شماره شاپا: 2382 - 980 X

پژوهش‌های معماری اسلامی ۱۷

فصلنامه علمی - پژوهشی
قطب علمی معماری اسلامی
سال پنجم-شماره چهارم-زمستان ۱۳۹۶

- **مراتب زیبایی، تصدیق و تحسین زیبایی برگرفته از مفهوم حسن در قرآن**
  فرهنگ مظفر / احمد امین‌پور / احمدرضا اخوت / عاطفه پورصالحی

- **امکان‌سنجی روش‌های صنعتی‌سازی ساختمان در تولید مسکن اسلامی**
  مازیار آصفی / پریسا هاشم‌پور / مظفر مهاجری

- **خوانش هنر تیموری بر مبنای اندیشه‌های سهروردی - مطالعه‌ای بر نقش‌مایه‌های هندسی مسجد گوهرشاد**
  رویا روزبهانی / اصغر فهیمی‌فر

- **مؤلفه‌های طراحی بومی محیط به‌منظور تأمین سلامت انسان بر مبنای طب سنتی و اسلامی**
  مهدی حمزه‌نژاد / زهرا ثروتی

- **مقایسه تطبیقی میدان نقش جهان اصفهان و امام حسین «ع» تهران بر اساس روابط پایداری اخلاق مدار**
  بشری عباسی / محمدرضا بمانیان

شماره شاپا: 2382 - 980 X

پژوهش های معماری اسلامی ۱۷

فصلنامه علمی - پژوهشی
قطب علمی معماری اسلامی

سال پنجم - شماره چهارم- زمستان ۱۳۹۶

بسم الله الرحمن الرحیم

مدیر مسئول: معاونت پژوهشی دانشگاه علم و صنعت ایران

سردبیر: دکتر محسن فیضی

مدیر داخلی: دکتر فاطمه مهدیزاده سراج

ویراستار ادبی فارسی: سارا متولی

کارشناس مجله: امیرحسین یوسفی- زهرا کاشانی دوست

ویراستار انگلیسی: محمد رضا عطایی همدانی

هیأت تحریریه:

دکتر سید غلامرضا اسلامی : دانشیار دانشگاه تهران
دکتر حسن بلخاری : دانشیار دانشگاه تهران
دکتر مصطفی بهزادفر : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر محمد رضا پور جعفر : استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهدی حمزه نژاد : استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر اسماعیل شیعه : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر منوچهر طبیبیان : استاد دانشگاه تهران
دکتر حمید ماجدی : استادواحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر اصغر محمد مرادی : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر غلامحسین معماریان : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکترفاطمه مهدیزاده سراج: دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
مهندس عبدالحمید نقره کار:دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر محمدنقی زاده: استادیارواحدعلوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر علی یاران : دانشیار وزارت علوم تحقیقات ، فناوری

لیست داوران این شماره:

دکتر مهدی حمزه نژاد (استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر نرگس دهقان (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد)
دکتر محسن دهقانی تفتی (دانشجوی دکتری، دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر محمدمنان رئیسی (استادیار دانشگاه قم)
دکتر امین عبدمجیری (دکتری معماری دانشگاه علم و صنعت)
دکتر مسعود ناری قمی (استادیار دانشگاه کاشان)
دکتر شهریار ناسخیان (استادیار دانشگاه هنر اصفهان)
دکتر احد نژاد ابراهیمی (استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز)
مهندس عبدالحمید نقره کار (دانشیار دانشگاه علم و صنعت)
دکتر بهزاد وثیق (استادیار دانشگاه صنعتی جندی شاپور)

نشریه پژوهشهای معماری اسلامی بر اساس مجوز کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری به شماره ۱۳۷۲۰۶/۱۸/۳ مورخ ۹۳/۷/۲۸ از شماره نخست دارای اعتبار علمی پژوهشی می باشد.

این مجله در پایگاه های (SID) و (ISC) نمایه می شود.

طراح جلد و صفحه‌آرا: امیرحسین یوسفی

قیمت: ۱۵۰۰۰۰ریال

مقالات مندرج در این مجله، الزاماً بیانگر نقطه نظرات «پژوهش های معماری اسلامی» و «قطب علمی معماری اسلامی» نمی باشد و نویسندگان محترم، مسئول مقالات خود هستند.

نشانی دفتر مجله: دانشگاه علم و صنعت ایران / قطب علمی معماری اسلامی / کد پستی ۱۶۸۴۶۱۳۱۱۴ / **تلفن مستقیم:** ۷۷۴۹۱۲۴۳ - ۰۲۱

نشانی رایانامه: jria@iust.ac.ir / **نشانی وب:** http://iust.ac.ir/jria

فصلنامه پژوهش های معماری اسلامی / شماره هفدهم / زمستان ۱۳۹۶ / سال پنجم

خوانش هنر تیموری بر مبنای اندیشه‌های سهروردی مطالعه‌ای بر نقش‌مایه‌های هندسی مسجد گوهرشاد

رویا روزبهانی*

دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده‌ی مسئول)

اصغر فهیمی‌فر**

دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی:۹۶/۱۰/۱۸

چکیـــــــده:

نقوش تزئینی نقطه‌ی تلاقی هنر و اندیشه‌ی عرفانی هستند. بسیاری از مفاهیم اسلامی به هندسه آمیخته است و به دلیل این قرابتِ ساختاری در سیر تحولات نقوش جایگاه ویژه‌ای دارد. بررسی هندسه‌ی نقوش دوره‌ی تیموری کاربرد فراوان نوع خاصی از دستگاه مشبک را نشان می‌دهد که بر پایه‌ی شبکه‌ای از مختصات شعاعی، موجب پدیدآمدن اشکال هندسی خاص از جمله نقوش شمسه و ستاره شده است. این پژوهش در پی پاسخگویی به این سؤالات اصلی و اساسی است که چرا طراحان تیموری سیستم شعاعی را ارجح دانسته و از آن به عنوان منبعی کاملاً جدید برای شکل‌های گوناگون استفاده کرده‌اند. آیا ترجیح و استفاده از این طرح می‌تواند با اندیشه‌های عرفانی رایج در میان هنرمندان این دوره تناسبی داشته باشد و دیگر اینکه آیا نقش مایه‌های شعاعی را می‌توان براساس آرای سهروردی تحلیل نمود. در این پژوهش، روش تحقیق به‌صورت توصیفی- تاریخی و تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی و گردآوری اطلاعات به روش اسنادی است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که انتخاب و کاربرد اشکال هندسی با زیرساخت شعاعی در تزئینات و نقش‌مایه‌های تیموری تصادفی نبوده و مانند سایر اجزای هنر دوران اسلامی از مبانی اعتقادی خاصی برخوردار است. طراحی و انتخاب این نقش‌مایه‌ها را می‌توان با مفاهیمی چون نور -که محور اصلی فلسفه‌ی اشراق و از مهم‌ترین مفاهیم عرفان اسلامی است- به عنوان تجلی وجود حق و انوار و تجلیات الهی نسبت داد. پرداختن نمادین به نور و جایگاه محوری آن در رکن و اساس این نقش‌مایه‌ها به خوبی دیده می‌شود؛ ترکیب بندی‌های متکثر، منتشر و زاینده‌ای را پدید می‌آورد که با وحدت شروع می‌شود؛ به واسطه تجلی حرکت می‌کند و دوباره به وحدت بازمی‌گردد و این خود از صفات نور و حضور همواره‌ی آن در این نقوش است. تلفیق ماهرانه‌ی نقوش هندسی با نقوش اسلیمی نیز درخور توجه بوده و با تفسیر سهروردی از آیه نور مطابقت دارد.

واژه های کلیدی: دوره‌ی تیموری، نقش‌مایه‌های تزئینی، کاشی‌کاری، عرفان، سهروردی.

* r.rouzbahani@modares.ac.ir ** fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

در معماری تزئینی، هر نقش ورای ارزش صوری خود دارای ارزشی برگرفته از فرهنگ و بیانگر عقیده و آرمان تداوم‌یافته‌ی مردم جامعه در نسل‌ها است. آرایه‌های معماری از سویی ذهن بیننده را به زیبایی صوری و ظاهری نقش‌ها و نوع کاربری فضاهای بنایی که نقش و نگارها بر دیوارهای آن نشسته، فرا می‌خوانند و از سوی دیگر دیدگاه بیننده را به قلمرو و راز و رمزهای فرهنگی و دینی پوشیده در مفاهیم نقش‌ها می‌گشایند[۱]. با دریافت مفاهیم نمادین نقش و نگارها در معماری تزئینی و ریشه‌یابی آن‌ها، می‌توان به شناخت ذهن و اندیشه‌ی معماران و در نتیجه به فرهنگ مردم و جهان‌بینی و آرمان‌های آنان دست یافت. در هنر اسلامی، نقش‌های هندسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند که باید روابط و قوانین این نقش‌ها رمزگشایی گردد[۲].

در فلسفه و عرفان اسلامی، نور از جایگاه متعالی و نمایانی برخوردار است. از این رو، اندیشمندان مسلمان ایرانی توجه ویژه‌ای به آن داشته‌اند. ابن سینا[۳] تفسیری بر آیه نور نگاشته و امام محمدغزالی[۴] در مشکاه الانوار به بحث درباره‌ی نور می‌پردازد. در آثار نجم‌الدین کبری[۵] و نجم رازی[۶] نیز به این مقوله توجه شده است؛ اما هیچ‌یک به اندازه‌ی سهروردی به این معنا نپرداخته‌اند. سهروردی یکی از فلاسفه و حکمای بزرگ مسلمان در قرن ششم ه.ق. و مؤسس حکمت اشراق است. حکمت اشراق به عنوان حکمتی بحثی–ذوقی، فلسفه‌ای نورمحور است که در مقایسه با فلسفه‌های متعارف که حکمت بحثی صرف و وجودمحور بوده‌اند؛ تحولی شگرف در حوزه‌ی تفکر فلسفی ایرانی– اسلامی به شمار می‌آید. نظریه‌ی مراتب وجودی نورالانوار او که در حکمه‌الاشراق متجلی شد و نیز تجلی وجود حق مطلق در حضرات خمس ابن‌عربی، جهان‌بینی عرفانی و برهانی لطیفی در جهان اسلام بنیاد نهاد که به دلیل بنیان‌های عرفانی و زیبایی‌شناختی‌اش مهم‌ترین تأثیرش را در هنر به‌جای گذاشت و توانست منبع و مرجع جوشش بسیاری از اشراقات هنری و عرفانی باشد.

نماد نور به شیوه‌های مختلف در هنرهای ایرانی– اسلامی به کار رفته و هنرمندان مسلمان از این نماد به ویژه در دورانی که هم زمان با رواج اندیشه‌های اشراقی در فرهنگ ایران است بخصوص در دوران تیموری و صفوی استفاده فراوان کرده‌اند. حکومت تیموریان (۷۷۱–۹۰۳ هـ‌ق.) حکومتی مبتنی بر اسلام بود. شاهرخ فرزند و جانشین تیمور (دوران حکومت ۸۰۷–۸۵۰ هـ‌ق.[۷]) به اصحاب شریعت و فضلا و اهل طریقت و عرفا معتقد بود و به اهل تصوف ارادت بسیار داشت[۸]. در کتب تاریخی دوران تیموری و صفوی مورخان زیادی به این نکته اشاره کرده‌اند و همواره ارتباط نزدیکی میان عرفا و متصوفه و حلقه‌های آن‌ها با هنرمندان وجود داشته است[۹]. دربار پادشاهان تیموری جایگاه خوبی برای عرفا و هنرمندان بود. به این ترتیب اندیشه‌ها بدون دشواری با یکدیگر در تبادل بودند و کششی خاص در مجامع آن‌ها نسبت به معرفت ایجاد می‌کرد. از مهم‌ترین این ارتباط‌ها که بر یکی از مشهورترین وزرای دوره‌ی تیموری تأثیر گذاشته است؛ ارتباط امیر علیشیر نوایی و جامی[۱۰] عارف مطرح دوره‌ی تیموری است؛ از طرفی امیر علیشیر حامی بزرگ آثار هنری بود و به همین دلیل ارتباط میان او و جامی، سبب نفوذ اندیشه‌های عارفانه وی در تفکرات علیشیر شد.

