجودات بگیرید، فانی و نابود می‌شوند. نور است که اجسام را نورانی و شایسته می‌سازد. نور است که رنگ به اجسام می‌دهد. (پورعبدا،۱۳۸۹:۷۴) بر این اساس معماري اسلامی ایران، تاکید

خاصی بر نور دارد. حضور نور در معماري اسلامی به ویژه در مسجد که خانه «او» ست، تجلی می‌یابد. داخل یک مسجد، یاد آور آیه‌ی نور است که به صورت نور مادي تجلی یافته است. نور در هنر ایرانی اهمیت خاصی دارد. در این هنر، نور و رنگ نمود دیگري پیدا می‌کند که با آنچه در ذهن هنرمند غیر مسلمان است، متمایز به نظر میرسد. «ابن هیثم» ریاضیدان و نویسنده کتاب مناظر، زیبایی را حاصل تعامل پیچیده بیست و دو عامل می‌داند. او می‌گوید: «فقط دو عامل از این بیست و دو عامل به تنهایی قادر به ایجاد حس زیبایی هستند و این دو عامل نور و رنگ هستند. «(نجیب اوغلو،۱۳۷۶: ۲۵۸-عناقه،۱۳۹۱ : ۱۷۸)

آب یکی دیگر از عناصر اربعه است که در کنار نور و آتش از دیر باز در فرهنگ و به ویژه معماری ایران حضور داشته است. تقدس آب در نزد ایرانیان قبل از اسلام و بطور ویژه بعد از اسلام، از جایگاهی والا برخوردار بوده است که بطور مختصر به شرح آن پرداخته می‌شود.

۵-آب و تقدس آن

آب و تقدس آن موضوعی دیرینه در فرهنگ ایرانی است بطوری‌که می‌توان پیشینه آن را به دوران پیش از تاریخ در اندیشه بومیان این سرزمین رساند پیش از آنکه از ناهید که موکل آب است سخن به میان آید، لازم است از عنصر آب که نزد ایرانیان محترم بوده است و مورخین قدیم یونانی از آن ذکری‌کرده‌اند مختصر یادآور شویم. از هرودت مورخ یونانی قرن پنج پیش از مسیح گرفته تا آگاتبیاس مورخ یونانی قرن شش بعد از مسیح ستایش این عنصر را به ایرانیان نسبت داده‌اند. هرودت می‌نویسد که ایرانیان به خورشید و ماه و زمین و آتش و آب و باد ستایش نموده و برای آن‌ها فدیه و نیاز می‌آورند. باز همین مورخ در جای دیگر کتابش می‌نویسد: «ایرانیان در میان رود بول نمی‌کنند، در آب تفو نمی‌اندازند، در آن دست نمی‌شویند و متحمل هم نمی‌شوند که دیگری آن را به کثافاتی آلوده کند و احترامات بسیاری از آب منظور می‌دارند. «استرابون مفصل‌تر از هرودت ازستایش آب در نزد ایرانیان می‌نویسد: «وقتی که ایرانیان می‌خواهند از برای آب فدیه و نیاز بفرستند به کنار دریاچه، جویبار یا چشمه می‌روند و خندقی حفر نموده و قربانی می‌کنند بخصوص که احتیاط می‌کنند که آب به خون نیالاید. « جغرافی نویس مذکور در جایی دیگر کتابش ذکر می‌کند: «مردمان هیرکانی (استر آباد) درجاییکه آب ازسنگ خارا جهیده و به دریا فرو می‌ریزد و یک منظره‌ی زیبایی تشکیل می‌دهد، فدیه خود را نیاز می‌کنند. آنچه هرودت و استرابون در خصوص محترم بودن عنصر آب نزد ایرانیان پیش از مسیح نوشته‌اند درقرن‌های چهارم و ششم میلادی نیز موضوعی داشته است چه از مورخین این عهدها به ما خبر رسیده است که ایرانیان در آب جاری دست و رو نمی‌شستند مطلقا به آن دست نمی‌زدند مگر برای نوشیدن و به گیاه آب دادن.»(پورداوود ، ۱۳۷۷: ۱۶۰-۱۶۱).

پس از دانستن این مقدمات گوئیم ناهید فرشته ایست که

نگهبانی عنصر آب با اوست چنان که تشتر(تیر) فرشته باران و مترا (مهر) فرشته فروغ است. در آیین مزدیسنا از برای‌کلیه مخلوقات اهورا یعنی آنچه مفید و نیک است فرشته و موکلی قائل هستند بنا بر این اصلاجای تعجب نیست که از برای مهم‌ترین عنصر که آب باشد فرشته‌ای داشته باشیم که این فرشته دارای مقام بلند و ارجمندی باشد. ناهید پس از آنکه از ایران گذشته به ممالک همسایه نفوذ نمود، در میان اقوام سامی عراق و در آسیای صغیر رنگ وروی الهات بیگانه بخود گرفت. (پورداوود ، ۱۳۷۷: ۱۶۲-۱۶۴).

به تقریب آب در همه جا وسیله‌ی طهارت آیینی است. علاوه بر آب مقدس مسیحیان، دراسلام، در ژاپن حتی در مراسم باستانی فرجویی در میان پیروان آیین دائو طهارت با آب نقشی بنیانی دارد. (گربرال، شوالیه ، ۱۳۷۹: ۵-۶). درسنت اسلامی نیز آب نماد بسیاری از حقایق است. قرآن آب را که از آسمان فرو می‌آید، علامتی الهی می‌داند. الله آن کس است که بیافرید هفت آسمان و هفت زمین، و فرو فرستاد ازآسمان آبی، تا بیرون آورد به آن آب میوه‌ها، روزی شما را وروان کرد شما را کشتی‌ها، تا می‌رود در دریا به فرمان او وجوی‌های آب روان کرد شمارا .(قرآن ۳۲: ۱۴).

۶-سقاخانه و پیشینه‌ی آن

برای شناخت پیشینه‌ی سقاخانه، نیاز است که ابتدا آیین مهرپرستی و پیشینه‌ی آن معرفی شود. مهرپرستی یکی ازآیین‌های بسیار کهن ایرانی است که بر پایه اسناد و اطلاعات موجود، پیشینه آن حداقل به هزاره چهارم یا سوم پیش از میلاد می‌رسد. برخی ازپژوهشگران بیان‌کرده‌اند که این آیین را گروه‌هایی از قبایل آریایی به ایران وارد کردند و سپس در آن جا گسترش یافت، هر چند که نشانه‌هایی از پیشینه بسیار کهن‌تر و بومی آن نیز وجود دارد. درباره نخستین خاستگاه مهر پرستی منابع در سقاخانه می‌توان حضور متبرک دو عنصر مقدس زرتشت را به روشنی دریافت. آب و آتش که هر دو هنوز در فرهنگ مردم ایران دارای نیرویی متبرک هستند ولی در آیین اسلامی آتش دیگر مانند آیین زرتشت دارای معبد جداگانه ای نشد، زیرا اندیشه اسلامی جای آن راگرفت. بی‌گمان با ورود اسلام به این سرزمین، ایرانیان همه عقاید خود را از دست ندادند بلکه عقاید پیش از اسلام خود را در لباس اسلامی جلوه‌گر ساختند و به همین گونه عنصر آتش از کیش زرتشت به اسلام راه یافت و مقام دیگری نه چون قبل بر او بخشیده شد. از آن پس سقاخانه را به جای معبد آناهیتا (آب) وآتشکده قرار دادند. (دادمهر، ۱۳۷۸: ۴۲).

در ادامه سخن پس از بررسی سه عنصر آتش، نور و آب که هر سه از ارکان معماری ایرانی به حساب می‌آیند و در فضای خانه‌ها، مساجد، تکایا و...حضور دارند، به سراغ یکی از بناهای مهم معماری ایرانی یعنی سقاخانه‌ها می‌رویم و در ابتدا این بنا را از نظر پیشینه تاریخی مورد بررسی قرار می‌دهیم و سپس به معرفی معماری و عناصر بکار رفته در این بناها و کارکرد امروزی آن می‌پردازیم.

کافی وجود ندارد. طبق نظر احمد حامی، این آیین با گروه‌های آریایی‌کاسپ‌ها، هاتی‌ها و میتانی‌ها در حدود هزاره سوم پیش از میلاد به سراسر ایران و آسیای صغیر و بین النهرین و سپس به یونان و ایتالیا راه‌یافت (حامی،۱۳۵۵:۲). به‌گفته وی، واژه بغ به معنی ایزد و واژه آریایی بغ، در زبان روسی به بگ، در زبان یونانی به باکوس، در زبان ارمنی به بوغوس تبدیل شده است و در گویش‌های ایرانی بغ را بک، بگ، بیگ، بای و بی می‌گفتند و آن را در ترکیب‌های بغداد، اتابک، بیگم، آذربای‌گان (آذربایجان)، بیستون، بیشاپور و بیدخت می‌توان دید (حامی، ۱۳۵۵:۷). در ایران متن‌های متعددی درباره مهرپرستی ازدوران کهن باقی مانده، ولی شمار مهرابه‌ها و نقش‌های آن اندک است. تاکنون، شمار فراوانی از مهرابه‌ها و نقش‌های مربوط به این آیین در اروپا یافت شده است، اما به سبب پیشینه تاریخی بسیار کهن و محو بسیاری از اسناد و داده‌ها، اطلاعات موجود درباره آن هنوز اندک است. (سلطان‌زاده، رضایی آشتیانی، ۱۳۹۰:۵۳). نیایشگاه مهریان مهرابه نام داشت، واژه مهرابه از دوپاره ساخته شده است مهر+ آبه. آبه یا آوه یا آوج به جای گود گفته می شود. مهریان می‌پنداشتند که مهر در غار زاییده شده است، از این رو هرجا غار می‌یافتند، بغ مهر را نیایش می‌کردند و آنجا را مهرابه می‌گفتند. (حامی، ۱۳۵۵:۶۳).

پیروان آیین مهر مردمی میگسار بودند و می را آب زندگی می‌دانستند. مهریان درگذرگاه‌ها دوستکامی می‌گذاشتند و در آن می می‌ریختند و هر کس که می‌خواست از آن می‌نوشید. سقاخانه‌های امروزی که در آن‌ها آب ((سبیل الله)) است و آنجاها شمع روشن می‌کنند بیاد مانده میدان‌ها و دوستکامی‌های مهری هستند (حامی، ۱۳۵۵:۱۵). با ورود اسلام به سرزمین ایران، پس از مدتی تقریبا آیین مهرودین زرتشت از میان این ملت رخت بربست و به جز معدودی که به کیش پدران ماندند -که جمعیت قابل توجهی از اینان نیز کم‌کم به بیرون ازمرزهای سرزمین ایران مهاجرت کردند. بیشتر ایرانیان به اسلام روی آوردند؛ اما نکته این که، این پذیرش با توجه به وجود چنان پیشینه‌ی دراز از فرهنگی تاثیرگذار و پیش زمینه‌ای از تمدنی درخشان باساختار توانمند و کارایی اجتماعی به هیچ روی یکطرفه نبود و از این رهگذر، بسیاری ازعوامل اجتماعی شدن و ارزش‌های کهن با گذاری ظاهری در حیات اجتماعی دوران پسین حفظ شدند. (زارعی، حبیبی، ۱۳۹۰:۴۲). مسئله‌ی در هم آمیخته شدن عقاید اسلامی و ایرانی پیش از اسلامی در سقاخانه را حتی در شهرت دو سقای معروف یعنی حضرت ابوالفضل(ع) ولُنبک آبکش-سقایی بخشنده و درستکار از دوره بهرام گور که فردوسی در شاهنامه از او یاد می‌کند-که از هر دو به نیکی یاد می‌شود، (دادمهر، ۱۳۷۸:۷۰)، می‌توان دید. سقایت و سقایی در اصل واژگانی عربی هستند که در فرهنگ فارسی به معنای «آب نوشانیدن» و «دادن و فروختن آب» استفاده می‌شوند. (بنیادلو، ۱۳۸۱:۱۵). پخش کننده آب

را «سقا» و جایی که در آن آب را ذخیره می‌کنند، «سقاخانه » می‌گفته‌اند. (بهمنیار و طالبی، ۱۳۹۴:۴). کلمه «سقا» از سقا به معني مشك آب، مشك شير، ظرف و چيزي كه براي آب يا شير بوده است که جمع آن «اسقیه «و اسم فاعل آن «ساقي»، به معنای آب دهنده است. اما کلمه سقا صیغه نسبت به شغل است. (جعفرنژاد و جعفرنژاد، ۱۳۹۶: ۹۱) سقاخانه در فرهنگ معین اینگونه معنی شده است: «جایی که در آن‌جا، آب برای تشنگان ذخیره کنند و آنجا را متبرک دانند» (اطیابی، ۱۳۸۳: ۵۶). ابعاد سقاخانه‌ها گاه کوچك وگاه بزرگ و گاه دارای زینت آلات و تزئینات معماری بوده است. معماری سقاخانه‌ها، به معماری مساجد و محراب شبیه و نزدیک است. قوس‌هایی که در محراب یک مسجد دیده می شود، با اختلافی بسیار ناچیز در سقاخانه نیز مشاهده می‌شود. (احمدی ملکی،۱۳۷۷:۸۶). برخی سقاخانه‌ها در ابعاد سه در چهار و اغلب کوچکترند. گاه آنقدرکوچک هستند که همچون حفره‌ای در پهنه دیوار به نظر می‌رسند و بیشتر در کنار در مساجد و تکایا و محل تقاطع پررفت و آمد مردم در بازار بنا می‌شدند.(اطیابی، ۱۳۸۱: ۵۷). بعد از واقعه کربلا و روایات تاریخی مربوط به این واقعه مهم، سقاخانه، مانند مساجد، حسینیه و زورخانه، به نمادی مذهبی به خصوص در مکتب شیعه تبدیل شد. نمادهایی همچون نماد عاشورا: نقش ارزش‌های معنوی عاشورا به تبعیت از «کل یوم عاشورا و کل ارض کربَلا»؛ که سعی در زنده نگاه داشتن این حماسه در متن زندگی مردم داشته است، به خوبی در سقاخانه‌های ایرانی، که بخشی از فضاهای شهری هستند، مشهود بوده است. (ستاریفرد، ۱۳۹۲:۵). به بیان دیگر شیعه ایرانی با گسترش نمادهای عاشورا در متن زندگی و جامعه، همواره یاد این رخداد حماسی را زنده نگه داشته است. جایگاهی خاص درباورها و اعتقادات: «سقاخانه‌ها به جایگاهی مقدس برای مردم حاجتمند تبدیل گشتند تا خواسته‌های خود را در این مکان با خدای خود یا شفاعت کنندگان دینش در میان گذارند. این خواسته‌ها گاه با پخت کاچی یا حلوا وگاه همراه با روشن‌کردن شمعی است‌که نذر سقاخانه‌کرده‌اند. غالبا روشن کردن شمع‌ها را دود سیاه و غلیظ فرا گرفته که در پندار عوام نشانه اعتبار بیشتر سقاخانه است.» (دادمهر،۱۳۷۸:۵۶). «سقاخانه، این مکان پاک و مقدس که تداعی کننده گلوهای تشنه و سیراب شده است؛ حکایت‌گر فرهنگ پیشینیان ماست و هنوز محلی است که مردم با تواضع از کنار آن عبور می‌کنند و دست و پیشانی و لب بر آن می‌سایند تا مراد بگیرند» (اطیابی،۱۳۸۳:۵۶). هر جزیی از عناصر تشکیل دهنده سقاخانه نمادی از فرهنگ ایرانی بوده‌اند. ضمن آنکه سقاخانه خود از جایگاهی ویژه در فرهنگ مردم ایران برخوردار بوده است. آینه، شمع، پنجه، ستاره و رنگ‌های آبی و سبز هر کدام نشانه‌های فرهنگی درتاریخ ایران هستند.

۷-بررسی تطبیقی کارکرد مهرابه‌های کهن وسقاخانه‌های امروزی با تاکید برجنبه حکمی نور در این مکان‌ها

براساس آنچه‌که تاکنون گفته شد، مردم ایران باستان اهورا مزدارا بعنوان یگانه نیروی قدرتمند در عالم که قادر به انجام کارهای بزرگ و زیاد بوده در آیینی به نام آیین مهرپرستی نیایش و پرستش می‌کرده‌اند و برای این نیایش مکان مخصوص تحت عنوان مهرابه‌ها می‌ساختند. مهرابه‌های ساخته شده به شکل گودی دردل صخره غارها کنده می‌شده‌است. در واقع شکل سقاخانه‌هایی که بعد از ورود اسلام و تغییر دین مردم ساخته شده به شکل گودی در دیوار بناها یا دیوار محل‌های پر رفت و آمد مردم بوده است و این تشابه نه تنها که ظاهری نیست بلکه بر اساس اسناد بدست آمده نشان دهنده ادامه همان مهرابه‌های مهرپرستی است. پیروان آیین مهرپرستی می را مقدس و آن را آب زندگی می‌دانستند، از این رو درگذرگاه‌ها و محل‌های پر رفت و آمد مردم دوستکامی (جام‌های سنگی پایه‌دار و بزرگ) قرار می‌دادند و در آن‌ها می می‌ریختند تا هر کس که دوست داشت از آن می‌بنوشد. مشابه همین اقدام درسقاخانه‌ها نیز رخ می‌دهد، بعد از آمدن دین زرتشت و از بین رفتن آیین مهرپرستی زرتشتیان بجای می، آب را مایه‌ی مقدس و نشان زندگی می‌دانستند که در مراسم نیایش خود از آن بعنوان مایه‌ی حیات بهره می‌بردند. با ورود اسلام و به ویژه با رخ دادن واقعه کربلا اهمیت و تقدس آب نزد ایرانیان دو چندان شد و ایرانیان هم آب را در محل‌های پر رفت و آمد و درسنگاب‌های بزرگ که تقلیدی ازهمان دوستکامی‌های مهریان بود می‌ریختند، که اغلب این سنگاب‌ها در محل سقاخانه‌ها نگهداری می‌شد و فردی خیر بانی تامین آب و نگهداری از آن می‌شد که لقب سقا نیز به آن‌ها داده میشده‌است. در مهرابه های مهریان مردم برای نزدیکی به اهورامزدا وایزد مهرواجابت دعاهایشان شمع روشن میکردند ،که این شمع نماد خورشید و نور بوده که درهمه عالم گسترانیده میشده است وازاین طریق مردم هنگام دعا ونیایش احساس نزدیکی به ایزد مهر پیدا میکردند.همچنین ازنور این شمع‌ها برای روشنایی داخل مهرابه ها نیز بهره می‌بردند.امروزه نیز درسقاخانه ها هرچندکه آیین مردم ازمهرپرستی به یکتا پرستی تغییر پیدا کرده است، اما ایرانیان فرهنگ و سنت پیشینیان خودراحفظ نموده وبا استناد به آیه‌ی ۳۵ سوره نور(الله نورالسموات والارض) دراین مکان برای اجابت دعا ونزدیک شدن به خداوند شمع روشن میکنند.آنها شمع و نورآن راواسطه‌ای میدانند میان خود و خداوندکه با توسل به نوروروشنایی شمع حاجت وخواسته خودراازخداوند طلب میکنند. درمراسم شام غریبان شهادت امام حسین (ع) هم با اعتقاد به جایگاه و منزلت امام حسین (ع) نورشمع را وسیله‌ای برای توسل به‌ایشان جهت ابراز حاجت و خواسته یشان ازخداوند قرار میدهند . در سقاخانه ها نیز که با تشنه به شهادت رسیدن امام حسین (ع) و حضرت ابالفضل (ع) و یارانشان ، جنبه تقدس و اهمیت آب دو چندان شد ، نوروروشنایی نیز بواسطه احترام وتقدس شهدای کربلا به وسیله روشن کردن شمع و روشنایی آن که تاکیدی دارد بر درستی این

انسان‌ها و انتخاب آگاهانه مسیرشان، به فضای آن افزوده شد. نور و جایگاه آن در نزد ایرانیان گرچه دیگر آیین مهرپرستی را ندارند، ولی آن را حفظ نموده اند و به روشنایی آن ایمان دارند. می‌توان‌گفت آنچه که ما امروزه تحت عنوان سقاخانه می‌شناسیم در واقع همان مهرابه‌های دستکند آیین مهرپرستی هستند که گرچه از نظر اعتقادی و آیینی کارکردشان تغییرکرده اما درون مایه و ماهیت خود را در طول دوران حفظ نموده و فقط لباسی جدید متناسب با فرهنگ و رسوم مردم برتن کرده است. در پایان بررسی تطبیقی کارکرد مهرابه‌ها و سقاخانه‌ها درجدول شماره (۱) بطورخلاصه آورده شده است.

