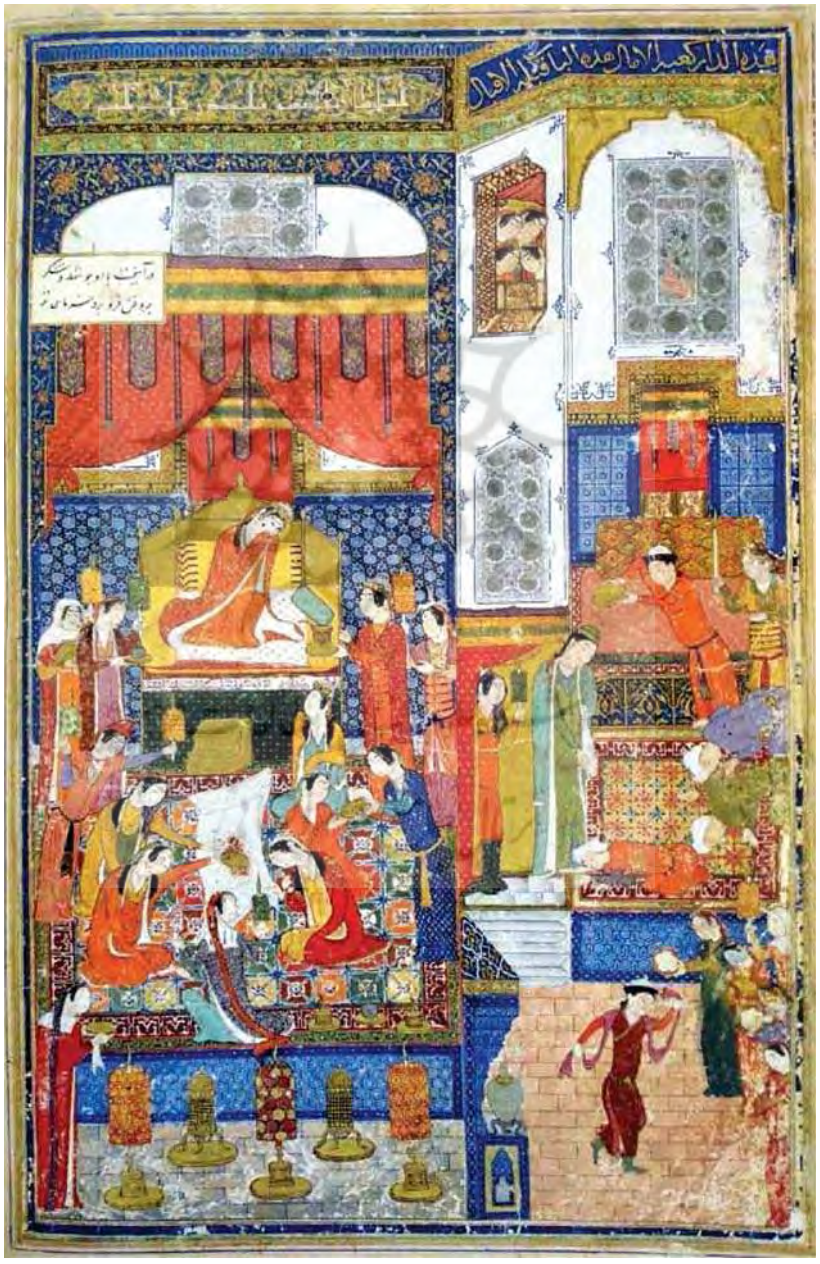


نگاره «مجلس روز بعد از عروسی
همای و همایون». از دفتر اول (مثنوی
همای و همایون). برگه ۵۶ (پشت)،
هفتمین برگ مصور.

فصلنامهٔ علمی نگره

مطالعه نقوش هندسی و مفاهیم آن‌ها در نسخه مصور سه مثنوی خواجوی کرمانی (نسخهٔ ۱۸۱۱۳ کتابخانه بریتانیا)

فاطمه شه‌کلاهی * اصغر فهیمی‌فر **

تاریخ دریافت :۹۹/۳/۱٤
تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/٦
صفحه ۲۵ تا ۳۷

چکیده

بنابر نظریه تجلی در دین اسلام، امر مطلق خود را با واسطه اظهار می‌کند و این واسطه‌ها در هنر و زیبایی، مفهوم نماد به خود می‌گیرند و از زبان رمز برای بیان مفاهیم و ماهیت باطنی خود استفاده می‌کنند. هنر اسلامی برای تجلی صور مثالی در هنر، قالب هندسه که خود سنخیتی ذاتی با صور مثالی دارد، را برگزیده است و نقوش هندسی در نگارگری ایرانی می‌تواند یکی از نمونه‌های بهره‌گیری از هندسه در بازنمایی عالم مثال باشد. نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی (همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار) در سنت نقاشی ایرانی–اسلامی از وجوه مختلف از جمله نقوش هندسی به‌کار رفته در نگاره‌ها، به‌عنوان الگو و سرخطی تا اواخر قرن دهم هجری دانسته می‌شود؛ لذا تحقیق و بررسی در این زمینه اهمیت می‌یابد. ازاین‌رو **هدف** از این مقاله معرفی و شناخت الگوهای هندسی موجود در این نسخه و تحلیل مفاهیم عددی آن‌ها براساس نظریه تجلی است. **سؤالات** عبارت‌اند از: ۱. نقوش هندسی به‌کار رفته در نسخه مصور سه مثنوی، چه ویژگی‌های ساختاری دارند؟ ۲. براساس نظریه تجلی در هنرهای ایرانی–اسلامی، چه تحلیل‌های مضمونی می‌توان برای نقوش هندسی این نسخه ارائه کرد؟ **روش تحقیق** در این پژوهش به شیوه توصیفی–تحلیلی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات اسنادی (کتابخانه‌ای) با استفاده از ابزار فیش است و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی است. **نتایج** نشان می دهد گه دوازده نقش هندسی در نسخه سه مثنوی به‌کار رفته است که به‌ترتیب برمبنای اعداد ۸، ٦ و ٤ ترسیم شده‌اند و تأکید بر این اعداد خاص به‌منظور بیان مضامین و مفاهیم آن‌ها بوده است. در اندیشه اسلامی عدد هشت با عالم مثال در ارتباط است و رمز گذر از عالم محسوس به عالم معقول است. عدد چهار نماد زمین و عالم ملک است. عدد شش یادآور شش روز خلقت است و در عالم کبیر متناظر با جسم و در عالم صغیر معادل شش قوّه حرکت است و عدد کمال و رمز آسمان در نظر گرفته می‌شود. با توجه به نظام هفت رنگ در رنگ‌شناسی سنتی، رنگ غالب نقوش هندسی این نسخه آبی است که نشان از نیک‌خواهی، احسان و نفس امّاره است و غالباً در جوار رنگ مکملش، نخودی، قرار گرفته است. همچنین بنا بر تطابق ذاتی ایده و قالب در تمدن اسلامی، اکثر نقوش شش‌ضلعی که رمز آسمان در نظر گرفته می‌شوند، با رنگ آبی رنگ‌آمیزی شده‌اند و در نهایت منجر به وحدت معنا و قالب می‌شود.

واژگان کلیدی

هنر اسلامی، نگارگری، سه مثنوی خواجوی کرمانی، نقوش هندسی، ساختار و مضمون.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران (نویسنده مسئول).
Email: F.shahkolahi@modares.ac.ir
** اصغر فهیمی‌فر، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.
Email:: fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

از آموزه‌های بنیادین دین اسلام در هنر اسلامی «نظریه تجلی» است و بنابر آن، امر مطلق یا حق خود را با واسطه می‌نماید. نوع صورت نُمودن امر مطلق در یک دین، ماهیت هنر دینی آن را تعیین می‌کند. هنر اسلامی برای تجلی صور مثالی در هنر، قالب هندسه که خود سنخیتی ذاتی با صور مثالی دارد، را برگزیده است و نقوش هندسی در نگارگری ایرانی می‌تواند یکی از نمونه‌های بهره‌گیری از هندسه در بازنمایی عالم مثال و ظهور امر مطلق باشد. نقوش هندسی در هنرهای ایرانی-اسلامی یکی از گونه‌های تصویری است که هنرمندان به مدد آن به بیان حقایق می‌پردازند؛ یعنی با درآمیختن هندسه و جنبه‌های فلسفی و حکمی و نیز اشارات معنوی و قدسی، از زبان رمز و تمثیل در بیان حقایق بهره می‌گیرند. در دیدگاه سنت‌گرایان اشکال هندسی در هنرهای اسلامی به‌عنوان نوعی تزئین و آرایه صرف نبوده؛ بلکه هر یک متضمن پیامی است که مخاطب آگاه می‌بایست در برخورد با آن از صورت و ظاهر مادی به معنا و حقیقت عالی نایل آید. نمونه‌ای از این هنر انتزاعی را می‌توان در نگاره‌های نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی (همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار؛ ۷۹۸هـ‌ق/ ۱۳۹۵م. نسخهٔ کتابخانه بریتانیا add.18113) مشاهده کرد. این نسخه مصور در سنت نقاشی ایرانی-اسلامی به‌لحاظ صفحه‌آرایی، تذهیب، آرایه‌ها و نقوش هندسی درونِ نگاره‌ها، به‌عنوان الگو و سرخطی در نگارگری ایرانی تا اواخر قرن دهم هجری دانسته می‌شود؛ ازاین‌رو تحقیق و بررسی در این زمینه اهمیت می‌یابد. **هدف** این پژوهش معرفی و شناخت الگوهای هندسی موجود در نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی و تحلیل مفاهیم عددی آن‌ها براساس نظریه تجلی است. **سؤالات** تحقیق عبارت‌اند از: ۱. نقوش هندسی به‌کار رفته در نسخه مصور سه مثنوی خواجو، چه ویژگی‌های ساختاری دارند؟ ۲. بر اساس نظریه تجلی در هنرهای ایرانی-اسلامی، چه تحلیل‌های مضمونی می‌توان برای نقوش هندسی این نسخه ارائه کرد؟ **ضرورت و اهمیت تحقیق** بررسی و تحلیل نقوش هندسی در نگارگری ایرانی و استمرار آنها نشاندهنده الگوهایی در آثار سده های میانی تا اواخر سده دهم هجری می باشد.