مطالعه‌ی قرون ۸ و ۹ هجری قمری پیوندی عمیق میان سنت اشراقی و اندیشه هنرمندان را نشان می‌دهد. بستر تحقق این رابطه و پیوند، اندیشه‌های صوفیانه است که در فرهنگ سنتی دوران اسلامی بخصوص دوران تیموری رواج داشت. آنچه از سیر و نظر در رسائل به جای مانده از این عصر برمی‌آید سرسپردن هنرمندان به اندیشه‌های اشراقی است که در جان آنان حضوری عمیق یافته است[۱۱]. معماری ایرانی–اسلامی به ویژه تزئین بنا به مثابه ابزاری برای بیان معنا و مفاهیم معرفت‌شناختی، حامل ارزش‌های والای معنوی و عرفانی است. با توجه به این که مفاهیم فلسفی و عرفانی از جمله‌ی نور و عالم نورانی نزد شیخ اشراق و دیگر حکمای اسلامی مورد توجه واقع شده است؛ لذا در این پژوهش سعی می‌گردد تا با ارائه‌ی تبیین مناسبی از مسأله‌ی نور در فلسفه‌ی اشراق و وحدت نورالانوار نزد سهروردی به عنوان مؤسس وجودشناسی این مسأله پرداخته شود و آنچه از این آراء در تزئینات معماری

ایرانی به صورت نقش‌مایه‌های هندسی در کاشی‌کاری دوره تیموری نمود بارز دارد؛ با رویکرد زیبایی‌شناسی و نمادشناسی تحلیل گردد تا مشخص شود که نقش‌مایه‌های حضور یافته در کاشی‌کاری تیموری مدلول مفاهیم فلسفی و عرفانی به ویژه شیخ اشراق هستند و صحنه‌ی ظهور و نمایش عالم نورانی که سهروردی آن را با دلایل مختلف عقلی، نقلی و کشفی، اثبات و پدیده‌های مختلف را در پرتو آن تبیین نموده است.

این پژوهش بر این فرض استوار است که خاستگاه و اساس نقش‌مایه‌های تیموری در هندسه‌ی نهفته در آن است؛ هندسه‌ای که ریشه‌های عرفانی دارد و شبکه‌ای از دوایر و خطوط شعاعی است. چنانکه می‌توان مفهوم عرفانی نور را از این خطوط شعاعی درک کرد و نقش‌مایه‌ها از روابط میان آن‌ها حاصل شده است. هدف از انجام این پژوهش، ارائه‌ی تحلیلی مناسب درخصوص نقش‌مایه‌های دوره تیموری و تطبیق این نقش‌مایه‌ها با زمینه‌های فکری، مذهبی این دوره با تأکید بر مبنای عرفانی است. سؤالات تحقیق عبارت‌اند از:

- نور چگونه مفهومی است و منظور سهروردی از وحدت نورالانوار در فلسفه‌ی اشراق چیست؟
- آیا مفهوم نور و نورالانوار –که نزد سهروردی از اهمیت بالایی برخوردار است– در نقش‌مایه‌های مسجد گوهرشاد در دوره‌ی تیموری تجلی و نمود داشته است؟

پیشینه‌ی تحقیق

گام‌های نخستین مطالعه و بررسی تأثیر فلسفه و عرفان اسلامی بر هنر توسط سنت‌گرایان بزرگی چون رنه گنون، هانری کربن، فریتیوف شوآن، آناندا‌کوماراسوآمی، مارتین لینگز، آن ماری شیمل و سید حسین نصر برداشته شده‌است راهی که باید ادامه یابد و در این میان تمامی منابع و مراجع عظیم حکمت، عرفان و هنر اسلامی مورد تحقیق و تأملی عمیق و همه‌جانبه قرار گیرد.

در سال‌های اخیر تألیفاتی پیرامون مباحث نور و عالم مثال و خیال سهروردی و عرفان و زیبایی‌پرستی او نگاشته شده است؛ برای اولین بار نادر اردلان و لاله بختیار در کتاب حس وحدت در سال ۱۳۵۰، معماری سنتی اسلامی را بر بستر ایرانی‌اش از دیدگاه اصول سنتی مربوط به آن مورد بررسی قرار داده‌اند. مؤلفین کوشیده‌اند تا نشان دهند چگونه همه عناصر در سطوح مختلف، از ساده‌ترین عنصر معماری گرفته تا طرح کامل یک محیط شهری، می‌تواند به وحدت دست یابد. تعدادی پژوهش نیز در قالب مقاله درباره‌ی نور و عالم مثال سهروردی در نگارگری ایرانی و سنتی صورت گرفته که تفکرات تأثیرپذیرفته از حکمت اشراقی نگارگران ایرانی را نشان می‌دهد؛ از جمله نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال به قلم پرویز اسکندرپور خرمی ۱۳۹۰، حکمت نوری سهروردی و تأثیر آن بر نگارگری ایرانی نوشته‌ی رحیم خوش‌نظر ۱۳۸۷، عرفان سهروردی و زیبایی‌پرستی نوشته دکتر علی‌اکبر افراسیاب پور ۱۳۸۷، نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی نوشته‌ی رحیم خوش‌نظر و محمد علی رجبی ۱۳۸۸ که مؤلفین به تأثیر آرای عرفا و حکمای اسلامی بر آثار هنری می‌پردازند. همچنین تعدادی پایان‌نامه نیز در ارتباط با هنر و اندیشه‌های شیخ اشراق نگاشته شده که می‌توان به این موارد اشاره نمود: نور و وجود در اندیشه و هنر سهروردی و عطار بر اساس دو اثر ارزشمند حکمه‌الاشراق و منطق‌الطیر نوشته‌ی ویدا احمدی (دانشگاه فردوسی مشهد) ۱۳۷۹، بررسی تطبیقی آرای سهروردی در نگارگری سنتی ایران نوشته‌ی فرزانه تاک (دانشگاه تربیت مدرس) ۱۳۸۶، تحلیل جایگاه خیال در زیبایی‌شناسی سهروردی نوشته‌ی فاطمه شفیعی (دانشگاه تربیت مدرس) ۱۳۸۹، بررسی اندیشه‌های سهروردی در خصوص نور و عالم مثالی و بازتاب آن‌ها در نگاره‌های مکتب شیراز دوره تیموری نوشته‌ی مهدی فلاح درآبد (دانشگاه شاهد) ۱۳۹۰. در خصوص معماری و تزئینات تیموری نیز مطالعاتی صورت‌گرفته است از جمله بررسی تطبیقی مضمون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد و مبانی اعتقادی شیعه در دوره‌های تیموری و صفوی، رباب فغفوری و حسن بلخاری ۱۳۹۴، تجلی وحدت در مساجد جامع ایران عصر تیموری، فاطمه آقچه‌لو ۱۳۸۷، بررسی محتوایی کتیبه‌های مذهبی دوران تیموریان و صفویان، مهناز شایسته‌فر ۱۳۸۱. لیکن با توجه به نتایج جستجوهای بدست آمده، هیچ مورد مطالعاتی چه در قالب

مقاله، کتاب و پایان‌نامه در ارتباط با موضوع این پژوهش یعنی تأثیر حکمت نوری سهروردی بر نقش‌مایه‌های گرافیکی مکتب هرات یافت نشد؛ و تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین، هدف پژوهش مبتنی بر شناسایی حکمت نوری سهروردی و تأثیر این حکمت، بر پیدایی و رواج نقش‌مایه‌های گرافیکی است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و در قالب پژوهش‌های کیفی صورت گرفته و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده است. در آغاز، مسجد گوهرشاد به عنوان یکی از باشکوه‌ترین و بزرگترین بنای باقی‌مانده از قرن نهم هجری قمری برای بررسی برگزیده و نمونه‌های نقش‌مایه‌های کاشی این دوره شناسایی و بر اساس اهداف تحقیق و به روش غیراحتمالی انتخاب و تحلیل شده است. پژوهش حاضر در بستری تاریخی صورت گرفته و نتیجه‌ی آن حاصل تطبیق مفاهیم فلسفی و عرفانی سهروردی با نقش‌مایه‌های دوره‌ی تیموری است.

تزئینات بنا و نقوش کاشی در دوره‌ی تیموری

معماری آسیای میانه، سده‌ی نهم تا پانزدهم هجری قمری -که کارشناسان آن را اوج معماری اسلامی در این منطقه می‌دانند- پیوندی جدایی‌ناپذیر با خاندان تیموری دارد[۱۲]. ذوق و استعداد معماری تیموری در درجه‌ی اول، طراحی نوع جدیدی از ساختار، یا بیان پیچیدگی انواع پیشین نبود؛ بلکه در تجربه‌ی قدرتمند تزئینات و انواع طاق‌زنی بوده است[۱۳]. در این دوره، معماری از نظر عظمت و بزرگی و از حیث غنای تزئینات به شکوه و شکوفایی بی‌سابقه‌ای دست یافت[۱۴]. «سطوح سترگ و عظیم برای نخستین بار با روکش‌هایی که حاوی کاشی‌کاری لعابی و معرق بود؛ تزئیین یافت.» (شراتو ۱۳۸۴، ۴۲). اگرچه کاربرد عناصر تزئینی در معماری به شیوه‌ی سنتی ادامه یافت؛ تیموریان طاق‌بندی و انواع کاشی‌کاری تزئینی را به مرحله‌ی کمالی بی‌سابقه رساندند (فریه ۱۳۷۴، ۹۹). مساجدی مانند گوهرشاد مشهد، کبود تبریز، مدرسه خرگرد خراسان، مسجد جامع تیمور در سمرقند و همچنین بناهای ساخته شده در بخارا و هرات، نشان‌دهنده‌ی برجستگی هنر کاشی‌کاری و کاربرد آن در بناهای مذهبی است. به‌طور کلی، اصول طرح معماری تیموری ارتباط بسیار نزدیکی با تزئین هندسی دارد (ویلبر گلمبک و هلد ۱۳۷۴، ۲۱۸). به‌نظر افلاطون، هندسه اساسی‌ترین، اصیل‌ترین و مطلوب‌ترین زبان فلسفی است (لولر ۱۳۶۸، ۸). اساس هندسی طرح تیموری در جنبه‌های زیادی از معماری آن آشکار است. در تناسبات طرح فضایی، در ایجاد اشکال، هندسه‌ی سه‌بعدی (طاق‌های کوکبی و مقرنس‌ها) و در سطح دوبعدی تزئین. شکل هندسی، مفهومی صرف نیست؛ بلکه تصویر آن هم تصویری بصری و دارای ویژگی‌هایی است که مفاهیم معمول فاقد آن‌ها هستند؛ بدین معنی که در برگیرنده‌ی نمود ذهنی ویژگی‌های فضایی است (فیچبین[۱۵] ۱۹۸۷، ۱۱۴).

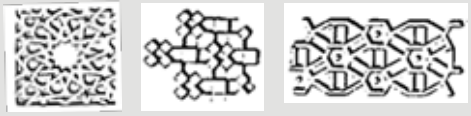
در کتاب معماری تیموری آمده‌است که در طراحی نقوش بکاررفته در بنا، هر طرح هندسی با ترسیم شبکه‌ای آغاز می‌شود و سپس نقاط بر روی شبکه طبق روابط هندسی درون آن معین می‌گردد. برای متصل ساختن این نقاط خطوطی رسم می‌شود که تقاطع آن‌ها جای نقاط ثانوی را تعیین می‌کند. سپس هنرمند باید به طرح خود در شکل به‌وجود آمده می‌نگریسته؛ درحالی که پیکره‌های معینی را برمی‌گزیند؛ بقیه را کنار می‌زند. در تزئینات تیموری شش دستگاه مشبک مورد استفاده قرار می‌گرفته است. ۱. ساختی که بر اساس شبکه‌ای از مربع‌ها قرار داشت؛ ۲. ساختی که بر اساس خود مربع و مشتقات آن استوار بود؛ ۳. ساختی که بر پایه‌ی نیم‌مربعی و مشتقات آن، یا مربع دوگانه آن پی‌ریزی شده است؛ ۴. ساختی که بر پایه‌ی مثلث متساوی‌الاضلاع و مشتقات آن و شبکه‌ی مثلث‌ها متکی بوده است؛ ۵. ساختی که بر پایه‌ی ترکیبی از مثلث متساوی‌الاضلاع و مربع بنا شده است؛ ۶. طرحی که بر پایه‌ی شبکه‌ای از مختصات شعاعی نهاده شده که آن را گره[۱۶] می‌نامند.

