مطالعات عرفانی(مجله علمی- پژوهشی)
دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان
شماره بیست و پنجم، بهار و تابستان ۹۶، ص۶۳- ۸۴

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

عناصر نمادین در معماری خانقاه‌های ایران از سدهٔ هفتم هجری تاکنون

حامدرضا کریمی ملایر *
ناصر گذشته **

◄ چکیده:
این پژوهش با گردآوری داده های میدانی از بناهای خانقاهی و آرامگاهی متصوفه، مستحسنات تاریخی خانقاه نشینی و طبقه بندی نمادپردازی‌های آن‌ها از دیدگاه سنت گرایی دینی، در پی تعریف هنر خانقاهی از سدهٔ هفتم هجری قمری تا دوران معاصر و همچنین توصیف هنر خاص معماری خانقاه‌هایی است که منبع تأثیر آن، اندیشه‌های ناب عرفانی و صوفیانه بوده است. با بررسی و طبقه‌بندی تاریخی و گونه‌بندی عناصر نمادین مشاهده شده و نیز با معیار قرار دادن نوع سنجش سنت گرایی دینی، گونهٔ خاصی از معماری خانقاهی در مجموع بناهای گزارش شده یافت می‌شود که تا به حال از آن یاد نشده است و تأثیر مستقیم مبانی نظری و عملی عرفان و تصوف بر آن مشهود است. همچنین با تمایز این سبک در معماری اسلامی می‌توان نفوذ آن بر معماری سایر ابنیهٔ اسلامی نظیر مدرسه و مسجد را نیز تعریف کرد. در مجموع بر اساس داده‌های میدانی گردآوری شده در این تحقیق، بیشترین بازتاب‌های عناصر نمادین در حوزهٔ معماری خانقاه مرتبط با رنگ‌پردازی، استفادهٔ نمادین از عدد و اندیشه‌های عرفانی است که به صورتی معنادار در بافت و ساختار خانقاه‌ها مشهود است و تاریخ تحولات تصوف در بسامد و تعیین گونه‌های این کاربردهای نمادین، دخیل بوده است.

◄ کلیدواژه‌ها: **خانقاه، سنت گرایی دینی، مستحسنات صوفیه، هنر قدسی.**

*. دانشجوی دکتری ادیان و عرفان دانشگاه کاشان(نویسندهٔ مسئول)/karimihamedreza@yahoo.com
**. استادیار گروه ادیان و عرفان، دانشگاه تهران
تاریخ دریافت: ۹۵/۸/۳۰ تاریخ پذیرش: ۹۶/۵/۱۵

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

مقدمه

ناگفته پیداست که ذات هنر، بیانی نمادین است و در وضعیتی فراروانه افق‌هایی از معمای هستی را پیش روی چشم آدمی می‌گشاید و در کنار آن، هنر و معماری دینی نیز به نوبهٔ خود به دنبال نمادپردازی و پدیدار کردن الگوهای دینی است که به قولی، سرشار از تبلور اندیشه و فلسفهٔ بودن است. در دو سده‌ی گذشته، نخستین و مهم‌ترین دیباچه‌های سخن را دربارهٔ هنر اسلامی و دینی و تأویل آن بر پایهٔ مبانی حکمت باطنی اسلام و نیز حکمت خالدهٔ جهانی، سنّت‌گرایان گفته‌اند. از این رهگذر، طیف سنّت‌گرای شیفتهٔ حکمت خالده، از این تأثیر و تأثّر سادهٔ تاریخی فراتر رفته و به دنبال نوعی شهود سمبولیک در هنر قدسی هستند. به باور آنان، این سمبول‌ها قراردادی ذهن بشر نیستند؛ بلکه تجلّی صورت‌گونهٔ «مُثُل اعلی» هستند که همانند «اعیان ثابته»، محلی برای پدیدار شدن پیدا می‌کنند و در تمامی فرهنگ‌هایی که بدان وجه قدسی نظر داشته‌اند، بازنموده شده و همان معنی را می‌گشایند. (آلدمو، ۱۳۸۹) آیا به واقع می‌توان اثری از این پدیدارهای پویا را در نقش‌های گوناگون هنر عملی و زیستهٔ عرفان و تصوف، یعنی در خانقاه‌ها نیز پیگیری کرد؟ آیا این تجلی در مسجد و خانقاه به یک شکل است و یا اینکه می‌توان ویژگی‌هایی را برای هر یک از آن‌ها برشمرد؟

پیشینهٔ تحقیق

در همین راستا «شبی» در مقالهٔ «خانقاه» در *دانشنامهٔ زبان فارسی* به نقل از «الیسئف»، معتقد است که سیر تحولات تاریخ تصوف منجر به ایجاد نوع خاصی از معماری در خانقاه‌ها گشته است. (شبی، ۱۳۸٤: ۱۰) در هنر معماری اسلامی، که متأسفانه منابع اصلی گزارش آن صرفاً مساجد و مدارس بوده‌اند و در آن‌ها به ندرت به خانقاه‌ها اشاره شده است، شاهد نمادپردازی‌های نابی هستیم که گویی معنا و مفهوم قومیّت و ملیّت را در هم نوردیده و به مرور ایام، نبوغ ملی خود را با دینی راستین در هم

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

آمیخته‌اند. این آرایه‌ها به مثابهٔ زبانی نمادین، افزون بر زیبایی ظاهری، بیانگر راز و رمزهای دینی و عرفانی و تاریخی نهفته در خود هستند. (ایمنی، ۱۳۸۹: ۸٦) از جمله تأویل‌های سنت‌گرایانه در زمینهٔ هنر قدسی اسلامی در مساجد و بناهای اسلامی، می‌توان به نمونه‌های ذیل اشاره کرد: فضای قدسی یادآور عالم ملکوت، محراب‌های یکپارچه برانگیزانندهٔ حس عبادت، نقش‌های روبه بی‌نهایت و در عین حال یکپارچهٔ اسلیمی، خط‌های خوش مبتنی بر سطح و دور، دایره و نقطه به عنوان رمزی از وحدت و عالم هستی، گنبد، نماد افلاک و همچنین به عنوان نمادی از آسمان و مرکز و محور آن همچون نمادی از محور جهان و مراتب هستی و سماوات. (بورکهارت، ۱۳۷٦: ۲۲) طاق‌نما با سه کنج‌های مشبّک، استفاده از کاشی‌کاری‌های رنگ آبی آسمانی و فیروزه‌ای که مظهر و سمبل آسمان و ملکوت است و یا استفاده از کاشی‌کاری‌های هفت رنگ معرّق به مثابهٔ نمادی از قوس و قزح و طیف نور. (مهجور، ۱۳۷۷: ۳۵) قاعدهٔ هشت وجهی گنبد به عنوان نمادی از کرسی الهی و قاعدهٔ مربع آن رمزی از جهان خاکی. (ایمنی، ۱۳۸۹: ۹۱) شکل ارجی گنبد، نمادی از جمال و مناره، نمادی از جلال (نصر، ۱۳۸۹: ۵۲)، مقرنس‌ها به عنوان نمادهایی از نزول برکت از آسمان به زمین و هبوط جوهر آسمانی در قالب اثیری خاکی و همچنین «تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند است که چون چلچراغی بر سر جان نمازگزاران، نور رحمت، معنا و معنویت می‌گستراند.» (ایمنی، ۱۳۸۹: ۹۱) معماری مسجد فاقد هرگونه کشش به جهتی خاص است. (بورکهارت، ۱۳۸٦: ۹۷) محراب، مشکات نور و مرکز حضور الهی است که به واسطهٔ مصباح، صورت مادی یافته است و برخی مساجد، نقش محبس نور را ایفا می‌کنند (همان، ٤۹)، همهٔ این‌ها نمادپردازی‌هایی برآمده از مفاهیم دینی و به ویژه عرفانی و صوفیانه محسوب می‌شوند. بورکهارت که در این زمینه به گستردگی کار کرده است- با آنکه خود صوفی وارسته و عاشق بیان و تفسیر نمادین هنر اسلامی است- از عنوان کلی