جدول (۱) بررسی تطبیقی کارکرد مهرابه‌ها و سقاخانه‌ها- منبع نگارندگان

مهرابه			سقاخانه		
در دل صخره غارها و به شکل گودی ساخته میشدند.	می در دوستکامی ها میریختند و در مکان های پر رفت و آمد قرار میدادند.	شمع را به جهت نور آن که نماد اهورا مزدا بود روشن میکردند	به شکل گودی و در دل دیوار ساخته می‌شدند.	آب را در سنگاب های بزرگ می‌ریختند و در مکان های پر رفت و آمد قرار می دادند	باستناد آیه‌ی ۳۵ سوره نور شمع روشن میکردند که نماد خداوند است

۸-نتیجه گیری

آتش و آب و نور از عهد باستان در ایران و در آیین مهر پرستی حضور داشته‌اند. ایرانیان اهورامزدا فرزند خورشید را که نیروی باروری و زندگی بوده در مهرابه‌های دستکند که دردل صخره‌ها می‌کندند پرستش می‌کردند. آن‌ها در آیین پرستش خود ابتدا از آتش و نور آن و بعد از اختراع شمع توسط چینیان از این جانشین آتش و نورش به همراه نوشیدنی مهوئه استفاده می‌کردند. بعدها با کمرنگ شدن آیین مهرپرستی و آمدن آیین زردتشت مهرابه‌ها به‌آتشکده تبدیل شدند و آتش جاودان و نور آن را مورد پرستش قراردادند. آب و الهه آناهیتا هم از عهد باستان نزد ایرانیان تقدس داشته و آیین پرستش در کنار آتش حضورداشته است. در واقع آب بدلیل تقدس زیاد جانشین نوشیدنی مقدس مهوئه درمراسم آیینی شد. با ورود اسلام به ایران و پذیرش این دین توسط ایرانیان آب همچنان تقدس خود را در مراسم عبادی و آیینی حفظ نمود و مهرابه‌های مهریان و معبد آناهیتا الهه‌ی آب جای خود را به بنای سقاخانه‌ها داد. به ویژه با وقوع حادثه کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانشان بر این تقدس نیز افزوده شد. آتش و نور حضورشان تغییر شکل پیداکرد و بصورت روشن کردن شمع و در مراسم‌های سوگواری به ویژه شام غریبان شهادت امام حسین (ع) نمود پیدا کرد. سقاخانه‌ها به شکل مهرابه‌های باستانی به جهت سیراب‌کردن تشنگان و سقایی رهگذران ایجاد شد که در گذر زمان علاوه بر عنصر آب عنصر نور هم بنا به حکمت وجودیش به آن پیوست که مردم برای رفع حاجاتشان

از درگاه خداوند در این مکان‌ها توسل می‌جستند. عناصر آب و آتش و نور همچنان در کنار یک‌دیگر و در زندگی مردم ایران حضور دارند و در واقع ایرانیان با آمدن اسلام باورهای باستانی خویش و آیین پرستش خود را از بین نبردند بلکه آن را حفظ کرده و جامه‌ی اسلامی به آن پوشاندند.

۹-فهرست منابع

احمدی‌ملکی، رحمان، (۱۳۷۷) سقاخانه‌های قدیم تهران، نشریه وقف میراث جاویدان، شماره‌های ۲۳ و۲۴.

اطیابی، اعظم، (۱۳۸۳) سقاخانه‌های اصفهان، نشریه فرهنگ مردم، شماره ۱۰.

باصولی، درخش، مهدی، سعیده، (۱۴۰۰) روایت منظرین سقاخانه در شهر ایرانی، مجله منظر، شماره ۱۳.

بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۸). حکمت، هنر و زیبایی (مجموعه مقالات) تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان، تهران، انتشارات.

بنیادلو، نادیا، (۱۳۸۱) سقاخانه‌های تهران، نشر تهران، موسسه فرهنگی هنری بینش پژوه.

بهار، مهرداد، (۱۴۰۱). بندهش، تهران، انتشارات توس.

پورداوود، ابراهیم، (۱۳۷۷). یشت‌ها، تهران، انتشارات اساطیر.

پورعبدا، حبیب ا، (۱۳۸۹). حکمت‌هاي پنهان در معماري ايران، چاپ اول، تهران، انتشارات کلهر.

جعفرنژاد، سید رضا و سید حسین، (۱۳۹۶) نقش آیکونوگرافی در تکایا و سقانفار (سقاخانه) مازندران، نشریه تحقیقات جدید در علوم انسانی، دوره سوم، شماره ۲۵.

حامی، احمد، (۱۳۵۵). بغ مهر، چاپ داورپناه. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

حجتی زاده، راضیه، (۱۳۸۸). بررسی نماد آتش در غزلیات شمس تبریز.

دادمهر، منصور (۱۳۷۸). پژوهشی درباره‌ی سقاخانه‌ها و سنگاب‌های اصفهان، انتشارات گلها.

دیباجی، محمد علی، (۱۳۹۰). جایگاه نور در حکمت اشراق.

زارعی، محمد ابراهیم و حبیبی، حسین، (۱۳۹۲). سقاخانه و سیر اندیشه‌ی ایرانیان در پس زمینه این بنا.

ستاری فرد، شهرام، (۱۳۹۲) سقاخانه ها بیانی از هویت اسلامی شهرهای ایرانی، همایش ملی معماری پایدار و توسعه شهری (مقاله کنفرانسی).

سلطان زاده، حسین، رضایی آشتیانی، سیما، (۱۳۹۰). ساختارفضایی معماری مهرابه های اروپا، نشریه نقش جهان ، سال اول، شماره یک.

شوالیه، گربران، ژان، الن، (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها، تهران ، انتشارات جیحون.

عتیقه چی، نسرین، (۱۳۹۰). بررسي نماد آتش و کاربرد آن در فرهنگ بومي ايران .

عناقه، محمودیان، صابری زاده، عبدالرحیم، حمید، رقیه، (۱۳۹۱). تجلی عرفان در معماري مسجد، فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، سال نهم، شماره۳۳.

فرزانگی ، خدابنده ، (۱۳۶۶). آتش ، مجله چیستا ، شماره ۳۸

نجیب اوغلو،گل رو، (۱۳۷۶). هندسه وتزئین درمعماري اسلامی. مترجم مهرداد قیومی بیدهندي، تهران، انتشارات روزانه.

حکمت نهفته در باغ ایرانی با تکیه بر باغ جهانی اکبریـــه (بیرجند)

نویسندگان:

۱- سیده آمنه منصوری مهریان، دانشجوی کارشناسی ارشد هنراسلامی (گرایش مطالعات تاریخی- تطبیقی) دانشگاه بیرجند

۲- دکتر آرزو پایدار فرد، استادیار گروه فرش و هنراسلامی دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند

E-Mail: ameneh.mansoori.70@gmail.com

چکیده

باغ ایرانی توصیف زمینی باغ بهشت است که با بیان و توصیف قرآن از بهشت، نزدیکی دارد. باغ اکبریه، نمونه بارز یک باغ ایرانی است که در سه دوره تاریخی زندیه، قاجاریه و پهلوی با کارکرد مسکونی- حکومتی در بیرجند ساخته و ثبت ملی شده است. این باغ با عناصر و تزئیناتی مثل درختان، گل‌ها، حوض، کوشک مرکزی و با تزئینات گچبری، رسمی‌بندی، آینه کاری، منبت و... مزین شده است. برخی عناصر این باغ نیز از نظر حکمی قابل بررسی است. در این پژوهش ابتدا به بررسی عناصر اصلی باغ اکبریه و سپس مطالعه بر روی دیدگاه حکمت اسلامی درمورد عناصر مذکور و ارتباط این عناصر با امر حکمی پرداخته می‌شود. بر این اساس، سؤالات مقاله حاضر اینگونه تبیین می‌شود که؛ مهم‌ترین عناصر و تزیینات باغ اکبریه چیست؟ مهم‌ترین مبانی حکمی باغ اکبریه بر مبنای حکمت باغ‌های ایرانی چگونه مطرح می‌شود؟ هدف از این پژوهش بررسی عناصر کارکردی و تزئینی باغ اکبریه مثل گنبد، حوض، درخت، آینه‌کاری و...، و سپس بررسی معنایی این عناصر از منظر حکمت اسلامی است. روش تحقیق از نوع کیفی و توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی می‌باشد. نتایج مشخص می‌کند که در باغ اکبریه عناصری چون حوض، گنبد، ایوان، مقرنس‌کاری، آب، درختان، آینه‌کاری و... دارای معانی حکمی می‌باشند مثل آب که نماد طراوت و پاکیزگی، نور از صفات جمالی خداوند، درخت نماد علم و دانش، هر گل نماد یک فرشته، گنبد نماد آسمان، مقرنس نماد وحدت و کثرت و... است.

واژه‌هاي كليدي: باغ اکبریه، حکمت، عناصر، تزئینات، نماد.

۱- مقدمه

باغ در فرهنگ اسلامی نمودی از بهشت است. علت به‌وجود آمدن این عقیده را می‌توان در خشکی و بی درختی فلات ایران دانست (ویلبر، ۱۳۸۵: ۱۹). موضوع بهشت به عنوان باغ و باغ به عنوان بهشت در اسلام همیشگی است؛ در حقیقت، باغ‌های اسلام در مقایسه با مفاهیم قرآنی بهشت، نسبتا کوچک هستند (گرابر و دیگران، ۱۳۸۹: ۴۵۷). باغ‌سازی یکی از ماندگارترین هنرهای ایرانیان است که هم‌سو با هنر معماری، گل‌آرایی و هنرهای تزئینی بر سایر هنرها چون آینه‌کاری، کاشیکاری و... نیز تأثیر فراوان بجا گذاشته است (نصر، ۱۳۸۹: ۱۲). معمار عارف تلاش می‌کند تا به وسیله هنر، عالم پر رمز و رازی خلق نماید تا بیننده با دیدن آن درون خود را از هر آلایشی پاک نماید (پورعبدالله، ۱۳۸۹: ۷۶).

یکی از باغ‌های باشکوه دوره قاجاریه، باغ اکبریه است. حشمت‌الدوله، اولین سنگ بنای عمارت اکبریه را بنا نهاد و در سال‌های بعد پسران و وارثان حشمت‌الدوله به جلال و شکوه باغ افزودند (زعفرانلو و حمزه، ۱۳۸۲: ۱۳۲). در مرکز باغ، عمارت اصلی و استخر با درختان کاج بلند قامت که در دو طرف، همچون سربازانی ایستا به جلال و شکوه بنا می‌افزایند، قرار دارد. پشت عمارت نیز، یک باغ کوچک‌تر با یک حوض مربعی بزرگ قرار

دارد. درون عمارت با گچبری، نقاشی پشت شیشه، مقرنس‌کاری، تزئینات چوبی، آینه‌کاری و... مزین شده است.

هدف از این پژوهش بررسی عناصر کارکردی و تزئینی باغ اکبریه مثل گنبد، حوض، آینه‌کاری و... و سپس بررسی معانی این عناصر از منظر حکمت اسلامی است. برای پیش‌برد این پژوهش ابتدا به بررسی باغ‌های ایرانی و عناصر تشکیل دهنده باغ اکبریه و سپس به بررسی مبانی حکمی باغ‌های ایرانی با تاکید بر باغ اکبریه، پرداخته می‌شود.

۲- پرسش‌های تحقیق

۱- مهم‌ترین عناصر و تزیینات باغ اکبریه چیست؟

۲- مهم‌ترین مبانی حکمی باغ اکبریه بر مبنای حکمت باغ‌های ایرانی چگونه مطرح می‌شود؟

۳- فرضیه تحقیق

براساس سوالات فوق فرضیات به شرح زیر هستند:

۱- به نظر می‌رسد مهم‌ترین عناصر و تزئینات باغ اکبریه شامل حوض، ایوان، مقرنس‌کاری، گچبری، آینه‌کاری، درختان و گل‌ها و... می‌باشد.

۲- با توجه به وجود عناصر و تزئیناتی که در باغ اکبریه وجود دارد چنین به نظر می‌رسد؛ معمار عارف با بینش جهان‌بینی این عناصر و تزئینات را در باغ بکار برده تا تمثالی باشد از باغ بهشت و احتمالا دارای معانی حکمی هستند. مثل حوض که بیانی از تجلی عالم مثال می‌باشد.

۴- پیشینه تحقیق

بیشتر پژوهش‌های انجام شده در حوزه باستان‌شناسی، معماری، معماری منظر، تزیینات معماری و مرمت باغ اکبریه می‌باشد که عبارتند از: شواکندی و کوهستانی (۱۳۹۹)، در مقاله «پژوهشی تطبیقی بر نقوش گچبری‌های دو بنای قاجاری شهر بیرجند (باغ اکبریه و رحیم‌آباد)» به مقایسه نقوش گچبری استفاده شده در تزئین این عمارت‌ها برای یافتن تفاوت‌ها و شباهت‌های بین آن‌ها می‌پردازد. فرزین و دیگران (۱۳۹۹)، در مقاله «ویژگی‌های منظر چند عملکردی در باغ ایرانی (مطالعه موردی: میراث جهانی باغ اکبریه)» باغ اکبریه را از نظر عملکرد (حکومتی، کشاورزی، تفریحی و...) مورد بررسی قرار داده است. خلیل‌نژاد (۱۳۹۸)، در مقاله «تزئین‌گرایی- آفت باغ‌های ایرانی میراث جهانی» وضعیت فعلی منظر کشاورزی باغ‌های ایرانی ثبت شده در میراث جهانی یونسکو (باغ اکبریه بیرجند، عباس‌آباد بهشهر، دولت‌آباد یزد و...) را مورد مطالعه قرار داده است. اعتضادی و بینا (۱۳۹۶)،

در مقاله «شناسایی انواع محوطه‌های باز و عملکرد آن‌ها در باغ‌های تاریخی بیرجند (با تمرکز بر باغ‌های رحیم‌آباد، امیرآباد، شوکت‌آباد، بهلگرد و اکبریه)» به خرده فضاهای باز در باغ‌های بیرجند مثل اندرونی، حیاط، جلوخان و... و تاثیر آن‌ها بر ساختار هندسی و فضایی باغ، پرداخته است. صحرانورد و دیگران (۱۳۹۶)، در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «بررسی تطبیقی نقوش باغ و عمارت رحیم‌آباد با نقوش باغ و عمارت اکبریه در بیرجند» به بررسی نقوش و تزیینات می‌پردازد. خلیل‌نژاد و توبیاس (۱۳۹۵)، در مقاله «بسترهای شکل‌گیری و ویژگی‌های منظر مثمر در باغ ایرانی» مطالعاتی را در شش باغ ایرانی (باغ-اکبریه، رحیم‌آباد، شاهزاده ماهان، بهلگرد، پهلوان‌پور مهریز و امیرآباد) انجام داده و آن‌ها را از حیث مثمر بودن و تولید محصولات خوراکی، زینتی و شفابخشی مورد بررسی قرار داده است. صابری و دیگران (۱۳۹۳)، در مقاله «ضرورت شناسایی و حفاظت از فضاهای سبز مبتنی بر شرایط محلی و منطقه‌ای ایران (نمونه موردی: باغ اکبریه بیرجند)» سعی در معرفی باغ اکبریه داشته و با نشان دادن جایگاه باغ اکبریه، در ساختار و کارکرد آن بخصوص در زمینه تامین‌بخشی از فضای سبز در بیرجند و در نهایت حفاظت از آن مورد پژوهش قرار گرفته است. مسعودی و دیگران (۱۳۹۱)، در پایان نامه کارشناسی ارشد «بررسی و مطالعه باغ‌های تاریخی بیرجند در عصر قاجار و پهلوی» و در مقاله (۱۳۹۲)، «باغ‌های تاریخی بیرجند در دوران قاجار و پهلوی» که به عوامل مؤثر در شکل‌گیری باغ‌های بیرجند در عصر قاجار و پهلوی (اکبریه، رحیم‌آباد، شوکت‌آباد و بهلگرد) و تحلیل اجزا معماری و تزئینات وابسته به آن‌ها پرداخته است. سروش و زعفرانلو (۱۳۹۰)، در مقاله «باغ‌هایی بر کرانه کویر، معرفی اجمالی باغ‌های تاریخی استان خراسان جنوبی» به صورت اجمالی باغ‌های بیرجند (اکبریه، رحیم‌آباد، باغ‌مقبره حسام‌الدوله و...) را معرفی کرده است. فاطمی و دیگران (۱۳۸۷)، در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «طراحی منظر محور تفریحی- گردشگری حدفاصل دو باغ تاریخی بیرجند- مورد مطالعه: باغ‌های اکبریه و رحیم‌آباد» به بیان ایده و طراحی محور گردشگری بین باغ اکبریه و رحیم‌آباد پرداخته است. رنجبر و دیگران (۱۳۸۴) در مقاله «درآمدی بر شناخت باغ‌های تاریخی بیرجند» به توصیف باغ‌های تاریخی بیرجند (باغ اکبریه، رحیم‌آباد، شوکت‌آباد، قلعه مود و...) و سپس به مقایسه آن‌ها با باغ‌های ایرانی می-پردازد.