روش تحقیق

روش مورد استفاده در این پژوهش توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) و با استفاده از ابزار فیش است، این پژوهش به لحاظ هدف در زمره پژوهشهای توسعه ای قرار دارد. جامعه آماری این تحقیق کل نگاره‌های مثنوی خواجوی کرمانی (نسخهٔ add. 18113 کتابخانه بریتانیا) است که مشتمل بر ۹ مجلس است. از این ۹ نگاره، فقط ۴ نگاره دارای نقوش و آرایه‌های هندسی است که به‌عنوان نمونه‌های تحقیق در نظر گرفته شده‌اند. روش گزینش نمونه‌های تحقیق به‌شیوه غیراحتمالی (انتخابی) است و معیار انتخاب نمونه‌ها وجود اشکال هندسی در نگاره است. نمونه‌ها عبارتند از: «همای در دربار فغفور چین»، «رسیدن همای بر در قلعه همایون»، «مجلس روز بعد از عروسی همای و همایون» از دفتر اول (مثنوی همای و همایون) و نگاره «بزرگمهر در حضور خسرو انوشیروان» از دفتر سوم (مثنوی روضه‌الانوار؛ جدول۱).

به‌منظور پاسخ به سؤال یک پژوهش، ابتدا هر یک از نقوش هندسی از نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی استخراج و بزرگ‌نمایی شده است. سپس در بحث ساختاری، این نقوش را از حیث نام، تعداد تکرار، نقش مبنای ترسیمی، موقعیت قرارگیری در نگاره، تکنیک اجرایی و رنگ مورد ارزیابی قرار گرفته است. در شناسایی نام و یافتن شکل هندسی مرجع یا مبنا، از کتب راهنمای نقوش هندسی از جمله نقش‌های هندسی در هنر اسلامی (السعید و پارمان، ۱۳۸۹)، احیای هنرهای از یاد رفته (رئیس‌زاده و مفید، ۱۳۷۴)، گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای سنتی (زمرشیدی، ۱۳۶۵)، گره و کاربندی (شعرباف، ۱۳۷۲) و طرح و اجرای نقش در کاشی کاری ایران (ماهرالنقش، ۱۳۶۲) استفاده شده است. در ادامه در بخش دوم مقاله به‌جهت پاسخ به سؤال دو پژوهش، به بررسی مضمونی و یافتن چرایی بهره‌گیری هنرمند نقاش از نقوش هشت، شش و چهار، در زیرساخت اکثر نقوش هندسی و استفاده از رنگ آبی به‌عنوان رنگ غالب در نقوش هندسی این نسخه پرداخته شده است و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی است.

پیشینه تحقیق

به‌طور کلی آنچه که تاکنون در مورد نقوش هندسی در نگاره‌های ایرانی صحبت به‌میان آمده است در دو دسته قابل بررسی است: الف. گروهی از تحقیقات که صرفاً به بررسی ساختار فرمی[۲] نقوش و آرایه‌های هندسی پرداخته‌اند که این بررسی‌ها گاه در حد یک نگاره است و گاه کل یک نسخه مصور را شامل می‌شود. مانند مقاله «پژوهشی بر آرایه‌های هندسی موجود در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا» (عظیمی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۸-۵۱)، نشریه خراسان بزرگ، شماره۲۸؛ مقاله «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری» (شیروانی و رضوانی، ۱۳۹۶: ۱۶۶-۱۵۵) نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی شماره۶. برخی از این پژوهش‌ها، از نقاشی و نقوش هندسی موجود در آن به‌عنوان منبع و مدرک مهم تصویری برای مطالعه تاریخ معماری ایران بهره گرفته‌اند؛ مانند مقاله «تطبیق نقوش تزئینی معماری دوره تیموری در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر نگاره گدایی بر در مسجد» (شایسته‌فر و سدره‌نشین، ۱۳۹۲: ۳۷-۱۹) نشریه نگره،

جدول۱. معرفی نمونه‌های تحقیق مأخذ: نگارندگان.

نمونه شماره یک	نمونه شماره دو
نگاره «همای در دربار فغفور چین». از دفتر اول (مثنوی همای و همایون). برگه ۲۶ (پشت)، سومین برگ مصور. (خواجوی کرمانی، ۱۳۹۳: ۳۹).	نگاره «رسیدن همای بر در قلعه همایون». از دفتر اول (مثنوی همای و همایون). برگه ۳۱ (رو)، چهارمین برگ مصور. (همان: ۵۲).
نمونه شماره سه	**نمونه شماره چهار**
نگاره «مجلس روز بعد از عروسی همای و همایون». از دفتر اول (مثنوی همای و همایون). برگه ۵۶ (پشت)، هفتمین برگ مصور. (همان: ۹۰).	نگاره «بزرگمهر در حضور خسرو انوشیروان». از دفتر سوم (روضه‌الانوار). برگه ۹۱ (رو)، نهمین برگ مصور. (همان: ۱۸۱).

شماره۲۵؛ مقاله «بازیابی تزئینات معماری دوره تیموری در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد» (کاظم‌پور و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۵۸-۲۳۹) نشریه مطالعات باستان‌شناسی، شماره۲ و مقاله «بررسی جایگاه واقع‌نگاری تزئینات کاشی‌کاری عهد تیموری در نگارگری مکتب هرات، با نگرش موضوعی به نگاره‌های بهزاد» (صادقی و حصاری، ۱۳۹۷: ۲۵۲-۲۲۹) نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره۲۹.

ب. گروه دوم از مطالعات به بررسی و تحلیل مفاهیم حکمی و تمثیلی نقوش هندسی می‌پردازند. این دست از پژوهش‌ها یا به‌طور کلی به بیان مفاهیم رمزی در نقوش هندسی اسلامی پرداخته‌اند، مانند سه کتاب قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی (بلخاری، ۱۳۹۴) نشر سوره مهر، کتاب هندسه خیال و زیبایی (بلخاری، ۱۳۸۸) نشر سوره مهر و کتاب تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی (کریچلو، ۱۳۸۹) نشر حکمت؛ یا اینکه به بررسی نمادین نقوش هندسی در یک هنر خاص اختصاص دارد. مثلاً در زمینه معماری مقاله «مطالعه سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات معماری دوره اسلامی ایران و زیبایی‌شناسی و نمادشناسی آن» (رضالو و آیرملو، ۱۳۹۲: ۲۴-۱۵)، نشریه هنرهای تجسمی، شماره۱ و مقاله «تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی» (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۵۸-۴۱)، نشریه نگارینه،شماره۳؛ یا در زمینه سفال و سرامیک اسلامی مانند مقاله «تجلی تخیل مقدس در نقش‌مایه‌های سفال و سرامیک اسلامی» (راسخ‌تلخداش، ۱۳۸۷: ۶۱-۷۴)، نشریه نقش‌مایه، شماره۲. تنها پژوهش موجود در این دسته در زمینه نقاشی ایرانی مقاله «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۶-۶۵)

نشریه باغ‌نظر شماره۱۹ است که سعی در ارائه ادله‌ای بر وجود روند تکاملی نقوش هندسی در قبل و بعد از اسلام در صورت و محتوا است.

همه آنچه که به‌عنوان پیشینه نقوش هندسی مطرح شد یا متمرکز بر وجوه ساختاری و زیبایی‌شناسی این نقوش است (گروه اول) یا بررسی وجوه حکمی و رمزی این نقوش در هنرهایی غیر از نگارگری ایرانی-به‌طور ویژه در معماری ایرانی اسلامی- است (گروه دوم). تنها پژوهش انجام شده در رشته نقاشی نیز بیان مباحث کلی و نظری است و هیچ یک به‌طور خاص به بررسی و تحلیل ساختاری و مضمونی زیبایی‌شناختی نقوش هندسی موجود در نسخه مصور سه مثنوی خواجوی کرمانی نپرداخته است و با توجه به اینکه این نسخه مصور در سنت نقاشی ایرانی-اسلامی به‌لحاظ نقوش هندسی درونِ نگاره‌ها، به‌عنوان الگو و سرخطی در نگارگری ایرانی تا اواخر قرن دهم هجری دانسته می‌شود (آغداشلو، ۱۳۹۳: ۱۲) لذا مطالعه و تحقیق در این زمینه اهمیت می‌یابد.

مبانی نظری

در این مقاله با پذیرش دیدگاه سنت‌گرایان در مورد نقوش هندسی، به نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی نگریسته و به تجزیه و تحلیل آن‌ها پرداخته شده است. به‌طور کلی در تبیین ماهیت نقوش اسلامی (هندسی، گیاهی و غیره) دو دیدگاه وجود دارد؛ برخی ماهیت آن را صرفاً تزئینی و برخی دیگر آن را دینی و اسلامی می‌دانند. به‌عبارت دیگر، گروه اول هدف و مقصود نقوش هنری اسلامی را صرفاً تزئین و آرایش دانسته و طبیعت‌گریزی و انتزاع هندسی آن را به مواردی غیر از مباحث اعتقادی و دینی ارجاع داده‌اند. مانند آلویس ریگل، ارنست هرتسفلد، ارنست گامبریچ، اولگ گرابار و موریس اس. دیمند. در مقابل این گروه، گروهی از محققان از جمله سنت‌گرایان هستند که برای نقوش اسلامی ماهیتی باطنی، اعتقادی و اسلامی قائل شده‌اند؛ یعنی این نقوش گرچه در ظاهر تزئینی هستند، اما در بطن خود معانی و مفاهیمی اسلامی دارند. مانند لویی ماسینیون، ژرژ مارسه، اتینگهاوزن و تیتوس بورکهارت، سیدحسین نصر، رنه گنون، کوماراسوامی و غیره (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۸۶-۱۸۳). در این مقاله براساس دیدگاه گروه دوم نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

از آموزه‌های بنیادین دین اسلام در هنر اسلامی «نظریه تجلی» است. تجلی در لغت به‌معنی «وضوح»، «انکشاف»، «آشکار شدن»، و «از نهانی و کمون در آمدن» است. منبع اصلی کاربرد این واژه در میان عرفا و حکمای اسلامی، آیه ۱۴۳ سوره اعراف است که خداوند در پاسخ به موسی، به صراحت از تجلی خود بر کوه و عدم مشاهده او با چشم سخن گفته است. در نزد حکما عدم صورت نمودن حق در کوه طور، تعیین‌کننده مطلق مفهوم و ماهیت هنر ایرانی-اسلامی است که تمامی موضوعات و ابعاد حیات انسان و جهان را در پرتو امر مطلق تعریف می‌کنند (بلخاری، ۱۳۹۴: ۳۸۰-۳۸۱). نظریه تجلی در نقطه مقابل نظریه «تجسد» در ادیان مسیحیت و هندوئیزم و بالتبع آن هنر مسیحی و هنر هندو است. به‌عبارت دیگر نوع صورت نمودن امر مطلق در یک دین، ماهیت هنر دینی آن را تعیین می‌کند. اگر در یک دین امر مطلق صورت بنماید، هنر آن دین هنری آشکارا تجسمی خواهد بود و اگر صورت ننماید، هنری کاملاً انتزاعی یا متمایل به انتزاع خواهد بود (همان: ۱۹۹).