معماری اسلامی استفاده می‌کند و تمایزی میان هنر اسلامی شریعت (فقه مدار) و هنر عرفانی (صوفیانه) نمی‌نهند. بدین لحاظ باید به این نکته توجّه داشت که در بسیاری از تفسیرها و تأویل‌های هنری- دینی ارائه شده از سوی او و همچنین سایر سنّت‌گرایان، عرفان و تصوف و اصول شریعت در هم آمیخته است و البته این پژوهش بیشتر بر تشخّص و تمایز ویژهٔ هنر صوفیانه متمرکز شده است.

در میان سنت‌گرایان، رویکرد «بورکهارت» در آثار «نصر»، به بلوغ و پختگی بیشتری رسید؛ چنانکه وی همان مفاهیم و اصول اولیهٔ تأویل و تفسیر هنر اسلامی را که بورکهارت به دست داده، گسترانده و به تبیین هنر قدسی و تمایز آن با هنر دینی اهتمام ورزیده و بعضاً به تمایزات این هنر قدسی در ساحت‌های شریعت و طریقت و توجّه بیشتر به اصول تصوف در این زمینه پرداخته است. در کلام این دو اندیشه‌ور و نیز سایر پژوهشگران این ساحت، شاهد نوعی تحوّل در طبقه‌بندی انواع و گونه‌های هنر و معماری اسلامی هستیم. بورکهارت صوفی، با عشق و جذبه و سرمستی صوفیانهٔ خود در همهٔ مناظر اسلامی، به تأویلی صوفیانه و عاشقانه روی می‌آورد و آن را زیر عنوان کلی «هنر اسلامی» و یا «هنر مقدس اسلامی» توصیف می‌کند. ولی نصر با دیدگاهی عالمانه و با پی گیری اصولی که بورکهارت پایه نهاده است، ضمن تأیید و اذعان بر آن‌ها، به تمایز میان شریعت، طریقت و معرفت در هنر اسلامی اشاره دارد و آشکارا بیان می‌کند که سرچشمهٔ اصلی هنر قدسی اسلامی را باید در طریقت و اهل عرفان یا همان سلسله‌های صوفیان جستجو کرد (نصر، ۱۳۷۲: ۱۵-۱۶)؛ هرچند که این طبقه‌بندی نیز هنوز کلی و خلل‌پذیر است و نیاز به تبیین و تمایز بیشتری دارد نکته‌ای که مدّ نظر این پژوهش است. این خلل‌پذیری به صورت ضمنی از فحوای سخن او قابل استنباط است: «به هرحال شریعت در اصل، حاوی احکام عملی برای مسلمانان است نه دستورالعمل‌هایی برای خلق چیزی... اما راهنمای عملی برای خلق هنری قدسی همچون هنر اسلامی ارائه نمی‌دهد.» (همان)

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

بر خلاف این گفته، در تمامی آثار نصر و بورکهارت شاهد خلط هنر صوفیانه با هنر شریعت هستیم که مستقیماً برخاسته از نصوص دینی است. در این میان، به تمایز جزئی‌تر و طبقه‌بندی ظریف‌تری نیاز داریم تا به عنوان مثال، میان هنر اسلامی صوفیانه و خانقاهی و هنر شریعت اسلامی- که البته هر دو هم قدسی هستند- تفاوت گذاشته و هویّت و شخصیتی ویژه برای هریک تعریف کرده و در هر جا هم که با یکدیگر همپوشانی دارند، به این تشابهات اشاره کنیم. در همین راستا، سنت‌گرایان تعاریف جداگانه‌ای از هنر برون دینی (مبتنی بر شعائر) و هنر قدسی (مبتنی بر پوستهٔ باطنی ادیان) ارائه داده‌اند و این دو را از هم متمایز دانسته‌اند. (آلدمو، ۱۳۸۹: ۲۴۷) در بحث معماری و هنر خانقاهی به قاطعیت می‌توان گفت که هنوز به طور مجزّا، تعریفی جهت شناساندن ویژگی بارز هنر قدسی آن نشده است و در مواردی هم که بدان پرداخته شده، زیر عنوان کلی هنر قدسی اسلامی قرار داشته است. نصر به خوبی این خلأ را درک کرده؛ ولی عملاً کوششی در راستای تبیین آن انجام نداده است: «منشأ هنر اسلامی را در علوم فقهی و کلامی هم نمی‌توان یافت؛ این دو رابطهٔ نزدیکی با شریعت دارند و به تعریف و دفاع از معتقدات و اصول ایمان اسلامی می‌پردازند.» (نصر، ۱۳۷۲: ۱۵) این داوری نیز کمی شتاب‌زده و مطلق است و می‌توان برخی از اصول و مبانی معماری اسلامی را کلاً بر مفاهیم شریعت و فقه استوار دانست و البته گونه‌های متفاوت دیگری را نیز برای آن تعریف کرد.[۱]

هنر قدسی معماری اسلامی از دیدگاه سنّت‌گرایی دینی

به اعتقاد کوماراسوامی، هنر سنّتی (هنر برخاسته از حکمت جاویدان) افزون بر دربرداشتن کارکردهای عمل‌گرایانه و تکنیکی برای خالقان آن، وسیله و محملی برای حفظ و انتقال ارزش‌های معنوی سنّت محل پیدایش آن است. به اعتقاد او- و البته همه سنّت‌گرایان دینی- همهٔ دست‌ساخته‌ها و آفریده‌های هنری فرهنگ‌های دینی، از مسجد و کلیسا گرفته تا وسایل یک سرخ‌پوست، واژگانی سمبولیک برای انتقال