رفیع‌زاده ملکشاه و رفیع‌زاده ملکشاه (۱۳۹۶)، در مقاله «بازشناسی معانی عناصر باغ ایرانی با استفاده از مبانی عرفانی و دینی (دوره ایرانی- اسلامی)» به بررسی عناصر باغ ایرانی از لحاظ مفاهیم عرفانی و دینی و مقایسه آن با باغ بهشت در قرآن و نگاه جهانگردان و شعر و ادبیات می‌پردازد. قاصدی و دیگران (۱۳۹۵)، در مقاله «تجلی مفاهیم قرآنی در باغ ایرانی با تمثیلی از بهشت با تاکید بر قرآن» به بررسی عناصر مختلف باغ در قرآن و نمونه‌های باغ اسلامی- ایرانی بر اساس دیدگاه حکمی و متن قرآن

می‌پردازد. جلیلی و دیگران (۱۳۹۵) در مقاله «چشم‌انداز اسلامی نمادگرایی در هنر و معماری بازشناسی مولفه‌ها در باغ ایرانی» به بررسی معنای نمادین و رمزگونه مولفه‌های شاخص هنر و معماری می‌پردازد و با توضیحاتی کلی درمورد باغ ایرانی، به تجلی نمادهای اسلامی در باغ ایرانی می‌پردازد. زندی و اکبری‌دهکردی (۱۳۹۴)، در مقاله «تجلی حکمت هنراسلامی در باغ ایرانی» به بررسی و نزدیکی الگوهای معنایی و معنوی عناصر باغ ایرانی با قرآن و سایر کتب آسمانی می‌پردازد. جمال‌لیوانی و دیگران (۱۳۹۴)، در مقاله «باغ ایرانی سمبلی از بهشت جاویدان بر روی زمین (باغ ایرانی پژواکی از بهشت)» به بررسی تشابهاتی بین الگوی باغ بهشت و باغ ایرانی می‌پردازد. شعبان‌آبادی (۱۳۹۴)، در مقاله «رویکرد معناشناختی عناصر و فضاهای شکل دهنده‌ی باغ ایرانی» به بررسی عناصر باغ ایرانی و نشان دادن رمزهایی در کلیت باغ ایرانی می‌پردازد. بمانیان و عظیمی (۱۳۸۹)، در مقاله «انعکاس معانی منبعث از جهان‌بینی اسلامی در طراحی معماری» به بررسی مفاهیمی مثل توحید، تجلی، وحدت و... در عالم حقیقت و سپس به ابزارهای بیان معانی در باغ ایرانی مثل هندسه، نور و... می‌پردازد. عبدی و خوشبخت (۱۳۹۳)، در مقاله «طراحی باغ و عناصر آن با استفاده از آیات مربوط به باغ‌های بهشتی» به توصیفاتی از عناصر باغ‌های بهشتی که در قرآن آمده، پرداخته و آن‌ها را الگویی برای باغ‌های اسلامی می‌داند. رضوی و دیگران (۱۳۹۳)، «رابطه انسان با طبیعت از دیدگاه معناگرا (بررسی رابطه باغ ایرانی با حکمت باغ قرآنی» باغ ایرانی را از دیدگاه‌های مختلف (قرآن، اسطوره‌شناسی و...) مورد بررسی قرار داده است. زرپوش و دیگران (۱۳۹۲)، در مقاله «بررسی حکمت شکل‌گیری نظام هندسی حاکم بر باغ ایرانی و تبلور آن در نخستین باغ‌های اسلامی» به بررسی تأثیر اعتقادات بر عناصر و ساختار باغ‌های ایرانی در پیش از اسلام و پس از اسلام، و اهمیت هندسه حاکم بر باغ‌های ایرانی پرداخته است.

۵- روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و توصیفی- تحلیلی سعی برآن دارد که به پاسخ پرسش‌های مطرح شده بپردازد. گردآوری اطلاعات بصورت مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی و مصاحبه و گردآوری تصاویر از باغ اکبریه توسط نگارنده اول بوده است.

۶- باغ و معماری ایرانی‌اسلامی

باغ‌سازی در ایران دارای قدمتی طولانی بوده و در همه زمان‌ها به خصوص در دوره اسلامی مورد توجه قرار گرفت (نصر، ۱۳۸۹: ۱۳). خصوصیات کلی باغ‌های ایرانی عبارتند از: استفاده از خطوط راست در طراحی باغ، احداث باغ در زمینی شیب‌دار، تقسیم عرصه باغ به چهارقسمت،محصور بودن اطراف باغ با دیوار، وجود یک ساختمان در بلندترین قسمت یا مرکز، روان نمودن آب طوری که صدای آب ایجاد شود، استفاده از سنگ‌های تراش‌دار در کف جوی جهت ایجاد موج در آب (سینه کبکی)، وجود حوض یا استخر جهت تامین آب و زیبایی چشم‌انداز روبروی عمارت، استفاده از گل‌های دارویی و زینتی، عدم وجود حدفاصل بین

باغ و ساختمان، اختصاص دادن بخش اعظم باغ جهت کاشت درختان میوه و... (نعیما، ۱۳۸۵: ۲۳). باغ‌های ایرانی از لحاظ کارکردی در پنج گروه قابل طبقه‌بندی هستند که شامل:

-باغ میوه: سودمندترین و ساده‌ترین باغ از نظر اقتصادی و طراحی می‌باشد. گاها در محل زندگی صاحب باغ یا کنار یک باغ سکونتگاهی قرار می‌گرفت. بعضی از آن‌ها بدون فضای ساخته شده و برخی دارای یک یا چند عمارت متوسط یا کوچک در جهت اقامت صاحب باغ و خانواده‌اش یا باغبان بود.

-باغ سکونتگاهی: خیلی از رجال و اعیان، جهت ایجاد شرایط مساعدی برای سکونت خود، عمارت مسکونی خود را داخل باغی بنا می‌کردند. که موقعیت و وسعت این باغ‌ها متناسب با قدرت و ثروت صاحب باغ و همچنین تابع امکانات محیطی و خصوصیات هر شهر بوده است. و غالبا در بیرون یا اطراف بافت شهری قرار داشتند.

-باغ‌های سکونتگاهی - حکومتی: اغلب در شهرهای کوچکی که تشکیلات و سازمان‌های اداری و نظامی محدود و کوچکی داشتند یا فاقد فضاهای اداری و ارگ حکومتی بودند، حاکم یا برخی افراد مهم شهری در باغی ساکن می‌شدند که علاوه‌بر عمارت مسکونی، عمارتی نیز درنظر گرفته می‌شد که به آن عمارت بیرونی و گاها دیوان‌خانه می‌گفتند تا در آن به کارهای اداری و حکومتی بپردازند. این بخش ، به گونه‌ای ساخته می‌شد که رفت و آمد افراد در زندگی صاحب باغ اختلالی ایجاد نکند. این باغ‌ها معمولا کوچک بوده و در کنار یا داخل شهر قرار داشت.

-باغ حکومتی: از حیث بهره‌مندی از فضای سبز جزو باغ‌های کامل محسوب می‌شود. این نوع باغ در پایتخت‌ها و اکثر شهرهای مهم و بزرگ کشور وجود داشته که هم مکانی برای دیوان‌خانه و هم مکانی جهت سکونت حاکم و بزرگان کشور بود. البته فضاهای سکونتگاهی، دیوانی و خدماتی را به گونه‌ای می‌ساختند که فعالیت‌های مربوط به هر کدام از آن‌ها در سایر فعالیت‌ها اختلالی پدید نیاورد (نصر، ۱۳۸۹: ۴۶-۴۵).

-باغ مزار: این باغ غالبا تمام یا بخشی از فضای آن برای مزار اختصاص داده می‌شد (نعیما، ۱۳۸۵: ۲۵).

۷- بررسی عناصر و ساختارتشکیل دهنده باغ اکبریه

مجموعه اکبریه با کاربرد مسکونی- حکومتی در سه دوره تاریخی زندیه، قاجاریه و پهلوی اول بنا شده و عمده ساخت آن مربوط به زمان شوکت‌الملک (امیرابراهیم‌علم) می‌باشد. به بیانی دیگر، بخش شرقی (عمارت شوکت‌الملک) در دوره زندیه (شکل۱- الف)، بخش میانی (عمارت اکبریه) در دوره قاجاریه (شکل۱-ب) و بخش غربی (محل فعلی مدیریت میراث فرهنگی بیرجند) در دوره پهلوی اول بنا شد (شکل۱- ج). مصالح استفاده شده در بنا خشت، آهک، آجر، گچ و چوب است (زعفرانلو و حمزه، ۱۳۸۲: ۱۳۴).

شکل۱: الف- قسمت شرقی؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۱)

ب- ساختمان مرکزی؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۱)

ج- قسمت غربی؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۱)

گسترش ساختمان‌های اکبریه از جبهه شرقی به غربی بوده است بطوری که اولین بنای آن در شرق محوطه و خیابان اصلی باغ احداث و بقیه ساختمان‌ها به فراخور نیاز و تقریبا با هماهنگی خاصی در کنار بنای قبلی بوجود آمده است. اگر چه باغ اکبریه و بناهای وابسته به آن در شرایط زمانی خاصی و در یک دوره مشخص بوجود نیامده ولی به لحاظ مشابهت در ساخت و معماری می‌توان آن را یک مجموعه کامل به حساب آورد (حلاج‌مقدم و کرم‌پور، ۱۳۹۶: ۴).

صحن باغ مستطیلی با امتداد شمالی جنوبی که عمده ساختمان‌های آن در سمت جنوب قرار دارد. همانند اکثر باغ‌های ایرانی، محور اصلی باغ در محور تقارن طولی قرار دار د که دو ردیف درختان کاج سر به فلک کشیده قدیمی به همراه درختچه‌های شمشاد تاکید ویژه‌ای بر آن دارد (شکل۲-الف). در میانه محور اصلی باغ و در انتهای این مسیر و در مقابل عمارت حوض آب قرار دارد که علاوه‌بر انعکاس تصویر باغ، بر وجود عنصر اصلی آب در شکل‌گیری باغ تاکید می‌نماید (حلاج‌مقدم و کرم‌پور، ۱۳۹۶: ۲). گونه‌های گیاهی متنوعی در این باغ حضور دارند مثل: درختان کاج، سرو، زبان‌گنجشک، پسته، انار و... (شکل۲- ب) یا درختچه‌هایی مثل شمشاد، گل محمدی و... و گل و بوته‌هایی مثل شمعدانی، بنفشه، تاج‌خروسی، گل یخ و... (شکل۳- الف، ب، ج).

شکل۲: الف، ب- باغ روبروی عمارت اصلی؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۰)

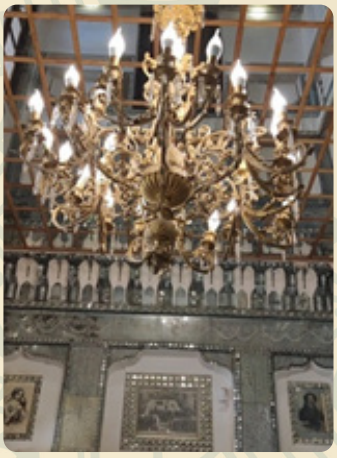
شکل۳: الف، ب، ج- گونه‌های گیاهی باغ اکبریه؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۰)

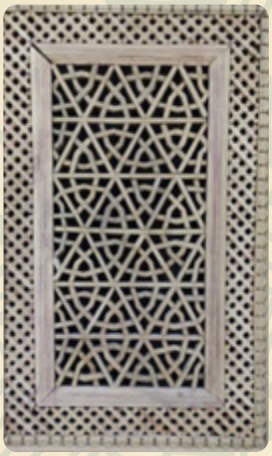
۱-۷- عمارت اکبریه

عمارت مرکزی مهم‌ترین قسمت باغ و از بناهای اصلی و شاه‌نشین، که دو طبقه است و ورودی به بخش داخلی بنا با دو رشته پلکان بصورت قرینه در شرق و غرب بنا می‌باشد (شکل۴- الف). در موقع ورود یک هشتی وجود دارد و راهرویی که مسیر ارتباط و دسترسی به اتاق‌ها را ایجاد می‌کند. در وسط عمارت یک حوض با ۸ فواره، جریان و صدای آب را طنین‌انداز می‌کند و باعث خنکی هوا می‌شود که به آن حوض‌خانه یا گنبدخانه یا عمارتِ کلاه‌فرنگیِ عمارت می‌گویند (شکل۴- ب). در قسمت بالای حوض، گنبد کلاه فرنگی با ۶ بازشوی نورگیر و تزیینات رسمی‌بندی قرار دارد (شکل۴-پ). فضای تشریفاتی یا شاه‌نشین تابستانه عمارت از مهم‌ترین قسمت‌های این طبقه، که دارای گچبری‌های متعدد بصورت موتیف‌های گل و گیاه پیچ‌درپیچ است (شکل۴- ت) به همراه تزئینات آینه و نقوشی که نشان از اهمیت و جایگاه این فضا در گذشته بوده و امروزه به همان سبک قبلی بازسازی شده است. نقوش بکار رفته در این تزئینات گل و بته، حیوانی، پرنده، قاب‌ها و ستون‌های گچی که به عنوان یک عنصر تزئینی در بنا اجرا شده (شکل۴- ث)، به همراه درهای مشبک گره‌چینی چوبی و منبت (شکل۴- ج) که احتمالا مربوط به دوره زندیه است (سیروسی، ۱۴۰۰: مصاحبه میدانی).

طبقه بالای عمارت نیز قرینه است و بیشتر محل حضور کارکنان و حاکم بود. در مرکز عمارت نور از سقف به صورت یک درب بازشو گرفته می‌شد. تالار آینه یا تالار سلام شاخص‌ترین عنصر معماری این طبقه با یک فضای ویژه‌تر و تزئیناتی بیشتر شامل آینه‌کاری‌ها، گچبری و پوسترهای نقاشی می‌باشد (شکل۴- چ). عناصری که در تزیین اتاق آینه استفاده شده است، نوعی آینه-کاری مخصوص در قالب‌های مقرنس گچی و همچنین استفاده از نقاشی‌های اروپایی بوده که به تعداد محدودی در بدنه دیوار و زیر شیشه جاسازی شده است. سقف این اتاق با آینه‌هایی به شکل مربع پوشش داده شده است که فرم تزییناتی آن را کامل می-کند (حلاج‌مقدم و کرم‌پور، ۱۳۹۶: ۵). تزیینات بکار رفته در اتاق شاه‌نشین یا اتاق آینه با یکدیگر ارتباط منطقی ندارند و قسمتی از آن تقلید از هنر بیگانه است (عباس‌زاده و میری‌مقدم، ۲۲). نمای خارجی این بنا شامل یک پیش‌ایوان سرتاسری و ۲ستون در آن است. ستون‌های بکار رفته در پیش‌ایوان بصورت مدور با استفاده از آجرهای پیش‌بر ساخته شده است. قوس‌های دسته سبدی و نیم‌دایره به پیش‌ایوان زیبایی خاصی بخشیده‌اند (حلاج‌مقدم و کرم‌پور، ۱۳۹۶: ۵). نمای عمارت و بالکن وسط و پله‌های دسترسی به طبقه بالا، مربوط به دوره پهلوی اول است. در حال حاضر طبقه اول به عنوان موزه مردم‌شناسی و طبقه دوم موزه باستان‌شناسی می‌باشد.

شکل۴: الف- عمارت اصلی ب- حوض‌خانه پ- گنبد کلاه فرنگی ت- گچبری





ث- ستون‌های گچی در اتاق شاه‌نشین ج- در چوبی چ- تالار آینه؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۰)

۲-۷- محوطه پشت عمارت اصلی

در پشت عمارت اصلی یک باغ کوچک‌تر از باغ اصلی با یک استخر مربعی بزرگ در وسط محوطه و یک درب ورودی به داخل روستا قرار دارد. همچنین یک حمام سنتی و مطبخ و چند اتاق که اجزای تشکیل دهنده محوطه پشت عمارت را تشکیل می‌دهد (شکل۵- الف، ب).

شکل۵: الف، ب- محوطه پشت عمارت اصلی؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۱)

۳-۷- اصطبل

این قسمت مربوط به توقف درشکه‌هایی بوده که جهت ملاقات با حکمران وارد باغ می‌شدند و محوطه‌ای را شامل می‌گردد که اطراف آن را اتاقک‌های متعدد که در ساخت آن‌ها از روش طاق و تویزه استفاده شده است دربرگرفته است که درگاه‌های آن بوسیله قوس دزد پوشیده شده است تعدادی از اتاقک‌ها به مرور و به تدریج به آخرین ساختمان الحاق شده است (عباس‌زاده و میری‌مقدم، ۲۸). (شکل۶- الف، ب).

شکل۶: الف، ب- اصطبل؛ مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۱)

۴-۷- نظام آب

برای آبیاری باغ از آب ذخیره شده در استخر پشت عمارت که با آب قنات پر می‌شود استفاده می‌کنند که علاوه‌بر آبیاری باغ، به فضای درون باغ، زیبایی و طراوت می‌بخشد (شکل۷- الف). آب درون این استخر از طریق مسیرهای انتقالی آب، به مسیرهای فرعی و در نهایت به باغ هدایت می‌شود (شکل۷- ب).

به منظور استفاده بهتر از آب، کنار مسیرهای انتقالی آب به صورت متراکم درختان و درختچه‌های مثمر و غیرمثمر کاشته شده است تا ضمن افزودن به زیبایی و سرسبزی باغ محصولاتی نظیر گل محمدی، انجیر سیاه و انار نیز تولید نمایند. نوع آبیاری منطقه به دلیل شرایط خاص آب و هوایی و عدم وجود دانش و تکنولوژی در گذشته، از نوع غرقابی بوده و آب قنات از طریق نهرهای خاکی به باغ هدایت و وارد نهرهای پای درختان شده و آب مورد نیاز آن‌ها را تامین می‌کرده است. یکی از دلایل غرقابی بودن نوع آبیاری این منطقه وجود عامل شوری در خاک می‌باشد (حلاج‌مقدم و کرم‌پور، ۱۳۹۶: ۹).

شکل۷: الف- استخر پشت عمارت

ب- مسیرهای انتقالی آب، مأخذ (نگارنده اول،۱۴۰۱)

۸- بررسی مبانی حکمی باغ های ایرانی با تاکید بر باغ اکبریه

حکمت به معنای دانایی، علم، دانش، دانشمندی و عرفان بکار رفته و به شناسایی حق و فراگرفتن علوم شرعی و علوم طریقت و حقیقت و برهان و غایت هر چیز نیز معنا شده است (نصر، ۱۳۸۶: ۲۲). از جمله مفاهیم ژرف و مرتبط با مفهوم هنر در فرهنگ اسلامی واژه حکمت است. در فرهنگ اسلامی به جنبه باطنی هر پدیده‌ای که علاوه‌بر ظاهر، دارای عمق و باطن باشد، به حکمت تعبیر می‌شود (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۴۲-۴۱). نمادها از جنس امور زمینی و عالم ماده جهت تجلی عالم بالا هستند و مسلمان می‌خواهد با به کاربردن و تفسیر آن‌ها به حقیقتی متعالی که ورای این نمادها است، دست یابد (همان، ۱۵۱). باغ اکبریه نمونه یک باغ ایرانی که ساخت آن با توجه به جایگاه بهشت در تفکر معماران و باغسازان ایرانی، شکل گرفته تا تمثالی زمینی از مکانی مقدس باشد و با توجه به اینکه داری عناصری چون: درخت، حوض، آینه، گنبد و... است می‌تواند معانی حکمی دربر داشته باشد که در این پژوهش هرکدام را به صورت مجزا مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۸-۱- مفهوم حکمی باغ

قرآن کریم با توجه به تصاویری که انسان از خرمی و سرسبزی طبیعت دارد بهشت را در جهان آخرت توصیف نموده و پس از اسلام معماران مسلمان با تکیه بر این توصیف‌ها، بهشت‌هایی را در جهان فناپذیر خلق کردند (نعیما، ۱۳۸۵: ۱۳). مفهوم معماری باغ حس مکان را بازتاب می‌دهد، باغ فضایی است که بازتاب تمام و کمالی از عالم را در خود دارد. باغ به مثابه‌ی تجلی فرم و مرکزگریز جهان اکبر (ظاهر)، و حیاط به مثابه‌ی تجلی فرم منعکس‌گرای جهان اصغر (باطن)، می‌توان مکمل یکدیگر و تکمیل کننده حس مکان دانست. بنابراین آفرینش افقی انسان با علت عمودی در ارتباط است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۹۸). کلمه دیگر برای بهشت، فردوس است که مفهوم باغ و بهشت را یک‌جا دارد (ویلبر، ۱۳۸۵: ۴۱) برخی از مورخان؛ همچون آرتو پوپ، جیمز دیکی، رابرت هیلن‌برانت و باربارا برند باغ را اشاره‌ای نمادین از بهشت می‌دانند (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۲۴۷). باغ نماد بهشت و منزلگاه روح است باغ انجیلی «عدن»، سمبل جایگاه کمال است که حضرت آدم و حوا از آن‌جا تبعید شدند (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۴۶). همه عناصر و نقشمایه‌های هنری با اثربخشی از اندیشه‌های قرآنی و دینی، وارد آثار هنری مسلمانان شده‌اند مثل: آینه، حوض، باغ، چهارباغ و... (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۲۴۸). به عبارتی درخت ترکیب آسمانی و زمین و آب و در مجموع، کل عالم عین است که حیات ساکن را در برابر آن‌چه در موجودات و سنگ جمود یافته، آشکار می‌کند (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۱۵). درخت براي بسياري از جوامع كهن همواره علت باروري، نامیرایی، تجلی آسمان و سرچشمه حکمت و دانش است و همچنین نماد خدا و یا جایگاه ذاتی متافیزیک می‌باشد (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۴). درخت ریشه‌هایش را رو به پایین روانه کرده و تنه‌اش را به سمت بالا

و شاخه‌هایش را نیز به سمت بیرون گسترانیده است. بنابراین، این عالم یعنی عالم نمادها و عالم الگوهای ازلی، همه توسط این درخت، احاطه گردیده‌اند (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۲۷).

