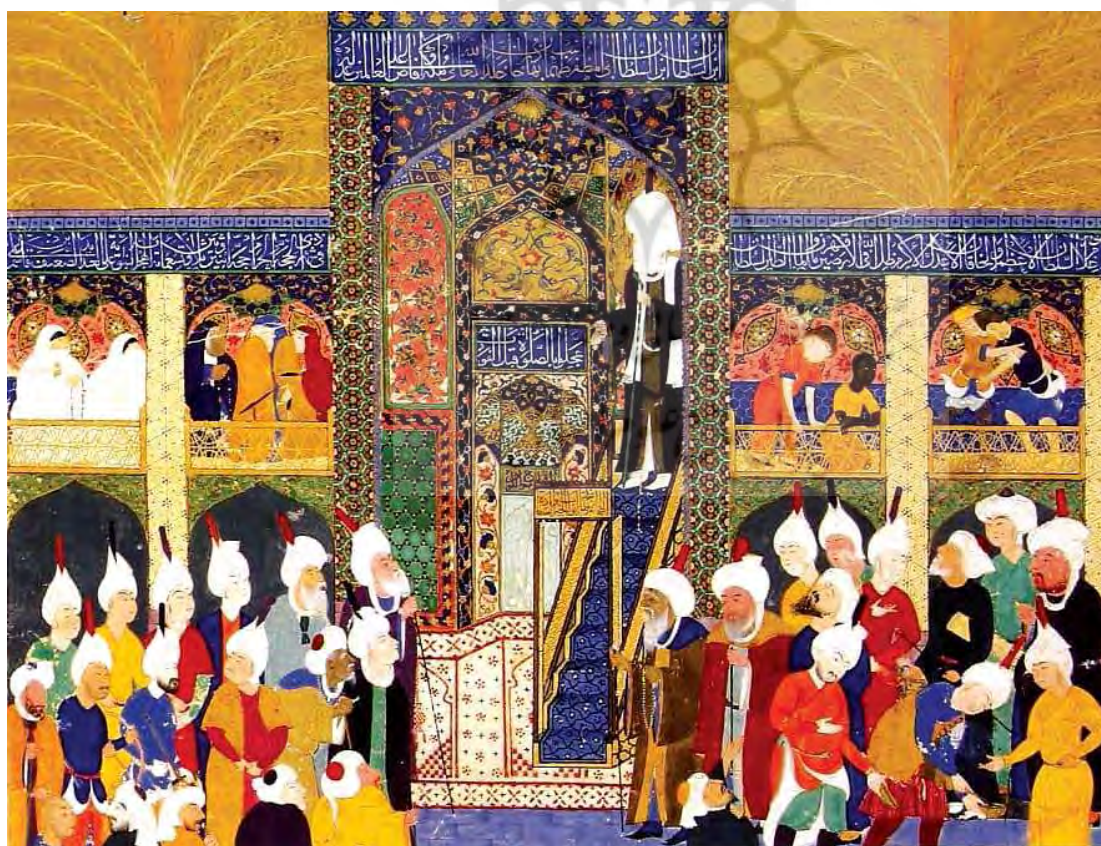


بازجست عناصر تصویری مشترک
عرفان شیعی در هنر نگارگری و
معماری (نمونه: نگاره «اولین سخنرانی
امام حسن (ع) درباره شناخت امام
معصوم») ۴۳-۲۵



نگاره «اولین سخنرانی امام
حسن (ع) درباره شناخت امام
معصوم»، دق، ۹۳۲، «حسن الکبار»،
مأخذ: کتابخانه ملی روسیه.



بازجست عناصر تصویری مشترک عرفان شیعی در هنر نگارگری و معماری (نمونه: نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم»)*