فضای قدسی محیط دینی محسوب می‌شوند. هنر سنّتی نه با دیدگاه شخصی هنرمند، بلکه با زبان سمبولیک سروکار دارد. (کوماراسوامی، ۱۳۸۸: ۸۹-۹۰) نمادگرایی مورداستفاده در این طیف، مبتنی بر نص قدسی فارغ از شعائر، هویت تاریخ قدسی و نیز شهود عارفانه است که در پایگاه سوم خود، یعنی شهود شخصی عارفانه می‌تواند محل انتقادات بسیار قرار گیرد. این نمادگرایی، از اصول اولیهٔ حکمت خالدهٔ آرمانی افراد، فارغ از هر دین و آیین و شعائر خاصی، نشأت می‌گیرد. آنان این سمبول‌های همگانی را به مثابهٔ زبانی باستانی و ناشناخته می‌دانند که شناخت آن مستلزم روش‌شناسی خاصی است و با حدس و گمان قابل انکشاف نیست (آلدمو، ۱۳۸۹: ۲٤٤) در این میان، دین‌شناسی همچون «الیاده» نیز -به رغم اذعان به وجود این سمبولیسم همه جا حاضر- آن را زبان پدیدارشناختی دین می‌داند و معتقد است که انسان دین‌دار بالضروره سمبول اندیش است. (همان، ۲٤۲)

در نگرش بورکهارت، جوهرهٔ اصلی سرآغاز و مایهٔ حرکت و پویایی هنر اسلامی و تجلی آن در صورت‌های گوناگون، «توحید» است: «این بارقه‌ها در ساحت تخیل بصری در صُور بلورین، تبلور می‌یابد و این صُور هستند که به نوبهٔ خود جوهر هنر اسلامی را پدید می‌آورند.» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲٦)

آیا معماری و هنر خانقاه نیز دربردارندهٔ چنین ویژگی‌هایی بوده است؟ به باور معماران، گچ‌بری‌های موجود در آرامگاه بایزید در «بسطام» از بهترین و نفیس‌ترین نوع گچ‌بری در تاریخ معماری اسلامی و دارای تشخص ویژه‌ای است (ایمنی، ۱۳۸۹: ۸۷) و آیا این تشخّص هنری در کنار چینش نقشهٔ خاص خانقاه، خود سبکی از معماری قلمداد نمی‌شود؟

همچنین در هنر معماری اسلامی، آبشخور بسیاری از نمادگرایی‌ها، عرفان و تصوف بوده است که اکنون عنوان کلی معماری اسلامی بدان اطلاق می‌شود. این مقاله، با برشمردن بسیاری از مبانی اعتقادی عرفانی، تمایز میان این سبک در سیر

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

تحول تاریخی بناهای اسلامی را لازم و شایسته می‌داند.

عناصر هنری تأویل‌پذیر در معماری اسلامی و صوفیانه[۲]

به لحاظ هنر خانقاهی، بررسی سبک و یا تشخّص ویژهٔ سبک صوفیانهٔ هر یک از این عناصر معماری که همگی زیر عنوان اسلامی طبقه‌بندی شده‌اند، لازم و بایسته به نظر می‌رسد.

خطوط

خط‌ها در عین سادگی و زیبایی، فارغ از قواعد خوش‌نویسی در رعایت فواصل، چنان در هم تنیده شده‌اند که گویی قصد دارند ذهن و چشم مخاطب را به جایی ببرند و یا چیزی پنهان را بدو گوشزد کنند. به هم پیوستگی خط‌ها در برخی مکان‌ها یادآور علم حروف و طلسمات است که یکی از عناصر تشکیل‌دهنده‌اش، موج‌های شکسته و به هم پیوسته‌ای از ذکر و نقش است. گویی مجموعهٔ خط‌ها به سمتی حرکت می‌کند و دارای هدف خاصی است و شکستن فواصل میان آن‌ها و باریک و پهن شدن قلم، به هم پیچیدگی افقی یا عمودی، به گونه‌ای هنر خط-نقّاشی تبدیل شده است که منشأ آن را باید در علم حروف و راز و رمز تأویلی آن نزد صوفیه جستجو کرد. معماری پیچیدهٔ سازه و پیکربندی اصلی آن گاه خط‌های روبه بالا، توجّه را به سمت آسمان جلب کرده و خط‌های افقی، حسی از آرامش و افق پیش رو را به مخاطب القا کرده و خطه،ای مایل و مورّب، باعث حس تحرّک و جنبش ذهنی می‌شود. (کشفی، ۱۳۸٦: ۷۲)

مقرنس

نخستین کارکرد ذهنی مقرنس را می‌توان سه بعدی بودن آن در نظر گرفت که ذهن مخاطب را از گنبدی که در زیر آن قرار دارد و از طریق ستون‌ها به زمین رهنمون می‌شود. مقرنس در عین حال، نشان‌دهندهٔ کثرت در وحدت و نیز وحدت در کثرت

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

است؛ همهٔ اجزای به هم پیوسته‌ای که در عین حال یک نماد واحد و یک بیان واحد دارند. هر ترک از مقرنس در تزاوجی ذاتی به دنبال آن جزء گم شدهٔ خود است که با ترکیب شدن با آن، جزئی بزرگ‌تر را تشکیل داده که باز به دنبال زوجی بزرگ‌تر است. این تزاوج تا آن جا ادامه می‌یابد که کل مجموعه به تعادل و آرامش می‌رسد. هر یک از این اجزاء، خود گویی یکی از اسماءِ الهی است که در «نکاح اسمایی» به دنبال آشکار کردن خلقتی کلی است. این نکاح اسمایی که عارفان از آن به «نکاحات پنج‌گانه» و یا «نکاح غیبی» نیز تعبیر کرده‌اند برای ایجاد تعادل و آرامش در آفرینش است (رئیس‌زاده، ۱۳۸۳: ۲۸) همچنین تأثیر آن‌ها در شکست اجزاء نور و پخش آن در فضا (پوپ، ۱۳۸۸: ۱۸۹)، افزون بر کارکردی عملی در معماری سازه، نمادی از مفهوم «الله نورالسماوات و الارض» (نور: ۳۵)بوده که سعی تمام شده تا بهترین شکوه و جلوهٔ «نور» را از طریق آن، در بناهای اسلامی به نمایش بگذارند. مقرنس، رازآمیزترین جنبهٔ هنر اسلامی است که ظریف‌ترین نوع آن در محراب‌ها به کار رفته است. (بلخاری، ۱۳۸٤: ۵۰۱) هرچند بیشتر خانقاه‌های متقدم فاقد محراب‌اند؛ ولی از مقرنس‌کاری‌ها به بهترین وجه ممکن در تزئین‌های خود بهره برده‌اند. در خانقاه‌های متقدم، از جمله در خانقاه «چلبی اوغلو» و نیز خانقاه «شیخ احمد جام» گچ‌بری‌های برجسته و حتی سه بعدی در محراب می‌بینیم که خود تفاسیر و تأویل‌های بسیار دارد و در شکوه و تفسیر چیزی از گچ‌بری‌های «الحمرا» که شخصی چون «بورکهارت» را شیفتهٔ خود ساخته، کم ندارد. گویی مقرنس، تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوقی خداوند است که چون چلچراغی بر سر جان نمازگزاران، نور رحمت و معنا و معنویت می‌گستراند. (همان: ۵۰۲)