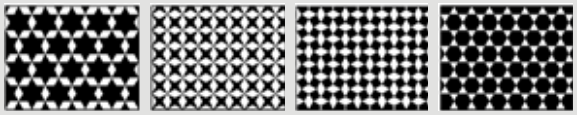
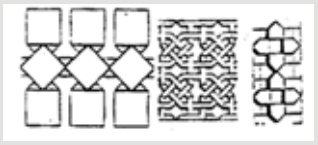
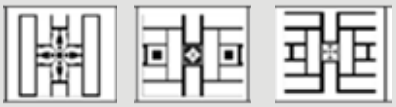
دستگاه مشبکی که بیشتر مورد توجه بوده و می‌توان گفت در اکثر بناهای تیموری به کار رفته است؛ شبکه‌ای است که مختصات شعاعی را درون مربع یا مثلث داشته و این شبکه ستاره‌های ده‌گوش و پنج‌گوش را به وجود می‌آورده است. طراحان تیموری تقارن شعاعی را در تزئینات دوبعدی

ترجیح می‌دادند. کاربرد نقش شعاعی به قدری گسترده شده بود که در معماری، نقشه‌ی شعاعی بناهای بسیار متداول را هم برای مقاصد مذهبی و هم غیرمذهبی، به‌وجود آورد. در فن طاق‌زنی نیز طرح شعاعی ترجیح یافته و منجر به اتخاذ طرح‌های مقرنس شعاعی و کاربرد زیاد طاق‌های کوکبی گردید که در سراسر سیستم کاربندی‌ها تجلی یافته است. نمونه‌هایی از طرح‌های شعاعی را می‌توان در آرامگاه لوتان آقای سمرقند، گور امیر در سمرقند، بویان قلی خان در بخارا، در ازاره‌های بقاع گازرگاه و تایباد، مسجد گوهرشاد و در درگاه مسجد جامع یزد مشاهده کرد.

بررسی نقوش دوره‌های قبل مشخص می‌سازد که تا پیش از دوران تیموری بهره‌گیری از نقوش شعاعی کمتر مورد توجه قرار می‌گرفته و متداول نبوده است. از این‌رو، به‌منظور روشن شدن این بحث به‌طور مثال می‌توان به مسجد جامع اصفهان، از قدیمی‌ترین نمونه‌های مساجد ایران –که در دوره‌ی سلجوقیان بیش‌ترین تغییرات در آن اعمال شد و به‌لحاظ ویژگی‌های معماری و تزئینات و ابداعات قابل ملاحظه است– اشاره داشت. عصر سلجوقی یکی از مهم‌ترین دوره‌های هنر اسلامی است که موجب تحولات بسیاری در هنر ایران خصوصاً تزئینات معماری گشته است. تزئینات آجرکاری سلجوقیان از لحاظ تکنیک و تنوع طرح، کمال آن را در این دوره از معماری ایران نشان می‌دهد (شکفته و دیگران ۱۳۹۴، ۸۴). یکی از بخش‌هایی که در عصر سلجوقی به بنای مسجد جامع اضافه گردید. گنبدخانه‌ی تاج‌الملک با مجموعه‌ای غنی از تزئینات آجری است که به استناد کتیبه داخل آن در سال ۵۴۸۱.ق. بنا شده است. صاحب‌نظران این گنبد را به‌عنوان شاهکار معماری قرون وسطی در ایران (گرابر، هاتستین و دیگران ۱۳۸۹، ۳۱۱) و موفقیت نبوغ معماران سلجوقی در آمیزش زیبایی و هندسه دانسته‌اند (پوپ ۱۳۸۷، ۱۲۱۳). قسمت ازاره بنا ساده و بی‌پیرایه‌ی آجرکاری شده‌است و در قسمت بالای آن از انواع تزئینات آجری از جمله انواع تکنیک خفته و راسته (گل برگردان سه و پنج رجی، جناغی، چلیپا، خفته راسته برجسته و فرورفته) خفته رفته (چلیپایی، بازویی، کلوک‌بندان، هشت‌وگیر بازوبندی متداخل، هشت‌وگیر با نقش پیچ ستاره‌ای، لوز و چهارلنگه، شمسه شش‌پر، شش‌پر کند، گره شش هندسی)، نقوش بر پایه ستاره شش‌وجهی (شمسه شش و پیلی)، چندضلعی‌های منظم و نامنظم، تزئینات آجر با آجر پیش‌بر و نقوش مهرها استفاده شده و اغلب با بندکشی گچی زینت شده‌است. جدول ۱ برخی نقوش تزئینی رایج بکاررفته در گنبد تاج‌الملک را نشان می‌دهد.

جدول ۱. نقوش تزئینی رایج بکاررفته در گنبد تاج‌الملک مسجد جامع اصفهان (مأخذ: نگارندگان)

نقش	کاربرد	تصویر
تزئینات خفته و راسته چلیپا	– دیواره طاق جنوبی – طاق نمای شمالی – دیواره طاق بزرگ و کوچک ضلع شرقی – تزئینات قوس گنبد	
خفته رفته چلیپایی		
بر پایه ستاره شش وجهی (شمسه شش و پیلی)	ورودی شرقی	

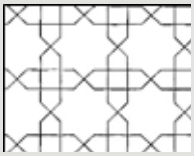
چندضلعی‌های منظم و نامنظم و ستاره‌های شش‌پر		
	قسمت شمال غربی قسمت شمال شرقی قسمت جنوب شرقی	
تزئینات آجر با آجر پیش بر به شکل لوزی پنج ضلعی	طاق‌نمای ستون‌های بیرونی گنبد ستون‌های باریک طرفین طاق‌نماهای بزرگ	
نقوش مهرها		

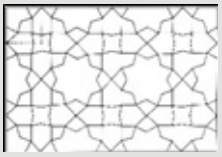
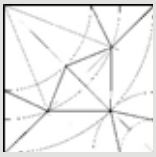
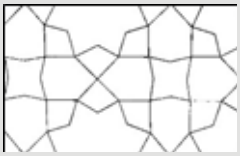
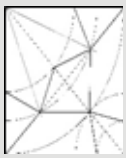
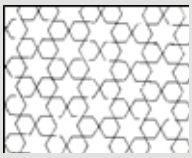
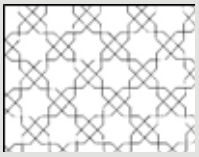
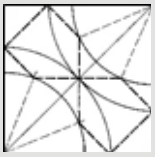
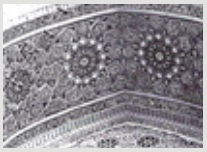
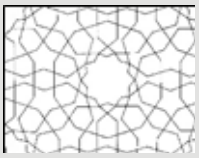
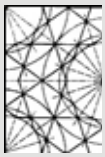
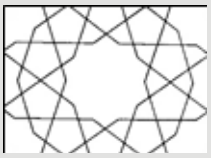
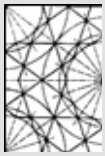
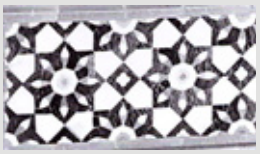
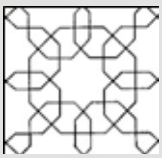
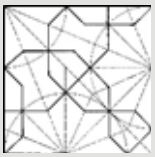
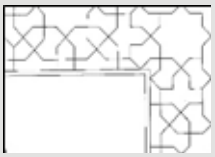
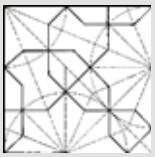
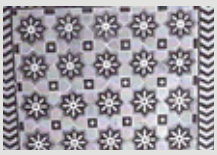
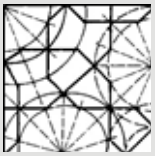
نقوش هندسی مورد استفاده در کاشی‌های مسجد گوهرشاد

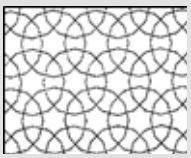
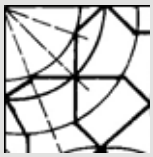
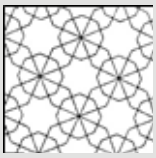
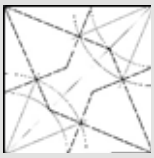
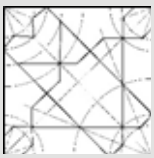
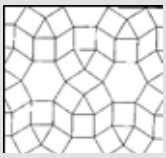
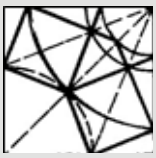
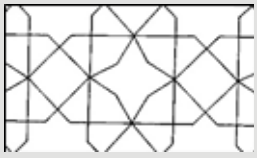
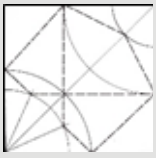
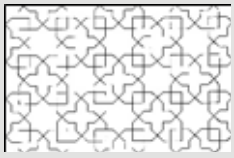
مسجد گوهرشاد –که در تزئینات آن از کاشی استفاده شده و اشکال و گره‌های هندسی را با استفاده از این عنصر به نمایش گذاشته– بهترین نمونه برای بررسی حاضر است. تمام صحن این مسجد پوشیده از کاشی معرق بوده در جایی با آجر و در جایی دیگر با سنگ و آجر آمیخته است. گنبد مسجد نیز پوشیده از کاشی نره به رنگ فیروزه‌ای است.

اساس یک نقش و نگار، یک شکل هندسی اولیه است که با خطهای کور بدست می‌آید و به آن هندسه مسطحه می‌گویند. انواع بی‌شماری از اشکال هندسی، طرح‌های مختلفی را به‌وجود می‌آورند که انعطاف‌پذیر بوده و با مصالح مختلف قابل اجرا هستند. خطوط گره‌ها که به ترتیب تکراری هستند از روی هندسه بدست می‌آیند که از نظر دید حکم نقش اصلی را ایفا می‌کنند و هماهنگی هر کدام از شکل‌های جزء به‌دست آمده با شکل‌های قرینه تطابق دارند. در شکل هندسی که تشکیل نقش و نگار را می‌دهد؛ باید خطوط به طریقی قرار گیرند که تناسب توجه بیننده را جلب کند. در معماری تیموری هندسه وسیله‌ای برای رسیدن به هدف نیست؛ بلکه خود هدف است. در این دوره اصول و طرح معماری ارتباط بسیار نزدیکی با تزئینات هندسی دارد. گره‌ها و نقوش هندسی مسجد گوهرشاد می‌تواند توجه بیننده را ساعت‌ها به خود جلب نماید. با بررسی هندسی مسجد گوهرشاد، نقوش هندسی مورد استفاده در تزئین بنا عبارتند از[۱۷]: ۱. گره با گلچین معقلی، ۲. گره سرمه‌دان سلی، ۳. گره هشت‌زهره، ۴. گره هشت طبل‌دار/ هشت طبل حاشیه، ۵. گره هشت چهار لنگه شل/ گره هشت چهارلنگه کند شل، ۶. شمسه هشت صلیب آلت لغت، ۷. شش داوودی، ۸. شش‌بندی ته‌بریده، ۹. هشت مقرنس حاشیه‌کشی، ۱۰. شمسه هشت طبل آلت لغت، ۱۱. گره کند دو پنج شل، ۱۲. شمسه و چهار سلی، ۱۳. شش و سرمه‌دان، ۱۴. گره هشت مربع.

جدول ۲. کاربرد دستگاه مشبک شعاعی در نقوش کاشی هندسی مسجد گوهرشاد (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	نام و توضیح نقش	تصویر	طرح	زیر ساخت نقش/ دستگاه مشبک شعاعی (¼ طرح)
۱	هشت چهار لنگه– سقف ایوان‌های شرقی و غربی			

	هشت چهار لنگه شل غرفه‌های فوقانی			
	هشت چهار لنگه کند شل			
۲	گره شش داوودی سرپایه‌های فوقانی ایوان غربی			
۳	گره هشت صلیب آلت لغت داخل رواق‌های شمالی			
۴	گره کند دو پنج شل سقف رواق‌های فوقانی			
	گره کند دو پنج شل طبقه دوم غرفه‌های مسجد			
۵	گره هشت طبل دار لبه دیوار ایوان جنوبی			
	گره هشت طبل حاشیه حاشیه در ورودی ایوان شمالی			
۶	شمسه و چهار سلی			

۷	شش و سرمه‌دان سقف رواق‌های فوقانی			
۸	گره هشت طبل آلت لغت			
۹	شش بندی ته بریده داخل ایوان مقصوره			
۱۰	گره هشت مربع سردر حرم مطهر از ایوان شمالی			
۱۱	گره هشت مقرنس حاشیه گلدسته‌ها			
۱۲	هشت زهره			

همان‌طور که در جدول ۲ مشاهده می‌گردد مطالعه و بررسی زیر ساخت نقوش به‌کار رفته نشانگر آن است که ۱۲ نقش هندسی از ۱۴ نقوش هندسی بر پایه‌ی شبکه‌ی شعاعی بوده و تنها گروه اول (شامل نقوش و گره‌های گلچین معقلی) و دوم (گره سرمه‌دان سلی) بر پایه این زیر ساخت نیستند.