گل‌ها در این حالت نقش ماده اولیه برای لحظه‌های مقدس را ایفا می‌کردند. به عبارت دیگر صحبت از نوعی ساختن بهشت و هم‌خانه شدن با فرشتگان بود و از آن‌جایی که هر فرشته گل همتای خود را داشت، ستایش و پرورش آن گل در حقیقت ستایش آن فرشته بود و همان انرژی ذهنی فرشته از طریق گل به انسان منتقل می‌شد؛ یعنی آن بصیرت و الهام آسمانی از طریق گل دریافت می‌شد (زانگری، ۱۳۹۱: ۳۸). در اشعار غربی، گل سرخ نماد زیبایی زنانه است و شاعران رومی چون هوراس، در اشعار بسیاری آن را وصف کرده‌اند. توصیف این زیبایی ناپایدار و زودگذر، انسان را بسوی لذت‌جویی آنی و فانی پنداشتن عشق و زندگی سوق می‌دهد و به نوعی هیچ انگاری منجر می‌شود. ولی شاعران اشراقی نگاه دیگری به گل و طبیعت دارند. نزد این عرفا، گل‌ها صورت‌های گوناگون خدا هستند (جواهریان، ۱۳۸۳: ۱۷). باغ اکبریه از موارد فوق‌الذکر مستثنا نیست. چرا که عناصر تشکیل دهنده آن برگرفته از عقاید و علم جهان‌بینی معمار و باغ‌ساز است که آن را خلق کرده و هیچ یک از عناصر موجود در این باغ بیهوده شکل نگرفته است. تکرار این فضای سبز در کل باغ، باعث عینیت بخشیدن و تمثالی از بهشت بر روی زمین شده است.

۲-۸- مفهوم حکمی آب و حوض

آب در فلسفه اسلامی بن هستی محسوب می‌شود: «وجعلنا من الماء کل شیء حی» در عین‌حال عامل تطهیر هست و این صفت ذاتی که بر اشیای پلید مهر پاکی و تطهیر می‌زند چندان با حقیقت بنا در معماری اسلامی ارتباط دارد که حضورش در متن معماری اسلامی بنا را نیز مطهر کرده و صفت تطهیر می‌دهد. آب در عرفان و هنر اسلامی، جلوه پاکی‌ها، زیبایی‌ها و همخوی حق است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۱۸-۱۱۷). آب از تمام عناصر روی زمین مقدس‌تر و ماده اصلی و سرچشمه تمام موجودات بود (خوانساری، ۱۳۸۳: ۳۵). نظر کردن بر آب، به‌ویژه در اول صبح و اول ماه باشگون است (یاوری، ۱۳۸۳: ۴۲). از نظر فلسفی، آب به مفاهیمی مثل شادابی، پاکی، طراوت، وجود حیات و زندگی، معنویت، آسمانی بودن و... اشاره می‌کند (نصر، ۱۳۸۹: ۶۵) و سطح سیقلی آب، حوض و بازتاب تصویر مجازی ایوان و گنبد در آن، بیانی از تجلی عالم مثال یا به تعبیر سهروردی اقلیم هشتم در عالم محسوس و زوال‌پذیر دنیا است (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۸). حوض‌های آینه مانند با بازتاب دادن آسمان در سطح نورانی و لرزان‌شان این دیدگاه را جاودانی کرده و عالی و دون، عالم مثال و ملک، را در سمبولیستی ژرف که گرایشی است از چشم‌انداز اسلامی یکی می‌کند (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۶۵). آب حوض تصاویر را در خود انعکاس می‌دهد و واقعیت وجودی آن‌ها را بهم می‌ریزد. آب حوض همچون تزئین، ثابت و استوار و در عین‌حال مدام در تغییر و دگرسانی بود، شناور و پویا و در عین‌حال ایستا

(گروبه و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۷۴). آب انعکاس دهنده عالم دیگر است و آمیختگی نور و آب در حوض، آرامش و دلنشینی خاصی را به همراه دارد (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۸). می‌توان آب را روح باغ اسلامی یا نیروی حیاتی دانست که به باغ جان می‌بخشد و آن را تا حد بهشت ارتقاء می‌دهد. مشکل گرمی هوا با مرطوب کردن آن به وسیله فواره یا حوض در سالن یا ایوان و یا در باغ منازل، کاهش می‌یابد (زانگری، ۱۳۹۱: ۴۱). در باغ اکبریه شاهد حوض‌هایی (روبروی عمارت اصلی، پشت عمارت و درون عمارت) هستیم و جوی‌هایی که به جهت آبیاری باغ و روان بودن آن و ایجاد حس زیباشناختی عمل می‌کنند. در این حوض‌ها انعکاس آسمان و عمارت و درختان قابل مشاهده است. و همین انعکاس تصویر در آب یعنی، بودن در فضایی بین آسمان و زمین.

۳-۸- مفهوم حکمی آینه

در ادبیات عرفانی، آینه یکی از لطیف‌ترین و دقیق‌ترین مفاهیمی است که برای بیان تعامل و نسبت بین عالم ماده و مثال استفاده می‌شود (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۸). آینه از دیرباز در فرهنگ ایرانیان نماد گویایی واقعیت بوده است. حاصل آینه‌کاری، بازتاب پی‌درپی نور در قطعات بی‌شمار آینه و ایجاد فضایی پرنور، دل‌انگیز و رؤیایی است. هنر آینه‌کاری بیشتر به دلیل کمبود نور در شب و انعکاس آن به وسیله آینه‌ها ایجاد شده است که به تدریج به دست هنرمندان آینه‌کار جنبه تزئیناتی به خود می‌گیرد. استفاده از آینه در فضاهای کوچک داخل ساختمان موجب می‌شود تا فضای مورد نظر، به دلیل انعکاس‌ها، بزرگ‌تر به‌نظر آید. این خصیصه تنها از نظر بصری ایجاد می‌شود، اما عملا موجب می‌گردد تا برای مثال سقف‌های کوتاه، بزرگ‌تر از آن‌چه هستند بنظر برسد (موسوی‌حاجی و نیک‌بر، ۱۳۹۳: ۱۲۴-۱۲۳). معمار قدسی ایران تحت تاثیر این اندیشه و سنت‌ها وظیفه دارد فضایی خلق کند که 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. زیرا بیرون ساختمان‌ها را ظاهر می‌دانند و درون آن‌ها را باطن، بیرون را ساده کار می‌کنند، اما درون آن تزئینات بسیار به کار می‌برند. تضاد میان بیرون و درون بنا را تضاد میان دنیا و آخرت می‌دانند. معمار سعی دارد که ساختمان را از سنگینی خلاص کند و فضا را به شکل سیال درآورد. چه مصالحی بهتر از آینه خرد شده که فضایی مواج از نور ایجاد می‌کند. محیطی که صورت رمزی داشته باشد و هر لحظه به شکلی جلوه کند، فضایی با روح، فضایی زنده تا زمانی که انسان در آن قرار گرفت بیرون را از یاد ببرد (پورعبدالله، ۱۳۸۹: ۱۷۳). همچنین با تاکید بر نقش نور و بازنمایش آن در محیطی که هنر آینه‌کاری در آن اجرا شده است و با در نظر گرفتن این‌که نور عنصر اصلی آفرینش است، با توجه به ماهیت و احساسی که به دلیل انعکاس تصاویر، نور و سایه ایجاد می‌کند؛ فضای آینه‌کاری شده، نمادی از جهان یا فضایی است که از دنیای بیرون خود جدا شده و به بیانی دیگر، مجرد از آن است، و در عین‌حال نمدی از جهان هستی نیز

قلمداد می-گردد (دل‌زنده‌روی و طوسیان‌شاندیز، ۱۳۹۹: ۴۸). در اتاق شاه‌نشین علاوه‌بر گچبری، آینه‌کاری نیز به چشم می‌خورد. همچنین در تالار آینه بیشترین آینه‌کاری‌ها را شاهد هستیم. آینه‌هایی کوچک با نقوش هندسی که نور را به زیبایی انعکاس داده، تکرار تصاویر را به نمایش می‌گذارند و تماشاگر را به عالم خیال می‌برند.

۴-۸- مفهوم حکمی نور

«الله نورالسماوات و الارض: خداوند نور آسمان‌ها و زمین است» (سوره نور، ۳۵: ۳۵۴). عالم، تجلی صفات خداوندی است که از صفات جمالی او، نور است و با توجه به اصل تبعیت مجلا از متجلی، جهان عالمی سراسر نور، تناسب و زیبایی است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۰: ۳۹۵). در حقیقت نور و وجود و زیبایی عین هم هستند، وقتی خداوند، واجب الوجود، یا نورالانوار خوانده شود، یعنی زیبایی مطلق است (نصر، ۱۳۸۶: ۸۶). خداوند ظاهر بالذات، کامل‌ترین مصداق نور، مظهر ماسوای خویش و نوری است که به‌وسیله او آسمان‌ها و زمین ظهور پیدا می‌کنند و هر موجودی به واسطه او ظاهر و موجود می‌شود (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۰: ۳۴۴). ابن‌هیثم نور را عامل زیبایی می‌داند، و بیان می‌کند شمس و قمر و کواکب نیکو جلوه می‌کنند، با آن‌که هیچ عاملی جز نور تابان در آن‌ها نیست و به همین علت زیبا و نیکو هستند (نجیب‌اغلو، ۱۳۷۹: ۲۵۹). این پرتو الوهیت است که اشیاء را از تاریکی لاوجود خارج می‌کند. قابل دید شدن یعنی به هستی درآمدن و همان‌طور که سایه بر روشنی چیزی نمی‌افزاید، اشیاء به بهره‌ای که از پرتو هستی دارند از میزان واقعیت برخوردار می‌شوند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۸). نور در نگاه مفسران عرفانی، نماد وحدت الهی است (موسوی گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۸) و معتقدند که هنرمند مسلمان در انتقال ماده باید از نوسان و ارتعاش نور بهره بگیرد (گروبه و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۷۳). نور علاوه‌بر عنصری مادی و برجسته‌ترین ویژگی معماری ایرانی، یک جوهری معنوی است که با رخنه در غلظت و تیرگی ماده، به آن شایستگی و کرامت می‌بخشد تا نفس بشری که ریشه در عالم نور دارد و همان نشئه روح است، در آن آشیان کند. نور نمودی از (وجود) به (خرد) الهی است (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۶۶). هنر با عالم ملکوت پیوند دارد و نور را نمودی از جلوه وجود مطلق تلقی می‌کند. سهروردی آن را نورالانوار می‌خواند که از عدم به وجود می-آید و آسمان و زمین از آن پرتو می‌گیرد و موجودات به نسبت قرب به روشنایی از وجود بهره‌مندند. نور به‌عنوان مظهر وجود در فضای معماری اسلامی افشانده می‌شود (مددپور، ۱۳۸۷: ۴۴۳). شرح‌غزالی در بیان مراتب نور آشکار در عالم ماده، خود دلیلی بر وجود مراتب نوری در عالم ملکوت است که باعث نزدیکی و تقرب بعضی فرشتگان به نور واقعی می‌شود. از نظر غزالی نور تنها برای وجود واقعی یعنی خدا کاربرد دارد که بالاترین و عالی‌ترین نورهاست و همه موجودات از او نور دریافت می‌کنند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۰: ۳۴۸). در عمارت مرکزی اکبریه، گنبد کلاه فرنگی با نورگیرهایی در اطراف آن، که نور را به سمت

داخل هدایت می‌کنند، یا بازشوهایی در سقف که نور عمارت از آن طریق تأمین می‌شد و یا در تالار آینه که انعکاس نور را از آینه‌ها شاهد هستیم که در جهت زیبایی‌شناسی، کارکردی و نشان دادن جنبه تمثالی آن، بکار رفته‌اند.

۵-۸- مفهوم حکمی درگاه (ایوان) و دیوارها

دیوار محصور کننده و محافظت کننده پناه‌گاه درونی ساختمان یا باغ است. دیوار حاکی از قدرت، خلوت و محدودیت است (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۹۸). نماد بعد سوم و بالارونده‌ی فضا، که جهت عمودی‌اش با محور شناخت هستی تناظر دارد. دیوار، چنان خود انسان، به مکان و منزل جان‌فزایی که تعریف شده تبدیل می‌شود. این مکان قوس بالارونده باید خصوصیات سطحی سبکی و پویایی کامل را، که با نیاز کمی انتقال بار به زمین در تضاد هستند، برانگیزد. بنابراین ظرافت تمام کننده‌ی عروج عمودی یک فرم، برای دریافت نیروی جاذبه‌ی رو به پایین، به معیار طراحی دیوار بدل می‌گردد و عروج عمودی جان به سوی روح جهانی را جاودانی می‌کند (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۶۵).

ایوان نماد راز و دو دلی است؛ زیرا قسمتی از آن نهان و قسمتی دیگر آشکار است (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۹۸). ایوان راه یا فضای انتقالی بین دنیاهای زمانی و زمینی است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۱۰۱). نماد گذرگاهی است میان مرحله دو عالم شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، غنا و تهیدستی. درگاه به جانب راز باز می‌شود، لکن ارزش آن در ارتباط با پویایی و شناخت روان است. چرا که درگاه نه تنها نشانه‌ی معبر بلکه به عبور از این معبر نیز دعوت می‌کند. این دعوت، دعوت به سفر آخرت است. در نمادگرایی منظور از معبری که به سوی آن دعوت می‌کند معبر میان مکانی پلشت به محلی قدسی است (بهرام‌زاده و سعیدی، ۱۳۹۸: ۴۰).

دورتادور باغ اکبریه، با دیوار حصار شده که نشات گرفته از خصوصیات باغ ایرانی و یکی از عناصر محرمیت است و چهار درب ورودی به باغ دارد. همچنین ایوانی که در بنای اصلی ساختمان مرکزی و رو به باغ قرار دارد و شخص وقتی در این نقطه قرار می‌گیرد تمام زیبایی‌های باغ را می‌تواند نظاره‌گر باشد.

۶-۸- مفهوم حکمی گنبد

گنبد اول و منشاء تمام موجودات است، اصل تا جایی که بر ظهور مقدم باشد. تولد و آغاز، مرکز و نقطه است. اول بهشتی که انسان آرزوی بازگشت به آن را دارد و دانش بشر است در حالت ازلی (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۶۱). سمبل آسمان یا بهشت و نشانه طاق آسمان است (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۹۸) و مرکز آن نماد «محور جهان» که تمام مراتب وجود را در عالم هستی با پروردگار یکتا مربوط می‌سازد (نصر، ۱۳۸۶: ۱۵۲). خصوصیات اسلامی کره، دایره و مرکز که از مشخصه‌های ذاتی گنبد هستند با استفاده از بیان نمادین تماما محقق می‌شوند. زنجیره معانی‌ای عالی که تاکید زیادی بر آن شده مفهوم روح است که درآن واحد همه

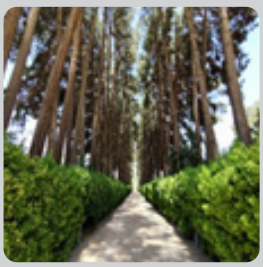
موجودات را احاطه کرده و به درونشان نفوذ می‌کند، همان‌گونه که گنبد فضای محصور خود را دربر می‌گیرد و طاق آسمان همه مخلوقات را گذر این روح از نقطه اوج تاق، که نماد وحدت است، یا به صورت انبساطی یا روبه پایین دیده می‌شود و یا به صورت بالارونده و انقباضی، یعنی به سوی وحدت (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۱۰۴). گنبد، جلوه‌گر کرسی الهی است که منفعل نسبت به عقل، امی و بی انتهاست (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۲۲۳). گنبد واقع‌بر ساختاری مکعبی، گاه فقط دارای یک معنی ساده بام و سقف و گاه نمادی از عظمت و شکوه آسمان‌ها بر بالای زمین است و اشاره به یکتایی و جلال خداوند توانا دارد (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۷). پیوستگی میان گنبد و فضای مکعب زیر آن در معماری

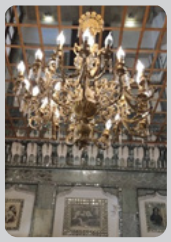
۷-۸- مفهوم حکمی مقرنس‌کاری

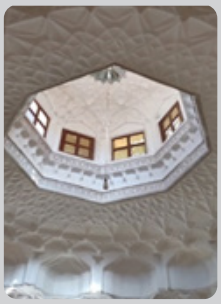
مقرنس تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۶۳). اثری که به وسیله مقرنس از هم پاشیدگی سطوح ایجاد می‌شود، یا می‌خواهد ناحیه انتقالی [مربوط به گنبد] عدم پیوستگی و انفصال [عالم] بین آسمان و زمین را مثل ابری در زیر آسمان‌ها و ملکوت نشان دهد یا آگاهانه بکار می‌رود تا جوهره غیرواقعی این جهان را در رابطه با عالم آخرت و جهان فرامادہ آشکار سازد (موسوی‌گیلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۷). آویزه‌های «مقرنس» با شکل‌های خیالی که در عین سادگی پیچیده بوده و هرلحظه به شکلی درآمده و دنیای متنوع و پیچیده‌ای را نمایش می‌دهند. بدین صورت که، چشم توانایی تشخیص اجزای آن‌ها را ندارد. شکل‌ها به مرکز میل دارند. اما از طرفی دیگر چنین به نظر می‌رسند که هرلحظه از مرکز دور می‌شوند و باز به مرکز برمی‌گردند، گویا قرارشان در بی‌قراری است. این رفت و برگشت‌ها یک کشش بصری ایجاد می‌کند که باعث تحول ادراکی و درونی بیننده می‌شود و روح از جهان ماده برمی‌تابد و متعالی می‌شود و دنیایی دیگر چهره می‌گشاید (پورعبدالله، ۱۳۸۹: ۱۶۶). گره در سرتاسر دارالاسلام همزمان احساس وحدت بصری ایجاد کرد (نجیب‌اغلو، ۱۳۷۹: ۳۰۰). مقرنس به استواری و توازن ممتاز است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۸۵). یکی از چشم‌گیرترین خصوصیات مقرنس، هندسه است (نجیب‌اغلو، ۱۳۷۹: ۴۰۸). جنبه‌های نمادین هندسه در معماری ایران حکمت «معمار بزرگ جهان» را انعکاس می‌دهد. نقش‌های هندسه در عین پراکندگی و سادگی اسلامی از طریق ایجاد مقرنس پیوند می‌خورد. گنبد نماد آسمان و فضای مکعبی زیر آن نماد زمین و قوس مقرنس‌کاری شده مثل حلقه واسطه زمین و آسمان تلقی می‌گردد. کره گنبد می‌تواند تمثیلی از مبدأ و نقطه اولی وجود باشد. از تقسیمات حجم کره اشکال مختلف به وجود می‌آید، یعنی از وحدت کثرت برمی‌خیزد. اگر گنبد تمثیلی از عرش اعظم یا روح کلی است، «گریو» یا «ساقه» هشت‌ضلعی گنبد که زیر آن قرار دارد، نماد هشت فرشته حاملان عرشند که خود با هشت جهت مطابقت دارند (مددپور، ۱۳۸۷: ۴۴۱- ۴۴۰). لذا در ساختمان مرکزی باغ اکبریه گنبد کلاه فرنگی را شاهد هستیم که با مقرنس و رسمی‌بندی مزین شده است.