فضاسازی

معماری اسلامی در تمامی ابنیه‌ی خود، با تقسیم فضا به بیرونی و درونی، در ایجاد محیطی پالوده به جهت مراقبه و تمرکز بر اموری ویژه متمرکز است. مسجد از همان

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

ابتدای پیدایش در مدینه، با برپاداشتن حصاری، مؤمنان را برای شور و مراقبه و طهارت، به درون فضایی خارج از محیط کار و زندگی فراخواند. همین دعوت به محیطی دیگر بود که نماد فضاسازی‌های ویژهٔ معماری اسلامی در مسجد، مدرسه، خانه و رباط و زاویه شد. بورکهارت معتقد است که فضای مسجد، هیچ کششی ذهنی به مخاطب وارد نمی‌کند و به جهت خاصی توجّه ندارد. (بورکهارت، ۱۳۸٦: ۹۷) فضاسازی خانقاه نیز کاملاً از سایر بناهای اسلامی متفاوت است و پیکربندی و فلسفهٔ ویژهٔ خویش را دنبال می‌کند. در این مورد می‌توان خانقاه و مسجد را به کلی از هم متمایز دانست. جهت‌گیری تمام خانقاه‌ها به جهت دارا بودن نمازخانه به سمت قبله است؛ ولی بر خلاف مسجد که معمولاً دارای درهایی متعدد جهت ورود و خروج مردم از محله‌های اطراف است و به نوعی با شهر درآمیخته و جزئی از آن محسوب می‌شود؛ خانقاه‌های متقدم از شهر دورند و به لحاظ القای حس، رهبانیت و گوشه گرفتن از خلق را به ساکنان خود القا می‌کنند. فضاسازی هدفمند از دیگر ویژگی‌های معماری عرفانی است که در القای حس مورد نظر هنرمند دینی به مخاطب خود می‌کوشد. در این راستا می‌توان به بازی و هدایت نور در فضا اشاره کرد که همواره به عنوان نمادی از حضور الهی در سازه مشهود است. نور واحد بسیطی که چون اعیان ثابته در شیشه‌ها افتاده و متکثر می‌گردد. (انقروی، ۱۳۸۰: ج۱، ۳۰۷–۳۰۸) اگر مطابق نظر بورکهارت، گنبد را نمادی از جمال الهی یا همان ذات الهی نامشهود، در نظر بگیریم که سطح بیرونی آن به جهت ارتفاع و عظمت، از حوزهٔ دید خارج است و فقط عظمت و بزرگی‌اش به ذهن القا می‌شود، در یک تجلی، به سطح درونی قابل‌مشاهده (همچنان کلی و نه با جزئیات)، یعنی اعیان ثابته، تنزل پیدا می‌کند. این تنزل اعیان ثابته، در حرکتی از فیض اقدس که همان مقرنس‌کاری‌های متصل به ستون و گنبد است، به فیض مقدس که ستون‌ها هستند، سریان پیدا کرده، سپس به زمین سازه– که همان عالم ناسوت است– و سرتاسر آذین از جمله

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

کاشی‌کاری‌های زیبا در رنگ‌های مختلف، جریان پیدا می‌کند. در این میان، بازی نور در مقرنس‌ها و کل فضا از نورگیرها گرفته تا فضاهای مختلف، نقشی اساسی در القای این قوس نزولی و هبوط و شکست نور به طیف متجلی آن، بازی می‌کند.

از جمله فضاسازی‌های ویژهٔ خانقاه، در طریقت‌هایی که به سماع اهمیت می‌داده‌اند، در نظر گرفتن فضایی برای سماع است که معمولاً به صورت دایره بوده است و به توصیهٔ سهروردی در «*عوارف المعارف*» حتماً باید در فضای خانقاه تعبیه شود. (سهروردی، ۱۳٦٤: ۱۷۳ـ۱۸۷) افزون بر این، خانقاه‌های متقدم، دارای مرکزی برای ورود مسافران، حجره‌های اقامت مسافران یا مقیمان (زاویه)، نمازخانه، محل وعظ، اقامتگاه شیخ، غذاخوری، مدرسه و کتابخانه، انبار و آشپزخانه، حمام و اصطبل و مقبره بوده‌اند (کیانی، ۱۳۸۹: ۱۲۷) و البته برخی از آن‌ها حتی در خانقاه‌های امروزی- که عملاً برخی از کارکردهای قدیمی خود را از دست داده‌اند- نیز حفظ شده است. این فضاها با توجّه به دیدگاه‌های تصوف، عموماً دارای ویژگی‌های قابل توجّه نمادپردازی و یا فضاسازی نیز بوده است. به عنوان مثال، در خانقاه «چلبی اوغلو» حجره‌ها و منزلگاه شیخ بر اساس مراتب سالکان تعبیه شده و یا در خانقاه‌های متقدم، مقبره به عنوان نمادی از یاد مرگ در ورودی خانقاه تعبیه می‌شده، درحالی که در خانقاه‌های معاصر و متأخّر از جمله: خانقاه «صفی علیشاه، «ذهبیه‌ی احمدی شیراز» و یا «خاکساری مطهری لاهیجان»، آرامگاه‌ها در مرکز خانقاه تعبیه می‌شده تا حلقهٔ سماع به دور آن تشکیل گردد. (کریمی، ۱۹، ۳۷، ۵۳)

رنگ‌پردازی

رنگ‌های غالب در معماری اسلامی، فیروزه‌ای و لاجوردی است و رنگ‌های سبز و سفید و طلایی نیز در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارند. کاربرد رنگ‌های سیاه و سفید در آرامگاه‌های صوفیه و نیز بناهای خانقاهی مشاهده می‌شود - که در بناهای مذهبی همچون: مسجد و مدرسه به ندرت به چشم می‌آیند-، می‌تواند نمادی از تضاد