بنابر نظریه تجلی «امر مطلق» یا حق، «با واسطه» اظهار و نمود پیدا می‌کند. این واسطه‌ها که همه مظاهر وجودی حق هستند در عرصه هنر و زیبایی، مفهوم و معنایی چون «نماد» به خود می‌گیرند. پس هنر در اسلام که قائل به این نظر است که امر مطلق هرگز خود را نمی‌نمایاند بلکه تجلی پیدا می‌کند-در مقابل نظریه تجسد در هنر مسیحی که بی‌واسطه ظاهر می‌شود- در ارائه اشکال، لزوماً میل به تجرید و تفرید و نماد دارد (همان: ۱۹۵-۱۹۴). از سوی دیگر هنر و تمدن‌های دینی از جمله هنرهای اسلامی، به‌منظور ایجاد هماهنگی میان فرم و محتوا، مستلزم بهره‌گیری از زبان رمز، تمثیل و نماد هستند تا در قالب آن، مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آن ادیان را بیان کنند. بنابراین هر نمادی، حقیقتی ماوراء این جهان پیدا می‌کند (مددپور، ۱۳۸۰: ۳۸۶). لذا تمدن اسلامی برای تجلی صور مثالی در هنر، قالبی برگزیده است که خود سنخیتی ذاتی با صور مثالی دارد. هندسه دارای ماهیتی نیمه‌تجریدی و مثالی است و قالبی مناسب در بازنمایی عالم مثال می‌باشد که هنر اسلامی خود را مکلف به بازنمایی آن می‌داند. به تعبیر حکمای اسلامی (از جمله ابن‌سینا در فصل دوم مقاله نخستین الهیات شفا) هندسه مقدار مجرّد از ماده است و آن را در موضعی مابین عوالم معقول و محسوس قرار داده‌اند. هندسه در درون خود تشابهات عدیده‌ای به امور الهی و تماثلات متعدد دارد (بلخاری، ۱۳۹۴: ۵۲). در این بین «عدد» در مرتبه تجسمی به هندسه مبدل می‌شود و در ارتباط با عالم هستی، چیزی ورای جنبه کمّی دارد و دربردارنده وجوه کیفی می‌شود (گنون، ۱۳۹۲: ۶ و ۷). در اکثر سنت‌ها، تمدن‌ها و ادیانی مانند اسلام که خلقت و آفرینش هستی برپایه هندسه دانسته شده است، عدد اصل اساسی و منشأ همه چیزها و هماهنگی نهفته در عالم و پایه جوهری این عالم به‌شمار می‌رود (وثوق‌زاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۷۹). از این رو، هندسه تنها ابزار هنرمند مسلمان در صورت‌بخشی به جمال الهی است که به‌طور ویژه در نقوش هندسی بازتاب می‌یابد.

با عنایت به سه موضوع ذیل، احتمال اینکه در طراحی نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی مباحث نظری هنر ایرانی اسلامی -مانند نظریه تجلی، توجه به تفکر

و تعقل و اهمیت یافتن مضامین عرفانی، مطرح بوده است- قوت می‌گیرد.

یک. ادامه‌دار بودن عقاید فکری و فلسفی اخوان‌الصّفا (جمعیت سرّی فلسفی-عرفانی، در حوالی بغداد و بصره، ۴هـ‌ق و غالباً متشکل از دانشمندان ایرانی) در بغداد قرن هشتم هجری در مورد عدد و هندسه و جنبه کیفی آن در هنر و زیبایی اسلامی. در نظر آن‌ها صناعت و هنر در تمدن ایرانی-اسلامی در پرتو و سایه حکمت و تعقل رشد می‌کند. اخوان‌الصّفا متأثر از تعالیم معصومین به‌ویژه امام هفتم، غایت تمامی صناعات را وصول به حق‌تعالی و معرفت او می‌دانستند و در غایت همه صناعات تشبیه به حضرت حق را متذکر شدند. این وضع غایت معنوی می‌توانست در فرهنگ و هنر، به خلق آثاری بیانجامد که در طول خداشناسی انسان قرار داشته و بنا به غایت معنوی از تمامی بنیان‌های معنوی در صنع صناعات و هنر خود استفاده کند (بلخاری، ۱۳۹۴: ۸۶-۸۷).

دو. وجود تعالیم فکری و عقیدتی مکتب تصوف بغداد تا قرن هشتم هجری-زمان تصویرگری این نسخه در بغداد- است. از ویژگی‌های مهم این مکتب فکری می‌توان به سه مورد زیر اشاره کرد: یک. تفکر و تدّبر به‌جای ریاضت‌های شاق، دو. اهمیت دادن به بحث وحدت وجود. سه. مهم‌تر تلقی شدن روح و باطن احکام شریعت نسبت به صورت ظاهری آن (خیاطیان و دلاور، ۱۳۹۰: ۲۴ و ۲۵).

بحث «صحو» و «سکر» در مکاتب عرفانی بغداد و خراسان نیز مطرح است. اگرچه صحو و سکر در تمام مشرب‌های عرفانی یافت می‌شود، ولی ویژگی مهم مکتب عرفانی بغداد صحو و وجه ممیز مکتب خراسان سکر است. صحو در لغت به‌معنی «هوشیار شدن»، «از مستی به‌هوش آمدن» است. اهل صحو، همانند عرفای مکتب بغداد، را می‌توان آن دسته از عارفانی دانست که صحو را بر سکر ترجیح می دهند؛ زیرا به‌نظر آنان اولاً، صحو مرحله بعد از سکر است. یعنی مرحله تمام و کمال است؛ ثانیاً، آنکه در حالت سکر به‌سبب بی‌خبری، ممکن است انسان دست به کرداری مکروه بزند و هوشیار چنین نمی‌کند. در برابر اهل صحو، اهل سکر، همانند عرفای مکتب خراسان، عارفانی هستند که به سبب تأکید بر اهمیت «بی‌خودی» و این که سکر چیزی جز بی‌خودی نیست، سکر را بر صحو رجحان می‌دادند. مکتب بغداد با جنید بغدادی شناخته می‌شود. جنید تصوف و شیوه و روش خود را «علم» می‌نامد (انصاری، ۱۳۸۰: ۸۲). او صحو را بر سکر برتر دانسته و در نامه‌هایی که به دوستانش نوشته، پیوسته بر لزوم حالت صحو و هوشیاری تأکید کرده است، چنانچه حاصل سکر را شطحیات می‌داند (قشیری، ۱۳۷۹: ٦٤).

سه. توجه به عقل و خرد در راستای مباحث اسلامی در ادبیات و شعر خواجوی کرمانی نیز بازتاب یافته است. روضه‌الانوار یکی از منظومه‌های اخلاقی، صوفیانه و عرفانی خواجو است که در آن از صوفیانی چون جنید بغدادی و دیگران، داستان‌ها و حکایاتی آورده است و در آن به ستایش خرد و اندیشه می‌پردازد. به عقیده او مرغ معانی در سایه خرد بارور شده است. عنصری که چون دلیل و راهنمایی در شب‌های تار عمل می‌کند و سبب کاهش ارتکاب خطا در آدمی می‌شود. از دید او عقل تبیین‌کننده آیه‌های الهی و واسطه حکمت یونانی است و شعله دانش را در دل و جان آدمی فروزان می‌کند؛ ازاین‌رو آنکه از خرد رویگردان باشد، پرده دریده و گمراه خواهد شد:

مرغ معانی شده ز آن با نوا
ابر معالی شده ز این با حیا
آن بودت در شب تاری دلیل
این شودت از ره یاری سیل
آن ز خطا باز پس آرد تو را
و این به بیابان نگذارد تو را
ناصب را یاب هدایت شده
شارح آیات عنایت شده
رایحه و روضه روحانیان
واسطه حکمت یونانیان
(خواجوی کرمانی، ۱۳۸۷: ۷۳)

خواجو عقل را مرشد و پیر خردمند خود می‌داند و آن را اصل مهم مسلمانی و عامل اصلی آگاهی‌بخشی دانسته و خردمندی را از ویژگی‌های بنیادین نبوت برمی‌شمرد. از طرفی خواجو معتقد است که عقل نسبت به تمامی اسرار و رموز الهی آگاه نیست و نمی‌تواند از همه پرده‌های ابهام رمزگشایی کند. او در ادامه حکمت یونانیان را نمادی از خردگرایی معرفی کرده که به‌دلیل عاری بودن از الهامات وحیانی چندان کارا و سودمند نیست (مشهور و جلیلی، ۱۳۹۵: ۱۷۸-۱۷۹).

نتیجه اینکه نگارگران مسلمان مبتنی بر منابع و متون دینی و عرفانی و نیز با توجه به اینکه مضامین دینی، عرفانی و حماسی را برای تصویرگری خود برمی‌گزیدند، در فرم و ساختار به تعمق و تحقیق در باب معانی پرداخته و سعی کامل داشتند تا فرم را به‌تبع معنا به‌کار گیرند (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۶۵).

۱. نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی

نسخه مصور خواجوی کرمانی به‌سفارش سلطان احمد جلایر (حک ۷۸۳-۸۱۳هـ‌ق/ ۱۴۱۰-۱۳۸۲م) در بغداد به‌دست جنید بغدادی، ملقب به «جنیدالسلطانی» تصویرگری و به‌قلم خوش «میرعلی ابن الیاس التبریزی الباورچی» کتابت شده است. این نسخه به‌ترتیب شامل سه مثنوی «همای و همایون»، «کمال‌نامه» و «روضه‌الانوار» است که هر سه برگرفته از خمسه ابوالعطا محمود بن علی بن محمود (۷۵۰-۶۸۹هـ‌ق/ ۱۳۴۹-۱۲۸۸م)، مشهور به «خواجوی کرمانی» و ملقب به «نخلبند شعرا» است (صفا،

جدول ۲. نگاره‌های نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی به تفکیک دفاتر سه‌گانه. مأخذ: نگارندگان.

شماره دفتر	نام مثنوی	تعداد نگاره	نام نگاره	
دفتر اول	همای و همایون	۶	پیدا شدن بهزاد در باغ به‌وسیله همای و آذرافروز	نبرد همایون با همای
			همای در دربار فغفور چین	همایون و همای در باغ در حال جشن و سرور
			رسیدن همای بر در قلعه همایون	مجلس روز بعد از عروسی همای و همایون
دفتر دوم	کمال‌نامه	۱	نبرد علی بن ابی طالب (ع) با سوار عاشق	
دفتر سوم	روضة‌الانوار	۲	بزرگمهر در حضور خسرو انوشیروان	

جدول۳. نسخه‌شناسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی. مأخذ: نگارندگان.