مفهوم نور از منظر سهروردی

در میان فلاسفه و متفکران اسلامی شیخ بزرگوار و فیلسوف عالی‌مقدار شهاب‌الدین سهروردی (۵۴۹-۵۸۷ هـ‌ق.) از موقعیتی خاص و یگانه برخوردار بوده است. وی مبدع و موسس حکمت اشراق و به تعبیر خودش احیاگر حکمت ذوقی و شهودی بود[۱۸] که در کلمه‌التصوف آن را حکمت نوریه می‌نامد (سهروردی ۱۳۷۵، ۱۲۸).

در نظر سهرودی که مکتب فلسفی‌اش بر اساس نور و ظهور استوار است. نور چیزی جز ظهور نیست؛ همان‌گونه که ظهور نیز چیزی جز واقعیت نور نیست. بنابراین می‌توان گفت نور چیزی است ظاهر بالذات و مظهر للغیر. شیخ اشراق نور را حقیقت واحد دانسته و اختلاف آن را جز به نقص و کمال در نفس حقیقت نور به شمار نمی‌آورد «النور کله فی نفسه لایختلف الا بالکمال و النقصان» (سهروردی ۱۳۸۰، ۱۱۹). وی نور را امری بدیهی، ظاهر و بی‌نیاز از تعریف می‌داند. به نظر او «اگر در وجود چیزی بی‌نیاز از شرح و تعریف باشد؛ آن امر ظاهر است و چیزی ظاهرتر از نور نیست. بنابراین نور

بیش از هر چیز مستغنی از تعریف است» (سهروردی ۱۳۷۳ ج۲، ۱۰۶).

سهروردی در نوشته‌هایش سخن از نور می‌گوید و قرآن کریم نیز در معرفی خداوند از واژه نور استفاده می‌کند[۱۹]. شیخ اشراق در تفسیر «الله نور السماوات والارض» می‌گوید: «هر چه زنده است بذات خویش نور مجرد است و هر نوری زنده است بذات خود. حق اول نور انوار است؛ زیرا که خود اعطاکننده‌ی حیات و بخشنده نور است. ظاهر است بذات خود و نمودارکننده و آفریننده‌ی جهان وجود است. نوریت همه انوار ساریه فیض نور اوست. و در ادامه می‌گوید هنگامی که فکر به امور روحانی مشغول گردد و روی به معارف حقیقی آرد؛ او شجره مبارکه است زیرا همچنانکه درخت را شاخه‌ها و میوه‌هاست؛ فکر را نیز شاخه‌ها است و آن انواع افکارست که بدان میوه نور یقین رسد «یوقد من شجره مبارکه زیتونه لا شرقیه و لا غربیه» یعنی نه عقل محض است و نه هیولای محض و این درخت به عینه درخت موسی است که از او ندا شنید. و نفوس ما چراغ‌هائیند که این آتش عظیم او را می‌افروزد» (سجادی ۱۳۶۳، ۶۶). این آیه علاوه بر اینکه کامل‌ترین آیه‌ی «نوری» قرآن کریم است؛ به تنهایی این مدعا را اثبات می‌کند که وجود، تنها از آن خداوندی است که به تمامی نور است و این نور دارای مراتبی است که در امثال و صور ظهور می‌یابد.

شیخ اشراق نور را امری مشکک و ذومراتب می‌داند و قائل است که ماهیات مختلف، حقیقتی جز نور ندارند. او انواع نور را به صورت یک سلسله‌مراتب طولی مرتب می‌کند که در رأس آن نورالانوار یعنی مصدر تمام نورها واقع است و در پایین این سلسله‌مراتب ظلمت یا عدم نور قرار دارد. در میان نورالانوار و ظلمت مطلق، مراتبی از نور با درجات مختلفی از شدت قرار دارند. وی جهان هستی را در چهار مقوله‌ی نور جوهری، نور عارض، ظلمت جوهری (جسم) و هئیت‌های ظلمانی طبقه‌بندی کرده است و می‌نویسد: هر چیزی یا در نهاد خود نور و روشنایی است یا آن که از نظر نهادش نور و روشنایی نیست. بنابراین موجودات جهان دو قسم‌اند: موجوداتی که از نور هستند؛ موجوداتی که نهادشان ظلمت است. خود نور یا موجوداتی که حقیقت‌شان نور است؛ دو قسم هستند: یکی آن‌ها که در وجود خود، وابسته به دیگری‌اند که آن‌ها را نور عارض می‌نامم. دیگر آن‌ها که در وجودشان وابسته به دیگران نیستند که آنها را نور مجرد می‌نامم. نور مجرد به انوار قاهره و انوار اسپهبدیه تقسیم می‌شود. انوار قاهره نیز دو قسم است: الف) قواهر طولی، ب) قواهر عرضی. موجوداتی که در نهاد خود نور نیستند؛ بر دو قسم‌اند: یکی آن‌ها که بی‌نیاز از محل‌اند؛ آن‌ها را جوهر تاریک می‌نامم. دیگر آن‌ها که وابسته به موجودات دیگرند؛ آن‌ها را عرض‌های ظلمانی (هیئت ظلمانی) می‌نامم (سهروردی ۱۳۷۳، ۱۰۷).

در نوشته‌های سهروردی اشارات زیادی به خورشید شده و آن را شایسته‌ی تقدیس و بزرگداشت می‌داند. سهروردی از خورشید به‌عنوان نماد وحدت یاد می‌کند «اوست آیت توحید زیرا که او یکی است در مرتبت و او گواهی می‌دهد به یکی» (سهروردی ۱۳۷۳، ۱۸۴). «شریف‌تر از وی نیست که وی پاک از عوارض جسمانی است» (همان، ۳۲۲). سهروردی از خورشید به عنوان نورالانوار عالم اجسام یاد می‌کند «در موجودات محسوسه هر آنچه نورانی‌تر است شریف‌تر است و شریف‌ترین اجسام «هورخش» است که تاریکی را قهر می‌کند. ملک کواکب و رئیس آسمان‌هاست؛ همه را نور می‌دهد و او از کسی نور نمی‌ستاند. پاکا خدایا که او را آفرید و نورانی گردانید. اوست مثل اعلی در آسمان‌ها و در زمین‌ها زیرا که اوست نور انوار اجسام چنان‌که حق‌تعالی نور انوار است از آن عقول و نفوس (همان، ۱۸۳).

هنر و حکمت اشراق

هنرمند سنتی پس از مراسمی مقدماتی که ماهیتی باطنی دارد شروع به آموختن روش و همین‌طور روح هنر می‌کند که هر دو مبنایی کیمیایی دارند. نمادهای باطن‌گرایی به گونه‌ای به هنرها و صنایع جوش خورده‌اند که هنرمند و صنعت‌گر می‌تواند با به‌هم پیوند دادن جنبه‌های درونی و بیرونی وجود خود به وسیله‌ی اثرش به «کمال روحانی» دست پیدا کند (نصر ۱۳۹۴، ۴۰). هر چند سهروردی نیز چون سایر حکماء اسلامی، مستقیماً به هنر نپرداخته اما ماهیت ذوقی حکمت اشراق، مقتضی گذر از استدلال به شهود است یعنی علمی که بنیاد هنر اسلامی– اشراقی را تشکیل می‌دهد؛ جز از طریق شهود بدست نمی‌آید. میان هنر و حکمت پیوندی

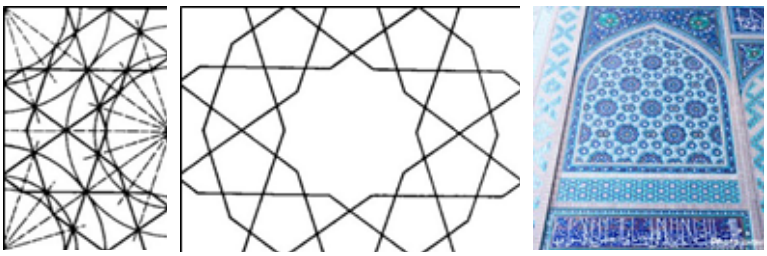
ازلی برقرار است؛ چرا که هر دو از یک سرچشمه واحد الوهی الهام می‌پذیرند و هر دو به زبان رمز بیان می‌گردند. کار هنری هنگامی واقعی است که هنرمند شهودی معنوی داشته باشد. به این ترتیب اثر هنری حقیقی تصویری از حقایق می‌سازد و این هنرمند اهل شهود است که قادر به ساختن چنین تصویری است. بنابراین اثر هنری نه فقط بازتاب ذهنیات پراکنده و احساسات متفرق یک هنرمند نیست؛ بلکه محاکاتی است از حقیقت و در درک این حقیقت کمال مُدَرک کفایت نمی‌کند؛ بلکه باید مُدرِک نیز کمال متناظر با آن را دارا باشد؛ و کمال مُدرِک فضایل نفسانی اوست (کمالی‌زاده ۱۳۸۹، ۱۴۲).

هنر ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با حکمت اشراق دارد؛ بیشتر درصدد نمایان ساختن فضایی است متفاوت با فضای عالم جسمانی. از آنجایی که نور نماد اندیشه‌ی بنیادین اسلام یعنی وحدانیت است و شیخ اشراق بر آن بسیار تأکید کرده و هیچ رمزی نیز عمیق‌تر از نور برای بیان وحدت الهی وجود ندارد. از این‌رو، می‌توان گفت هنرمند مسلمان در آفرینش و ارائه‌ی اثر هنری درصدد آن است که نور را در جان خود متحقق سازد و آن را در اثر خویش به هزاران منعکس گرداند.

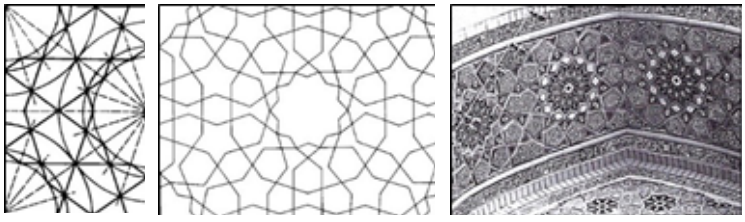
تحلیل نقوش و تجلی نور در نقش‌مایه‌های هندسی مسجد گوهرشاد

پس از بیان حضور نور و معنا و مفهوم آن در حکمت و فلسفه‌ی اشراق سهروردی به بررسی حضور این عنصر فلسفی- عرفانی در نقوش کاشی که از مهم‌ترین مظاهر بروز مفاهیم معنوی و عرفانی در هنر به شمار می‌رود[۲۱] و در تزئینات مساجد و اماکن مذهبی دوره‌ی تیموری رکن اساسی را ایفا می‌کند؛ پرداخته شده است. با بررسی نقش مایه‌های دوره‌ی تیموری (مسجد گوهرشاد) این سؤال مطرح می‌گردد که چرا طراحان تیموری سیستم شعاعی را ارجح دانسته و از آن به عنوان منبعی کاملاً جدید برای شکل‌های گوناگون استفاده می‌کرده‌اند. آیا ترجیح و استفاده از این طرح می‌تواند با اندیشه‌های عرفانی رایج در میان هنرمندان این دوره تناسبی داشته باشد. برای روشن ساختن این موضوع نقش‌مایه‌های شعاعی براساس آرای سهروردی تحلیل شده است.

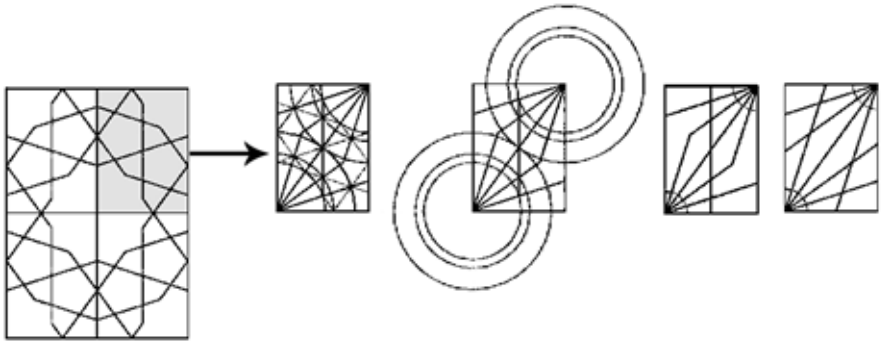
در این راستا، یکی از انواع نقش‌مایه‌های شعاعی یعنی گره کند دو پنج به عنوان نمونه انتخاب گردیده که ابتدا به معرفی روش زیرساختی شعاعی در این نقش پرداخته شده است (تصویر ۱). برای ترسیم این طرح ابتدا شبکه‌ی زیرساختی گره در ربع یک زمینه‌ی کامل (واگیره) از گره، ترسیم می‌شود. واگیره کوچکترین جزء قابل تکرار هر گره است که در چهارچوبی مشخص محاط می‌شود[۲۲]. مراحل ترسیم نقش در تصویر ۲ نشان داده شده است. با تکمیل واگیره و رسم سه چهارم دیگر از این گره یک زمینه کامل آن رسم می‌شود و با تکرار آن می‌توان گره را تا جایی که لازم باشد بسط داد.