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

ظلمت و نور باشد. بحث امتزاج و شکست نور سفید به رنگ‌های مختلف و تعبیر و تفسیر ویژهٔ هر رنگ در سیر و سلوک و در عین حال، پرداختن به زیبایی ظاهر، به بیشترین دست‌آویز هنر خانقاهی ایران تبدیل شده است. مبحث نور و رنگ‌های مختلف آن، ابتدا در حکمت اشراقی سهروردی مطرح شد و سپس در تصوف عملی قطب‌های سلسلهٔ کبرویه: شیخ نجم الدین کبری، نجم الدین رازی و علاء الدولهٔ سمنانی به خود دست یافت. در *مرصادالعباد*، نفس اماره با رنگ سیاه، نفس ناطقه با رنگ سرخ و نفس مطمئنه با رنگ سفید رمزنگاری شده است. (رازی، ۱۳۸۳: ٦۰۳) همچنین نور سفید و رنگ‌های هفتگانهٔ دیگر در کلام متصوفه، نشانهٔ جمال الهی و همچنین رنگ سیاه که هیچ چیز در آن قابل مشاهده نیست، نشانهٔ جلال الهی (شب روشن) یا همان ذات الهی است که هیچ چیز در آن مشخّص و هویدا نیست: سیاهی گر بدانی نور ذات است / به تاریکی درون آب حیات است. (شبستری، ۱۳٦۸: ۲۷) به عنوان مثال، در تزئین‌های مقبرهٔ «علی بن سهل اصفهانی» که اکنون در اختیار سلسلهٔ خاکساری است، شاهد آمیزه‌ای از تجلی هنر شیعی در قالب خط بنایی اسم علی (ع) و نیز رنگ‌های سفید و زرد و آبی و سیاه هستیم. با اینکه علی بن سهل از نظر زمانی متقدم بر مشایخ کبرویه است؛ اما کاملاً مشهود است که در این رنگ پردازی، بیان نمادین رنگ‌ها بر اساس تفاسیر علاءالدوله سمنانی مدّ نظر است. این نوع رنگ پردازی عرفانی را صرفاً مخصوص هنر تصوف و خانقاهی می‌توان قلمداد کرد که در مساجد و یا مدارس، به ندرت به چشم می‌آید. رنگ پردازی‌های موجود در آرامگاه «شیخ زاهد گیلانی» نیز دربردارندهٔ چنین نماد انگاری‌هایی است. در نمادپردازی‌های رنگین، گویی هر رنگی نمایانگر باطنی یک معناست. مثلاً رنگ سبز، نماد حیات قلب است؛ رنگ آتش نماد قدرت و همّت است؛ کبود نشان حیات نفس است و زرد نماد ضعف و فتوری. بدین‌سان، سالک ابتدا به مشاهدهٔ صورت‌ها و خیالاتی می‌پردازد که ریشه در جهان حس دارند؛ اما در مقام دوم به رؤیت ذاتی

می‌نشیند که به وسیلهٔ رنگ‌ها بر او آشکار می‌شوند. (بلخاری، ۱۳۸٤: ٤۸۷-٤۸۹) همچنین «علّت استفاده از خط ثلث در کاشی‌کاری‌ها و کتیبه‌های بناهای اسلامی (غالباً مساجد و مدارس) که اغلب به رنگ سفید نوشته شده، نشانه‌ای از غلبهٔ نور بر ظلمت است که از طریق چیرگی فضای سفید بر زمینهٔ تیره دیده می‌شود.» (ایمنی، ۱۳۸۳: ۹۱) موضوع فوق، تأثیرپذیری شگرفی از آبشخور عرفان داشته است.

گچبری

گچبری را می‌توان نخستین آرایهٔ غالب در همهٔ سازه‌ها در نظر گرفت که البته در دورهٔ ایلخانی و سلجوقی نمود و تجلی بیشتری پیدا کرده است. (همان، ۸۸) در گچبری‌های خانقاهی افزون بر نمادهای متداول اسلامی و هنری، نقش‌های هشت ضلعی بسیار زیبایی با تنوع‌های شکلی مختلف به چشم می‌خورد که البته نشان دهندهٔ سبک خاصی در این زمینه نیست.

کتیبه

هر کتیبه به تنهایی، بر سر در یک مکان با استفاده از عناصری چون رنگ‌ها و خط‌ها و آیات و روایاتی ویژه، چکیده‌ای از روح حاکم بر آن و قصد و نیّت بانیان آن و یا روح زمانهٔ خویش است که همچون رسانه‌ای آن را منتقل می‌سازد. (کشفی، ۱۳۷٦: ۷۱) کتیبه در عین حال، با استفاده از هنر خوش‌نویسی و راز و رمزهای نهفته در آن، نزد متصوفه به منزلهٔ مهری است گویا بر سر در هر بنا. در اکثر کتیبه‌ها زمینهٔ رنگ آبی لاجوردی به عنوان نمادی از بهشت، آمیخته با رنگ سفید، نمادی آشناست که ذهن مخاطب را به آرامش فرا می‌خواند و در کنار نقش‌های اسلیمی و گل و بته، تشخص ویژهٔ بناهای اسلامی از جمله خانقاه‌ها را رقم زده است. در این میان، حروف، جایگاه ویژه‌ای در این آثار پیدا کرده و افزون بر کشیدگی‌های متعادل و

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

قرینه‌سازی‌های موزون، گاه با نوعی ادغام‌های ویژه که برون از قواعد خوش‌نویسی است، اسرار حروف و عوالمی در آن‌ها نمایان می‌شود.

اسلیمی

آرایهٔ خطوط اسلیمی را می‌توان کاملاً اسلامی و برآمده از ذوق و پشتوانهٔ فکری اسلامی هنرمند مسلمان دانست؛ زیرا نمونهٔ آن در معماری سایر ادیان و ملل سابقه ندارد و به زیبایی تمام بازتاب دهندهٔ فکر و اندیشهٔ اسلامی و نیز عرفانی است. می‌توان در این خطوط، راز و رمزی از ذوب شدن حروف، به عنوان آجربناهای آفرینش و سریان یافتن آن را در طبیعت جستجو کرد؛ به گونه‌ای که با درهم فشردن چندین قطعه از خط‌ها می‌توان یکی از اسماء الهی را ترسیم کرد. در این خط‌ها همچنین رازوارگی صفات سلبی و ایجابی خداوند نیز می‌تواند نهفته باشد؛ گویی که هم شبیه چیزی هست و هم نیست به عبارت دیگر به هم پیوستگی این خطوط به مخاطب القا می‌کند که دربردارندهٔ شکلی است و سرانجام پس از جستجوی بسیار هم به شکلی نمی‌رسد؛ این شکل گویی هم هست و هم نیست. تکرار بی شمار و همانندی بی‌پایان، اصول کار اسلیمی است که آدمی را به دالان‌های مرموز خلسه و بی‌خبری و گیجی هدایت می‌کند و سرانجام به فضای محدّب گنبد و یا مأمن کتیبه و ورودی سازه ختم می‌شود.