نام کاتب و شیوه کتابت	میرعلی ابن الیاس التبریزی الباورچی، نستعلیق	**اندازه**	جلد	۲۴×۳۲/۹سانتی‌متر
			کاغذ	۲۳/۵×۳۲/۴سانتی‌متر
			متن	۱۲/۵×۱۸/۴سانتی‌متر
نام تصویرگر	جنیدالسلطانی	**تعداد ورق**	۹۳ برگ	
تاریخ تدوین	۷۹۸هـ‌ق/ ۱۳۹۷م	**تعداد نگاره**	۹ نگاره	
محل نگهداری	کتابخانه بریتانیا (۱۸۱۱۳.add)	**جنس کاغذ**	احتمالاً بغدادی	

۱۳۶۶: ۸۸۸).(جدول۲)

جنید متولد شیراز و از شاگردان شمس‌الدین شیرازی بود و به‌سبب مهارتی که در نقاشی کسب کرد به دربار سلطان احمد جلایر راه یافت و به تصویرگری نسخه خواجوی کرمانی پرداخت (قمی، ۱۳۸۳: ۳۵؛ کنبی، ۱۳۸۱: ۴۴). امضای جنید در ششمین نگاره از این منظومه به نام «مجلس روز بعد از عروسی همای و همایون» (پشت ورق ۴۵) به‌صورت «عمل جنیدالسلطانی نقاش» آمده است که در سنت نقاشی ایران به‌عنوان قدیمی‌ترین اثر مرقوم یک نقاش ایرانی محسوب می‌شود (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۳؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۶۶). در جدول۳. به‌طور خلاصه نسخه‌شناسی این منظومه آورده شده است.

۲. نقوش هندسی در نگارگری ایرانی

به‌طور کلی در سنت نقاشی ایرانی-اسلامی، آثار تصویری مغولان (ایلخانان و جلایریان) را می‌توان گام‌های آغازین استفاده از نقوش هندسی در نگاره‌ها دانست. زیرا تا پیش از اسلام، بالاخص در عصر ساسانی، نقوش هندسی رواج داشت؛ ولی این نقوش در هنرهای کاربردی حضور جدی‌تری داشت و بیشتر جنبه تزئینی آن‌ها مورد توجه بود. نمونه‌های اولیه این نقوش در نقاشی ایرانی-اسلامی در آثار احمد موسی، نقاش دربار ابوسعید بهادر (واپسین سلطان ایلخانی) است که سنت جدید نقاشی را بنیاد نهاد. مانند ابوسعیدنامه، کلیله‌ودمنه، معراج‌نامه و تاریخ چنگیزی. بی‌تردید حضور این نقوش و آرایه‌های هندسی در آثار احمد موسی و اصول نقاشی تدوین شده او، زمینه‌ساز رشد و توسعه آن در بین شاگردان و پیروانش گردیده است. جنیدالسلطانی به‌واسطه شاگردی شمس‌الدین، از متأثرین احمدموسی به‌حساب می‌آید که همانند دیگر نگارگران ایرانی از این نقوش بهره گرفته است. نسخه مصور خواجوی کرمانی نمونه‌ای از شاهکارهای نگارگری اوست.

دوره تیموری و اوایل صفوی اوج استفاده از نقوش هندسی در نقاشی ایرانی-اسلامی است و جایگاه مهمی در کیفیات بصری نگاره‌ها دارد. تمهیدات شگرف هنرمندان این دوره به‌خصوص کمال‌الدین بهزاد و ایجاد ساختار نظامند و هندسی در نگاره، منجر به غنای رنگی، استحکام ترکیب‌بندی و هماهنگی اجزا در تصویر شد. آن‌ها نقوش هندسی را صرفاً وسیله‌ای برای رنگ و لعاب بخشیدن به آثار ندانسته، بلکه علاوه بر میل به تزئین، به‌واسطه بهره‌گیری از نوآوری و ابداع در نقوش هندسه، توانستند دنیای خیالی نگاره‌ها را با سنت واقع‌گرایانه پیوند بزنند (شایسته‌فر و سدره‌نشین، ۱۳۹۱: ۱۹و۲۶). شاید آخرین نمونه‌های نقوش هندسی در سنت نقاشی ایرانی را نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا در مکتب مشهد۹۷۳-۹۶۳هـ‌ق/ ۱۶۷۲-۱۵۶۲م. (محفوظ در گالری فریر واشینگتن) دانست. زیرا علاوه بر اینکه این

نسخه واپسین نسخه ممتاز در معیار نسخه‌های سلطنتی است (پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۳)، از بعد از آن در اواخر دوره صفوی و مکتب اصفهان، نقوش گیاهی جایگزین نقوش و آرایه‌های هندسی می‌شود. به‌طور مثال نقوش هندسی در مجلس‌آرایی‌های رضا عباسی و پیروان او به‌ندرت ظاهر می‌شود و در تکنگاره‌ها (یکه‌صورت‌ها) اصلاً وجود ندارد. اما از اوایل قاجار در پیکرنگاری‌های درباری، می‌توان شاهد اشکال هندسی، صرفاً در حد اُرسی‌های چوبی پشت پیکره بود. از نیمه دوم قاجار به بعد به‌واسطه فرنگی‌سازی‌ها و تأثیرپذیری از نقاشی غربی، به‌طور کامل نقوش هندسی از نقاشی ایرانی حذف می‌گردد.

۳. تحلیل ساختاری نقوش هندسی نسخه سه مثنوی

کل نقوش هندسی به‌کار رفته در نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی، دوازده نوع است که عبارتند از: «شش و پلی»، «گره مورد»، «شمسه ایرانی و بازوبندی»، «شش داودی»، «شش (لانه‌زنبوری)»، «سه‌سلی»، «شمسه ترنج‌دار و ستاره چهارپر»، «هشت و چهارلنگه» و «هشت در هشت». با توجه به جدول ۴ این دوازده نقش هندسی براساس سه نقش مبنای «هشت‌ضلعی»، «شش‌ضلعی» و «چهارضلعی» ترسیم شده‌اند.

به لحاظ کمّی، نقوشی که بر مبنای هشت‌ضلعی ترسیم شده‌اند، مانند «گره مورد»، «شمسه ایرانی و بازوبندی»، «شمسه ترنج‌دار و ستاره چهارپر»، «هشت و چهارلنگه» و «هشت در هشت (هشت تند)» با درصد فراوانی ۷۹/۲ ٪ بیشترین کاربرد را در تصویرگری این نسخه دارند. بعد از آن شش‌ضلعی با درصد فراوانی ۱۸ ٪ در جایگاه دوم قرار دارد. در نهایت، نقوشی که برمبنای چهارضلعی ترسیم شده‌اند، با درصد فراوانی ۱.۸ ٪ کم‌ترین استفاده را در میان نقوش هندسی این نسخه دارد (نمودار ۱).

موقعیت قرارگیری نقوش و آرایه‌های هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی، غالباً در سطوح افقی به‌ویژه دیوارهاست؛ ولی ممکن است در قسمت‌هایی مانند بام، پنجره، کف‌پوش، چارچوب در، لبه ایوان و نقش منسوجات (شلوار، قبا و پرده) هم به‌کار رفته باشند (نمودار۲). تکنیک اجرایی این نقوش در نگاره‌ها معمولاً کاشی‌کاری، آجرکاری، تلفیق کاشی‌کاری و آجرکاری، گچ‌بری، گره‌چینی چوب یا نقش‌پردازی روی منسوجات است؛ ولی تکنیک کاشی‌کاری با درصد فراوانی ۶۵ ٪ در اولویت نخست قرار دارد (نمودار۳).

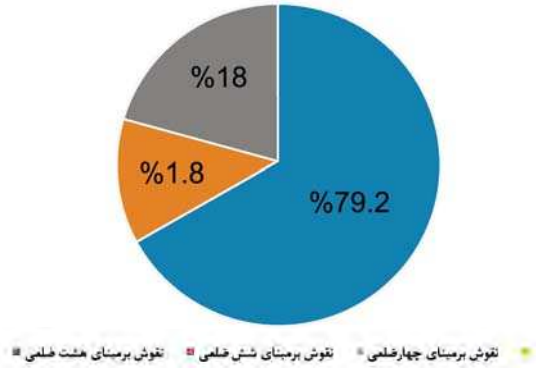
در نظام رنگ‌شناسی سنتی، رنگ‌ها به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروه اول یا نظام سه رنگ که شامل سفید، سیاه و قهوه‌ای روشن (نخودی یا کرم) است؛ گروه دوم یا نظام چهار رنگ که مشتمل بر آبی، سبز، زرد و سرخ است و مکمل گروه اول محسوب می‌شوند. این دو گروه یا یکدیگر اَبرگروه هفت رنگ در نظام رنگ‌شناسی سنتی را تشکیل می‌دهند و این کیفیت متمایز عددی در درک نظام رنگ سنتی بسیار مهم است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۷۸ و ۷۹). با توجه به جدول۴ و تفکیک رنگ در آن، رنگ آبی که در نظام سنتی رنگ‌بندی جزء رنگ‌های درجه اول است با درصد فراوانی ۵۲ ٪ ، بیشترین کاربرد را در نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی دارد. مکمل رنگ آبی، در هنرهای سنتی ایرانی، قهوه‌ای روشن (نخودی یا کرم) است که در نسخه سه مثنوی خواجو همواره در مجاورت رنگ آبی قرار گرفته است. ازاین‌رو خلوص رنگی و درخشش رنگ آبی را بیشتر کرده است. به‌همین دلیل رنگ نخودی بعد از رنگ آبی، بیشترین کاربرد را در رنگ‌آمیزی نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجو دارد (نمودار۴).

۴. تحلیل مضمونی نقوش هندسی نسخه سه مثنوی

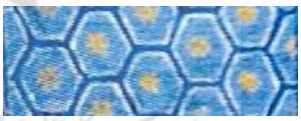
با توجه به نمودار ۱ نقش‌مایه (نقش مبنا) در غالب نقوش هندسی نسخه مصور سه مثنوی خواجوی کرمانی، به‌ترتیب هشت‌ضلعی، شش‌ضلعی و چهارضلعی است. اگرچه نقوش هندسی در مرحله خلق و چیدمان، می‌توانند تنوع زیادی داشته باشند یا اینکه بر مبناهای متفاوتی رسم شوند، اما در طرح‌های هندسی موجود در نسخه سه مثنوی، نقوش براساس اعداد خاصی رسم شده‌اند. به‌عبارت دیگر چه مضامین و مفاهیم عددی در این نقوش وجود دارد که غالباً سعی شده است بر آن‌ها تأکید شود و مدام آن‌ها تکرار شده‌اند؟ پاسخ آن را باید در اندیشه هنر ایرانی به اعداد و معانی مستتر در آن‌ها جستجو کرد.