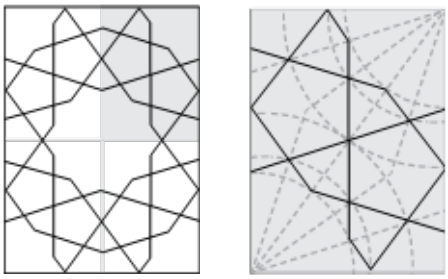
تصویر ۱ الف. گره کند دو پنج شل، طبقه دوم غرفه‌های مسجد گوهرشاد (باز طراحی نقوش توسط نگارندگان)



تصویر ۱. ب. گره کند دو پنج شل، سقف رواق‌های فوقانی مسجد گوهرشاد (باز طراحی نقوش توسط نگارندگان)



تصویر ۲ الف. مراحل رسم گره (کند دو پنج) روی شبکه زیر ساختی شعاعی با دوایر هم مرکز (بازطراحی توسط نگارندگان)



تصویر ۲ ب. طرح زیرساخت نقش گره کند دو پنج مبتنی بر دوایر هم مرکز و شعاع‌های آن شباهت زیادی با نقش خورشید، نورالانوار عالم جسمانی دارد. (بازطراحی نقش توسط نگارندگان)

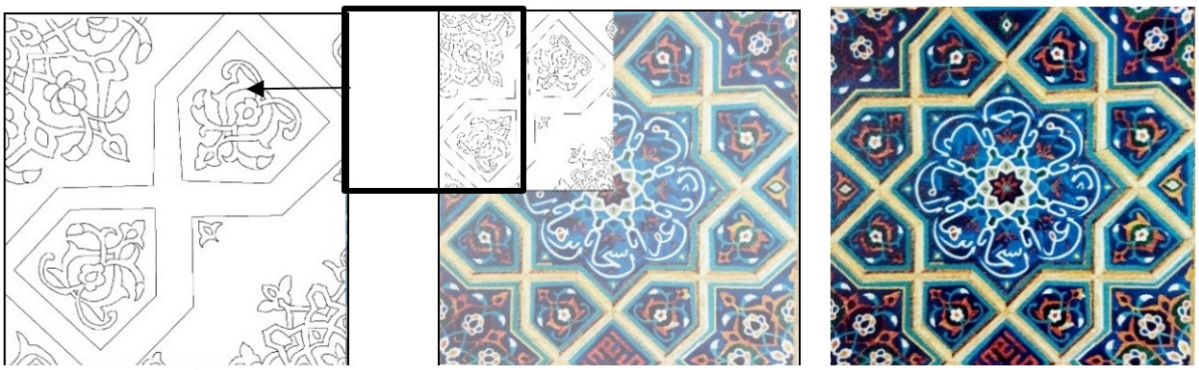
بررسی زیرساخت طرح نشان می‌دهد که اساس این طراحی بر دوایر و شعاع‌های آن که در یک مربع قرار گرفته؛ استوار است. شکل دایره کامل‌ترین شکل در جهان هستی[۲۳] است؛ نماد یک واحد غیرمرئی[۲۴] و نماد یکی از مظاهر طبیعت یعنی خورشید. مربع در حالی که توازن واحد را نمایش می‌دهد؛ «نخستین چهار جهت یعنی شمال، جنوب، شرق و غرب را نشان می‌دهد. بنابراین از نظر ترسیمی توصیف ماهیت جهانی را کامل می‌کند[۲۵]. شکل مرکزی دایره همراه با شعاع‌های آن، بیشترین شباهت را با شکل ظاهری خورشید دارد.

همان طور که اشاره شد؛ تکیه‌گاه سهروردی در بحث از نور، آیه نور است. وی در تفسیر این آیه می‌گوید «حق اول نور است. زیرا که خود اعطاکننده‌ی حیات و بخشنده نور است». در ترسیم این نقش، این دایره و شعاع‌های آن است که اساس شکل را پدید می‌آورد. دایره نماد خورشید است و همانطور که ذکر شد؛ سهروردی از خورشید به نورالانوار عالم جسمانی تعبیر کرده‌است. پس دایره و شعاع‌های آن می‌تواند نمادی از نورالانوار و نورهای ساطع شده از آن باشد و در واقع نمادی از خداوند محسوب می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت که بدست آوردن همه تناسبات مهم از تقسیم کردن دایره به کمان‌های برابر چیزی جز روش نمادین برای بیان توحید نیست که همانا عقیده ماوراءالطبیعی وحدانیت الهی است که مبدأ و معاد جمله کثرات است[۲۶].

شعاع‌های دایره از چهار جهت مربع که نماد جهانی کامل است؛ وارد می‌شوند و موجب پدیداری شکل نهایی می‌گردند. سهروردی درباره نور می‌گوید «...ظاهر است به ذات خود و نمودارکننده و آفریننده جهان وجود است». نور در اینجا رمزی از حضور الهی است. نوری که از محور مرکزی عالم هستی که نه شرقی است و نه غربی؛ بر تمام عالم می‌تابد. از به هم پیوستن شعاع‌های دایره نقش شمسه در مرکز طرح بوجود می‌آید. شمسه –که بیشترین شباهت ظاهری را با خورشید دارد– نزد عرفا و متصوفه‌ی اسلامی نماد انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احدیت است[۲۷]. مفهوم نور را تداعی می‌کند و در واقع نمادی از خداوند محسوب می‌شود. خورشید نزد شیخ اشراق سزاوار

تقدیس و بزرگداشت است و آن را شریف‌ترین موجودات می‌داند که موجودات دیگر را نور می‌دهد و خود از کسی نور نمی‌ستاند. «اوست نورالانوار اجسام» و همینطور از خورشید به عنوان «نماد وحدت» یاد می‌کند. بنابراین نقش شمسه مرکزی هم می‌تواند نمادی از نور باشد؛ «نور چیزی جز ظهور نیست؛ همانگونه که ظهور نیز چیزی جز واقعت نور نیست». بورکهارت درباره‌ی دایره در نقوش اسلامی می‌گوید: هنرمندان اسلامی که به کار تزئینات هندسی می‌پرداختند... دایره‌ای را اساس کار خویش قرار می‌دادند و بر آن مبنا تزئینات خود را می‌انگاشتند؛ محو می‌کردند. این دایره مجازی انگاشته شده و نهانی، باعث می‌شود خطوط راست چون اشعه دوایری نامرئی جلوه کنند و از آن جهان، باورها و جهان پرلذت دوردست پرستاره نمایان گردد (بورکهارت ۱۳۶۵، ۷۵).

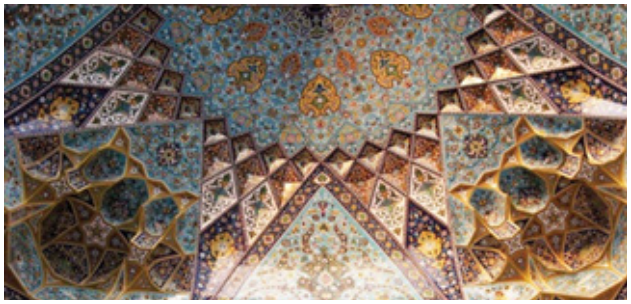
در دوره‌ی تیموری تحول تازه‌ای در تزئین بوجود آمد و آن حضور بیشتر نقش‌مایه‌های گیاهی بود. در این دوران نقوش ملهم از طرح‌های مدور و شعاعی، عموماً با نقوش اسلیمی و ختایی همراه است (تصویر ۳). سهروردی در ادامه‌ی تفسیر آیه نور می‌گوید: «هنگامی که فکر به امور روحانی مشغول گردد و روی به معارف حقیقی آرد؛ او شجره مبارکه است. زیرا همچنان که درخت را شاخه‌ها و میوه‌هاست؛ فکر را نیز شاخه‌هاست و آن انواع افکار است که بدان میوه نور یقین رسد». در این نقوش می‌توان اینگونه اظهار داشت که نقوش اسلیمی که همانند شاخه‌ها و برگ‌هاست؛ همان شاخه‌ها و میوه‌های افکار است که روی به معارف حقیقی آورده و به نور الهی نزدیک شده است و در اینجا بصورت تمثیل و رمز بیان گردیده است. در کتیبه واقع بر نمای بیرونی دهانه ایوان گنبد مقصوره مسجد گوهرشاد آیات ۳۵ تا ۴۲ سوره نور به خط ثلث نگارش یافته است. استفاده از آیه نور در این کتیبه، به عنوان یکی از عرفانی‌ترین آیات قرآن کریم، بیانگر دیدگاه بزرگان تصوف در این دوره، و اشاره به این حقیقت معنوی است که نور همان خداست و جایی که نور وجود دارد؛ خداوند نیز وجود خواهد داشت.



تصویر ۳. حضور نقوش اسلیمی در کنار نقوش هندسی شعاعی، تمثیلی از شجره مبارکه (مأخذ: نگارندگان)

در نظر شیخ اشراق، خداوند نورالانوار است و انوار از نور خداوند ناشی می‌شوند و ملاک تعیین مرتبه‌ی وجودی موجودات نیز نوری است که هر یک از موجودات دارند و این همان درجه‌ی معرفت و آگاهی آن‌هاست. سهروردی در کتاب المشارع و المطارحات در فصل «فی سلوک الکحماء المتالهین» انوار وارد بر نفوس سالکان را به چند نوع تقسیم می‌کند: ۱. نور خاطف، ۲. نور ثابت، ۳. نور طامس (سهروردی ۱۳۷۳ ج۱، ۵۰۱). سهروردی همچنین معتقد است که جماعتی از حکیمان روشن‌روان و مجردان صاحب بصیرت از این لذت دیدار در همین عالم نصیب می‌یابند و نور عالم اعلی را در همین عالم به صراحت می‌بینند و در آن غرق می‌شوند و خوشی‌ها می‌یابند (خوش‌نظر ۱۳۸۶، ۴۲). تجلی این آرای سهروردی را می‌توان در نقش‌مایه‌های بی‌نظیر گنبد، طاقی‌ها و در مقرنس‌های وروردی‌ها که توسط ساختار شبکه‌ای شعاعی خلق شده‌اند؛ مشاهده کرد (تصویر ۴). حضور نقش‌مایه‌های شعاعی در مرکز و شروع مقرنس‌ها

که بازتابی از نمونه‌های مثالی آسمانی، نزول مأوای آسمانی به سوی زمین و تبلور جوهر آسمانی در قالب‌های زمینی‌اند؛ تأکیدی بر نزول نور آسمانی بر گستره‌ی عالم خاکی است؛ تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند که چون چلچراغی بر سر جان نمازگزاران نور رحمت و معنا و معنویت می‌گستراند.

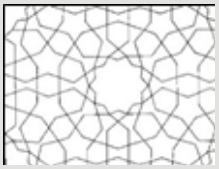
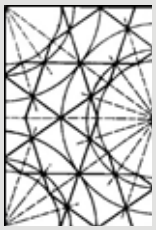


تصویر ۴. الف. مقرنس، مسجد گوهرشاد (مأخذ: ازناوه ۱۳۸۸، ۳۸)

تصویر ۴. ب. دوایر هم‌مرکز و تقسیمات شعاعی در مقرنس مسجد گوهرشاد، تداعی‌کننده‌ی نقش خورشید، تمثیلی از نورالانوار است همچنین نمایانگر نزول نور آسمانی بر جان سالکان، که به مرتبه‌ی معرفت و آگاهی از آن نور بهره‌مند می‌گردند (مأخذ: نگارندگان)

شمسه که نوعی طرح خورشید مانند و شبیه به دایره در هنرهای تزئینی است؛ یکی از عناصر شناخته شده در تزئین گنبدها است. نقش شمسه تجلی نور ایزدی است که در نگارگری به صورت هاله‌ی نورانی متجلی شده است. هانری کربن این نور را همان «هاله»‌ای می‌داند که در پیرامون کائنات و موجودات متعلق به عالم نور و اشراق موجود است: «نوری که برگرد مخلوقات اهورامزدا هاله افکنده است. همچنین این همان «نور ساطع» از عالم قدس است که اکسیر معرفت و قدرت و فضلیت تلقی می‌شود و سرچشمه‌ی این انوار که سهروردی از آن‌ها سخن می‌گوید. به طور قطع همان امری است که به نحو خاص و مختص در اصطلاح خُرَّه بنابر آیین مزدیسنا منطوی است (کربن ۱۳۸۸، ۵۶). اینکه هاله‌ی نورانی آرام آرام از تصویرگری جدا می‌شود و به زبان انتزاعی خود یعنی شمسه نزدیک می‌شود؛ گمان می‌رود به دلیل تجرد نور باشد که با شکل هندسی دایره سازگارتر است. این نقش را می‌توان در مرکز سقف اکثر بناها و مساجد تیموری به بهترین شکل آن دید. طرز قرارگیری نورگیرها و نحوه‌ی ورود نور از پنجره‌های مشبک، هاله‌ی نورانی را به طرز شگفت‌آوری متجلی می‌سازد که دورتادور گنبد و بالای سر نمازگزاران و سالکان قرار گرفته و تأکید بسیاری بر حضور نور ایزدی دارد که بسیار مورد تأکید شیخ اشراق بوده است. همانندی بسیار عمیق و ناگستنی مفهوم نور با این عناصر مؤید این است که جریان وجود از سوی وجود مطلق متعال، به صورت نور جلوه نموده و هر جا که نشانه‌ای از وجودی هست؛ به حقیقت، نوری است از انوار مشرقیه حضرت باری‌تعالی.