با نظم و عقلانیت پیوند خورده‌اند. آن‌ها به مرکز «سقف» اشاره دارند، اما مرکزی «نمی‌بینی» گویا همه کثرت و پراکندگی در نظمی پنهان جمع شده و دم‌به‌دم به شکلی آشکار می‌شوند و معنویت را رمزگونه گسترش می‌دهند تا انسان به مقامی برسد که چشم بصیرت پیدا کند و روح در جستجوی کمال و به طرف کمال حرکت کند (پورعبدالله، ۱۳۸۹: ۲۰۷). هندسه رمز حقانیت عدالت خداوند است. آفرینش عالم بر پایه هندسه و قوانین کیهانی انتظام و تناسب محقق شده است. هندسه نظام جهان هستی در چرخه تجلی آفرینش از طریق قوانین تعادل، تشابه، هماهنگی، تناظر، تقارن، توازن و تناسب، اشاره به وجود نظم و اندازه در آفرینش جهان و وحدت تمام اجزاء عالم دارد. هندسه نمادی از «وحدت هستی» در کثرت مراتب وجود است و جریان امر واحد در همه مراتب عالم و منشاء وحدانیت این نظم باشکوه و قانونمند در تمام مراتب عالم (عفیفی، ۱۳۸۰: ۳۲۸) و تجلی عینی اصول خلقت است (نصر، ۱۳۸۶: ۱۳۴). هندسه دارای یک جنبه کیفی هم می‌باشد که در قوانین تناسب آشکار می‌شود و یک عمارت به وسیله آن، از وحدت و هماهنگی بی‌نظیری برخوردار می‌شود. قوانین تناسب معمولا بر پایه تقسیم دایره به شکل‌های منظم محاط در آن حاصل می‌شوند. به این صورت که، همه نسبت‌های موجود در یک بنا نهایتا از دایره به دست می‌آیند. که نمادی روشن از وحدت وجود بوده، تمامی اشکال ممکن هستی را دربر می‌گیرد (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۱/۲۲). ابن‌عربی می‌گوید: هرکس نسبت‌ها را دانست و شناخت خدای را شناخته و عالم را دانسته است. هرکس خدای را بداند، علم قدر را می‌داند و هرکس خدای را جاهل باشد، علم قدر را جاهل است (ابن‌عربی، ۱۳۸۳، باب۲۹۴،۲۵۰). در باغ اکبریه زیر گنبد و در طاقها و نیم‌طاق‌ها شاهد بهره‌گیری از مقرنس و رسمی‌بندی در بنا هستیم که هر بیننده‌ای را به معنا و رمز و خیال می‌برد (جدول۱).

جدول ۱: بررسی حکمی عناصر و ساختار تشکیل دهنده باغ اکبریه؛ مآخذ (نگارندگان:۱۴۰۱)

ردیف	عناصر باغ اکبریه	تصویر عناصر باغ اکبریه	نمادشناسی حکمی
۱	باغ		نماد بهشت، دارای حرمت و محرمیت، منزه از بیهودگی و افراط و تفریط، میعادگاه زمین و آسمان، منزلگاه روح، سمبل جایگاه کمال.
۲	درخت		نماد حکمت خدا در خلقت، نماد خدا و یا جایگاه ذاتی متافیزیک، علت باروری، سرچشمه حکمت و دانش، درخت سبز نماد بی‌مرگی، درخت برگ‌ریز نشانه تجدید حیات و چرخه مرگ و زندگی دنیوی، تجلی آسمان، نمونه‌ای از تجمیع کثرت و وحدت، هر برگ درخت نماد معرفت و دانشی فوق بشری، هر درخت کتابخانه‌ای از معلومات و دانش‌های متعالی.

ردیف	عناصر باغ اکبریه	تصویر عناصر باغ اکبریه	نمادشناسی حکمی
۳	گل‌ها		نماد مرگ و رستاخیز، سبز بهاری یعنی حیات، سبز زنگاری یعنی مرگ، قوه حیات و چرخه زندگی، گل از نظر عرفا صورت‌های گوناگون خدا هستند، هانری‌کربن نام تک‌تک گل‌ها را با فرشته‌ها منطبق می‌کند.
۴	کوشک		سرشار از کمال، هنر و ادب، فضای بیرون معماری ظاهر و درون معماری باطن است (تضاد دنیا و آخرت)، نماد قصرها و کاخ‌های بهشتی.
۵	آب		«وجعلنا من الماء کل شیء حی»، عامل حیات و زنده شدن، عنصر مقدس، مظهر خیر و برکت و پاکیزگی و دارای معنویت، نمادی از بهشت و نعمات بهشتی، نوای بهشت دارد، سرشار از انرژی، روح باغ اسلامی و جان بخشی به آن.
۶	حوض		«انا اعطیناک الکوثر»، تمثیلی از نهری در بهشت و حوض خانه رسول خدا(ص) در بهشت یا صحرای محشر، بازتاب آسمان در حوض و جاودان کردن عالم مثالی.
۷	نور		«الله نور السماوت و الارض: خداوند نور آسمان‌ها و زمین است»، از صفات جمالی خداوند و مصداق نور، عنصر اصلی آفرینش، تمثیلی از وجود الهی به خرد الهی، ایجاد کرامت و شایستگی با نفوذ بر تیرگی، نماد وحدت الهی، موجد حسن، خداوند بالاترین نور که سایر موجودات از او کسب نور می‌کنند و باعث تقرب فرشتگان به نور حقیقی می‌شود.
۸	آینه		نماد گویایی واقعیت، ایجاد فضایی با روح و زنده، فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی، جدا کننده از عالم ماده به عالم خیال، نمادی از جهان هستی و فضایی که از دنیای بیرون جدا شده.
۹	ایوان		گذرگاه بین دو عالم شناخته و ناشناخته: نور و تاریکی، دعوت به سفر آخرت، معبری دعوت کننده از مکانی پلشت به محلی قدسی، فضای انتقالی بین دنیای زمانی و زمینی.
۱۰	دیوار		محافظت کننده و پناه‌گاه، از مهم‌ترین عناصر محرمیت در باغ، امنیت، جدا کننده جهان مادی از جهان معنا.

ردیف	عناصر باغ اکبریه	تصویر عناصر باغ اکبریه	نمادشناسی حکمی
۱۱	گنبد		تولد و آغاز، مرکز و نقطه، نماد وحدت، جلوه‌گر کرسی الهی، نماد آسمان و مقرنس حلقه بین آسمان و زمین، هشت ضلعی بودن آن نماد هشت فرشته حامل عرش.
۱۲	مقرنس و هندسه		نماد فیضان نور و متعالی شدن روح ، اشاره به یگانگی و وحدت خداوند، از کثرت به وحدت و از وحدت به کثرت رسیدن، رمزگونه معنویت را گسترش می‌دهد، رمز حقانیت عدالت خداوند، منشأ وحدانیت، مصداق عینی نظم در عینیت طبیعت و عالم هستی و هنر، شمسه تمثیل خورشید و خورشید تمثیلی از نور و نور تمثیلی از پروردگار و نمادی از آن چشمی که به همه مخلوقات برابر می‌نگرد، تجلی عینی اصول خلقت.

۹- نتیجه گیری

با توجه به مطالعات و تحقیقات میدانی صورت گرفته در مقاله حاضر، نتایج مشخص می‌کند که مهم‌ترین عناصر و تزئینات بکار رفته در باغ اکبریه شامل: کوشک، حوض، آب، درختان، گیاهان، ایوان، مقرنس‌کاری، گنبد، آینه‌کاری و نور هستند که مورد بررسی قرار گرفتند و مهم‌ترین مبانی حکمی باغ اکبریه بر مبنای حکمت باغ‌های ایرانی این‌گونه تبیین می‌شوند که هر کدام از این عناصر و تزئینات در باور معمار عارف نمودی مثالی دارد و حکمتی درون‌شان نهفته است که در عالم مادی ظاهر گشته‌اند. مثل آب که عنصری مقدس و مظهر خیر و برکت و پاکیزگی است. نور از صفات جمالی خداوند و عنصر اصلی آفرینش، آینه نماد گویایی واقعیت و جهان هستی، گنبد نماد آسمان و جلوه‌گر کرسی الهی، مقرنس نماد فیضان نور است. در نمودار زیر به صورت کامل‌تر چگونگی تبیین مبانی حکمی باغ اکبریه بر مبنای حکمت باغ‌های ایرانی مشخص می‌کند که:

- باغ اکبریه
  - عناصر
    - درخت: عالم عین، نماد بی‌مرگی و تجدید حیات، چرخه مرگ و زندگی دنیوی،کتابخانه‌ای از معلومات، نمونه کاملی از تجمع وحدت و کثرت.
    - گل: نماد زندگی و مرگ، قوه حیات و چرخه زندگی، صورت‌های گوناگون خدا، هر گل نماد یک فرشته.
    - حوض: «انا اعطیناک الکوثر»، تمثیلی از نهری در بهشت و حوض‌خانه رسول خدا(ص) در بهشت یا صحرای محشر.
    - دیوار: مهم‌ترین عنصر محرمیت در باغ، جدا کننده جهان مادی از جهان معنا.
    - کوشک: نماد قصرها و کاخ‌های بهشتی، فضای بیرون معماری ظاهر و درون معماری باطن است (تضاد دنیا و آخرت).
    - آب: مظهر خیر و برکت و پاکیزگی، نمادی از بهشت و نعمات بهشتی، عامل حیات، سرشار از انرژی، نوازش دهنده روح.
    - گنبد: تولد و آغاز، مرکز و نقطه، نماد وحدت و شکوه و عظمت آسمان‌ها بر بالای زمین، جلوه‌گر کرسی الهی، احاطه روح تمام موجودات.
    - ایوان: گذرگاه بین دو عالم شناخته و ناشناخته، نور و تاریکی، دعوت به سفر آخرت، فضای انتقالی بین دنیای زمانی و زمینی.
  - تزئینات
    - آینه‌کاری و انعکاس نور: آینه نماد گویایی واقعیت و جهان هستی، فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثال، جدا کننده از عالم زمینی به عالم خیالی. خداوند واجب‌الوجود، نورالانوار و نور آسمان‌ها و زمین، از صفات جمالی خداوند، عنصر اصلی آفرینش، تمثیلی از وجود الهی به خرد الهی، موجد حسن.
    - مقرنس‌کاری: نماد فیضان نور، متعالی شدن روح، حقانیت عدالت خداوند، وحدت تمامی اجزاء عالم، مصداق عینی نظم در عینیت طبیعت و عالم هستی و هنر

تشکر و قدردانی

به مصداق «من لم یشکر المخلوق لم یشکرالخالق» بسی شایسته است از استاد فرهیخته و فرزانه سرکار خانم دکتر پایدارفرد، که با کراتی چون خورشید، سرزمین دل را روشنی بخشیدند و گلشن سرای علم و دانش را با راهنمایی‌های کارساز و سازنده بارور ساختند، تقدیر و تشکر نمایم.

مراجع

- قرآن مجید، ترجمه آیه‌الله یزدی. انتشارات اسوه.

- ابن‌عربی، شیخ‌اکبرمحیی‌الدین، فتوحات مکیه فی‌معرفه اسرارالمالکیه و الملکیه معارف (سال اصلی انتشار)، ترجمه:خواجوی، محمد (۱۳۸۳- جلد چهارم)، تهران، مولی.

- اردلان، نادر، بختیار، لاله، حس وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی (۱۹۷۳)، ترجمه: جلیلی، ونداد، طایفه، احسان (۱۳۹۰- چاپ اول)، تهران، علم معمار رویال.

- بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۸). سرگذشت هنر در تمدن اسلامی: موسیقی و معماری(چاپ اول) تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

- بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۹۰). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی(چاپ دوم) تهران: انتشارات سوره مهر.

- بورکهارت، تیتوس و دیگران، جاودانگی هنر (سال اصلی انتشار)، ترجمه: آوینی، سیدمحمد (۱۳۷۰- چاپ اول)، تهران، انتشارات برگ.

- بورکهارت، تیتوس، هنر زبان و بیان (سال اصلی انتشار)، ترجمه: رجب نیا، مسعود (۱۳۶۵- چاپ اول)، تهران، سروش.

- بهرام‌زاده، محمد، سعیدی، الهه. (۱۳۹۸). مطالعه و بررسی حکمت هنر مقرنس در ایوان و گوشواره‌های گنبد دوران اسلامی ایران، پایان‌نامه ارشد ایرانشناسی- گرایش عمومی، دانشکده ایرانشناسی/ بنیاد ایرانشناسی، دانشگاه شهید بهشتی.

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

- جواهریان، فریار. (۱۳۸۳)، باغ ایرانی حکمت کهن منظر جدید (بازدیدی از باغ ایرانی). تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.

- حلاج‌مقدم، حمید، کرم‌پور، اقدس. (۱۳۹۶). باغ اکبریه. ترجمه علی ظهوری، اداره کل میراث فرهنگی،صنایع‌دستی و گردشگری خراسان‌جنوبی: مهرگان.

- خوانساری، مهدی. (۱۳۸۳). باغ ایرانی بازتابی از بهشت. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، دبیرخانه همایش‌های بین-المللی باغ ایرانی.

- دل‌زنده‌روی، علی، طوسیان‌شاندیز، غلامرضا. (۱۳۹۹)، جستاری در صورت و معنای هنر آینه‌کاری با تاکید بر هنر مفهومی و معماری اسلامی، ماهنامه دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال سوم (شماره ۲۷)، ۳۷-۵۲.

- زانگری، لوئیجی، باغ‌های ایرانی اسلامی (سال اصلی انتشار)، ترجمه: راسخی، مجید، تهرانی، فرهاد (۱۳۹۱- چاپ اول)، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- زعفرانلو، رقیه، حمزه، حمزه. (۱۳۸۲). سیمای میراث فرهنگی شهرستان بیرجند. بیرجند: انتشارات و تولیدات فرهنگی.

- سیروسی، جواد. (۱۴۰۰/۰۹/۱۶). کارشناس میراث فرهنگی، مصاحبه میدانی، مکان: باغ اکبریه، بیرجند.

- عباس‌زاده، حسین، میری‌مقدم، انسیه. (بی‌تا). «آشنایی با معماری اسلامی بیرجند شهر یادگارهای تاریخی. بیرجند: اداره کل میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی خراسان‌جنوبی» [چاپ نشده].

- عفیفی، ابوالعلا، شرحی بر فصوص الحکم (سال اصلی انتشار)، ترجمه: حکمت، نصرالله (۱۳۸۰)، تهران، الهام.

- کوپر،جی. س، فرهنگ مصور نمادهاي سنتی (سال اصلی انتشار)، ترجمه: کرباسیان، ملیحه (۱۳۷۹)، تهران، فرشاد.

- گرابر، اولگ و دیگران، معماری اسلامی (سال اصلی انتشار)، ترجمه: قیطاسی، اکرم (۱۳۸۹- چاپ اول)، تهران، سوره مهر.

- گروبه، ارنست و دیگران، معماری جهان اسلام: تاریخ و مفهوم اجتماعی آن (سال اصلی انتشار)، ترجمه: آژند، یعقوب (۱۳۸۰- چاپ اول)، تهران، انتشارات مولی.

- مددپور، محمد. (۱۳۸۷). حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنراسلامی(چاپ سوم) تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

- معمارزاده، محمد. (۱۳۸۶). تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی(چاپ اول) تهران: دانشگاه الزهراء(س).

- موسوی‌حاجی، رسول، نیک‌بر، مازیار. (۱۳۹۳). هنرهای کاربردی دوره اسلامی(چاپ اول) تهران:سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

- موسوی‌گیلانی، سیدرضی. (۱۳۹۵). درآمدی بر روش شناسی هنر اسلامی(چاپ دوم) قم: نشر ادیان با همکاری انتشارات مدرسه اسلامی هنر.

- میت‌فورد، میراندابروس، فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان (سال اصلی انتشار)، ترجمه: دادور، ابوالقاسم (۱۳۸۸- چاپ اول)، تهران، کلهر، دانشگاه الزهرا(س).

- نجیب‌اغلو، گل‌رو، هندسه و تزئین در معماری اسلامی (سال اصلی انتشار)، ترجمه: قیومی‌بیدهندی، مهرداد (۱۳۷۹)، تهران، روزنه.

- نصر، طاهره. (۱۳۸۶). از هنر و هنر اسلامی(چاپ اول) شیراز: نوید شیراز.

- نصر، طاهره. (۱۳۸۹). تجلی حکمت در باغ ایرانی(چاپ اول) شیراز: رُخشید.

- نعیما، غلامرضا. (۱۳۸۵). باغ های ایرانی. تهران: پیام.

- ویلبر، دونالدنیوتن، باغ‌های ایران و کوشک‌های آن (سال اصلی انتشار)، ترجمه: صبا، مهین‌دخت (۱۳۸۵- چاپ چهارم)، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- هال، جیمز، فرهنگ نگاره‌اي نمادها در هنر شرق و غرب (سال اصلی انتشار)، ترجمه: بهزادي، رقیه (۱۳۸۰)، تهران، فرهنگ معاصر.

- یاوری، حسین. (۱۳۸۳). آشنایی با هنرهای سنتی. انتشارات دانش جهانگردی وابسته به مؤسسه صبای سحر.