استفاده از اعداد تمثیلی یکی از روش‌های ورود به عالم مثالی در هنر ایرانی-اسلامی است که برای ادراک ساحت‌های متعالی وجود به‌کار می‌رود. ریشه‌های نظری این موضوع در آراء بسیاری از فلاسفه یونانی (آکویناس[۱۷]، فیثاغورث[۱۸] و غیره) و اندیشمندان اسلامی (اخوان‌الصفا) می‌رسد. آن‌ها معتقد بودند که جهانی که تعین پیدا کرده است و در آن زندگی می‌کنیم، براساس اعداد خلق شده است. یعنی پایه

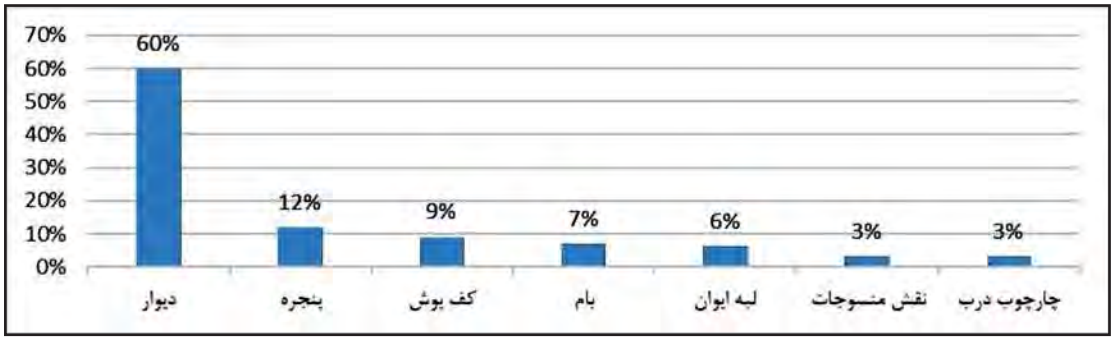
نمودار۱. درصد فراوانی نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی براساس نقوش مبنا. مأخذ: نگارندگان.



جدول۴. مطالعه نقوش هندسی در نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی. مأخذ: نگارندگان.

ردیف	تصویر نقش	نام نقش	تعداد تکرار	نقش مبنا	موقعیت در نگاره	تکنیک اجرایی	رنگ
۱		شش و پیلی	۳بار	۶ضلعی	دیوار- بام	تلفیق آجرکاری‌و کاشی‌کاری	قهوه‌ای روشن آبی-
۲		ـــــــ	۲بار	۶ضلعی	دیوار	کاشی‌کاری	آبی- زرد- قرمز- سفید
۳		احتمالاً گره مورد یا گره مسطر	۱۴بار	۸ضلعی	دیوار- لبه‌بام- پنجره- کف‌پوش	کاشی‌کاری- گچ‌بری- گره‌چینی‌چوب	سفید- آبی- زرد
۴		شمسه‌ایرانی‌و بازوبندی	۸بار	۸ضلعی	دیوار- نقش‌شلوار- نقش پرده- نقش قبا- چارچوب‌در	کاشی‌کاری نقش منسوجات	آبی- سفید
۵		ـــــــ	۱بار	۴ضلعی	کف‌پوش	کاشی‌کاری	زرد- نارنجی- آبی- قرمز
۶		شش‌داودی	۳بار	۶ضلعی	دیوار- کف‌پوش	کاشی‌کاری	آبی- زرد- سیاه- قرمز
۷		شش (لانه‌زنبوری)	۱بار	۶ضلعی	دیوار	کاشی‌کاری	آبی- زرد
۸		سه‌سلی	۱بار	۶ضلعی	دیوار	کاشی‌کاری	آبی- زرد
۹		شمسه ترنج‌دار و ستاره چهارپر	۱بار	۸ضلعی	کف‌پوش	کاشی‌کاری	قرمز- سبز- سفید- زرد
۱۰		هشت و چهارلنگه	۵بار	۸ضلعی	دیوار	کاشی‌کاری گچ‌بری	زرد- سیاه
۱۱		ـــــــ	۱بار	۸ضلعی	کف‌پوش	کاشی‌کاری	قرمز- نارنجی- آبی- سفید
۱۲		هشت در هشت یا هشت تند	۱۳بار	۸ضلعی	پنجره- لبه‌ایوان	درودگری‌چوب	قهوه‌ای‌روشن

نمودار ۲. درصد فراوانی موقعیت قرارگیری نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی. مأخذ: نگارندگان.



جوهری عالم، اولین فیض بر نفس و زبان توحید و تنزیه «عدد» است. قاضی سعید قمی نیز به نقش تمثیلی اعداد اشاره کرده و آن را مبنای مشترک عوالم غیب و شهادت می‌داند (بمانیان و صفایی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۲). مفهوم عدد در اسلام همانند نظام فیثاغورثی صرفاً با جنبه‌های کمّی (جمع، تفریق، ضرب و تقسیم) سروکار ندارد، بلکه واجد جنبه‌های کیفی نیز هست. عدد همانند هستی و انسان، باطن یا ذاتی دارد که آن را از دیگر اعداد مجزا می‌کند. عدد در نگرش معناگرایانه اسلامی و فیثاغورثی اشکال خاصی از دنیای محسوس را برجسته می‌کند و این اشکال را از طریق ذات درونیشان وحدت می‌بخشد (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۵۵). بنابراین به‌منظور یافتن چرایی بهره‌گیری هنرمند از نقوش هندسی بر مبنای چهار، شش و هشت، باید به نقش نمادین این اعداد در هنر و تمدن اسلامی پرداخت.

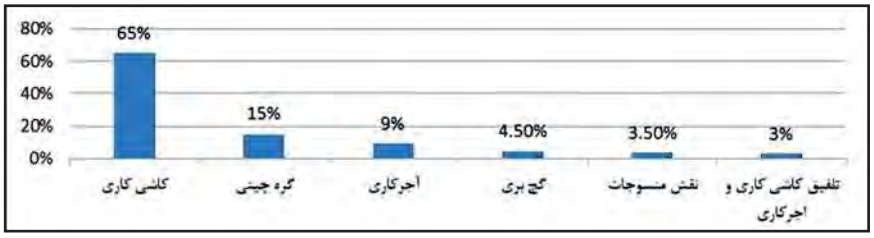
الف. نقش نمادین عدد چهار در هنر اسلامی

نقوش همانند اعداد یکی از حالات بنیادین وجود هستند و به طریقی مشابه محملی برای صورت‌های نوعی محسوب می‌شوند (کریچلو، ۱۳۸۹: ۳۴). هر یک از نقوش را می‌توان مطابق و متناظر با یک عدد خاص در نظر گرفت. عدد چهار نمود و نماینده صورت مثالی چهارضلعی است. بنا به هندسه اقلیدسی و با استفاده از خطوط، عدد چهار به‌عنوان یک فرم پاینده (استاتیک[۱۹]) به مربع تبدیل می‌شود (وثوق‌زاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۱).

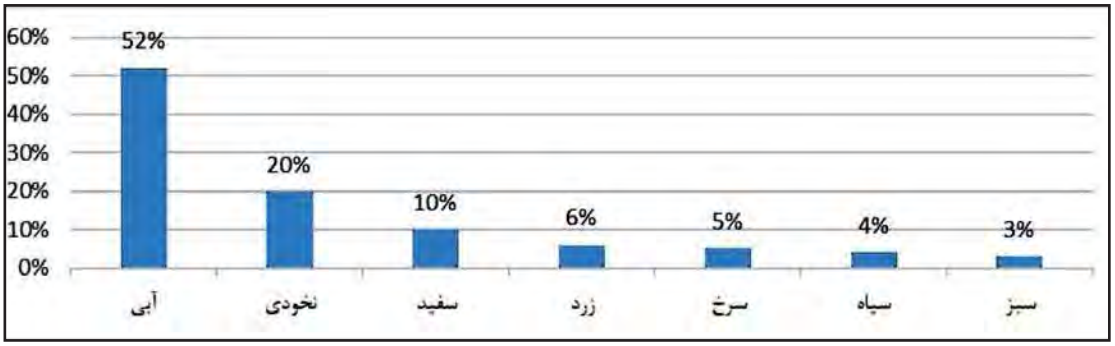
در اکثر تمدن‌ها، مذاهب و ادیانی که به بیان مفاهیم انتزاعی نقوش و اشکال هندسی پرداخته‌اند، مربع را نماد «زمین»، «مادیت»، «عالم محسوس»، «عالم ملک» یا معرف «جهان عناصر مادی» دانسته‌اند (همان: ۱۶۹). مربع، صورت مادی زمین، تجسم سکون و محدودیت است. براساس عالم‌شناسی اخوان‌الصفا، عدد چهار با چهار جهت نیز ارتباط دارد؛ با چهار باد، چهار مربع جهان، چهار فصل، چهار دروازه آسمان (دو نقطه اعتدال شب و روز و دو نقطه انقلاب‌های فصلی سالانه) و چهار بخش مجزای روز مرتبط است. عدد چهار آرایش مفهومی روح جهانی متجلی در صفات فعال طبیعت (گرم، سرد، تر و خشک) و صفات منفعل ماده (آتش، آب، هوا و زمین) است. تربیعات ماده و چهار بخش زندگی دنیوی انسان همه بازتاب‌های ثانویه این نظام هستند. در کیهان‌شناسی اسلامی، مکعب (قرارگیری مربع در بُعد) نماد زمین در مقیاس بزرگ و انسان در مقیاس کوچک است (اردلان و بختیار، ۱۳۸۵: ۵۷ و ۵۹).

به اعتقاد اصحاب حِرف، خطوط عمودی در مربع، نشانگر نزول رحمت از سوی خداوند است و خطوط افقی به‌منزله توازن مخلوقات و عدل الهی است. در نقوشی مانند نقش۳ از جدول۴، مربع کوچک، مربع بزرگ‌تر را به‌وجود می‌آورد و جزئی جدانشدنی از مربع بزرگ‌تر است. این شکل هندسی در بین اصحاب حِرف برای نشان دادن دو حالت عرفانی حضور (شهود) و غیبت، که عارف در سلوک به آن نائل می‌آید، است. زیرا حضور حالت خاصی از غیبت و بخشی جدانشدنی از آن است. حضور یا شهود به‌معنی گواهی دادن خودآگاهانه و غیبت به‌معنای گواهی دادن به‌طور ناخودآگاه است (کیانمهر و خزائی، ۱۳۸۵: ۳۲). در نقوشی مانند نقش۵ از جدول۴، چهارضلعی به‌عنوان زیر نقشی برای نقوش

نمودار ۳. درصد فراوانی تکنیک اجرایی نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی. مأخذ: نگارندگان.



نمودار۴. درصد فراوانی رنگ نقوش هندسی نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی. مأخذ: نگارندگان.



هندسی دیگر به‌کار رفته است. در هنر و تمدن اسلامی از این نقوش چنین استنباط می‌شود که حضور آگاهانه شرط اول و احاطه به کلیه مراتب سلوک است (همان: ۳۳).