جدول ۳. تجلی نور در نقش‌مایه‌های دوره‌ی تیموری با توجه به آرای سهروردی (مأخذ: نگارندگان، بر اساس مندرجات متن حاضر)

		شرح	طرح	آراء سهروردی	مفهوم
	نقوش با زیر ساخت شعاعی	اساس طراحی بر دوایر و شعاع‌ها شمسه مرکزی	– دایره – خورشید – اشعه‌های نور	– نماد وحدت – نورالانوار عالم جسمانی – ملک کواکب و رئیس آسمان‌ها – نوربخش موجودات دیگر	– مظهر نورالانوار (حق تبارک و تعالی) – تجلی نور ایزدی
		همراهی نقوش اسلیمی در کنار نقوش هندسی	– درخت – شاخ و برگ – گل	– تفسیر آیه نور – شجره مبارکه – هنگامی که فکر به امور روحانی مشغول گردد و روی به معارف حقیقی آرد، او شجره مبارکه است زیرا همچنانکه درخت را شاخه‌ها و میوه‌هاست، فکر را نیز شاخه‌ها است و آن انواع افکارست که بدان میوه نور یقین رسد	– تاکید بر قرآن و آیه نور – سالکان که به نور حق رسیده‌اند
		حضور در مراکز گنبد حضور در مراکز طاق‌ها و مقرنس‌ها	– دوایر هم مرکز – شعاع نور	– نور امری مشکک و ذومراتب است – سلسله مراتب طولی برای نور قائل است – راس همه نورها نورالانوار قرار دارد – نوریت همه انوار سایه فیض نور اوست – هر چه زنده است بذات خود نور است	– تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند – درجه‌های معرفت و آگاهی انسان‌ها – نور عالم اعلی که بر سر سالکان فرود می‌آید – رمز فرود نور در جهان اشکال – نزول نور و ماوای آسمانی به سوی زمین

نتیجه‌گیری

در طول تاریخ ایران، همیشه بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب ارتباط بسیار نزدیکی وجود داشته است. در حقیقت دین یکی از مهم‌ترین عوامل تشکیل‌دهنده‌ی هنر، و هنر زبانِ عمیق‌ترین حکمت‌های بشر و جلوه‌گاه زیباترین احساسات عرفانی بوده است. در دوره‌ی تیموری ارادت دربار به اهل تصوف و عرفا موجب پدیدآمدن ارتباط نزدیکی میان دربار، عرفا و هنرمندان شد. ارتباط بین هنر و اندیشه‌های عرفانی در طول دوره‌ی تیموری نسبت به دوره‌های قبل شکوفایی و توسعه‌ی بیشتری یافت.

یکی از زیباترین و کامل‌ترین مباحث عرفانی در مورد نور و مراتب آن در اندیشه‌های شیخ شهاب الدین سهروردی استاد و شخصیت برجسته و منحصر به فرد حکمت اشراق تجلی یافته است؛ سهروردی حق تبارک و تعالی را نورالانوار می‌خواند و معتقد است که آسمان و زمین از نور خداوند به وجود آمده و موجودات، به نسبت قرب به نور، از وجود بهره‌مندند. او معتقد است که نور در مرتبه‌ی حس و ماده، ضعیف‌تر از نور در مراتب عالی‌تر است؛ یعنی هر قدر به منبع نور و حضرت نورالانوار نزدیک‌تر شویم؛ نور خالص‌تر و شفاف‌تری حاصل می‌شود. پس تجرد از ماده به معنای حرکت و عروج به سمت منبع وجود و نور هستی و دوری گزیدن از نازل‌ترین درجه‌ی وجود و سایه‌های نور است. سهروردی از خورشید نیز به عنوان نورالانوار عالم اجسام یاد می‌کند و آن را شایسته‌ی تقدیس و بزرگداشت می‌داند. تأثیرات اندیشه‌های شیخ اشراق بخصوص مفهوم نور را می‌توان در نقش‌مایه‌های تزئینی دوره‌ی تیموری جستجو کرد. از ویژگی‌های نقوش دوران مذکور، کاربرد وسیع نوع خاصی از هندسه با زیرساخت شعاعی است. تقسیمات مبتنی بر دوایر و شعاع‌های این هندسه موجب پدید آمدن نقوش متنوع بسیاری شده‌است. انتخاب و کاربرد دستگاه هندسی در تزئینات دوره‌ی تیموری تصادفی نبوده و مانند سایر اجزای هنر دوره‌ی اسلامی از مبانی اعتقادی خاصی برخوردار است. طراحی و انتخاب این نقش‌مایه‌ها می‌تواند با مفاهیمی چون نور که محور اصلی فلسفه اشراق و از مهم‌ترین مفاهیم عرفان اسلامی است؛ به عنوان تجلی وجود حق و انوار و تجلیات الهی نسبت معناداری داشته‌باشد. پرداختن نمادین به نور و جایگاه محوری آن در رکن و اساس این نقش‌مایه‌ها به خوبی دیده می‌شود؛ ترکیب‌بندی‌های متکثر، منتشر و زاینده‌ای را پدید می‌آورد که با وحدت شروع می‌شود؛ به واسطه‌ی تجلی حرکت می‌کند و دوباره به وحدت بازمی‌گردد و این خود از صفات نور و حضور همواره آن در این نقوش است. تلفیق ماهرانه‌ی نقوش هندسی با نقوش اسلیمی نیز درخور توجه بوده و با تفسیر سهروردی از آیه نور مطابقت دارد.

نقوش و طرح‌هایی که برای خلقِ آثار هنری در دوران تاریخی ایران استفاده می‌شده‌اند؛ عموماً از مبانی فکری قدرتمندی برخوردار است و حاصل شکل‌گیری در طول زمان بوده و هرگز بـه صورت دفعی و یک‌باره پدید نیامده‌اند. اگرچه تاریخ پیدایش نقوش با زیرساخت شعاعی مربوط به دوره‌ی تیموریان نیست؛ اما آنچه مسلم است این است که این طرح در این دورانی که اوج رواج اندیشه‌های عرفانی شیخ اشراق بوده کاربرد فراوان داشته و به وفور در آثار و ابنیه‌ی تیموری دیده می‌شود.

پی‌نوشت

۱. (بلوکباشی ۱۳۸۳، ۳۸۵)

۲. (Lu & Steinhardt, ۲۰۰۷)

۳. حکیم ابوعلی سینا (۳۷۰–۴۲۸ هـ‌ق.) بزرگ‌ترین فیلسوف– دانشمند اسلام و مؤثرترین چهره در قلمرو کلی علوم و فنون است (نصر ۱۳۸۴، ۳۲).

۴. ابوحامد محمد غزالی (۴۵۰–۵۰۵ هـ‌ق.) در سال ۴۸۸ هـ‌ق در طریق دشواری که به یقین منتهی می‌شد، راه سپرد و به مدت ده سال به سلک صوفیان درآمد و به تنهایی در بلاد اسلامی به سیر و سیاحت پرداخت (نصر ۱۳۸۴، ۳۷).

۵. عارف بزرگ قرن ششم هجری است. او شاگرد نجم‌الدین رازی بود.

۶. نجم رازی از دیگر عرفای اسلامی است که به مطالعه تجلیات رنگین و رابطه آن‌ها با احوالات روحانی پرداخته است.
۷. (Wilber ,۱۹۸۷ ۳۱)
۸. میرخواند در روضهٔ الصفا در مورد شاهرخ می‌گوید: میرزا سلطان شاهرخ بن امیر تیمور پادشاه شریعت‌پرور مروت شعار و شهریار عدالت‌گستر فتوت دثار بود و در تقویت دین مبین و ترویج شرع سید المرسلین و تعظیم سادات و تکریم عرفای معرفت سمات سعی بلیغ می‌نمود (میرخواند ۱۳۳۹).
۹. اسکندربیک، تاریخ‌نویس مطرح، در جای جای تاریخ عالم‌آرای عباسی، برای تکریم علما، فضلا و حکیمان واژه مولانا، حضرت و میر را بکار برده است. اسکندربیک در توصیف یکی از هنرمندان خوشنویس چنین بیان می‌کند: «میرصدرالدین محمد ... به وفور اخلاق حسنه متجلی و به حیله فضل و دانش متجلی بودند. مناسب این بود که اسم شریف میر بر او نهند (اسکندربیک ۱۳۶۴، ۱۲۹).
۱۰. نورالدّین عبد الرّحمن بن احمد بن محمد (۷۹۳ خرگرد– ۸۷۱ هرات)، معروف به جامی مقدّمات ادبیات فارسی و عربی را نزد پدرش آموخت و چون خانواده‌اش شهر هرات را برای اقامت خود برگزیدند، او نیز فرصت یافت تا در مدرسه نظامیه هرات که از مراکز علمی معتبر آن زمان بود، مشغول به تحصیل شود و علوم متداول زمان خود را همچون صرف و نحو، منطق، حکمت مشایی، حکمت اشراق، طبیعیات، ریاضیات، فقه، اصول، حدیث، قرائت، و تفسیر به خوبی بیاموزد.
۱۱. رسائلی مانند قانون الصور و گلزار صفا، که اغلب آداب معنوی را منطبق با آموزه‌های صوفیانه و یا اهل فتوت در نظر دارند و حتی پیش از پرداختن به چگونگی کار و شناخت ابزار به بحث درباره امور معنوی و آداب و آیین خاصی که نزد عرفا و متصوفه رایج است، پرداخته‌اند (خوش‌نظر ۱۳۸۹، ۹).
۱۲. درباره معماری تیموری نک.:
Pinder- Wilson, “Timurid Architecture”, pp. 728- 758; Golombek and Wilbe, “The Timurid Architecture of Iran and Turan”; O’Kane, “Timurid Architecture in Khorasan”; Pope and Acherman, “Timurid Architecture”; O’Kane, “Timurid stucco decoration”; Blair and Bloom, “The Art and Architecture of Islam”
۱۳. (Golombek & Wilber, ۱: xxii)
۱۴. آرتور اپهام پوپ بزرگترین دستاورد ایران را در زمینه تزئینات معماری می‌داند (پوپ ۱۳۸۷، ۱۶۵)
۱۵. Fischbein
۱۶. نقش هندسی که اهل فن آن را «گره» می‌نامند؛ بافت‌های گوناگونی از شکل‌های منظم هندسی است (نوایی ۱۳۸۳، ۲۷۲). گره، مجموعه‌ای از اشکال مختلف هندسی است که به طور هماهنگ و با نظمی خاص در زمینه‌ای مشخص در کنار هم به کار رفته است (سامانیان ۱۳۷۸، ۷)؛ بافت‌های پیچیده‌ای که همگی ترکیبی منظم و همگن دارند و می‌توانند از همه‌سو گسترش یابند؛ بدون آن که ترکیب منظم و هماهنگ‌شان دستخوش تغییر شود. گره‌ها نوعی از تزئین معماری ایرانی هستند و براساس قاعده‌ی معینی با استفاده از خطوط مستقیم شکل می‌گیرند و آلت‌های گره را به وجود می‌آورند. گره روی کلیه سطوح مستوی و منحنی و با انواع مصالح مختلف از چوب و عاج و گچ و کاشی و آجر و سنگ به تنهایی یا مخلوط آن‌ها قابل اجرا است (شریف، حبیبی و جمال آبادی ۱۳۹۵، ۶۱)
۱۷. ر.ک.: مصدقیان طرقبه ۱۳۸۴، ۲۳–۴۷.
۱۸. ر.ک.: سه رساله از شیخ اشراق (حکمة التصوف)، ص ۸۲.
۱۹. «اللَّهُ نُورُ السمَوَتِ وَ الأَرْضِ مَثَلُ نُورِه کَمشکَوةٍ فِیهَا مصبَاحٌ الْمصبَاحُ فی زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ کَأَنهَا کَوْکَبٌ دُرِّیٌّ یُوقَدُ من شجَرَةٍ مُّبَارَکَةٍ زَیْتُونَةٍ لا شرْقِیَّةٍ وَ لا غَرْبِیَّةٍ یَکادُ زَیْتهَا یُضیءُ وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسهُ نَارٌ نُورٌ عَلی نُورٍ یهْدِی اللَّهُ لِنُورِهِ مَن یَشاءُ وَ یَضرِب اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَ اللَّهُ بِکلِّ شیْءٍ عَلِیمٌ.» (قرآن کریم، سوره نور، آیه ۳۵).
۲۰. انَّ‌الله سبعاً و سبعین حجاباً من نور، لو کشف عن وجهه لا حرقت سجات وجهه ما ادراک بصره.
۲۱. ر.ک.: جمالی و مراثی ۱۳۹۱، ۸۵
۲۲. ر.ک.: شعرباف ۱۳۷۲، ۳۷
۲۳. از دیدگاه افلاطون و ارسطو دایره است که می‌تواند مظهری از کامل‌ترین حقیقت بسیط باشد و به همین جهت از میان تمامی اجسام با قاعده در تمام کیهان کامل‌ترین شکل را باید کره دانست (گروتر ۱۳۷۵، ۳۱۷)
۲۴. ر.ک.: لولر ۱۳۶۸، ۴۳
۲۵. ر.ک.: اردلان و بختیار ۱۳۹۱، ۴۳.
۲۶. ر.ک.: نجیب اوغلو ۱۳۷۹، ۱۱۳.
۲۷. ر.ک.: سجادی ۱۳۹۳، ۳۷۴.