نقش‌های هندسی

نقش‌های هندسی به کار گرفته شده در بناهای اسلامی عموماً تقسیم دایره به شکل‌های هندسی منظم است که در تمامی خانقاه‌ها و آرامگاه‌های صوفیه به شکل هشت وجهی، نماد هشت در بهشت و نیز نماد هشت مقام، ختم می‌شود که این هشت ضلعی در معماری مساجد نیز به کار گرفته شده است. شکل‌های هندسی متناسب و موزون که می‌توانند ذهن را بپالایند و شناخت انسان را از خطا مصون

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

دارند، این قدرت بی‌بدیل را هم دارند که با کیفیت واسطگی خود، واسطهٔ میان دو عالم محسوس و معقول واقع شوند. به باور بورکهات: «همهٔ نسبت‌های موجود در یک سازه، نهایتاً از دایره حاصل می‌شوند که نمادی از وحدت وجود بوده، تمامی شکل‌های ممکن هستی را دربرمی‌گیرد؛ چه بسیار گنبد با پایه‌های چند ضلعی و طاق‌نما با سه کنج‌های مشبّک که از این نمادپردازی حکایت می‌کنند.» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۲) از جمله این نقش‌های هندسی می‌توان به شمسه نیز اشاره کرد که نمود بسیار زیادی در تزئینات دارد[۳] و نوع بسیار ویژهٔ آن را می‌توان در آرامگاه «شاه نعمت‌الله ولی» در ماهان دید که شبکه‌ای دوّار، متحرک و سه بعدی را به وجود آورده است. شبکه‌ای از دوایر هم‌مرکز مدارگونه که دارای نقش گره‌های ستاره‌ای که یادآور مدارات ستارگان است و شعاع‌های هم فاصله‌اش همچون پرتوهایی است که در آسمان پر ستاره می‌درخشد.

نقّاشی

اصولاً به جهت حرمت وجود تندیس و نقّاشی در محل نماز و عبادت در شرع اسلام، تقریباً کلیهٔ مساجد و ابنیهٔ سنّتی اسلامی، فاقد این هنر در جایگاهی است که به عنوان عبادت مورد استفاده قرار می‌گیرد. عموماً خانقاه‌ها نیز که محلی برای نماز و چله‌نشینی دارند، از این هنر زیاد استفاده نکرده‌اند؛ به غیر از ابنیه‌ای چون خانقاه «هفت‌تن شیراز» و خانقاه «صفی‌علیشاه» که بر دیوارهای آن‌ها نقّاشی‌هایی موجود است که همگی دارای مضمون‌های عرفانی و صوفیانه است که در نوع خود- یعنی هنر اسلامی- بدیع و نو به نظر می‌رسد.

عناصر نمادین مشاهده‌شده در معماری خانقاه‌های مورد بررسی

بر اساس مشاهدات انجام شده و بسامد آماری ساده، می‌توان به این نتیجه رسید که نوعی طراحی یا نمادپردازی ویژه، در کلیهٔ این سازه‌ها حضوری پر رنگ دارد. بر

اساس سیر تاریخی از سال ۶۳۲ ق تا دوران معاصر، عناصر نمادین ذیل در خانقاه‌های موردبررسی مشهود است:

تاریخ (ق)	عناصر نمادین
(سدهٔ هفتم–هشتم ق)	استفاده از نقشهٔ رایج خانقاه‌ها در آن دوران (نقشهٔ یکسان و فضاسازی خاص خانقاه شامل صحن، حجره، محل سماع و مکان‌های خدماتی و نوع یکسان چینش آن‌ها در سازه)، چینش مکان‌ها در نقشه بر اساس مبانی اعتقادی صوفیه (صحن و محل سماع در مرکز (یادآور نقطه و دایره) – حجره‌هایی در اطراف محل سماع و طبقه‌بندی آن بر اساس مراتب مریدان – تعبیه مکان‌های خدماتی در اطراف که یادآور دل‌مشغولی به دنیاست)، تأکید بر نمادهای اسلامی (استفادهٔ نمادین از عدد هشت).
(سدهٔ نهم ق)	تأکید بر نمادهای اسلامی (استفاده از آیات قرآن و احادیث نبوی)، تأکید بر نمادهای شیعی (اشاره به اصحاب کسا و اولاد پیغمبر و توسل به آن‌ها)، رنگ پردازی نمادین (استفاده از رنگ آبی فیروزه‌ای به عنوان نمادی از بهشت و همچنین رنگ‌های طلایی و سفید که می‌توان آن‌ها را نمادهایی مرتبط با بهشت دانست)، نمادهای عرفانی (استفاده از جملاتی با مضمون دنیاگریزی).
(سدهٔ نهم ق)	تأکید بر نمادهای اسلامی (استفادهٔ نمادین از عدد هشت)، تأکید بر رنگ پردازی (استفاده از رنگ سبز)، رنگ پردازی نمادین (استفاده از رنگ آبی فیروزه‌ای به عنوان نمادی از بهشت).

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

(سدهٔ نهم ق)	به کارگیری نمادهای اسلامی (استفاده از آیات قرآن و احادیث نبوی)، رنگ پردازی نمادین (استفاده از رنگ پردازی آبی و طلایی به عنوان نمادی از بهشت و تضاد سیاه و سفید).
(۱۰۳۹ ق)	استفاده از نمادهای شیعی (استفادهٔ نمادین از عددهای پنج و دوازده)، رنگ پردازی نمادین (استفاده از رنگ آبی فیروزه‌ای به عنوان نمادی از بهشت و تضاد سیاه و سفید)، به کارگیری نمادهای اسلامی (جهت‌گیری به سمت قبله).
(۱۱۶۳ – ۱۱۹۳ ق)	استفادهٔ نمادین از اعداد (عدد پنج به عنوان نمادی شیعی)، جهت‌گیری به سمت قبله، استفادهٔ وسیع از مضامین عرفانی و مراحل سلوک همچون: عشق، ذبح نفس، پیر و مرید و خلوت، به کارگیری نمادهای اسلامی (قرآن آویخته بر سینهٔ پیر)
(۱۲۹٤ – ۱۳۱٦ ق)	تأکید بر نوعی شمول‌گرایی دینی – عرفانی مبتنی بر وجود راه نجات در همهٔ ادیان مشهود در نقّاشی‌های مزار، تأکید بر جمع شریعت و طریقت، تأکید بر ابزارهای نمادین درویشان همچون: کشکول، افروختن شمع (که تا به حال در میان متصوفهٔ ایران رواج نداشته و گویی برگرفته از دیار هند است؛ به‌گونه‌ای که تا اکنون نیز در میان مریدان این خانقاه، سنّت تمرین تمرکز با شمع رواج دارد).
(۱۳٤۲ ق)	استفاده از نمادهای شیعی (به کارگیری نمادین عدد دوازده و صد و ده – اسامی پنج تن آل عبا)، استفاده از نمادهای اسلامی (آیات مبارکهٔ قرآن مجید – استفادهٔ نمادین از عدد هشت)، استفاده از نمادهای انجمن (شامل حروف، کشکول و تبرزین)
(۱۳۱٥ ش)	رنگ پردازی نمادین (استفاده از رنگ آبی فیروزه‌ای به عنوان نمادی از بهشت)، استفاده از نمادهای اسلامی (به کارگیری