ب. نقش نمادین عدد شش در هنر اسلامی

عدد شش با شش‌ضلعی و اشکال شش‌گوشه منتظم مانند ستاره شش پَر متناظر است و نخستین شکل کامل است. عدد شش در فرهنگ و تمدن اسلامی، بنابر آیه ۳ سوره «یونس»[۲۰] و آیه ۷ سوره «هود»[۲۱]، رمزی از شش روز (شش مرحله) آفرینش عالم هستی است. همچنین گاه شش‌ضلعی به‌مثابه عدد «کمال» و رمز «آسمان» در نظر گرفته می‌شود (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۶۹). عدد شش در عالم کبیر متناظر با جسم (پیکره) و شش جهت اصلی (بالا، پایین، جلو، پشت، راست و چپ) است و در عالم صغیر با شش قوه حرکت در جهات شش‌گانه متناظر است (اردلان و بختیار، ۱۳۹۰: ۵۵). شهاب‌الدین سهروردی در رساله فی حقیقه العشق، آنجا که راه نجات و رهایی از زندان نفس و عروج به عوالم نور را «عشق» دانسته است، به شش طناب و چهار طاق اشاره می‌کند. «هر که خواهد بدان شهرستان (شهرستان جان) رسد، این چهار طاق با شش طناب بگسلد و کمندی سازد و زین عفت بر مَرکب شوق نهد» (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۰۴) مراد از شش طناب، جهات شش‌گانه عالم جسمانی است و منظور از چهار طاق و شهرستان جان به‌ترتیب عناصر اربعه و عالم روح و فرشتگان است (مایل هروی، ۱۳۷۸: ۱۰۴).

یک ستاره شش‌پَر از نظر عددی به‌صورت سه مضاعف (سه به‌علاوه سه) در نظر گرفته می‌شود. یعنی شامل دو مثلث متساوی‌الاضلاع است که وارونه یکدیگرند. این شکل که در نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم (به‌عنوان نقش مبنا) ترسیم شده است، دارای ظرفیت رمزی بسیار بالایی است و به‌طور کلی می‌توان آن را نماینده دو قطب متضاد دانست. مثلاً مثلثی که رأس آن رو به بالاست، بیانگر اشتیاق بشر به سوی آسمان است و مثلث وارونه که رأس آن رو به پایین است بر قلمرو مُثُل دلالت دارد که خواست‌های بشر به سوی آن است (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۷۰-۱۶۹). یا تعابیری مانند رمز ذات و جوهر، صورت و ماده، روح و نفس، سیال و ثابت یا نیروهای روحانی و وجود جسمانی و غیره از آن شده است. در نظر اهل حِرف دو مثلث معکوس یکدیگر در یک نقش می‌تواند نماد «روح» و «جسم» باشد، به این معنی که گرایش عرفانی هم به جسم و هم به روح می‌تواند باشد. گاهی این دو نماد در مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند (مانند نقش ۱ از جدول۴) و ضلع مشترک پیدا می‌کنند که نشانگر ارتباط جسم و روح است و گاه درون یک شش‌ضلعی با مثلث پُر می‌شود (مانند نقش ۶ از جدول۴)، که نشانه روح در داخل جسم است (کیانمهر و خزائی، ۱۳۸۵: ۳۵).

ج. نقش نمادین عدد هشت در هنر اسلامی

با توجه به منابع فلسفی و عرفانی اسلامی، عدد هشت را می‌توان منطبق با «عالم مثال» یا «عالم واسط» دانست. از نظر رنه گنون با توجه به اینکه دایره نمایانگر آسمان و عالم ملکوت و مربع بیانگر زمین و عالم ملک است، شکل دایره به‌طور مستقیم و بی‌واسطه نمی‌تواند به مربع تبدیل شود. بنابراین شکل دیگری در این میان لازم است تا علاوه بر اینکه دال بر انتقال هندسی این دو شکل باشد، متناظر با عالم مثال یا واسط نیز باشد. این شکل انتقال‌دهنده و واسط، هشت‌ضلعی است که با عدد هشت نیز منطبق است. یعنی مربع برای رسیدن به شکل هندسی دایره، در اولین گام تبدیل به هشت‌ضلعی می‌شود. بنابراین هشت، رمز عبور از عالم برون به عالم درون، یا گذر از عالم محسوس به عالم معقول، واسط بین لاهوت و ناسوت یا انتقال از زمین به آسمان است (وثوق‌زاده و همکاران: ۱۸۲و۱۸۴، به نقل از گنون، ۲۰۰۴: ۲۶۰). هشت مرز تبدیل وحدت به کثرت (مربع به دایره) است. براساس همین مفاهیم رمزی شهاب‌الدین یحیی سهروردی، ملقب به شیخ اشراق یا شیخ مقتول (شیخ شهید)، در جستجوی بیان عددی برای عدد هشت، برای نخستین‌بار در کتاب حکمة‌الاشراق اصطلاح «اقلیم هشتم» را برای عالم مثال و شهرهای آن (مانند هورقلیا[۲۲]) به‌کار می‌برد (همان: ۱۸۵). اقلیمی که فوق اقالیم سبعه (هفتگانه) است و جایگاه پیوستگی گروهی از سالکان با برخی از نفوس فلکی (در رأس همه آن‌ها خورشید) است (عالیخانی، ۱۳۸۹: ۸۸).

برخی از اندیشمندان اسلامی، با توجه به آیه ۱۷ سوره «حاقه» عدد هشت را تفسیر نمادین و عرفانی تعداد ملائک حامل عرش الهی در روز قیامت دانسته‌اند (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۷۱). همچنین عدد هشت در هنر و تمدن اسلامی را گاه معادل تعداد بهشت‌ها، عدد درهای بهشتی و رودها (رودخانه‌ها)ی بهشتی دانسته‌اند (نقی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۱). به‌عقیده مسلمانان به‌سبب پیشی گرفتن رحمت الهی بر غضب الهی، هشت بهشت در مقابل هفت دوزخ وجود دارد (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۵). عدد هشت نمود «هشت صفات» یا هشت صفت مردان خداست. در تمام دوره‌های اسلامی رابطه عدد هشت یا عدد سعد (خجسته و مبارک) با مفهوم بهشت و صفات انسان‌های شایسته الهی وجود داشته است. تقسیم فضای باغ به هشت بخش در باغ‌آرایی ایرانی–اسلامی یا بهره‌گیری از واژه «هشت بهشت» در شعر فارسی نمونه‌هایی از مفهوم هشت در بین معماران و هنرمندان مسلمان ایرانی است. نمونه‌های بازتاب این باور را می‌توان به‌طور ویژه در زیرساختارهای نقوش هندسی مانند نقوش ۳، ۴، ۹، ۱۰، ۱۱و ۱۲ از جدول۴ مشاهده کرد. «ز نه هواس برون شو بکوی هشت صفات / که هست حاصل این هشت، هشت باغ بقا» (خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۳).

شاید دلیل دیگر توجه اهل حِرف و نگارگران در هنر و تمدن اسلامی به عدد هشت در نقوش هندسی را بتوان توجه و تأکید آن‌ها به هشتمین مرحله سلوک –در مقایسه با دیگر مراحل– مرتبط دانست. هشتمین مرحله سلوک، مرحله «قداست» است که در آن به روح و نیروهای روحی توجه می‌شود. سالک یا صوفی در این مرحله تحت تأثیر صفات حسنه انسانی قرار می‌گیرد و به مقام جمع‌الجمع الهی می‌رسد. یعنی بعد از توجه به روح، خالق، مخلوقات و ذات را همه در وجود یگانه خداوند می‌بیند (کیانمهر و خزائی، ۱۳۸۵: ۳۵).

از طرفی دیگر عدد هشت از نظر نموداری با عدد چهار در ارتباط است. یعنی چهارِ مضاعف یا مربع دوگانه، نمودی از عدد هشت یا هشت‌ضلعی است که در تَرکیب با یکدیگر شمسه ایرانی را ایجاد می‌کنند. دو مربعی که هشت‌ضلعی را ایجاد می‌کنند، رمزی از جنبه‌های منفعل و فعال چهار عنصر است. همچنین با قطب‌های گرما، سرما، رطوبت و خشکی مرتبط است (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۷۱). نمونه‌ای از این نقش را می‌توان در نقش۴ از جدول۴ مشاهده کرد.

د. نقش نمادین رنگ آبی در هنر اسلامی

در هنر اسلامی رنگ‌ها تجلی‌گاه رموز الهی در عالم امکان هستند و مبحث رمزگشایی معانی رنگ‌ها خود مکاشفه‌ای از صورت‌های گوناگون وجود در دنیای مثالی قلمداد می‌شود. لذا نگارگر مسلمان در بهره‌گیری از رنگ‌ها به‌خصوص در نقوش رمزی و انتزاعی مانند نقوش هندسی همانند یک عارف از نظریه‌های عرفانی حکیمان اسلامی بهره برده و از وجه مادی و جسمانی صرف رنگ‌ها رهایی یافته و با حضوری اشراقی، قدم به عرصه‌های قدسی و روحانی می‌گذارد (سلطان‌کاشفی، ۱۳۹۳: ۴۲ و ۵۴). از دید عرفانی آبی نمادی از روشنی روح است؛ رنگی که بیشتر معطوف به باطن خیال است و نشانگر بازگشت، توجه، برائت و جاودانی روح است (خاتمی، ۱۳۹۰: ۱۶۷). شیوخ کبرویه از رنگ‌ها در شرح احوال و مشاهدات صوفی در مراحل طریقت بهره برده‌اند و در نظر آن‌ها رنگ‌ها جلوه‌های عینی نور محسوب می‌شوند. نجم‌الدین کبری و رازی نور آبی تیره را نشانه نیک‌خواهی و احسان و نور آبی نیلی را نمادی از استواری، یقین و اطمینان و باور قلبی می‌دانند (کربن، ۱۳۸۷: ۱۵۸). در نظر علاءالدوله سمنانی آبی تمثیلی از نفس امّاره است (همان: ۱۷۹).

با توجه به تأکید زیاد قرآن و روایات اسلامی به رنگ و همچنین قدرت شگرف رنگ‌ها در تجلی معانی و مفاهیم در تمدن اسلامی، می‌توان آن‌ها را منبع مهم هنرمندان مسلمان در انتخاب آگاهانه و هوشمندانه رنگ در نقوش هندسی دانست. از طرفی، بنا به تطابق ذاتی میان ایده و قالب در تمدن اسلامی، بهترین نمونه بهره‌گیری از رنگ آبی در نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی، در نقوش هندسی شش‌ضلعی است. همان‌طور که گفته شد، در فرهنگ اسلامی، شش‌ضلعی به‌مثابه عدد کمال و رمز «آسمان» در نظر گرفته می‌شود. در جدول ۴ در ردیف‌های ۲، ۶، ۷ و ۸ نقوش هندسی شش‌ضلعی به رنگ آبی تصویر شده‌اند. چنین برداشت عرفانی از رنگ در رنگ‌آمیزی نقوش هندسی در نگارگری ایرانی، در نهایت منجر به وحدت معنا و قالب می‌شود.