مرضیه علیپور* خشیار قاضی زاده** پرویز اقبالی*** ایرج داداشی****

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۴/۱۷

تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۲۶

صفحه ۲۵ تا ۴۳

چکیده

نگارگری به عنوان یکی از جلوه‌های هنر اسلامی، سیر تحول معنوی خود را از فرهنگ حاکم بر جامعه گرفته و در بخشی از آثار با اتکاء به هندسه معماری اسلامی فضایی متناسب با آن معانی ایجاد نموده است. از آنجایی که نگارگران به‌طور معمول و متناسب با موضوع آثار خود از فضاها و تزیینات واقعی و عینی موجود در معماری زمان خویش برای طراحی آثارشان بهره برده‌اند، لذا کشف و تاویل معانی آنها می‌تواند تاثیر شگرف آموزش‌های معنوی را بر ابعاد مختلف زندگی آن دوره نشان دهد. متن حاضر نیز با هدف شناسایی چگونگی بازتاب عناصر معماری در نگارگری انجام شده و بدین منظور مشترکات ساختاری و مفهومی نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» و معماری دوره صفویه مورد بررسی قرار گرفته، تا عوامل موثر بر کاربرد آنها و همچنین مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آنها مشخص شود. بر این اساس مقاله در پی پاسخ‌گویی به این سوالات است ۱- مهم‌ترین فضاها و تزیینات واقعی موجود در معماری که در طراحی نگاره مورد پژوهش بکار رفته‌اند، کدامند؟ ۲- آیا ارتباطی میان کاربرد این عناصر ساختاری با مفاهیم عرفانی شیعی دوره صفویه بازتاب یافته در نگاره وجود دارد؟ روش تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد تفسیری و تطبیقی انجام شده و اطلاعات آن از طریق مطالعات کتابخانه‌ای-اسنادی گردآوری شده است. نتایج پژوهش علاوه بر این که بر انطباق و پیوند ساختاری و مفهومی نقوش هندسی این نگاره با تزیینات و فضاها معماری بناهای هم عصر آن تاکید دارند، مبین این امر هستند که نگاره با توجه به مفاهیم عمیق عرفانی نهفته در اعداد، نقوش هندسی و رنگ‌هایی که در تزیینات و فضاها آن بکار رفته است، مفاهیمی از مذهب تشیع را به‌صورت نمادین به‌نمایش گذاشته است.

کلیدواژه‌ها

نگاره سخنرانی امام حسن(ع)، مفاهیم عرفانی شیعی، نگارگری دوره صفوی، معماری صفوی، احسن الکبار

* مقاله حاضر مستخرج از رساله دکترای نویسنده اول با عنوان: «شناسایی مولفه های تصویری هنر شیعی در عصر صفوی و بازجست مولفه های آن در هنر دوره تیموری» است.

** دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی-تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

Email: marziealipoor@yahoo.com

*** استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: khashayarghazizadeh@yahoo.com

**** پرویز اقبالی، استادیار گروه تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

***** ایرج داداشی، استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه

عرفا معتقدند که هنر حب ظهور و اظهار است و حضرت حق از حیث لایتناهی بودنش به مظاهر تجلی برای آشکار نمودن وجه متجلی خود روی می آورد. شیخ اوحدالدین کرمانی، این عالم را عالم صور می داند و صورت هم در مقام ظاهر ساختن معنا می باشد. بنابراین باید میان صورت و معنا تناسبی وجود داشته باشد، زیرا هر معنایی در هر صورتی امکان ظهور ندارد. عارفان در عین این که توجه صرف به صورت و عدم اعتنا به معنا را نهي می کردند، بر این باور بودند که معانی فقط در صورت های متناسب و زیبا قابل بیان هستند و اگر صورت هنری نتواند متناسب با معنایش باشد، نه تنها معنا را نشان نمی دهد، بلکه حجاب رسیدن به معنا هم می شود. نگارگری نیز که یکی از جلوه های زیبای هنر اسلامی است و سیر تحول معنوی خود را از ادبیات اسلامی گرفته، در جلوه ظاهر با تکیه بر هندسه معماری اسلامی - که مقدار و اندازه های قدسی دارد - فضایی را متناسب آن با معانی ایجاد کرده است. همچنان که معماری مبتنی بر دیدگاه دینی که بر محور قداست مکان شکل گرفته، با یاری جستن از روش های فنی، فضا را آن چنان ترسیم می نماید که دارای معانی و تاثیرات روحانی بر انسان باشد، به گونه ای که وی خود را بر اساس تعالیم الهی در محضر پروردگار ببیند. البته تمامی علوم و صنایع هدف واحدی دارند و آن وصول به سمت حق تعالی است. در نظر حکما صناعت امری قدسی، ضروری و زاینده حکمت است و میرفندرسکی صنایع و هنرها را از جهات مختلف نظری و عملی، یا منکی بر تصوف و حکمت اسلامی می داند یا مرتبط با آن. از این رو، صنایع نزد اهل تصوف و حکمت پیشه ای هستند برای اشتغال که مورد استفاده عموم قرار دارند و در عین حال راه سلوک معنوی (عرفان) نیز محسوب می شوند و عرفا در راه رسیدن به حقیقت مطلق دو چیز را در نظر دارند؛ یکی شناخت مراحل رسیدن به حقیقت که همان «مقامات عرفانی» است و دیگری چگونگی رسیدن به آن مقامات. بر این اساس، عارفان اهل رمزآموزی هستند و برای رسیدن به مقامات متعالی، آیین هایی را انجام می دهند تا بتوانند موانع را کنار بزنند. آنها معتقدند که رموز خلقت در اعداد و اشکال نهفته است و آنها جهت بیان مقامات، نقوش هندسی را انتخاب کرده اند. در دوره صفویه، با توجه به بازتاب اندیشه شیعی در فرهنگ و به تبع آن در آثار هنری، دستاوردهای معماری نیز به عنوان یکی از مهمترین جلوه های هنر و اندیشه شیعی، به لحاظ عظمت و نفاست از شکوه خاصی برخوردار بوده اند و از مهم ترین ویژگی های تزیین بنا در این دوره، می توان به تبعیت از قاعده های تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی، همچنین ضرورت تفسیر شکل یک نقش به شکل های کوچک تر و تکرار و یا تقسیماتی از آن، با هدف نمایش عمق و حرکت در دنیای دوبعدی اشاره کرد.