منابع

۱. *قرآن کریم.*
۲. ابراهیمی دینانی، غلامحسین. ۱۳۹۳. *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه‌ی سهروردی.* تهران: حکمت.
۳. اردلان، نادر، و لاله بختیار. ۱۳۹۱. *حس وحدت.* ترجمه‌ی حمید شاهرخ. اصفهان: خاک.
۴. اوکین، برنارد. ۱۳۸۶. *معماری تیموری در خراسان.* ترجمه‌ی مجید آخشینی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس.
۵. بلوکباشی، علی. ۱۳۸۳. آرمان‌گرایی در معماری تزئینی ایران. *در مجموعه مقالات دومین کنگره معماری و شهرسازی ایرانی.کرمان: ارگ بم.*
۶. بورکهارت، تیتوس . ۱۳۶۵. *هنر اسلامی؛ زبان و بیان.* ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.
۷. پوپ، آرتور آپهام. ۱۳۸۷. *سیری در هنر ایران.* ترجمه‌ی نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی و فرهنگی.
۸. اسکندربیک منشی. ۱۳۶۴. تاریخ عالم آرای عباسی. *تصحیح و مقابله توسط شاهرودی.* تهران: طلوع، سیروس.
۹. جمالی، شادی، و محسن مراثی. ۱۳۹۱. بررسی تطبیقی تزئینات کاشی‌کاری در معماری مساجد دوره‌های صفویه و قاجاریه با تأکید بر چهار مصداق تصویری. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی (۱۰)*: ۹۴-۸۱.
۱۰. خوش نظر، رحیم. ۱۳۸۶. نور و هنر زرتشتی. *نگره (۴)*: ۳۳-۱۹.
۱۱. خوش‌نظر، رحیم، و دیگران. ۱۳۸۹. دیدگاه عارفان مسلمان درباره نور و تأثیر آن بر ساحت هنر. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی (۴۲)*: ۱۴-۵.
۱۲. سامانیان، صمد. ۱۳۸۷. *هندسه‌ی نقوش اسلامی.* تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی-هنری شقایق روستا.
۱۳. سجادی، جعفر. ۱۳۶۳. *شهاب الدین سهروردی و سیری در فلسفه اشراق.* تهران: فلسفه.
۱۴. سجادی. سید جعفر. ۱۳۹۳. فرهنگ و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
۱۵. سهروردی، شهاب‌الدین. ۱۳۷۳. مجموعه *مصنفات شیخ اشراق، جلد دوم.* تصحیح و مقدمه توسط هانری کربن. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۶. سهروردی، شهاب‌الدین. ۱۳۸۰. مجموعه *مصنفات شیخ اشراق.* تصحیح و مقدمه توسط سید حسین نصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۷. شراتو، اومبرتو، و ارنست گراب. ۱۳۸۴. *تاریخ هنر ایران (۹)، هنر ایلخانی و تیموری.* ترجمه‌ی یعقوب آژند. تهران: مولی.
۱۸. شریف، حمیدرضا، امین حبیبی، و عبداله جمال‌آبادی. ۱۳۹۵. کارکرد اقلیمی هنر گره‌چینی در معماری اسلامی، نمونه موردی: بناهای مسکونی قاجاری شیراز. *پژوهش‌های معماری اسلامی (۱۳)*: ۷۳-۶۰.
۱۹. شعرباف، اصغر. ۱۳۷۲. *گره و کاربندی.* تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
۲۰. شکفته، عاطفه، حسین احمدی، و امید عودباشی. ۱۳۹۴. تزئینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزئینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی. *فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی (۶)*: ۱۰۶-۸۴.
۲۱. فریه، ر. دبلیو. ۱۳۷۴. *هنرهای ایران.* ترجمه‌ی پرویز مرزبان. تهران: فرزان.
۲۲. کربن، هانری. ۱۳۸۸. *حکمت اشراق در ایران زمین در سده‌ی دوازدهم میلادی.* ترجمه‌ی سید ضیا الدین دهشیری. مجله‌ی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران (۱).
۲۳. کمالی‌زاده، طاهره. ۱۳۸۹. *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب الدین سهروردی.* تهران: فرهنگستان هنر.
۲۴. کیانی، محمد یوسف. ۱۳۷۰. *تاریخ هنر معماری ایران دوره‌ی اسلامی.* تهران: سمت.
۲۵. گرابر، اولگ. ۱۳۸۹. *معماری اسلامی.* ترجمه‌ی اکرم قیطاسی. تهران: سوره مهر.
۲۶. گروتر، یورگ کورت. ۱۳۷۵. *زیبایی‌شناسی در معماری.* ترجمه‌ی جهانشاه پاکزاد. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۲۷. لولر، رابرت. ۱۳۸۶. *هندسه‌ی مقدس، فلسفه و تمرین.* ترجمه‌ی هایده معیری. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۸. محمودی ازناوه، سعید. ۱۳۸۸. *در این قطعه از بهشت.* مشهد: معاونت تبلیغات و ارتباطات اسلامی آستان قدس رضوی.
۲۹. مصدقیان طرقبه، وحیده. ۱۳۸۴. *رنگ و نقش در مسجد گوهرشاد.* تهران: آبان.
۳۰. میرخواند، محمد ابن خاوند شاه ابن محمود. ۱۳۳۹. *روضه‌الصفا، جلد ششم از مجلدات روضه‌الصفا.* تهران.
۳۱. نجیب اوغلو، گل‌رو. ۱۳۷۹. *هندسه و تزئین در معماری اسلامی: طومار توپقاپی.* ترجمه‌ی مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.
۳۲. نصر، سید حسین. ۱۳۸۴. *علم و تمدن در اسلام.* ترجمه‌ی احمد آرام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۳. نصر، سید حسین ۱۳۹۴. *هنر و معنویت اسلامی.* ترجمه‌ی رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.

۳۴. نوایی، کامبیز، ۱۳۸۳. نکاتی پیرامون نقوش اسلامی. در مجموعه *مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی، جلد دوم.*
۳۵. ویلبر، دونالد، و لیزا گلمبک. ۱۳۷۴. *معماری تیموری در ایران و توران*. ترجمه‌ی محمد یوسف کیانی و کرامت‌اله افسر. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

Rerfernces

1. *Holy Quran*.
2. Ardalan, Nader, and Laleh Bakhtiar. 2009. *The Sense of Unity*. Translate by Hamid Shahrokh. Isfahan: Khak.
3. Blair, Shila, and Jonathan M. Bloom. 1995. *The Art and Architecture of Islam*. Yale University Press.
4. Blokbashi, Ali. 2004. Idealism in Iranian Decorative Architecture. *In Second Congress of Iranian Architecture and Urbanism. Kerman: Arg-e Bam.*
5. Burckhardt, Titus. 1986. *Art of Islam, Language and Meaning*. Translate by Masoud Rajabnia. Tehran: Soroush.
6. Corbin, Henry. 2009. Wisdom Illumination in the Twelfth Century AD in Iran. Translate by Seyed Ziaodin Dehshiri. Tehran *University Faculty of Literature Journal* (1).
7. Ebrahimi Dinani, Gholam Hossein. 2007. *Radius of Thought and Intuition in Suhrawardī's Philosophy*. Tehran: Hekmat.
8. Eskander beig Monshi. 1985. *History of Shah Abbas the Great; or, Tarikh- e Alamaray- e Abbasi*. Correction by Shahroudi. Tehran: Tolou, Sirous.
9. Ferrier, R. W. 1996. *The Arts of Persia*. Translated by Parviz Marzban. Tehran: Farzan.
10. Fischbein, E. 1987. *Intuition in Science and Mathematics.* An Educational Approach. Dordrecht, Kluwer.
11. Golombek, Lisa, and Donald Newton Wilber. 1988. *The Timurid Architecture of Iran and Turan: Two Volumes (Princeton Monographs in Art and Archeology)*. Princeton University Press.
12. Grabar, Oleg. 2011. *Islamic Architecture*. Translate by Akram Qiasi. Tehran: Soore-ye-mehr.
13. Grutter, Jorg kurt. 1997. *Aesthetics in Architecture*. Translate by Jahanshah Pakzad. Tehran: Shahid Behehti Press.
14. Jamali, Shadi, and Mohsen Marasi. 2013. Comparative Study of Visual Ornamentation of Tiles in the Architecture of Safavid and Qajari Mosques. *Journal of Visual and Applied Arts (10)*: 81-94.
15. Kamali Zadeh, Tahereh. 2010. *The Metaphysical Foundations of Art and Beauty According To Shahab-Addin Suhrawardi*. Thran: Farhangestan-e Honar.
16. Khosh Nazar, Rahim. 2007. Light and Zoroastrian Art. *Negareh (4)*: 19- 33.
17. Khosh Nazar, Rahim, et al. 2010. The Muslim Mystics Viewpoints on Light and its Impact on Art. *Honar-ha-ye-Ziba, Honar-ha-ye-Tajassomi (42)*: 5-14.
18. Kiani, Mohamad Yousef. 1992. *History of Persian Architecture in Islamic Era*. Tehran: SAMT.
19. Lawlor, Robert. 2008. *Sacred Geometr. Philosophy and Practice.* Translate by Hayde Moayyeri. Tehran: Institute for Cultural Studies and Research.
20. Lu, Peter J. Steinhardt, and Paul J. 2007. Decagonal and Quasicrystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture. *Science (315)*: 1106.
21. Mahmoodi Aznave, Saeed. 2010. *In This Piece of Paradise*. Mashhad: Astan-e Quds Razvi, Islamic Advertisements and Comunications.
22. Mirkhonnd, Muhammad Bin Khavendshah Bin Mahmud .1961. *Garden of Purity; or, The Rauzat -us-safa, 6th Vol*. Tehran.
23. Mosadeqian Torqabe, Vahide. 2006. *Color and Pattern in Goharshad Mosque*. Tehran: Aban.
24. Nasr, Seyyed Hossein. 2006. *Science and civilization in islam*. Translate by Ahmad Aram. Tehran: Elmi va Farhangi.
25.Nasr, Seyyed Hossein. 2016. *Islamic Art and Spirituity*. Translate by Rahim Qasemian. Tehran: Hekmat.
26. Navaee. Kambiz. 2005. Tips on Islamic Designs. *In Congress of Architecture and Urbanism History Articles, Vol. 2.*
27. Necipoglu, Gulru. 2001. *The Topkapi Scroll- Geometry and Ornament in Architecture.* Translate by Mehrdad Qayoumi. Tehran: Rozane.
28. O'Kane, Bernard. 1984. *Timurid Stucco Decoration*. Annales Islamologiques.
29.O'Kane, Bernard. 1987. *Timurid Architecture in Khorasan, Gosta Mesta*.
30.O'Kane, Bernard. 2007. *Timurid Architecture in Khurasan*. Translate by Majid Akhshini. Mashhad: Islamic Research Foundation of Astan-e Qods.
31. Pinder- Wilson, R.H. 1986. *Timurid Architecture, in: The Cambridge History of Iran, 6*. The Timurid and Safavid Periods. Eds. P. Jackson and L. Lockhart, Cambridge.
32. Pope, Arthur Upham and P. Acherman, Timurid Architecture. *B, Typical Monuments, in: idem and idem, Asurvey of* Persian