نتیجه

با بررسی و تجزیه و تحلیل دوازده نقش هندسی به‌کار رفته در نسخه سه مثنوی خواجوی کرمانی، می‌توان دریافت که طرح‌های هندسی این نسخه مصور به‌ترتیب بر مبنای عدد ۸، ٦ و ٤ رسم شده‌اند. اجرای این نقوش هندسی صرفاً براساس این اعداد خاص، محملی برای بیان مضامین حکمی و فلسفی این نقوش بوده است و با تکرار آن‌ها سعی در درک مفاهیم و مضامین نقوش شده است.

عدد هشت با ۷۹/۲ ٪ از پُرتکرارترین نقش مبنای هندسی در نسخه سه مثنوی است. در هنر اسلامی عدد هشت با عالم مثال یا واسط منطبق است. هشت، رمز گذر از عالم محسوس به عالم معقول، انتقال بین زمین و

آسمان و واسط بین لاهوت و ناسوت است. همچنین یادآور هشت حامل عرش الهی، هشت بهشت و هشت رود بهشتی است. چهار نماد زمین، عالم محسوس و ملک است. نشان از صفات فعال طبیعت و صفات منفعل ماده و چهار بخش زندگی دنیوی انسان است. در نظر اصحاب حِرف عدد چهار در مربع تجلی می‌کند که خطوط عمودی آن نشانگر نزول رحمت و خطوط افقی آن به‌منزلهٔ توازن مخلوقات و عدل الهی است و از آن برای نشان دادن دو حالت عرفانی شهود و غیبت استفاده می‌کنند. در بین مسلمانان عدد شش در اولین نظر یادآور شش روز خلقت است، ولی می‌توان آن را در عالم کبیر متناظر با جسم (پیکره) و در عالم صغیر معادل شش قوه حرکت در جهات شش‌گانه دانست. عدد شش در صورتی که به‌صورت دو مثلث وارونه نشان داده شود، نمودی از ارتباط جسم و روح است. در نسخه سه مثنوی، از نظام هفت رنگ در رنگ‌شناسی سنتی ایرانی استفاده شده است که شامل آبی، قهوه‌ای روشن یا نخودی، سفید، زرد، سرخ، سیاه و سبز است. رنگ آبی با ۵۲ ٪ بیشترین استفاده را داشته است و غالباً در مجاورت رنگ مکملش یعنی نخودی قرار گرفته است. رنگ آبی نشان از نیک‌خواهی، احسان، اطمینان و باور قلبی و نفس امّاره است. همچنین بنا بر تطابق ذاتی ایده و قالب در تمدن اسلامی، اکثر نقوش شش‌ضلعی که رمز آسمان در نظر گرفته می‌شوند، با رنگ آبی رنگ‌آمیزی شده‌اند و در نهایت منجر به وحدت معنا و قالب می‌شود.

منابع و مآخذ

آغداشلو، آیدین، ۱۳۹۳، «چند نکته درباره نگاره‌های نسخه»، سه مثنوی خواجوی کرمانی؛ همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار، تهران، متن.
انصاری، خواجه عبدالله، ۱۳۸۰، طبقات‌الصوفیه، به‌تصحیح و حواشی عبدالحی حبیبی قندهاری، تهران، فروغی.
اردلان، نادر و لاله بختیار، ۱۳۹۰، حس وحدت، ترجمه ونداد جلیلی، تهران، علم معمار رویال.
بلخاری قهی، حسن، ۱۳۹٤، قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی، تهران، سوره مهر.
بمانیان، محمدرضا و هادی صفایی‌پور، ۱۳۹۱، «بررسی نقش کمی و کیفی اعداد در معماری اسلامی: نمونه موردی گنبد نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان»، کتاب ماه هنر، ۱٦۸، ۱۷-۱۲.
پاکباز، رویین، ۱۳۹۰، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، زرین و سیمین.
حسینی، هاشم، ۱۳۹۰، «کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، مطالعات هنر اسلامی، ۱٤، ۷-۲٤.
خاتمی، محمود، ۱۳۹۰، پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، تهران، فرهنگستان هنر.
خاقانی، بدیل بن علی، ۱۳۸۲، دیوان اشعار، تهران، زوار.
خواجوی کرمانی، محمودبن‌علی، ۱۳۹۳، سه مثنوی خواجوی کرمانی؛ همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار، تهران، متن.
خواجوی کرمانی، محمودبن‌علی، ۱۳۸۷، روضه‌الانوار، به‌تصحیح محمود عابدی، تهران، میراث مکتوب.
خیاطیان، قدرت‌الله و حمید دلاور، ۱۳۹۰، «تشکیکی در تقسیم‌بندی معروف مکاتب تصوف و عرفان بغداد و خراسان»، تاریخ فلسفه، ۱، ٤۸-۲۳.
راسخ‌تلخداش، رقیه، ۱۳۸۷، «تجلی تخیل مقدس در نقش مایه‌های سفال و سرامیک اسلامی»، نقش‌مایه، ۲، ۷٤-٦۱.
رضالو، رضا و یحیی آیرملو، «مطالعه سیر تحول نقوش چلیپایی در تزئینات معماری دوره اسلامی ایران و زیبایی‌شناسی و نمادشناسی آن»، هنرهای تجسمی، ۱، ۲٤-۱۵.
رئیس‌زاده، مهناز و حسین مفید، ۱۳۷٤، احیای هنرهای از یاد رفته، تهران، مولی.
زمرشیدی، حسین، ۱۳٦۵، گره‌چینی در معماری اسلامی و هنرهای سنتی، تهران، نشر مرکز دانشگاهی.
السعید، عصام و عایشه پارمان، ۱۳۸۹، نقش‌های هندسی در هنر اسلامی، تهران، سروش.

سلطان‌کاشفی، جلال‌الدین، سمیه صفاری احمدآبادو محمدرضا شریف‌زاده، «رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت‌گنبد براساس آراء حکیمان اسلامی»، نگارینه، ٤، ٥٤-٤٢.
سهروردی، شیخ شهاب‌الدین، ١٣٧٨، مونس‌العشاق به انضمام شرح مونس‌العشاق، توضیح و تصحیح نجیب مایل‌هروی، نظم عمادالدین عربشاه یزدی، تهران، مولی.
شایسته‌فر، مهناز و فاطمه سدره‌نشین، ١٣٩٢، «تطبیق نقوش تزئینی معماری دوره تیموری در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر نگاره گدایی بر در مسجد»، نگره، ٢٥، ٣٧-١٩.
شعرباف، اصغر، ١٣٧٢، گره و کاربندی، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
شیروانی، محمدرضا و میترا رضوانی، ١٣٩٦، «بررسی نقوش هندسی اسلامی در نگاره‌های ظفرنامه تیموری»، پژوهش در هنر و علوم انسانی، ٦، ١٦٦-١٥٥.
صادقی، سارا و الهام حصاری، ١٣٩٧، «بررسی جایگاه واقع‌نگاری تزئینات کاشی‌کاری عهد تیموری در نگارگری مکتب هرات، با نگرش موضوعی به نگاره‌های بهزاد»، مطالعات هنر اسلامی، ٢٩، ٢٥٢-٢٢٩.
صفا، ذبیح‌الله، ١٣٦٦، تاریخ ادبیات در ایران، تهران، فردوس.
عابددوست، حسین و زیبا کاظم‌پور، ١٣٩٥، «تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی»، نگارینه، ٣، ٥٨-٤١.
عالیخانی، بابک، ١٣٨٩، «هورقلیا در نزد سهروردی»، جاویدان خرد، ١٥، ١٠٤-٨٧.
عظیمی‌نژاد، مریم و علیرضا خواجه احمد عطاری و صمد نجارپور جباری و بهاره تقوی‌نژاد، ١٣٩٦، «پژوهشی بر آرایه‌های هندسی موجود در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم‌میرزا»، خراسان بزرگ، ٢٨، ٦٨-٥١.
قشیری، ابوالقاسم، ١٣٧٩، ترجمه رساله قشیری، ترجمه ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
قمی، احمدبن حسین، ١٣٨٣، گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران، کتابخانه منوچهری.
کاظم‌پور، مهدی و مهدی محمدزاده و راضیه حیدری، ١٣٩٧، «بازیابی تزئینات معماری دوره تیموری در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، مطالعات باستان‌شناسی، ٢، ٢٥٨-٢٣٩.
کربن، هانری، ١٣٨٧، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، تهران، آموزگار خرد.
کریچلو، کیت، ١٣٨٩، تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی، ترجمه حسن آذرکار، تهران، حکمت.
کفشچیان‌مقدم، اصغر و مریم یاحقی، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، باغ‌نظر، ١٩، ٧٦-٦٥.
کنبی، شیلا، ١٣٨١، نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
کیانمهر، قبادو محمدخزائی، ١٣٨٥، «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفوی»، کتاب ماه هنر، ٩١ و ٩٢، ٣٩-٢٣.
گنون، رنه، ١٣٩٢، سیطره کمیت و علائم آخر زمان، ترجمه علی‌محمد کاردان، تهران، نشر دانشگاهی.
ماهرالنقش، محمود، ١٣٦٢، طرح و اجرای نقش در کاشی‌کاری ایران، تهران، موزه رضا عباسی.
مایل‌هروی، نجیب، ١٣٧٨، شرح مونس‌العشاق. تهران، مولی.
مددپور، محمد، ١٣٨٠، حکمت معنوی و ساحت هنر، تهران، مؤسسه فرهنگی منادی تربیت.
مشهور، پروین‌دخت و جلیلی، رضا، ١٣٩٥، «تأثیرپذیری تعلیمی روضه‌الانوار خواجوی کرمانی از مخزن‌الأسرار نظامی گنجوی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، ٢٩، ١٧١-٢٠٦.
نقی‌زاده، محمد، ١٣٨٣، «کعبه تجلی و تفسیر زیبایی هستی»، هنرهای زیبا، ١٧، ١٨-٥.
وثوق‌زاده، وحیده و محبوبه حسنی‌پناه و بابک عالیخانی، «حکمت عدد هشت در هنر و معماری اسلامی»، جاویدان خرد، ٣٠، ١٩٢-١٧٥.
هاشمی‌نژاد، علیرضا، ١٣٩٣، «نسخه‌شناسی»، سه مثنوی خواجوی کرمانی؛ همای و همایون، کمال‌نامه و روضه‌الانوار، تهران، متن.