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

	نمادین عدد هشت)، استفاده از مضامین عرفانی همچون: وفا، صفا و ....، بهره بردن از اشعار شاه نعمت‌الله ولی به منظور انتساب سلسله به ایشان.
(معاصر و دوران صفوی)	استفاده از نمادهای اسلامی (به کارگیری نمادین عدد هشت. آیات قرآنی و اسماء الهی).
(۱۳۳٤ ش، معاصر)	تأکید بر نوعی شمول‌گرایی دینی مبتنی بر مسامحهٔ دینی ویژهٔ تصوف که در سلوک ابوالحسن خرقانی و جملاتی از این دست، تبلور یافته است: «هر کس که بدین سرای درآمد، نانش دهید و از ایمانش نپرسید»؛ استفاده از نمادهای شیعی همچون شمایل و ذکر «یاعلی»، اشاره به وسایل رایج در میان صوفیان، از جمله: پوست، خرقه و تاج.
(معاصر):	مفاهیم عرفانی و صوفیانه (استفادهٔ گسترده از مفاهیمی همچون نفس، طلب، همّت، صراط مستقیم، کرامات، عجب، بهشت)، استفاده از نمادهای شیعی (شعر در وصف امام رضا (ع))، استفاده از نمادهای اسلامی (استفادهٔ نمادین از عدد هشت)، رنگ‌پردازی (به کارگیری طیف گسترده‌ای از رنگ‌ها در معنابخشی عرفانی)، حضور نمادین متصوفه در مکان.

در مجموع، از تعداد «هشتاد و یک» بیان نمادین و سمبولیک، بیشترین بسامد مربوط به نمادهای ذیل مشاهده شد:

الف) نمادپردازی عدد، به ویژه استفادهٔ نمادین از: اعداد هشت، پنج، دوازده و ۱۱۰.

ب) رنگ پردازی نمادین از جمله: رنگ فیروزه‌ای، رنگ‌های طلایی، سفید، سبز و آبی و تضاد سیاه و سفید.

ج) استفاده از آیات قرآن و احادیث و توسل به ائمه.

د) استفاده از مضمون‌های عرفانی و صوفیانه: جهت‌گیری به سمت قبله، شمول‌گرایی دینی مبنی بر وجود راه نجات در همهٔ ادیان.

ه) استفادهٔ نمادین از وسایل درویشی و نشان رسمی سلسله.

و) اسماء الهی.

ز) رنگ سبز به عنوان تأکیدی بر نمادی شیعی (هرچند که رنگ سبز در هنر اهل سنت نیز کاربرد داشته و نشانی از رنگ فرشتگان است؛ ولی در تصوف عصر صفوی به بعد، به عنوان نمادی کاملاً شیعی به کار رفته است). تأکید بر جمع شریعت و طریقت.

ط) افروختن شمع.

در این میان، می‌توان رنگ پردازی‌های متفاوت با سبک شایع معماری هر دوره، تأکید بر اندیشهٔ نجات در همهٔ ادیان و گونهٔ معماری خاص متناسب با آداب و رسوم خانقاه را، مختص هنر معماری خانقاه دانست.

نتیجه

همان‌گونه که از پراکندگی تاریخی عناصر نمادین در خانقاه‌ها برمی‌آید:

استفادهٔ نمادین از عدد به عنوان پرکاربردترین نمونه در تمامی سده‌ها مشهود است. رنگ پردازی نمادین در سده‌های میانه و معاصر بیشترین کاربرد را دارد و در سده‌های اولیه به چشم نمی‌آید. استفاده نکردن از آیات و احادیث به طرز معناداری در سده‌های اولیه (به جز یک استثنا) تا دورهٔ معاصر مشهود است. استفاده از مضمون‌های عرفانی و صوفیانه در هر سه دوره، پراکندگی متناسبی دارد. جهت‌گیری به سمت قبله و فضاسازی ویژه، تنها در سده‌های نخستین حضور چشمگیری دارد و در دورهٔ میانه و معاصر کلاً به چشم نمی‌آید. تأکید بر

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

مضامینی چون: شمول‌گرایی دینی، وسایل درویشی، نشانهٔ رسمی سلسله، تأکید بر جمع شریعت و طریقت، افروختن شمع و حضور نمادین، مضامینی نوظهور و کاملاً معاصر به نظر می‌آیند و کاربرد استفادهٔ نمادین از اسماء الهی- به رغم اینکه «ذکر» جزء مبانی تصوف و سیر و سلوک محسوب می‌شود- در تمام دوره‌ها، به جز دورهٔ معاصر کاملاً خالی است. هر چند که این نتیجه، به علّت اندک بودن تعداد نمونه‌های مورد بررسی، تا بررسی کامل تمامی نمونه‌ها - حتی خارج از مرزهای فعلی ایران در کلیهٔ سرزمین‌های اسلامی- ناقص به نظر می‌رسد؛ ولی در انتخاب نمونه‌ها، سعی بر آن بوده است که شواهد تیپیکال و مهم که دربردارندهٔ تمامی ویژگی‌های عصر خود هستند، انتخاب و بررسی شوند تا در بسط و اشاعهٔ نتایج، اعتبار بیشتری داشته باشند.

در مجموع نتایج به دست آمده در بازهٔ تاریخی سده‌های هفتم تا چهاردهم ق، نوعی نمادپردازی تعمّدی، در معماری خانقاه‌ها مشاهده شد و همچنین در سیر تاریخی آن، این عناصر نمادین، با سیر تحولات تاریخ عرفان و تصوف در تناسب است و ارتباط تنگاتنگی با هم دارند؛ به گونه‌ای که می‌توان هنر خانقاهی را کاملاً گونه‌ای متمایز در هنر اسلامی در نظر گرفت که از یک سو، بازتاب مشخصه‌های تاریخی تصوف همان دوره بوده است و از اصول و مبانی عرفان نیز بهره‌های فراوان برده و از سوی دیگر نشانه‌های خود را در معماری سایر ابنیهٔ اسلامی نیز منعکس ساخته است.