بررسی جایگاه حکمت در تزیینات مسجد شیـخ لطف الله اصفهـان

نویسندگان:

۱- زهره السادات مکی، دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی(مطالعات تاریخی تطبیقی)، دانشگاه بیرجند

۲- دکتر آرزو پایدار فرد، استادیار گروه فرش و هنراسلامی دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند

E-Mail: zohrehmakki630@gmail.com

Tell: 09371695660

چکیده

حکمت روشی برای فهم هنر اسلامی و روشی تفسیر زیبا شناختی برای جنبه های عرفانی است. یکی از زیبا ترین آثار تاریخی اصفهان مسجد شیخ لطف الله اصفهان است که در ضلع شرقی میدان نقش جهان و مقابل عمارت عالی قاپو واقع شده است و به واسطه کاشیکاری های معرق داخل وخارج گنبد و کتیبه های بسیار زیبای خط ثلث که مقداری از آن ها علیرضا تبریزی عباسی است، از زیبایی و ظرافت کمتر نظیر دارد. این مسجد که شاهکاری از معماری و کاشیکاری ایران در نیمه اول قرن یازدهم هجری است به فرمان شاه عباس اول ساختمان آن شروع شده است. دیوار شرقی میدان نقش جهان به شکلی بکر حفاری شده است که نتیجه تو رفتگی چهار گوشی از موزاییک کاری به رنگ آبی است که فضای اتصالی مسجد از آن آغاز می شود. با بالا رفتن از پنج پله سنگی وار درگاهی می شویم و به طور مایل به چپ منحرف شده و وارد فضای انتقالی می شویم. گذرگاه باریک و تاریکی است که این با نور درخشان خورشیدی که پشت سر می گذاریم در تقابل است. با جلو رفتن کورسویی از نور اریب از بالا، سمت چپ، راه را روشن می کند. نور که روی دیوار مقابل می افتد محوری در فضا ایجاد می کند و با چرخیدن به راست با نور دیگری روبرو می شویم، همچنین تنها مسجدی است که ورودی و محراب آن در یک راستا قرار گرفته است.

۱- چه ویژگی هایی مسجد شیخ لطف اصفهان دارد که در آن می توانیم به مبانی حکمی بپردازیم؟

در این پژوهش نگارنده به بررسی و معرفی مسجد شیخ لطف الله اصفهان و ارتباط عناصر مسجد از جمله نور، رنگ، دالان، شبستان، محراب،کاشیکاری و گنبد در حکمت می پردازد.

روش تحقیق و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای بوده است.

روش گردآوری تصاویر به صورت میدانی بوده است.

واژگان کلیدی: مسجد شیخ لطف الله اصفهان، حکمت، هنر اسلامی، تزیئنات

مقدمه

مساجد اسلامی ایرانی نیایشگاه و محل گردهمایی مسلمانان است، در قرآن، مسجد به معنای اعم نیایشگاه خداوند به کار رفته است و رعایت تناسبات زیبا شناسانه در مساجد اسلامی دیده می شود همچنین با تزئینات از جمله مقرنس کاری، کاشیکاری، گچبری و .... آن را می آراستند. دیوار شرقی میدان نقش جهان به شکلی بکر حفاری شده است که نتیجه تو رفتگی چهار گوشی از موزاییک کاری به رنگ آبی است که فضای اتصالی مسجد شیخ لطف الله اصفهان از آن آغاز می شود. با بالا رفتن از پنج پله سنگی وار درگاهی می شویم و به طور مایل به چپ منحرف شده و وارد فضای انتقالی می شویم. گذرگاه باریک و

تاریکی است که این با نور درخشان خورشیدی که پشت سر می گذاریم در تقابل است.

در این پژوهش نگارنده به بررسی و معرفی مسجد شیخ لطف الله اصفهان و ارتباط عناصر مسجد از جمله نور، رنگ، دالان، شبستان، محراب،کاشیکاری و گنبد در حکمت می پردازد.

روش تحقیق و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه ای بوده است.

روش گردآوری تصاویر به صورت میدانی بوده است.

پیشینه تحقیق

-در مقاله‌ای به عنوان تجلی حکمت و هنر اسلامی در مساجد (۱۳۹۳) نویسنده در این مقاله به سوالاتی مانند رابطه میان معماری مساجد با علوم قرانی و اسلام نیز پاسخ داده است.

-در مقاله ای به عنوان فرم ها و نقش های نمادین در مساجد ایران (۱۳۸۷) نویسنده در مقاله به فرم و نقش مساجد ایران و رابطه ی آن ها با حکمت اشاره دارد.

-در مقاله‌ای به عنوان بررسی معنای نمادین برخی از نقوش و فرم ها در بنای مساجد ایران (۱۳۹۳) نویسنده به بررسی معنای نمادین برخی از نقوش و فرم ها دربنای مساجدایرانی پرداخته است و به عنوان نمونه موردی مسجد شیخ لطف الله اصفهان را برگزیده است و به بررسی معنای نمادین و تبیین منشا عرفانی و دینی عناصری چون گنبد محراب خط و کتیبه نوررنگ نقوش تزئینی و اسلیمی ها نقش شمسه و نقش طاووس دریان مسجد می پردازیم ودر می یابیم که توجه به جنبه های نمادین اشکال و عناصرموجود درمسجد برای درک مفهوم روحانی معماری مسجد ضروری است چون به کمک آنهاست که وحدت در قالب فرم های معماری باعث آفرینش کیفیتی مقدس میشود که درآن فرم ها وصورت های زمینی برحقایقی ورای این جهان دلالت نمایند.

-در مقاله ای به عنوان بررسی سیر تحول مقرنس به عنوان عنصری نمادین در معماری اسلامی ایران (۱۳۹۲) نویسنده بررسی معماری اسلامی ایران را بیان کرده است و سپس ویژگی های عمده و اصلی مقرنس در چهار دوره ی تاثیر گذار در معماری ایران (سلجوقی، ایلخانی، تیموری، صفوی) بناهای مهم در هر دوره بررسی می شود و نهایتاً با مقایسه و تحلیل این ویژگی ها سیر روند تکاملی یا نزولی مقرنس به عنوان عنصر نمادین و تاثیر گذار در معماری اسلامی ایران تبیین گردد.

- در کتابی به عنوان هنر مقدس (۱۳۸۱) نویسنده بورکهارت، هنری را مقدس می داند که صورت های قدسی داشته باشد. او در مقدمه کتاب، بین هنر دینی و هنر قدسی، فرق می گذارد، اولی را هنری می داند که صرفاً موضوعش مسائل دینی و مذهبی باشد، ولی صورتش می تواند از صورت های هنری غیر دینی هم باشد. بورکهارت کتاب هنر مقدس را در شش بخش همراه با مقدمه تنظیم کرده است، که مقدمه ی کتاب به کلیات هنر مقدس و زمینه ها و اهداف آن می پردازد. مولف در بخش اول «تکوین معبد هندو»، مباحثی را که از متون دینی به دست آورده را مطرح می کند در بخش دوم «آن در منم» ملاحظاتی

درباره شمایل نگاری درگاه شکوهمند کلیسای رومی وار، به بررسی شمایل نگاری های کلیسا شمایل حضرت عیسی می پردازد . در بخش سوم نیز به «مبانی هنر اسلامی» پرداخته می شود. به این معنا که در درجه اول آفریدگار هستی خود هنرمند (مصور) است و هنر الهی، تجلی وحدت در جمال و جلال است و از این طریق هنر ارتباط تنگاتنگی با حکمت دینی دارد. در بخش چهارم «تمثال بودا » به چگونگی وابستگی هنر بودا، به تمثال گل لوطوس می پردازد. در بخش پنجم «منظره در هنر خاور دور» به اوضاع نقش نگاری و نقاشی چینیان می پردازد و نفوذ رمز و راز آیین تائو در هنر چینی را مورد بررسی قرار می دهد. در بخش ششم» انحطاط و احیاء هنر مسیحی « به سیر تاریخی و تطوری، هنر مسیحیت می پردازد و نقاط فراز و فرود این هنر را تبیین می نماید.

- در کتابی به عنوان گنجینه آثار تاریخی اصفهان (۱۳۵۰) نویسنده به تمام آثار تاریخی اصفهان پرداخته است.

- در کتابی به عنوان آشنایی با شهر تاریخی اصفهان (۱۳۷۶) نویسنده به آثار تاریخی و جغرافیایی شهر اصفهان پرداخته است.

- در کتابی به عنوان سبک شناسی معماری ایرانی (۱۳۸۷) نویسنده معماری ایران را به ۶ شیوه در مجموع و در جزء به ۲ دسته قبل از اسلام و ۴ دسته بعد از اسلام تقسیم کرده است. هنر و معماری در جهان پهناور اسلام دارای ۴ دبستان یا شیوه بنیادی است ۱- شیوه مصری ۲- شیوه شامی ۳- شیوه مغربی ۴- شیوه ایرانی ؛ اصولی را که در هنر ایران و به ویژه در معماری وجود داشته می توان به ۵ اصل تقسیم کرد: ۱- مردم واری ۲- پرهیز از بیهودگی ۳- نیارش ۴- خود بسندگی ۵- درون گرایی

- در کتابی به عنوان هنر اسلامی، زبان و بیان (۱۳۶۵) نویسنده به هنر اسلامی و آثار سمبولیسم می پردازد.

- در کتابی به عنوان مسجد شیخ لطف الله و ویژگی های آن (۱۳۸۱) نویسنده به معرفی مسجد شیخ لطف الله اصفهان و ویژگی های آن می پردازد.

- در کتابی به عنوان هنر و معنویت اسلامی (۱۳۸۹) نویسنده به هنر اسلامی و معنویت اسلامی می پردازد.

- در کتابی به عنوان مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (۱۳۸۴) نویسنده به عالم پررمز و راز هنر معماری اسلامی، در دویست سال گذشته، توجهات و تتبعات وسیع مستشرقان و اسلام‌شناسان غرب و شرق را برانگیخته است؛ تحقیقاتی که گاه به کشف مبانی حکمی و رازورانهٔ این هنر، و گاه به نفی هویت هنری این دین انجامیده است. بنابراین، ضرورت بازنگری عمیق و تاملی دقیق در متن مصداق‌ها و مبانی هنر اسلامی را ایجاب می‌کند؛ از این رو نگارنده در کتاب حاضر، در دو دفتر به مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی پرداخته است. دفتر اول این کتاب، در بحثی حکمی، به بررسی و بیان اصل وحدت وجود و حدت شهود در ادیان و حکم اختصاص دارد؛ ادیانی چون مسیحیت، هندوئیزم و اسلام، و حکمی چون حکمت یونانی و حکمت اسلامی. این بحث تا به آنجا پیش می‌رود که به اصل تجلی، یعنی سریان نور وجود، در مراتب حضور و ظهور رسد و از تجلی به مراتب و از مراتب به خیال و از خیال به تصویر آن در گسترهٔ هنر اسلامی

(قوس نزول) و از آن به رمزگشایی عالمی که این هنر راوی آن است، (قوس صعود). دفتر دوم، شرح آرای حکیمان مسلمان در وصف و ذکر عالم خیال و سپس جلوه‌های نور و قدر (هندسه و ریاضیات قدسی) در هنر و معماری اسلامی است. در واقع، به گفتهٔ نگارنده: (دفتر اول شرح مبانی است و دفتر دوم تطبیق این مبانی بر مصادیق؛ همان که سنت‌گرایانی چون نصر و شوآل و بورکهارت و گنون بر سر آن از سوی کسانی چون نجیب اوغلو و تری آلن مورد انتقادند.)

حکمت هنر اسلامی

حکمت روشی تأویلی براي فهم هنر اسلامی است. محتواي این روش تفسیر و تأویل اشکال زیبا شناختی به بنیاد هاي نظري و عرفانی آن است. می‌توان گفت که حکمت در ذات هر هنر دینی نهفته است. هنر اسلامی مجموعه‌اي از واژگان سامان یافته در کنار هم هستند که در رأس این واژگان توحید الهی قرار دارد. واژگان مزبور عبارتند از: توحید الهی، وحدت، کثرت، نظم، علم و زیبایی و در مجموعه این واژگان وحدت جایگاه ویژه‌اي دارد. وحدت در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن انعکاس می‌یابد، جمال بالنفسه حاوي همه این جهات است و استنتاج وحدت از جمال عالم، عین حکمت است. بدین‌سان تفکر اسلامی میان هنر و حکمت ضرورتاً پیوندي می‌بیند. هنر در اصل بر حکمت یا علم مبتنی است و علم صورت بسته و بیان شده حکمت است. هنر اسلامی می‌تواند هستی را روشنایی و صفا بخشد و انسان‌ها را کمک کند که از کثرت تشویش‌ها دوري کنند و به آرامش و صفاي بی‌کران برساند.(رهنورد، ۱۳۸۸) پایگاه هنر اسلامی در زمینه هایی متفاوت است. منشا فعالیت هاي مسلمانان و اتصال دهنده هنرمند اسلامی با هنرش توحید می‌باشد و منبع هنرمند مسلمان تنها یک چیز است آن قرآن‌کریم می‌باشد. این چیزي است که جاودانه و غیرقابل تغییر باقی خواهد ماند. (یاوری-باوفا، ۱۳۹۰) هدف هنر اسلامی جهت‌گیري و جهت‌دهی به سوي ذات هستی و یکتا می‌باشد. مساجد در معماري اسلامی داراي جایگاهی بسیار والا می‌باشند و همه هنرها نیز در خدمت مسجد می باشد. در مسجد هنرهاي مختلف گرد هم آمده‌اند تا مکان و فضاي خاصی را پدید آورند تا فضایی مناسب جهت رابطه میان خدا و خلق او به وجود آید. این فضا داراي تزیینات و شکوه، جلال، آراستگی و زیبایی نیز می باشد؛ به منظور آن که انسان‌ها به جاي توجه به خود به خدا و معبود خود بپردازند و وجود خدا را در جاي جاي این فضا احساس کنند. در اسلام به تزیین مساجد توجه خاصی شده است از آنجا که مسجد پایگاه مذهبی و فضاي اتحاد مسلمانان است و اولین فضاي تجلی هنر اسلامی نیز می باشد. (لک- صارمی، ۱۳۹۳)

تزیئنات و آرایه ها در معماری اسلامی

تزئین در معماری سنتی و اسلامی آراستن به صورتی است که بنا را از سادگی ظاهر دور می‌کنند و بنیان زیبایی اثر را پدیدارتر. در معماری اسلامی تزئین و آرایش ساختمان که جزء لاینفک معماری محسوب می شود در آجرکاری، کاشیکاری، گچبری و آئینه‌کاری نمود بارزی دارد و حاصل دست رنج هنرمندانی است که برای اعتلای این هنر با تأکید بر ایمان خویش، از جان خود مایه گذاشته و در این راه از هیچ کوششی دریغ نورزیده اند. (ایمنی، ۱۳۹۳-۱۳۸۹) در تزئینات مسجد شیخ لطف الله اصفهان از جمله نور، رنگ، دالان، شبستان، محراب،کاشیکاری و گنبد مبانی حکمت در آن وجود دارد.

نوردر معماری اسلامی

هنر اسلامی عنصر نور را اساسا به عنوان تمثیلی از جلوه وجود مطلق به کار می گیرد. شیخ اشراق خداوند را نور الانوار می خواند و معتقد است که آسمان و زمین از نور خداوند به وجود آمده و موجودات به سمت قرب به نور از وجود بهره مندند. او معتقد است نور در مرتبه حس و ماده ضعیف تر از نور در مراتب عالی تر است، یعنی هر قدر به منبع نور و حضرت نورالانوار نزدیک تر شویم، نور خالص تر و شفاف تری حاصل می شود. پس تجرد از ماده به معنای حرکت و عروج به سمت منبع وجود و نور هستی و دوری گزیدن از نازل ترین درجه وجود و سایه های نور است. از این منظر نور به عنوان مظهر و نماد وجود درفضای معماری اسلامی تلقی می شود. آینه کاری و بهره گیری از موزاییک ها یا رنگ های درخشنده طلایی و فیروزه ای برای گنبدها و تزئین مقرنس ها و نقوش بیانی از قاعده جلوه گری نور است. (مددپور، ۱۳۷۴: ۲۷۱) به جرات می توان گفت که نور عامل ترین صفت حق (و وجود او) در تمامی ادیان و مذاهب بوده است (به گونه ای که روشنایی در دین زرتشت، مظهر اهورامزدا و تاریکی مظهر اهریمن است و یهود در تورات موسی (ع)، در زبانه های آتش در کوه طور به پیامبر ظاهر می شود. در انجیل عیسی (ع) نیز آمده است که خدا نور مطلق است). (خورشیدیان،۱۳۸۴: ۳۸۱) ایرانیان از هرچه تاریك، ظلمانی و تیره است نفرتی طبیعی داشته اند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمن یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده است. (شایگان، ۱۳۸۰: ۸)

نور و رنگ از منظر حکمای اسلامی

حکمتی که سهروردی در جهان اسلام بنیاد نهاد مبتنی بر نور بود وسرانجام حکمت نوری او در آرای نجم الدین کبری و علاالدوله سمنانی و نجم رازی به نگرش ویژه ای در مورد پدیده نور و تالیف آن با رنگ انجامید. رنگ های بصری شده نجم الدین رازی شامل هفت مرتبه اند که هر کدام به یک حالت روحی مرتبط اند. شش مرتبه اول که عبارتند از : نورهای سفید، زرد، بنفش، سبز، آبی و سرخ نماینده انوار صفت جمال هستند. حال آنکه مرتبه هفتم که نور سیاه مظهر آن است مربوط به صفت جلال خداوند است.