Raskh-e-Talkhodash, R., 2008, «Manifestation of Holy Imagination in Islamic Pottery and Ceramic Engravings», Naqshmayeh, 2, 74-61.
Rezalou, R. and Y. Irmloo, «The Study of the evolution of cruciform motifs in the architectural decorations of the Islamic period of Iran and its aesthetics and symbolism», Visual Arts, 1, 24-15.
Sadeghi, S. and E. Hesari, 1397, «Investigation the realism of Teymouri's tile decorations in Herat school painting, with a thematic approach to Bihzad's paintings», Islamic Art Studies, 29, 252-229.
Safa, Z., 1987, History of Literature in Iran, Tehran, Ferdows.
Sharabaf, A., 1993, Girih and Karbandi, Tehran, Cultural Heritage Organization of the country.
Shayestehfar, M. and F. Sadrhanshin, 2013, «Implementation of decorative architectural patterns of the Timurid period in the works of Kamaluddin Bihzad with emphasis on the painting of begging on the mosque», Negah, 25, 37-19.
Shirvani, M. R. and M. Rezvani, 2017, «The Study of Islamic geometric patterns in the paintings of Zafarnameh Teymouri», Research in Art and Humanities, 6, 166-155.
Suhrawardi, Sh. Sh., 1999, Monsieur of Love, along with a description of Monsieur of Love, explanation and correction of N. Milahravi, corrected by E. Arab Shah Yazdi, Tehran, Molla.
Sultan Kashefi, J., S. Saffari Ahmadabad and M. R. Sharifzadeh, «Decoding mystical meanings of color in pictures of the seven Gonbad based on the opinions of Islamic sages», Negarineh, 4, 54-42.
Vosoughzadeh, V. and M. Hassani, Panah and B. Alikhani, «The Wisdom of the Number Eight in Islamic Art and Architecture», Javidan Kherad, 30, 192-175.
Zomrshidi, H., 1986, The Girih Tiling Art in Islamic Architecture and Traditional Arts, Tehran, University Center Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

of Numbers in Islamic Architecture: The Case Study of the Dome of the Nezamolmolk in the Grand Mosque of Isfahan», Book of the Month of Art, 168, 17-12.
Critchlow, K., 2010, Analysis of the cosmological themes of Islamic motifs, translated by H. Azarkar, Tehran, Hekmat.
Guenon, R., 2013, The domination of quantity and the signs of the end times, translated by A. M. Kardan, Tehran, University Press.
Hasheminejad, A. R., 2014, «Recognition», Three Poems by Khwaju Kermani; Homay o Homayun, Kamal namah and Roudat al-Anwar, Tehran, Matn.
Hosseini, H., 2011, «Decorative and conceptual application of the shamseh in the collection of the Sheikh Safi al-Din Ardabili», Islamic Art Studies, 14, 7-24.
Kafshchian Moghaddam, A. and M. Yahaghi, «The Study of Symbolic Elements in Persian Painting», Bagh-e- Nazar, 19, 76-65.
Kanbi, Sh., 2002, Persian Painting, translated by M. Shayestehfar, Tehran, Institute of Islamic Art Studies.
Kazempour, M. and M. Mohammadzadeh and R. Heidari, 1397, «Recovery of architectural decorations of the Timurid period in the paintings of Kamaluddin Bihzad», Archaeological Studies, 2, 258-239.
Khaghani, B., 2003, The Book of Poetry, Tehran, Zavar.
Khatami, M., 2011, Introduction to Philosophy for Persian Art, Tehran, Academy of Arts.
Khayatian, Q. and H. Delavar, 2011, «The Doubt in the Famous Division of Sufism and Mysticism in Baghdad and Khorasan», History of Philosophy, 1, 48-23.
Khwaju Kermani, M., 2014, Three Poems by Khwaju Kermani; Homay o Homayun, Kamal namah and Roudat al-Anwar, Tehran, Matn.
,1387, Roudat al-Anwar, edited by Abedi M., Tehran, Miras e Mahtob.
Kianmehr, Gh. and M. Khazaei, 2006, «The Concepts and Numerical Expression in the Art of Safavid Girih Tiling», Book of the Month of Art, 91 and 92, 39-23.
Korban, H., 2008, Enlightened Man in Iranian Sufism, translated by F. Javaherinia, Tehran, Amozeghar-e-Kherad.
Madadpour, M., 2001, Spiritual Wisdom and the Field of Art, Tehran, Manadi Tarbiat Cultural Institute.
Maher Al-Naghsh, M., 1983, Designing and Performing of motifs in Persian Tiles, Tehran, Reza Abbasi Museum.
Mashhour, P. D., and Jalili, R., 2016, «Educational Impact of Roudat al-Anwar by Khwaju Kermani on the Makhzan ol-Asra of Ganjavi», Journal of Educational Literature, 29, 171-206.
Mileh Heravi, N., 1999, Description of Monsoon Love. Tehran, Molla.
Naghizadeh, M., 2004, «Kaaba of Manifestation and Beautiful Interpretation of Existence», Fine Arts, 17, 18-5.
Pakbaz, R., 2011, Persian painting from ancient times to the present, Tehran, Zarrin and Simin.
Qashiri, A., 1379, translation of Qashiri treatise, translated by Osmani, Abu Ali Hassan bin Ahmad, edited by Forouzanfar B., Tehran, Elmi Farhangi publication.
Qomi, A. 2004, Golestan Honar, edited by A. Soheili Khavansari, Tehran, Manouchehri Library.
Raiszadeh, M. and H. Mofid, 1995, Revival of Forgotten Arts, Tehran, Molla.

Between these 9 paintings, only 4 paintings have geometric motifs that have been considered as research examples. The method of selecting research samples is non-probabilistic (selective) method and the criterion for selecting samples is the presence of geometric motifs in the painting. Examples are: «Homay in the Court of Faghfor of China», «Homay Arrives at Homayoun's Castle», «Parliament the Day after Homay and Homayoun's Wedding», «Bozorgmehr in the Presence of Khosrow Anoshirvan».

Twelve geometric motifs have been used in the illustrated manuscript of the three poems by Khwaju Kermani, which have been drawn based on the numbers 8, 6 and 4, respectively, and the emphasis on these special numbers has been in order to express their themes and concepts. The number eight with 79.2% is the most frequent geometric basis in the manuscript of the three poems by Khwaju Kermani. In the Islamic thought, the number eight is related to the world of examples, and the key to passing from the tangible world to the rational world, the transition between the earth and the heaven, and the interface between divinity and immortality. It is also reminiscent of the eight bearers of the Divine Throne, the eight heavens and the eight heavenly rivers. The number four symbolizes the earth and the tangible world. It shows the active attributes of nature and the passive attributes of matter as well as the four parts of human worldly life. According to the companions, the number four is manifested in a square which vertical lines indicate the descent of mercy and its horizontal lines represent the balance of creatures and divine justice, and they use it to indicate the two mystical states of intuition and absence. The number six is reminiscent of the six days of creation and corresponds to the body in the large world and is equivalent to six powers of motion in the small world. If the number six is represented as two inverted triangles, it indicates the relationship between body and soul. Furthermore, it is considered the number of perfection and mystery of the sky. According to the seven-color system in traditional chromatography, the predominant color of the geometric motifs of this manuscript is blue with % 52, which indicates benevolence, beneficence and self-control, and is often placed next to its complementary color, cream color. Also, due to the inherent correspondence of ideas and forms in Islamic civilization, most of the hexagonal patterns that are considered as symbols of the sky are painted in blue, and ultimately leads to the unity of meaning and form.

Keywords: Islamic Art, Persian Painting, Three Poems by Khwaju Kermani, Geometric Motifs, Structure and Theme

References:

Holy Quran.

Abeddoost, H. and Z. Kazempour, 2016, «The analysis of the roots and concepts of Islamic architectural designs in ancient persian art», Negarineh, 3, 58-41.

Aghdashloo, A., 2014, «Some points about manuscript drawings», Three Poems by Khwaju Kermani; Homay o Homayun, Kamal Namah and Roudat al-Anwar, Tehran, Matn.

Alikhani, B., 2010, «Horqlia in the eyes of Suhrawardi», Javidan Kherad, 15, 104-87.

Al-Saeed, E. and A. Parman, 2010, Geometric motifs in Islamic art, Tehran, Soroush.

Ardalan, N. and L. Bakhtiar, 2011, Sense of Unity, translated by Vandad Jalili, Tehran, Royal Architect Science.

Azimi Nejad, M. and A. R. Khajeh Ahmad Atari and S. Najarpour Jabbari and B. Taghavi Nejad, 2017, «Research on Geometric Arrays in the Paintings of Ebrahim Mirza», Khorasan-e-Bozorgh, 28, 68-51.

Balkhari Qahi, H., 2015, Ghadr: Theory of Art and Beauty in Islamic Civilization, Tehran, Surah Mehr.

Bamanian, M. R. and H. Safaeepour, 2012, «The Study of the Quantitative and Qualitative Role

The Study of the Geometric Motifs and Their Concepts in the Illustrated Manuscript of the Three Poems by Khwaju Kermani (British Library, add. 18113)

Fatemeh Shahkolahi (Corresponding Author), PhD student in Art Research, Tarbiat Modares University, Faculty of Art, Tehran, Iran.
Asghar Fahimifar, Associate Professor, Tarbiat Modares University, Faculty of Art, Tehran, Iran.
Recieved: 2020/6/3 Accepted: 2020/9/27

According to the manifestation theory in Islam, the God expresses himself through the mediator, and these mediators take on the meaning of symbol in art and beauty, and use the mystery language to express their inner concepts and nature. The way that God is portrayed in a religion determines the nature of its religious art. Islamic art has chosen the form of geometry, which is inherently similar to the ideal forms, to manifest exemplary forms in art, and geometric motifs in Persian painting can be one of the examples of using geometry to represent the exemplary world. Geometric motifs in Persian-Islamic arts are one of the types of images that can help artists to express facts. It means by combining geometry and philosophical and theological aspects, as well as spiritual and sacred allusions, they use the language of mystery and allegory to express facts. In the traditionalist view, geometric motifs were not merely a form of decoration in Islamic art; rather, each implies a message that the conscious viewer must attain to the highest meaning and truth from the material form and appearance.

The Illustrated manuscript of the three poems by Khwaju Kermani (Homay o Homayun, Kamal namah and Roudat al-Anwar), 798 AH/ 1395 AD, British Library, add. 18113, in various aspects, including geometric motifs used in paintings, is considered as a sample in the tradition of Persian-Islamic painting until the end of the tenth century AH. Therefore, research in this field is important. So, the aim of this article is to introduce and recognize the geometric patterns in this illustrated manuscript and analyze their numerical concepts based on the manifestation theory. The questions are: 1. What are the structural features of the geometric motifs that are used in the illustrated manuscript of the three poems by Khwaju Kermani? 2. What thematic analyses can be provided for the geometric patterns of this illustrated manuscript according to the manifestation theory in the Persian-Islamic arts? This research is developmental and done by descriptive-analytical method. The method of collecting information is documentary (library research method) and the method of analyzing information is qualitative.

The statistical population of this research is all the paintings of illustrated manuscript of the three poems by Khwaju Kermani (British Library, add. 18113) which consists of 9 paintings.