این پژوهش به بررسی مشترکات ساختاری و مفهومی نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» و معماری دوره صفویه که در بستر فرهنگ شیعی رشد یافته اند، می پردازد. هدف این پژوهش شناسایی عوامل موثر بر کاربرد این مشترکات و همچنین مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آنها می باشد تا بدین طریق درک دقیق تر و جامع تری از هنر شیعی صفویه حاصل گردد. این تحقیق در صدد پاسخ گویی به سوالات ذیل است:

- مهمترین فضاها و تزیینات واقعی موجود در معماری که در طراحی این نگاره بکار رفته اند، کدامند؟

- آیا ارتباطی میان کاربرد عناصر ساختاری معماری بازتاب یافته در نگاره، با مفاهیم عرفانی شیعی دوره صفویه وجود دارد؟

ضرورت و اهمیت در این است که بسیاری از نگارگران به طور معمول و متناسب با موضوع آثار خود به عنوان مجلایی دیگر از اندیشه شیعی، از فضاها و تزیینات واقعی و عینی موجود در معماری برای طراحی آثارشان بهره برده اند که به بازگویی بسیاری از حقایق معنوی و عرفانی می پردازد و کشف و تاویل معانی آنها تاثیر شگرف آموزش های عرفانی را بر ابعاد مختلف زندگی آن دوره نشان خواهد داد که اهمیت و ضرورت تحقیقاتی از این دست را آشکار می سازد.

روش تحقیق

این تحقیق در زمره تحقیقات کیفی و از نوع بنیادی بوده و بر اساس ماهیت و روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و تفسیری است و گردآوری اطلاعات آن از طریق مطالعات کتابخانه ای-اسنادی انجام شده است. در این پژوهش عناصر بصری نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» به لحاظ مشترکات ساختاری و مفهومی با معماری دوره صفویه مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفته است تا ارتباط میان اعتقادات مذهبی حاکم بر دوره صفویه را در نحوه شکل گیری عناصر بصری موجود در نگارگری و معماری مشخص نماید. لازم به ذکر است که در این تحقیق برای شناخت مفاد حقیقی و ارزش های عرفانی شیعی عناصر تصویری، از تفسیر و تاویل آنها بر اساس منابع عرفانی استفاده شده است. روش تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

در میان پژوهش های دوره صفوی، مطالعه تاثیر فضاها و تزیینات واقعی و عینی موجود در معماری زمان بر نحوه طراحی نگاره های آن دوره از جایگاه ویژه ای برخوردار است. اگرچه در مقاله «تطبیق نقوش تزیینی معماری دوره تیموری در آثار کمال الدین بهزاد با تاکید بر نگاره گدایی بر در مسجد» مهناز شایسته فر و فاطمه سدره نشین در