این نور که همچنین شب روشن هم خوانده می شود ذات احدیت است که به دلیل نامتمایز بودن بصری عدم تعین آن، با شب تشبیه پذیر است. زیرا همانطور که نمی توان درشب چیزی را، هر چه باشد، تشخیص داد، همانطور در این مرتبه ذات هم که مرتبه افنای پدیده هاست ، درک و دریافت آگاهی وجود ندارد. (شایگان، ۱۳۸۲: ۲۵۲) پدر عرفان اسلامی یعنی ابن عربی، نور را رمزی وجود می داند این نور از میان شیشه های رنگین می گذرد و رنگ های گوناگونی روی آینه عدم، که عیان ممکنات است، منعکس می سازد. (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۶۲) امام محمد غزالی نیز مانند دو فیلسوف دیگر اعتقاد به سلسله مراتب در درک نور داشت. ایشان اعتقاد داشت که نور در وضع نخست نزد عوام، در وضع دوم نزد خواص و در وضع سوم نزد خواص الخواص شناخته می شود. از دیدگاه او خداوند نور اول، قائم بالذات و منبع تمام نورهاست و به این دلیل که سراسر زمین و آسمان ها را انوار حسی و عقلی فراگرفته، عالم همه مظهر اوست. (همان، ۴۷۲)

مسجد شیخ لطف الله اصفهان

یکی از زیبا ترین آثار تاریخی اصفهان مسجد شیخ لطف الله اصفهان است که در ضلع شرقی میدان نقش جهان و مقابل عمارت عالی قاپو واقع شده است و به واسطه کاشیکاری های معرق داخل وخارج گنبد و کتیبه های بسیار زیبای خط ثلث که مقداری از آن ها علیرضا تبریزی عباسی است، از زیبایی و ظرافت کمتر نظیر دارد. این مسجد که شاهکاری از معماری و کاشیکاری ایران در نیمه اول قرن یازدهم هجری است به فرمان شاه عباس اول ساختمان آن شروع شده است. (هنر فر، ۱۳۵۰: ۴۰۱) سر در معرق آن تا پایان سال ۱۰۱۱ هجری ساخته و پرداخته شده است معمار و بنای مسجد (استاد محمد رضا اصفهانی) بوده است که نام او در داخل محراب زیبای مسجد در دو لوحه کوچک به این شرح ذکر شده است: « عملِ فقیر حقیر محتاج به رحمت خدا محمد رضا بن استاد حسین بناء اصفهانی ۱۰۲۸». (هنر فر، ۱۳۷۶: ۸۲) مسجد شیخ لطف الله اصفهان نماز خانه شخصی شاه عباس اول بود. سر تا سر درون آن با کاشیکاری های درخشان پوشیده شده است. با اینکه مسجد با دقت تمام به سوی مکه جهت داده شده است، با زاویه به سوی میدانی باز می شود که از آن وارد مسجد می گردند. (هیلن براند، ۱۳۸۹: ۱۰۵)

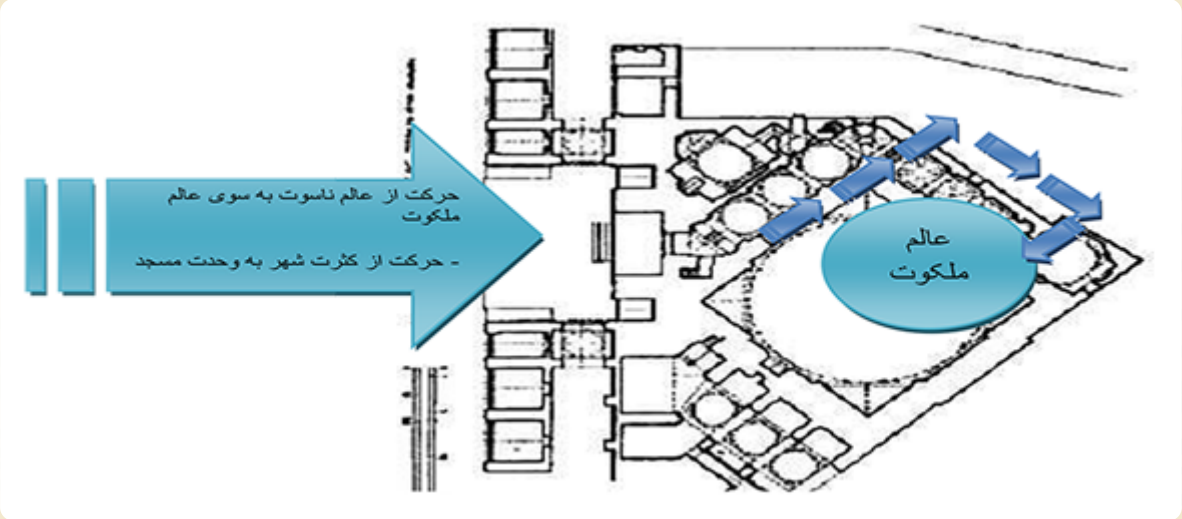
(تصویر۱) مسجد شیخ لطف الله اصفهان

وحدت در کثرت و چهار عالم عرفانی و ارتباط آن با مسجد شیخ لطف الله اصفهان

دیوار شرقی میدان نقش جهان به شکلی بکر حفاری شده است که نتیجه تو رفتگی چهار گوشی از موزاییک کاری به رنگ آبی است که فضای اتصالی مسجد از آن آغاز می شود. با بالا رفتن از پنج پله سنگی وار درگاهی می شویم و به طور مایل به چپ منحرف شده و وارد فضای انتقالی می شویم. گذرگاه باریک و تاریکی است که این با نور درخشان خورشیدی که پشت سر می گذاریم در تقابل است. با جلو رفتن کورسویی از نور اریب از بالا، سمت چپ، راه را روشن می کند. نور که روی دیوار مقابل می افتد محوری در فضا ایجاد می کند و با چرخیدن به راست با نور دیگری روبرو می شویم، همچنین تنها مسجدی است که ورودی و محراب آن در یک راستا قرار گرفته است. (اردلان، ۱۳۷۵)

چهار عالم عرفانی عبارت است از:

۱-عالم ناسوت ۲- عالم ملکوت ۳- عالم جبروت ۴- عالم لاهوت



(تصویر ۲) پلان مسجد شیخ لطف الله اصفهان
منبع: (پیرنیا، ۱۳۸۷، تهران: ص ۲۹۱)

۸-۳دالان مسجد شیخ لطف الله اصفهان

فضای مادی و گاهی محدوده معنوی جلو در ورودی مساجد را « جلوخان »می نامند و در حقیقت همان حریم ورودی در مسجد است که دارای ویژگی هایی چون: محصوریت فضا، پس رفتگی و جدایی از بنای اطراف و اختلاف سطح به وسیله پله بوده و اولین مرحله از سلسله مراتب ورود به مسجد محسوب می گردد. جلو خان با ایجاد مکث، فضایی اطلاع دهنده و دعوت کننده به درون فضای اصلی است. مدخل در معماری مبین حرکت، عبور و نخستین قدم برای سفر، و فضای دالان همان فضای انتقال، خلوت، حیرت، فضایی بی زمان است. (توسلی، ۱۳۷۴: ۶۳-۵۸) این دالان تاریک یا فضای انتقال، دنیای بیرون را از درون مسجد جدا و به این شکل زائر را آماده ورود به این مکان مقدس می نماید. تاریکی فضا سبب فراموشی شخص از دنیای بیرون و توجه

به خداوند و احساس حضور او در این مکان است. این فضای مکث یا واسطه ای بین فضای بیرون و درون مسجد، همانند حجاب و یا پرده ای با ایجاد فاصله، دو فضا را از یکدیگر جدا می نماید. نور و تاریکی های منقطع فرصتی برای مکث، درنگ و اندیشه در اختیار زائران قرار میدهد. (ستاری ساربانقلی، ۱۳۸۷: ۵۵۸)

۱-۸-۳ شمسه، رواق و قوس

در داخل دالان مسجد شیخ لطف الله اصفهان، هفت شمسه، هفت رواق و قوس وجود دارد که سه تا از این رواق ها و شمسه ها در دالان اولی و سه تای دیگر پس از پیچش، درون دالان دوم ٔ است که بعد از گذر از سه رواق، در رواق هفتم دِر شبستان قرار دارد. تاریکی دالان و همچنین وجود این رواق ها و قوس ها و شمسه های بالایی آن ها سرگشتگی خوف انگیز بیابان را به یاد می آورد و همچنین حالت تعلیق که به سبب عدم آشنایی و تاریکی مسیر ایجاد می شود. این شمسه ها که در ارتفاع کمتری از گنبد هستند به صورت مارپیچی به دور شمسه اصلی واقع در مرکز گنبد قرار دارند و به نظر میرسد که به دور شمسه اصلی در گنبد در حال چرخشند و در نهایت جذب این نقطه می شوند. همانند ستارگانی که به دور خورشید در کیهان می چرخند و به گفته بورکهارت این ردیف طاق ها فضا را جلوه ای آسمانی داده و حالت گشودگی و انبساط را به وجود می آورند. (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۷)

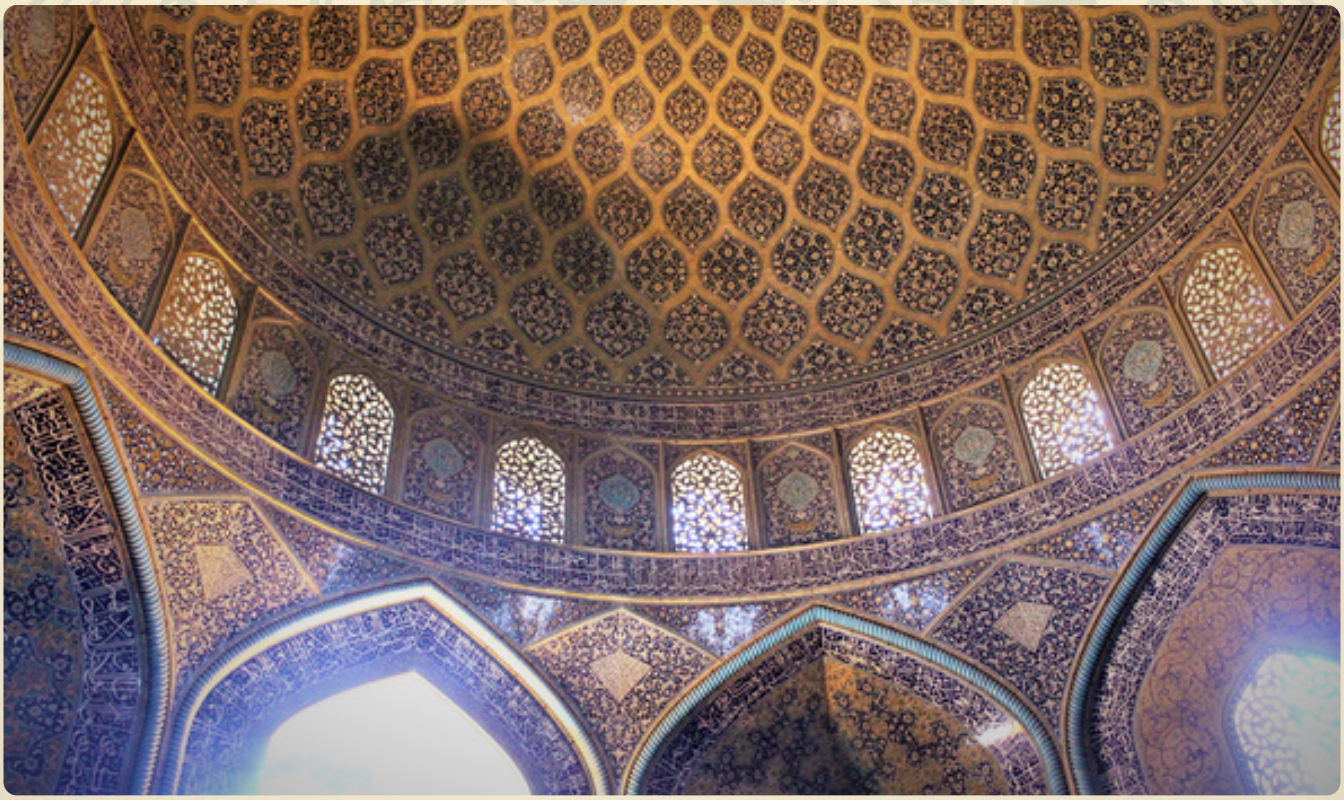
(تصویر ۳) دالان مسجد شیخ لطف الله اصفهان
منبع: (نگارنده)

شبستان مسجد شیخ لطف الله اصفهان

در انتهای دالان دوم، در ورودی شبستان مقابل محراب قرار گرفته است. در کف این شبستان مربع شکل پایه های هشت ضلعی گنبد به زمین میرسند و طرح چهارگوش آن استحکام، استقرار و ایستایی در کل بنا را سبب شده و میتواند نمادی از زمین باشد. این حالت به طرف بالا به شکل مدور گنبد و نماد آسمان و قداست عالم متعالی منتهی می گردد و خود گذار از زمین به آسمان و از نقص به کمال و از متناهی به لایتناهی را سبب می شود. در اسلام نیز شکل مدور تنها شکل کاملی است که قادر به بیان جلال خداوندی است و بناهای مدور و مرقدی مکعب شکل، دوگانگی آسمان و زمین را مجسم می کنند و معنای کیهانی در خود دارند. (احمدی ملکی، ۱۳۸۷: ۱۴۷-۱۴۶

پنجره های شبستان

وجود چهار پنجره در دیوارهای مسطح شبستان، سبب روشنایی درون شبستان گشته و دو منبع نور درونی آن را فراهم می کنند، یکی دهانه نسبتا بزرگ ضلع شمالی است و دیگری سه پنجره است که با تابش مستقیم نور خورشید، نور درون آن تأمین و باعث روشنایی محراب نیز می شود. (نجم آبادی، ۱۳۸۱: ۳۰)



(تصویر ۴) شبستان مسجد شیخ لطف الله اصفهان

منبع: (نگارنده)

محراب مسجد شیخ لطف الله اصفهان

سقف محراب مسجد شیخ لطف الله اصفهان با مقرنس تزئین شده، داخل آن پر از نقوش اسلیمی گشته و در اطرافش اسامی دوازده امام نوشته شده است. (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۷۹) بورکهارت شکل محراب با فرورفتگی طاقچه وارش را همانند غار میداند که باعث ایجاد قبض درون آدمی میشود و سقف صدف گونه آن با مروارید کلام خداوند در پیوند است و جهان نیز به فرموده پیامبر اکرم(ص) از مروارید سفیدی آشکار شده است و صدفی که مرواریدی را در برگرفته، مانند گوش دل، کلام خدا را می شنود و در محراب کلام پیدا می شود. (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۸)

(تصویر ۵) محراب مسجد شیخ لطف الله اصفهان
منبع: (نگارنده)

گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان

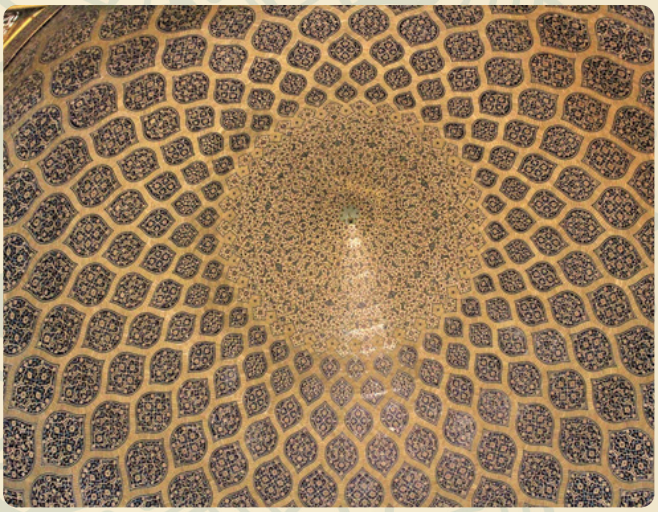
رمز گنبد، آسمان و مرکزش به عنوان محور جهان، تمام مراتب عالی تر هستی را با ذات واحد مربوط میسازد. قاعده هشت وجهی گنبد رمز کرسی، ستون الهی، عالم فرشتگان و قاعده مربع شکل و چهارگوشه آن رمز جهان جسمانی روی زمین و رمز جمال الهی نیز محسوب می شود. (نصر، ۱۳۸۹: ۶۲)

گریو گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان

فرم هشت وجهی مساجد که سبب انتقال فضای چهارگوش به فضای کروی میشود، کنایه ای از عرش الهی است که هشت ملک حامل آن است. فقط به عنوان روشی برای استقرار گنبد نیست و گنبد نه تنها پوشش نبوده بلکه مظهر آسمان و نشانه عالم نامحدود و بیکرانه روح است. (نصر، ۱۳۷۰: ۶۴) گریو گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان که فضای انتقالی بین چهارگوش و گنبد دوار به صورت هشت ضلعی و بیانگر حالتی است که از چهار گوش استوار زمینی به سوی شکل دوار آسمانی نزدیک می شود. این گریو به صورت هشت ضلعی امتداد یافته و تا به زمین و کف مربعی مسجد میرسد ولی دیوارهای جانبی آن به صورت یک منشور هشت ضلعی است، گویا می خواهند زمین را به آسمان پیوند دهند. هشت شاخه گلباد به صورت چرخ هشت پره که پره های آن نشان دهنده هشت جهت فضاست. (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۳۰)

پوشش بیرونی مسجد شیخ لطف الله اصفهان

پوشش بیرونی این گنبد دارای نقوش اسلیمی گسترده بر زمینه صندل فام است. رنگ های آن از نظام سه رنگه به علاوه رنگ فیروزه ای و آبی سیر تشکیل شده که فضا های خالی آن در بیرون و درون گنبد به رنگ صندل فام و به عقیده برخی تهی و عاری از رنگ و دارای صفت خنثی و بسیط عرضی است. همچنین رنگ سیاه و سفید اسلیمی ها در بیرون گنبد که هر دو با هم در شکل گیری نقوش اسلیمی مؤثرند، اعمال عروج و نزول با صفت فاعلی و انفعالی را یادآوری میکند. سفید غایت یکپارچگی همه رنگ هاست، رنگ نور محض، نازل شده از خورشید و نماد توحید است. همچنان که، رنگ با سپیدی آشکار می گردد، با سیاهی پوشیده می ماند، پوشیدگی ناشی از روشنی بسیارش است. سیاه، شبی روشن میان روز تاریک است، و از خلال این سیاهی تابناک میتوان وجوه پنهان حق تعالی را یافت. سیاه فنای خویشتن و لازمه جمع را در خود دارد. ستر کعبه، سر وجود نور جلال و رنگ حق است. (اردلان، ۱۳۸۰: ۵۰-۴۸)



(تصویر ۶) تزئینات نفیس کاشیکاری زیر گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان
منبع : (نگارنده)

(تصویر ۷) تزئینات روی گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان
منبع : (نگارنده)

نقش تزئینی کتیبه های مسجد شیخ لطف الله اصفهان در هنر اسلامی

هدف خط و خطاطی درکتیبه های مساجد، جنبش و حرکت به سوی مقصد است. در هیچ دینی مانند اسلام به هنر زیبای خط توجه نشده، اگر خداوند درکتاب آسمانی قرآن، به قلم، ابزار نوشتن و خوش نوشتن سوگند یاد کرده است، اگر در نخستین آیات نازل شده بر پیامبر بزرگوار اسلام از خواندن و نوشتن و قلم سخن به میان آمده، همه و همه ناظر بر اهمیت و معنویت خط و خطاطی است. این کتیبه ها و نقوش زیبا نشان از آمیختگی و پیوند زندگی مسلمانان با آیات روح بخش قرآن دارد. کتیبه نگاری، فضا را از روح قرآن وکلام الهی عطرآگین کرده و به فضا هویت ومعنا می بخشد. یکی از ویژگی های حایز اهمیت مسجد

شیخ لطف الله اصفهان، کتیبه های کارشده درآن است.کتیبه خارجی گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان به خط ثلث با کاشی سفید معرق برزمینه لاجوردی به ترتیب شامل سوره های شمس و دهر و کوثر است. رنگ سفید نماد وحدت ذات اقدس الهی است و لاجوردی رنگ عالم مثال ونشان وسعت که در کاشی کاری مانند آسمان فضا را می گیرد و نقش و نگارهای روی آن انسان را به بهشت هدایت می کنند. بالای پنجره سردر مسجد دو کتیبه به خط نستعلیق وجود دارد که یکی ازآن ها چنین عبارتی را دربردارد «مایه محتشمی خدت اولاد علی است». کتیبه بزرگ و اصلی واقع در سردر مسجد به خط علیرضا عباسی است که با خط ثلث برکاشی های معرق نوشته شده است. خط ثلث حکایت صلابت واستواری خط است، ریتمی که در اثر تکرار ضربه های عمودی و بلند حروف در این خط ایجاد می شود، القاکننده قدرت، عظمت و بزرگی است. خط ثلث دارای بار مذهبی نیرومندی می باشد. عمده ترین و مهم ترین کاربرد این خط کتیبه نویسی، توأم با طرح های اسلیمی و ختایی است که رواج آن، به سبب هماهنگی خط ثلث با طرح ها و رنگ ها وکاشی کاری مساجد است. اطراف محراب کتیبه هایی به خط علیرضا عباسی دیده می شود. در این کتیبه ها روایاتی از پیامبر اکرم(ص) و امام ششم جعفرصادق(ع) نقل شده است. دوکتیبه فوقانی داخل مسجد نیز هنر دست علیرضا عباسی است. (پیر محمدی، ۱۳۹۳)

(تصویر ۸) نمونه کتیبه های مسجد شیخ لطف الله اصفهان
منبع: (نگارنده)

نقش تزیینی مقرنس به کار رفته در مسجد شیخ لطف الله اصفهان در هنر اسلامی

مولانا جلال الدین در تشبیهی شگرف، مقرنس را به انسان تشبیه می کند، زیرا که هردو از جنس خاکند و معلق در هوا گفت: سائل چون بماند این خاکدان در میان این زمین و آسمان همچو قندیلی معلق در هوا نی به اسفل می رود نی برعُلی مقرنس را می توان نمادی دانست از کثرت در وحدت و وحدت در عین کثرت. این عنصر تزئینی در عین حال که از مجموعه ای متکثر از نقوش و فضا سازی تشکیل شده اما مانند عنصری یکتا درک می گردد. در هنراسلامی انتزاع و ساده کردن محتوای طبیعت که با اجبار اسلام بر عدم عینی سازی طبیعت و مخلوقات الهی همراه است، به صورت تزئینات معماری جلو ه گر می شود و یکی از این تزیینات پرکاربرد، مقرنس می باشد. این انتزاع منتظم به منزله ی قوانین کیهانی است و برعهده آدمیست، تا فرآیندشان را از راه هندسه و هماهنگی در یابد. (کاظمی- زهره وند، ۱۳۹۲)

۴-نتیجه گیری

در این پژوهش به این نتیجه می رسیم که وقتی داخل مسجد شیخ لطف الله اصفهان وارد می شویم زائران از فضای دنیای بیرون خارج می شوند و همه ی تفکر و ذهنشان به خداوند نزدیک شده است و هرچه به داخل می رویم انگار از عالم ناسوت به عالم لاهوت وارد می شویم و به خداوند نزدیک تر می شویم و مسجد شیخ لطف الله اصفهان وقتی با باطن و روح آدمی ساخته شده است باعث آرامش درونی انسان می شود.