■

پی‌نوشت‌ها

۱. اولین اندیشه‌های سنت‌گرا در آثار «رنه گنون» فرانسوی شکل گرفت که تأکید او بیشتر بر ارجحیت هنر قدسی بر هنر مدرن و بحران تجدد بود. اندیشه‌های سنت‌گرایی توسط چهرهٔ دیگر، «آناندا کوماراسوامی» سیلانی ادامه یافت. او همچون گنون در پی نقد مدرنیسم و همچنین در پی

تبیین فلسفهٔ وجودی ادیان بر اساس اصول سنت‌گرایی و ارائهٔ روش‌های زندگی بر اساس این اصول بود. از چهره‌های برجستهٔ دیگر می‌توان به «شووان» سوئیسی و «بورکهارت» انگلیسی اشاره کرد که تمایلاتی صوفیانه داشتند و در تأویل و تبیین هنر قدسی تأثیرگزار بوده‌اند. نمایندهٔ تأثیرگزار فکری این جریان در دههٔ هفتاد و هشتاد میلادی نیز «سید حسن نصر» بود که تفکرات سنت‌گرای خود را با نقد فلسفهٔ غرب و تأکید بر اندیشه‌های عرفانی، علم قدسی و هنر و معنویت دینی ارائه داد.

۲. خانقاه‌ها و آرامگاه‌هایی که در این تحقیق مورد بررسی میدانی قرار گرفته‌اند:

آرامگاه و خانقاه شیخ ابومسعود رازی (اصفهان، ۵۸۹ق)، آرامگاه و خانقاه شیخ احمد جام (تربت جام، ٦٣٢ق)، آرامگاه و خانقاه شیخ امین الدین بلیانی (کازرون، ٧٤٥ق)، آرامگاه و خانقاه چلبی اوغلو (زنجان، قرن هفتم و هشتم ق)، آرامگاه و خانقاه شاه نعمت الله ولی (ماهان کرمان، ٨٤٠ق)، خانقاه شیخ ابوالقاسم نصرآبادی (نصرآباد اصفهان، ٨٥٤ق)، آرامگاه شیخ زاهد گیلانی (لاهیجان، ۸۹۲ هـ‌ق)، آرامگاه و خانقاه بابا رکن الدین (اصفهان، ۱۰۳۹ق)، خانقاه هفت تنان (شیراز، ١١٦٣ – ۱۱۹۳ق)، آرامگاه شاه داعی الله (شیراز، زندیه و معاصر)، حسینیهٔ (خانقاه) امیر سلیمانی (تهران، ۱۲۸۰ق)، آرامگاه و خانقاه صفی علیشاه (تهران، ١٢٩٤ – ١٣١٦ق)، آرامگاه جلال الدین عنقا (شهر ری، ۱۳۲۳ق)، آرامگاه شیخ احمد غزالی (قزوین، ۱۳۲۸ق)، آرامگاه و خانقاه، گورستان ظهیرالدوله (تهران، ١٣٤٢ق)، خانقاه خیابان مولوی (تهران، ۱۳۵۷ق)، خانقاه ذهبیه احمدیه (شیراز، ١٣٧٦ق)، آرامگاه و خانقاه خیرالحاج میر مطهر علیشاه شیرازی (خاکساری) (لاهیجان، ١٣٦١ش)، آرامگاه پیر پالان‌دوز (مشهد، معاصر و دوران صفوی)، حافظیه (شیراز، معاصر)، خانقاه و آرامگاه شیخ روزبهان (شیراز، معاصر)، خانقاه و آرامگاه ابن خفیف (شیراز، معاصر)، آرامگاه شیخ ابواسحاق کازرونی (کازرون، معاصر)، خانقاه و آرامگاه علی ابن سهل اصفهانی (اصفهان، بی تا)، آرامگاه پیر سفید. (قزوین، بی‌تا)

۳. «شمسه نوعی طرح ستاره‌ای یا خورشید مانند و نزدیک به دایره در هنرهای تزئینی مثل کاشی‌کاری، گچبری، نجاری، کتابت و امثال آن‌هاست» (۱۰، ص ۱۰۸)

■

منابع

– الدمو، کنت، (۱۳۸۹)، سنت‌گرایی دین در پرتو فلسفهٔ جاویدان. ترجمهٔ رضا کورنگ بهشتی، چاپ اول، تهران، حکمت.

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

– انقروی، رسوخ الدین اسماعیل، (۱۳۸۰)، شرح کبیر بر مثنوی. ترجمهٔ عصمت ستارزاده، تهران، زرین.
– ایمنی، عالیه، (۱۳۸۹)، «بیان نمادین در تزئینات معماری اسلامی»، کتاب ماه هنر، شماره ۱٤۲، تیر، صص ۸٦–۹۳.
– بلخاری، حسن، (۱۳۸٤)، مبانی عرفای هنر و معماری اسلامی. تهران، سورهٔ مهر.
– بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸٦)، مبانی هنر اسلامی. ترجمهٔ: امیر نصری، تهران، حقیقت.
– _____، (۱۳۷٦)، هنر مقدس اصول و روش‌ها. ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران، سروش.
– _____، (۱۳۷۰)، ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی. ترجمهٔ سید محمد آوینی، تهران، برگ.
– پوپ، آرتور، (۱۳۸۸)، معماری ایرانی. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، تهران سمیرا.
– رازی، نجم، (۱۳۸۳)، مرصاد العباد. به اهتمام محمد امین ریاحی، تهران، علمی و فرهنگی.
– ریاضی، محمد رضا، (۱۳۷۵)، فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران. تهران، نشر دانشگاه الزهرا.
– رییس‌زاده، مهناز؛ مفید، حسین، (۱۳۸۳)، بیهوده سخن. چاپ اول، تهران، مولی.
– سهروردی، شیخ شهاب الدین، (۱۳٦٤)، عوارف المعارف. ترجمهٔ ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
– شبستری، شیخ محمود، (۱۳٦۸)، گلشن راز. به اهتمام صمد موحد، تهران، طهوری.
– شبی، ژاکلین، (۱۳۸٤)، «خانقاه»، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۱، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
– کریمی ملایر، حامدرضا، (۱۳۹۱)، خانقاه‌های تاریخی ایران. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی. دانشگاه تهران.
– کشفی، حجت، (۱۳۷٦)، «تجلی نام امیرالمؤمنین علی (ع) در معماری اسلامی»، مجلهٔ فرهنگ کوثر، شماره ٤، تیر، صص ۷۰–۷۳.
– کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۸)، هنر و نمادگرایی سنت گرایی. ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
– کیانی، محسن، (۱۳۸۹)، تاریخ خانقاه در ایران. تهران، طهوری.

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018

– مهجور، فیروز، (۱۳۷۷)، «جلوهٔ وحدت در هنر و معماری اسلامی»، مجلهٔ کیهان فرهنگی، تهران، شماره ۱۵۰، اسفند، صص ۳۵ – ۳۷.

– نصر، سید حسین، (۱۳۸۹)، هنر و معنویت اسلامی. ترجمهٔ رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران، انتشارات حکمت.

– _____، (۱۳۷۲)، مبانی هنر معنوی، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

– هیل، درک؛ الگ، گرابار، (۱۳۸٦)، معماری و تزیینات اسلامی. مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، نشر تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from s-erfani.kashanu.ac.ir at 16:58 +0430 on Saturday April 21st 2018