معصوم» متعلق به احسن الکبار نیز از این قاعده مستثنی نبوده و برخی از ویژگی‌های هنر شیعی را در بنای امامزاده محروق نیشابور نمایان می‌سازد. در نگاه اول به نگاره، انتخاب فضای بسیار شبیه به امامزاده محروق که ارتباط تنگاتنگی با حدیث سلسله‌الذهب و حضور امام رضا(ع) در نیشابور دارد، توجه بیننده را به خود معطوف می‌دارد. اما با تعمق و تأمل بیشتر، علت انتخاب این فضا سازی بیشتر هویدا می‌گردد. به نظر می‌رسد نگارگر با پرداختن دقیق و وسواس‌گونه به جزئیات بنا، سعی داشته بر جلوه‌های عارفانه و ماورایی آن تأکید نماید و با توجه به ویژگی‌هایی که در بنای امامزاده محروق وجود دارد، می‌خواسته غبار از حقیقت مکنونی بردارد که امام رضا(ع) پیش‌تر از آن پرده برداشته است. بنابراین پژوهش حاضر اگر بتواند قدمی در بازگشایی این اسرار بردارد در پیچه جدیدی به سوی شناخت اسرار عرفانی در فضاهای نگارگری و معماری شیعی خواهد گشود.

امامزاده محروق نیشابور

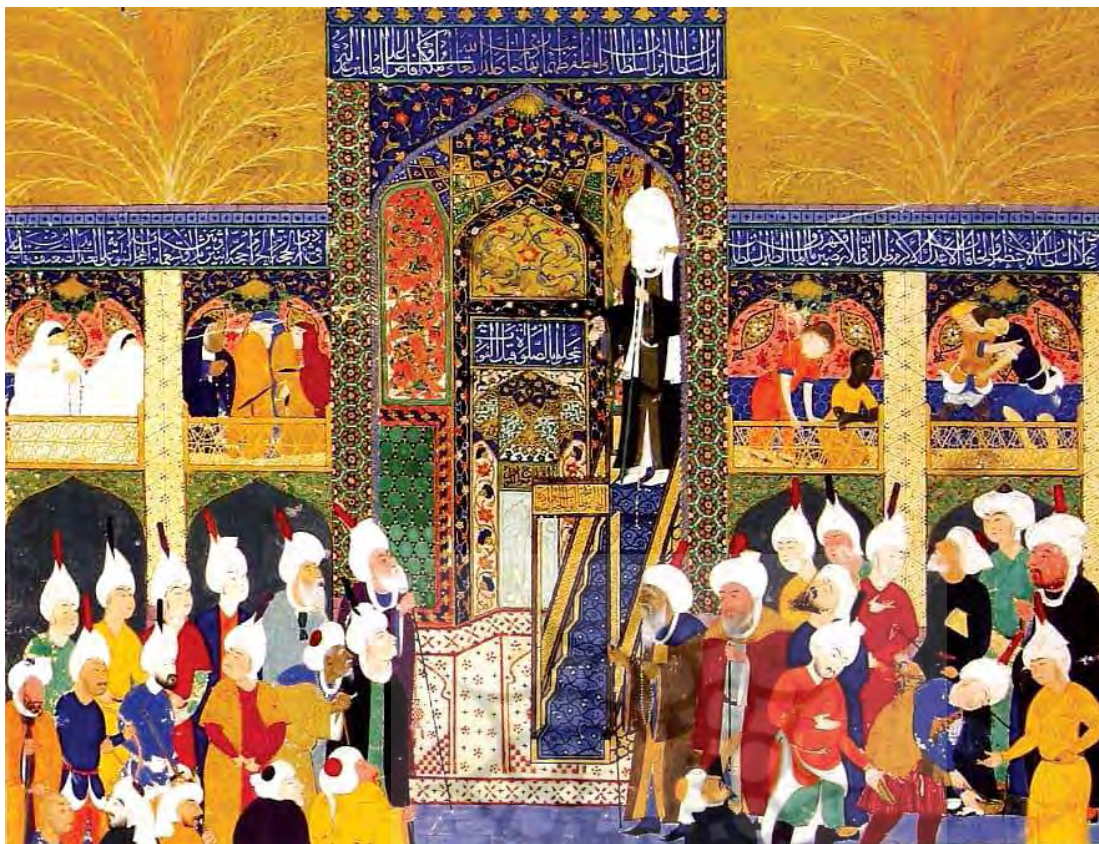
در سفر تاریخی امام رضا(ع) از مدینه به سمت مرو، «نیشابور» تنها منطقه‌ای است که مورخان مستندترین و بیشترین آگاهی‌های تاریخی را در باب حضور آن حضرت، در آنجا گزارش کرده‌اند. روایت حدیث پرژرفای «سلسله‌الذهب»، زیارت امامزاده محمد محروق و نماز و نیایش قدمگاه، از جمله دستاوردهای متبرک و رهاوردهای افتخارآمیز آن حضور معنوی در سرزمین دیرپای و اندیشه‌پرور نیشابور است. در زمان سلجوقیان، بقعه‌ای بر مزار امامزاده محروق و امامزاده ابراهیم ساخته شد که به هنگام حمله مغول به نیشابور به‌کلی ویران گردید و در دوره تیموریان، در زمان سلطان حسین بایقرا، به‌همت شاه میرحسین از رجال آن زمان، توسط معمار حیدرعلی بن ذوالفقار بنا شد و در زمان شاه طهماسب صفوی، ایوان و بخش‌های دیگری به بقعه افزوده شد و صندوق منبت روی مزار، درهای منبت‌کاری بقعه، کاشی‌کاری داخل بقعه، ازاره ایوان، پیشانی نمای ایوان و کاشی‌کاری گنبد از آثار دوره صفوی است. (تصویر ۲)