فهرست منابع

احمدی ملکی، رحمان، ۱۳۸۷، فرم ها و نقش های نمادین در مساجد ایران، (ج۱) تهران: دانشگاه هنر.

اردلان، نادر، ۱۳۷۵، معماری ایران در سخن چهار نسل از معماری صاحب نظر، مجله آبادی، شماره ۱۹، تهران.

اردلان، نادر، بختیار، لاله، ۱۳۸۰، حس وحدت، مترجم: حمید شاهرخ، اصفهان: نشر تاک.

ایمنی، عالیه، بیان نمادین در تزئینات معماری اسلامی، مجله اطلاع رسانی و کتابداری، کتاب ماه هنر، تیر، شماره ۱۴۲، ۹۳-۱۳۸۹.

بلخاری قهي، حسن، (۱۳۸۴). مبانی عرفان هنر و معماری اسلامی. تهران: سوره مهر.

بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۵، هنر اسلامی زبان و بیان، مترجم: مسعود رجب نیا، تهران: سروش.

بورکهات، تیتوس ۱۳۸۱، هنر مقدس: اصول و روش ها. ترجمه: جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.

پیرمحمدی، محمد، ۱۳۹۳، بررسی معنای نمادین برخی از نقوش و فرم ها در بنای مساجد ایران.

پیرنیا، محمد کریم، ۱۳۸۷، سبک شناسی معماری ایرانی، تهران: سروش دانش.

توسلی، محمود، ۱۳۷۴، مفهوم فضا در مسجد شیخ لطف الله، در فصلنامه آبادی، سال۵(۱۹).

خورشیدیان، اردشیر، (۱۳۸۴). جهان بینی، شوزردتشت. تهران: فروهر.

رهنورد، زهرا، حکمت هنر اسلامی، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۸.

ستاری ساربانقلی، حسن، ۱۳۸۷، تجلی عرفان، نور و رنگ در معماری مساجد، (ج۱)، تهران: رسانش.

شایسته فر، مهناز، ۱۳۸۴، عناصر هنر شیعی در هنر نگارگری و کتیبه نگاری تیموریان و صفویان، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

شایگان، داریوش (۱۳۸۰). بت های ذهنی، خاطره ازلی. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

شایگان، داریوش، ۱۳۸۲، آیین هندو و عرفان اسلامی، تهران: نشر فرزان روز.

کاظمی، هومن، زهره وند، حامد، ۱۳۹۲، بررسی سیر تحول مقرنس به عنوان عنصری نمادین در معماری اسلامی ایران.

لک، میثم، صارمی، حمیدرضا، تجلی حکمت و هنر اسلامی در مساجد، کنگره بین¬ المللی فرهنگی و اندیشه دینی، قم، ۱۳۹۳.

مدد پور، محمد، ۱۳۷۴، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر.

نجم آبادی، محمد حسین، ۱۳۸۱، مسجد شیخ لطف الله و ویژگی های آن، تهران: نشر فرزان روز.

نصر، سید حسین، ۱۳۸۹، هنر و معنویت اسلامی، تهران: انتشارات حکمت.

نصر، سید حسین،۱۳۷۰، سنت اسلامی در معماری ایرانی در جاودانگی و هنر، ترجمه ی آوینی، انتشارات برگ، تهران.

هنر فر، لطف الله، ۱۳۵۰، گنجینه آثارتاریخی اصفهان، چاپ دوم، اصفهان.

هنر فر، لطف الله، ۱۳۷۶، آشنایی با شهر تاریخی اصفهان، چاپ چهارم، اصفهان، انتشارات گل ها

هیلن براند، روبرت، (۱۳۸۹). معماری اسلامی شکل، کارکرد و معنی، ترجمه: باقر آیت الله شیرازی، تهران: انتشارات روزنه.

یاوری، حسین، باوفا، رقیه، اصفهان باغ آسمان(تجلی حکمت هنر اسلامی در معماری عصر صفوی)، انتشارات سیمای دانش، ۱۳۹۰.

«معرفی کتاب»

معنـــا و مفهـــوم زیبـــایی المناظـــر و تنقیـــح المنـــاظر

مولف: حسن بلخاری

هنر و معماری اسلامی در یکی دو سده اخیر مورد نقد و نقض قرار گرفته است؛ چراکه فاقد نظریات و تئوری‌هایی جهت تدوین مبانی و بنیادهای نظری خویش بوده است. علاوه براین تاثیرپذیری هنر اسلامی از تمدن‌هایی چون ایران یونان رم و بیزانس ادله ناقدان هنر اسلامی است.

بلخاری در این کتاب صادقانه اذعان می‌کند که در تاریخ هنر و معماری اسلامی تقریباً هیچ متن تئوریک و مستقلی با هدف شرح و تبیین بنیادهای تئوریک هنر و معماری نگاشته نشده است. البته در رشته‌هایی چون موسیقی و معماری که مستقیم و در جان فلسفه قرار داشتند، رساله‌های بزرگانی چون فارابی و ابن سینا یا کندی و بوزجانی تالیف شده، اما به عقیده او، در مفهوم زیبایی می‌توان به آراء ابن هیثم و نظریاتش نقب زد که جایگاه برجسته و ویژه دارد. از این رو بلخاری به نگارش این کتاب پرداخته است و به اختصار آرا این اندیشمند بزرگ را عنوان کرده است. این کتاب شامل مقدمه، فصل اول در خصوص زیبایی از منظر المناظر و فصل دوم در خصوص زیبایی از منظر تنقیح

المناظر است. در مقدمه، بلخاری نظرات اندیشمندان و اساتید جهان هنر اسلامی را در خصوص ابن هیثم و کتاب المناظر عنوان کرده است و تاثیر این دانشمند بزرگ مسلمان در تاریخ علم و هنر را تبیین نموده است. این دانشمند در زمینه فیزیک نور، زیبایی و ارائه یک متد علمی بسیار دقیق از آنها در جهان پیشتاز بوده است.

برای مثال وی با مطالعه طولانی درباره لایه هوای اطراف زمین بدین نتیجه رسید که تاریکی هوا هنگامی آغاز می‌گردد که خورشید از خط افق با زاویه ۱۹ درجه نزول پیدا کند. این محاسبه او (در ۱۰ قرن پیش) در مقایسه با جدیدترین محاسبه دستگاه‌های مدرن الکترونیکی امروز، تنها یک درجه اختلاف را نشان می‌دهد.

در فصل اول، زندگی و آثار ابن هیثم (که در اروپا با نام «Alhazen» شناخته شده) بیان شده است. سپس المناظر به عنوان شاهکار ابن هیثم عنوان شده که دارای هفت مقاله است. مقاله اول درباره چگونگی ابصار (دیدن)، مقاله دوم در شرح علل و کیفیت ادراک معانی ای که چشم آنها را درک می‌کند و مقاله سوم در علل خطاهای چشم، هنگامی که مناظر را به صورت مستقیم درک می‌کند. مقاله چهارم شامل بحث در مورد چگونگی ادراک چشم از پرتوهای بازتابیده از سطح اجسام صیقلی ست و مقاله پنجم با محوریت موضوع خیالات و تصویر مجازی. مقاله ششم به انواع خطاهای بینایی ناشی از بازتابش و علل آنها اختصاص دارد و مقاله هفتم به چگونگی ادراک ناشی از شکست نور در اجسام شفافی که شفافیت آنها با شفافیت هوا متفاوت است پرداخته شده است.

این کتاب در مورد نورشناسی، نه بر اساس حکمت و فلسفه، بلکه تحقیق و پژوهشی ست کاملاً تجربی و ریاضی، در مورد خواص نور و به ویژه رابطه بین نور و دید.

در نظر اول مباحث کتاب المناظر به ویژه درباره نور و ابصار، هیچ ارتباطی با مبحث زیبایی ندارد، ولی تامل دقیق در مبحث ابصار، اتفاقاً رویکردی جدید در تعریف زیبایی به رویمان می‌گشاید.

در فصل سوم مقاله دوم المناظر، ۲۲ عامل برای زیبایی بیان شده است. این عوامل زیبایی شامل: نور، رنگ، بُعد (فاصله)، وضع یا مکان، تجسم، شکل، عَظِمَ (بزرگی)، تفرق، اتصال، عدد، حرکت، سکون، خشونت (زبری)، ملاسه (نرمی)، شفیف (شفافیت)، کدری، سایه، تاریکی، تشابه، اختلاف و در نهایت تناسب و ائتلاف می¬شود؛ که برای هر عامل توضیحی بیان شده است.

در فصل دوم، زیبایی در تنقیح المناظر کمال الدین فارسی تفصیل شده است. در این فصل پس از معرفی کمال الدین، عنوان شده که او با احیا و شرح المناظر در کتاب خود با نام تنقیح المناظر، باعث حفظ و انتقال محتوای آن به نسل‌های بعدی در تمدن اسلامی شده است. همچنین این کتاب باعث شده که غربیان پی ببرند که الهزن (که قرن‌ها نظریات او خوانده و مبنا قرار داده بودند) همان ابن هیثم است.

کمال الدین در حقیقت همان ۲۲ عامل را تکمیل و گاهی رد کرده و چیزی بر آن نیفزوده است.

«معرفی هنرمند»

محمـــود مـــذهب (سـده ۱۰ ق)

هنرمنـــد برجسته دوره‌ی بخـــارا

از معروف‌ترین هنرمندان مکتب بخارا محمود مذهب بود که بعضی او را سلطان محمود بخارایی نیز می‌خوانند (گودرزی۱۳۹۵:۵۸) محمود مذهب نگارگر، مذهب و خوشنویس ایرانی از بنیان گذاران مکتب بخارا به شمار می‌آید. او شاگرد و پیرو کمال الدین بهزاد بود و در هرات تحت حمایت میرعلیشیر نوائی کار می‌کرد وی شاید همان نگارگری باشد که به نام شیخ زاده شناخته شده است بعداً عبیدالله خان ازبک او و میرعلی هروی و چند تن از هنرمندان هراتی را به بخارا کوچ داد. در بخارا شیوه کار محمود تحت تأثیر سنت‌های محلی به تدریج ساده‌تر شد و این شیوه به شاگردانی چون عبدالله انتقال یافت (پاکباز، ۱۳۹۳:۵۲۵). «سکیسیان او را با خطاط مشهوری که هراتی تبار بوده و در بخارا کار می‌کرد، یکی می‌داند، ولی این امکان ندارد؛ زیرا نسبت او الشهابی بوده است و در خط نستعلیق استادش میرعلی هروی تعلیم دیده و مهارت زیادی داشته است»(گری، ۲۰۱۳ :۱۳۱). محمود مذهب و کار خلاقانه‌اش تأثیر زیادی بر روند کلی شکل گیری هنر بخارا داشت، ولی در عین حال او نمی توانست از گرایش‌های نو دور بماند. هنر وی در یک روند طولانی از تأثیرات متقابل تدریجاً تغییر کرد؛ شیوه‌ی نقاشی‌اش موجزتر شد سایه زدن به صورت پرکار از بین رفت؛ خصلت خطوط شکل دهنده پیکره‌ها و خطوط کناره نما و چین وشکن جامه‌ها از یکسانی درآمد، نرمش و انحناها کاهش یافت و کل تصویر همچون یک لکه رنگ همگون در نظر آمد(مقبلی، ۱۳۹۶ :۸). برخی از آثار محمود مذهب عبارت‌اند از:

۱. بوستان سعدی (۹۵۰ ق /۱۵۴۳ م) موجود در بنیاد کلنگیان که شامل هفت نگارهٔ دو صفحه‌ای است و سومین و ششمین آن‌ها امضای محمود و تاریخ دارند؛

۲. نگارهٔ تحفه الاحرار جامی (۹۰۵ ه. ق / ۱۴۹۹ م) که در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود و امضای محمود روی دایره زنگی این نگاره دیده می‌شود؛

۳. مخزن الاسرار نظامی (۹۵۳ق /۱۵۴۵ م) که در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود، مشهورترین اثر مذهب یعنی سلطان سنجر و پیرزن را دارا است. این نگاره در دو صفحه جدا تصویر شده و از نظر حذف متن گروه بندی چهره‌ها دورنما و تباین آشکار و فوق العاده رنگ‌های هماهنگ به نگاره‌های دو صفحه ای بهزاد شبیه است اما استقلال بیشتری را در مقایسه با سایر پیروان بهزاد نشان می‌دهد(رهنورد، ۱۳۹۴: ۹۵-۹۶).

محمود مذهب از شاگردان برجسته بهزاد بود و آن طور که در نگاره سلطان سنجر و پیرزن شاهد آن هستیم وی مانند بهزاد سعی در شبیه سازی صورت انسان داشته است. در این نگاره هر چهره هویت شخصی خود را دارد و چهره هر انسان تا حدودی بیان کننده حالات درونی وی است گام‌های نخست را در این تحول بهزاد برداشت و ما شاهد هویت‌های مستقلی در بعضی از نگاره‌های بهزاد هستیم. مذهب اگرچه از شاگردان بهزاد بود و از او در آثارش بسیار تأثیر گرفته بود، با این حال او همیشه به دنبال نوآوری بوده و در آثارش این امر کاملاً مشهود به شیوه‌های

موجزتری آثار خود را مصور کرده است.

نگاره سلطان سنجر و پیرزن اثر محمود مذهب مخزن الاسرار نظامی

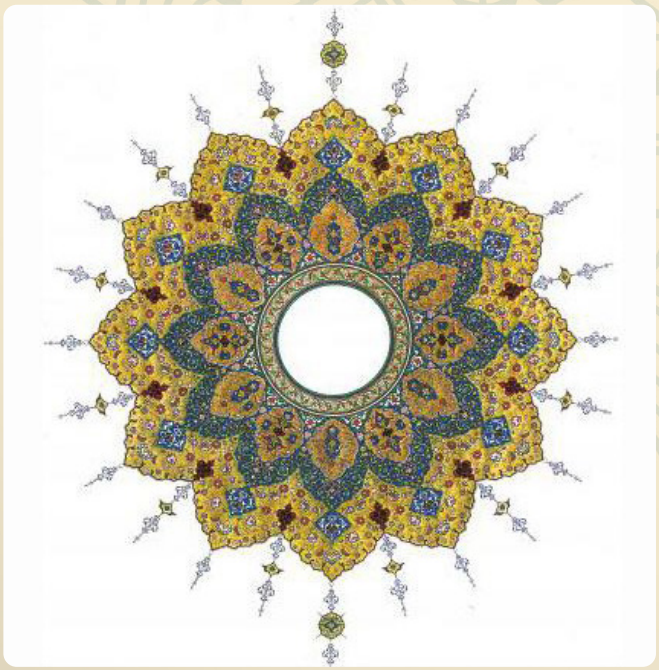
مخزن الاسرار نظامی که برای عبدالعزیزخان شیبانی در بخارا به سال (۹۵۲ ق /۱۵۴۵ م) تهیه شده است دارای مشهورترین اثر محمود مذهب یعنی سلطان سنجر و پیرزن است. این نگاره که کیفیت عالی هنری دارد، امروزه در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود (رهنورد، ۱۳۹۴: ۹۵،۹۳). تصویر جلد نیز اثر این هنرمند است.

«معرفی هنر جلد»

تذهیب

لغت‌نامه‌ها تذهیب را زرگرفتن و طلاکاری دانسته‌اند. در تذهیب را می‌توان مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهبان برای هرچه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی، علمی، فرهنگی تاریخی دیوان، اشعار جنگ‌های هنری و قطعه‌های زیبای خط در جای جای کتاب‌ها بکار می‌بردند تا صفحات زرین ادبیات جاودان و متن‌های مذهبی سرزمین خود را زیبایی دیداری نیز ببخشند. بدین ترتیب است که کناره‌ها و اطراف صفحه‌ها با طرح‌هایی از شاخه‌ها و بندهای اسلیمی، ساقه گل‌ها و برگ‌های ختایی شاخه‌های اسلیمی و گل‌های ختایی و یا بندهای اسلیمی و ختایی آذین می‌شوند. (مجرد تاکستانی ۱۳۸۶:۲۶۰) تعریف دیگری از تذهیب چنین آمده است تذهیب نقوش منظم هندسی و جز آن است که با خطوط مشکی و آب طلا تزیین شده و یا به ندرت رنگ دیگری در آن بکار رفته باشد اگر در آن بجز آب طلا، رنگه‌ای دیگری همچون، شنگرف، لاجورد، سفیداب، زنگار، زعفران سیلو و غیره بکار رفته باشد آن را ترصیعی یا مرصع گویند. اما امروزه معمولا به هر نوع تزیین تذهیب می‌شود. تشعیر که ساده تر از دو مورد قبلی است نقوش در هم و نازکی است با آب طلا و گاه رنگ‌های دیگر که با اندکی دقت، ترتیب منظم آن دیده می‌شود. (بیانی ۱۳۵۳:۲۳)

تذهیب کتاب در وجه کلی خویش مکملی بر خطاطی بود و جایگاه این هنر بایسته و ارزشمند در اسلام را تقویت می‌کرد به گفته‌ی پوپ، امام علی (ع) نخستین کسی بود که قرآن را مذهب گردانید و بزرگان سده‌های بعد هم انجام این سنت حسنه را از فرایض خود برشمردند و ذوق و سلیقه خویش را با تذهیب اقناع کردند(پوپ ۱۳۷۷:۲۲۰۰). در نقاش خانه‌های دیوانی مذهبانی بودند که گران‌ترین مواد مورد نیاز آن‌ها از طلا و لاجورد تا مرغوب‌ترین کاغذها تهیه و تدارک می‌شد (فرانکلین، ۱۷۹۰:۸۶)



فالله سبحانه وجل وتقدس
بازار مینا
BazareMina.ir

انجمن علمی هنر اسلامی
دانشگاه هنر خنده

شهر

فصلنامه علمی و تخصصی

هنر اسلامی

شماره سوم، تابستان ۱۴۰۲

معاونت پژوهش و تحقیقات دانشگاه هنر خنده

مقالات را جستجو کنید