Art form Prehistoric Time to Present. London and New York.
33. Pope, Arthur Upham. 2008. *A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present*. Translate by Najaf Daryabandari et al. Tehran: Elmi va Farhangi.
34. Sajadi, Jafar. 1984. *Shahab al-Din Suhrawardi and Journey into the Philosophy of Illumination*. Tehran: Falsafeh.
35. Sajjadi, Seyed Jafar. 2014. *Encyclopedia of The Mystic Terms and Expression*. Tehran: Tahouri.
36. Samanian, Samad. 2008. *The Geometry of Islamic Patterns.* Tehran: Shaghayegh- e Rosta Cultural-Artistic Institute.
37. Scerrato, Umberto, Ernst J. Grube. 2005. *History of Iranian Art (9), Ilkhanid and Timurid Art*. Translate by Yaqub Ajand. Tehran: Moula.
38. Shaarbaf, Asqar. 1994. *Girih and Karbandi*. Tehran: Caltural Heritage Organization Press.
39. Sharif, Hamid Reza, Amin Habibi, and Abdolah Jamalabadi. 2017. Climatic Function of Girih Art in Islamic Architecture-Case Study: Residential Building at Qajar Era in Shiraz. *Scientific Journal of Researches in Islamic Architecture (13)*: 60-73.
40. Shekofteh, Atefeh, Hossein Ahmadi, and Omid Oudbashi. 2015. Seljuk Brickwork Decorations and Their Sustainability in Khwarezmid and Ilkhanid Decorations. *Scientific Journal of Research in Islamic Architecture (6)*: 84-106.
41. Suhrawardi, Shahab al-Din. 1994. *Oeuvres Philosophiques Et Mystiques; 2nd Vol*. Translate and Introduce by Henry Corbin. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
42. Suhrawardi, Shahab al-Din. 2001. *Sheykh of Ishrāq's Philosophical Work and Mystical.* Translated and Introduced by Seyed Hossein Nasr. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
43. Wilber, Donald. 1987. *Qavam al-Din ibn Zayn al-Din Shirazi: A Fifteenth-Century Timurid Architect, Architectural History (30)*: 31-44.
44.Wilber, Donald. 1987, and Lisa Golombek. 1996. *The Timurid Architecture of Iran and Turan.* Translate by Mohammad Yousef Kiani, Keramat Alah Afsar. Tehran: Caltural Heritage Organization.

Journal of Reasearch in Islamic Architecture / No.17 / winter 2017

Readings of Timurid Art Based on the Suhrawardi's Ideas (1154-1191) A Study on the Geometrical Motifs of the Goharshad Mosque in Mashhad

Roya Rouzbahani *

PhD Student in Art Research, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Asghar Fahimi-Far **

Associate Professor, Art Faculty, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 2017/05/13 Accepted: 2018/01/08

Abstract

Any artworks is the souvenir of the artist›s journey through the immaterial world of realities and intuition. Such art often is based on secret languege. This enables the artist to establish a link between the innermost and outermost essence of existence. Decorative motifs are considered as the intersection of art and mystical thought. Many Islamic concepts are mixed with geometry and because of this structural similarity in patterns of evolution play an important role. In the decorative architecture, every motif often has a value which is beyond its formal value, derived from culture as it represents the beliefs and ambitions of the people continued from generation to generation. On the one hand, architectural ornaments focus the viewer's mind on the formal beauty of motifs and the function of spaces, the walls of which hold the motifs, and, on the other hand, the ornaments drew the viewer' eyes to the realm of cultural and religious secrets hidden in the meanings of the motifs. One is able to understand the minds and thoughts of architects and thus the culture, worldviews, and ambitions of the people by understanding the symbolic meanings of the motifs and tracing their origins in decorative architecture. In Islamic art, geometric motifs are so important that it is necessary to find the key to discover the connections and patterns in such motifs.

In Islamic philosophy and mysticism, light is considered as manifestation of divine harmony with a pivotal position. For this reasons, the Iranian Muslim scholars have paid special attention to light. Suhrawardi was a leading Muslim philosopher and scholar during the 12th century and the founder of illuminationism, also known as Shaykh al-Ishraq (Master of Illumination). In illuminationism as a discussing-tasting philosophy, light plays a vital role. Illuminationism was considered as a great revolution in Persian-Islamic philosophy as compared to the conventional philosophies, which were merely discussing, existence-based in nature. His idea that light operates at all levels and hierarchies of reality, which developed from his Philosophy of Illumination, and a major teaching of the School of Ibn Arabi, i.e.. The Five Divine Presences referring to the five domains in which the God exercises its influence in a global fashion, both established a subtle mystical-discursive worldview in the Muslim world that has significantly influenced the arts and become a source and reference for many artistic and mystical illuminations with its solid mystical and aesthetic foundations.

Light has been used and developed as a symbol in the various forms in Persian-Islamic arts, and Muslim artists have widely utilized the symbol, especially in the period when illuminationist thoughts

* r.rouzbahani@modares.ac.ir ** fahimifar@modares.ac.ir

began to spread in Persian culture during the Timurid (1370-1507) and Safavid (1501-1736) periods. The Timurid Empire was an Islamic empire. Shahrukh, the son and successor of Timur (Reign, 1405–1447), trusted sharia, tariqa, and Sufi scholars, and he was highly devoted to Sufism in particular. Plenty historians have mentioned this in the historical books focusing on the Timurid and Safavid periods. There has been always existed a close relationship between mystics, Sufis, and artists.

The Persian-Islamic architecture, especially ornamented architecture, carries high spiritual and mystical values as a means of expression for epistemological meaning and definitions. Philosophical and mystical concepts such as light and the world of immaterial lights were widely and highly regarded by Shaykh al-Ishraq and other Islamic scholars. The present study thus aimed to present a proper explanation of the phenomenon of light in the Philosophy of Illumination from the Suhrawardi's view as the founder of the ontology of this phenomenon. The explanation is provided to analyze what has manifested based on such views in the decorative elements of Persian architecture as geometric motifs on tile work of the Timurid period with an aesthetic and symbolistic approach to indicate that the existing motifs in the tile work is a sign of the philosophical and mystical concepts, in particular those of Shaykh al-Ishraq. Such an approach is also adopted to prove that the motifs are manifestations of the world of immaterial lights that Suhrawardi proved with rational and theoretical explanations according to that he then described other phenomena. The present study is based on the assumption that the origins and bases of the Timurid motifs lie in its geometry with circular and radial patterns, which have its roots in mysticism. Reviewing geometry designs of the Timurid period shows abundant use of a particular type of grid device which is based on a network of radial coordinate, lead to the emergence of specific geometric shapes including motifs of Shamse and stars. This study seeks to answer the basic questions which are why the Timorese system designers considered the radial system preferred and use it as a completely new resource for the various forms used. Can preference and use these designs be appropriate with mystical thoughts common among artists of this period, and that the radial motifs can be analyzed by votes Suhrawardi.

In this research, the research method is descriptive-historical and analyzing qualitative information and data collection is based on documents method.

The results of this research show that the selection and applying of geometric shapes with radial infrastructure in decorating and patterns of the Timurid are not random and such other components of the Islamic era of art is particularly important in principles. Designing and selecting of these designs can be explained by the concepts of light which is the core of philosophy of illumination and of the most important concepts in Islamic mysticism, as the expression of truth and light and divine manifestations attributed. Symbolic addressing of light and its central position in the pillar and foundation of these motifs can be seen very well, it creates diverse compositions, published and nurturer which begins with unity, moves by manifestation and again returns to unity and that the light attributes and its always presence is in these motifs. Skillful combination of geometric designs with arabesque designs also deserves attention and Correspond with the interpretation of Suhrawardi from the Noor verse. The motifs and patterns found in Persian architectural works of art were generally built on strong intellectual foundations. Such elements have been the result of an architectural evolution over time and have not emerged out of nothing all at once. Although the history of the motifs with radial patterns began long before the Timurid period, such features were certainly common in architectural works and buildings dating from that period when the mystical views of Shaykh al-Ishraq prevailed in Iran.

Keywords: Timurid period, decorative motifs, tiling, mysticism, suhrawardi.

ISSN 2382 - 980X

17

Scientific Journal of Research in Islamic Architecture

Center of Excellence for Islamic Architecture

Vol. 5, No. 4, winter 2017

Managing Director: vice chancellor for research-Iran University of Science and Technology

Editor-in-chief: Mohsen Feizi

Administrative Director: Fatemeh Mahdizadeh Seraj

Administrative assistant: Amirhosein Yousefi - Zahra Kashanidoust

Persian literary Editor: Sara Motevalli

English literary Editor: MohamadReza Ataee Hamedani

Editorial Board Members:

Seyyed Gholam Reza Eslami: Associate Professor, Tehran University

Hasan Bolkhari: Associate Professor, Tehran University

Mostafa Behzadfar: Professor, Iran University of Science and Technology

Mohammad Reza Pourjafar: Professor, Tarbiat Modares University

Mahdi Hamzeh Nejad: Assistant Professor, Iran University of Science and Technology

Esmaeil Shieh: Professor, Iran University of Science and Technology

Manoochehr Tabibian: Professor, Tehran University

Mohsen Faizi: Professor, Iran University of Science and Technology

Hamid Majedi: Associate Professor, Science and Research Branch, Islamic Azad University

Asghar Mohammad Moradi: Professor, Iran University of Science and Technology

Gholam Hossein Memariyan: Professor, Iran University of Science and Technology

Fatemeh Mehdizadeh: Associate Professor, Iran University of Science and Technology

Mohammad Naghizade: Assistant Professor, Science and Research Branch, Islamic Azad University

Ali Yaran: Associate Professor, Iran Ministry of Science, Research and Technology

Design assistant: AmirHosein Yousefi

Reviewers for Volume5, Number17:

Ahad Ebrahimi Nezhad: Assistant Professor, Tabriz Islamic Art University

Mahdi Hamzeh Nejad: Assistant Professor, Iran University of Science and Technology

Masood Nari Qomi: Assistant Professor, University of Kashan

Shariar Nasekhian: Assistant Professor, Isfahan Art University

Mohammad Manan Raeesi: Assistant Professor, University of Qom

Behzad Vasiq: Assistant Professor Jondy Shapoor University

Abdolhamid Noghreh kar: Associate Professor, Iran University of Science and Technology

Amin Abdmojiri: PHD of Architecture, Iran University of Science and Technology

Mohsen Dehghani Tafti: PHD candidate of Architecture, Iran University of Science and Technology

Narges Dehghan: Assistant Professor, Islamic Azad University

Address: Center of Excellence in Islamic Architecture, Iran University of Science and Technology, Narmak, Tehran, Iran

Tel/Fax: (۲۱-۹۸+) ۷۷۴۹۱۲۴۳ /**E-mail:** jria@iust.ac.ir / **Website:** http://iust.ac.ir/jria

ISSN 2382980-X

17

Scientific Journal of Research in Islamic Architecture

Center of Excellence for Islamic Architecture

Vol. 5, No. 4,winter 2017

- **Beauty Levels, Confirmation and Admiration of the Beauty Derived from the Concept of Hosn in Quran**
  Farhang Mozaffar / Ahmad Aminpoor / Ahmad Reza Okhovat / Atefeh Poursalehi

- **Assess the Strengths and Weaknesses of the Construction Industry in the Production of Islamic Housing**
  Mazyar Asefi / Parisa Hashempour / Mozafar Mohajeri

- **The Readings of Timurid Art Based on the Ideas of Suhrawardi A Study on Geometrical Motifs of Goharshad Mosque**
  Roya Rouzbahani / Asghar Fahimi-Far

- **Environmental Design Characteristics in order to Meet Native Human Health based on Islamic and Traditional Medicine**
  Mehdi Hamzehnejad / Zahra Servati

- **Comparative Analysis of Naghsh Jahan Plaza of Isfahan, and Imam Hossein Plaza of Tehran, On the basis of Ethical Sustainability**
  Bushra Abbasi / Mohammad Reza Bemanian