بقعه امامزاده محروق و ابراهیم(ع) شامل یک گنبد نار بزرگ (متعلق به امامزاده محروق)، یک گنبد نار کوچک با ساقه کوتاه (متعلق به امامزاده ابراهیم) و یک ایوان بزرگ و رفیع رو به شمال با قوس تیزه دار و کتیبه است که کف بنای ایوان به قدر یک پله از محوطه اطراف بنا بلندتر است و نرده سنگی قدیمی و محکم کوتاهی در جلوی آن نصب می‌باشد. این ایوان در هر طرف شامل یک حجره دوطبقه است و در جلوی آن ایوانکی قرار دارد. در نمای شمالی که بر روی ایوان و ایوانکی‌های اطراف آن قرار دارد، تزیینات گره کاری و یک کتیبه بر رخ بام ایوان دیده می‌شود که روی آن سال تعمیر اخیر این بقعه شریف را

فصلنامه نگره شماره ۲۵ (۱۳۹۱) به بیان ارزش‌های هنری این نگاره در حوزه معماری و تطبیق نقوش تزیینی معماری موجود در نگاره با نمونه‌های کاربردی در بناهای هم‌عصر آن پرداخته‌اند، ولیکن تاکنون مطالعه مستقلی در خصوص مشترکات ساختاری و بیانی نگارگری و معماری این دوره انجام نشده‌است تا عوامل موثر بر کاربرد آنها و همچنین مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آنها مشخص شود. از تحقیقاتی که در راستای این پژوهش واقع می‌شوند، می‌توان به مقاله «نمود کتیبه‌های معماری در نگاره‌های ایرانی تحلیلی بر نمونه‌های مکتب هرات و آثار بهزاد» نوشته رباب فغفوری و حسن بلخاری در فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی شماره ۴ (۱۳۹۵) اشاره نمود که به مطالعه جایگاه و اهمیت کتیبه‌نگاری در معماری اسلامی و نمود آن در نگاره‌های بهزاد پرداخته‌اند تا میزان تأثیر کتیبه‌ها را در فهم داستان و معنویت حاکم بر ساختار نگاره را مشخص نمایند. در تحقیقی با عنوان «معماری در نقاشی مکتب هرات» نوشته مهدی محمدزاده و مریم مسینه‌اصل در دوفصلنامه فیروزه اسلام شماره ۳ (۱۳۹۵) با مقایسه انواع بناها در دو دوره پیشین و پسین مکتب هرات، جایگاه عناصر معماری در نقاشی مکتب هرات را مورد مطالعه قرار می‌دهند و نقش آنها را در ساختار تجسمی نگاره‌ها بررسی می‌نمایند. در مقاله «نقاشی ایرانی در مقام منبع تاریخ معماری ایران» مریم حیدرخانی در دوفصلنامه مطالعات معماری ایران شماره ۷ (۱۳۹۴) به واکاوی جایگاه انواع نگاره در مطالعه تاریخ معماری می‌پردازد و چگونگی استفاده از آنها را در جهت تحقیق درباره معماری ایرانی تجزیه و تحلیل می‌کند. پیش از حیدرخانی نیز در مقاله «زبان معمارانه نگاره‌های ایرانی» منوچهر فروتن در نشریه هویت شهر شماره ۶ (۱۳۸۹) با بررسی معانی اجتماعی معماری به روش معناشناختی تطبیقی و بازخوانی معماری، ویژگی‌های بیانی نگارگری ایرانی را در تبیین معماری ایرانی مورد مطالعه قرار می‌دهد. در تحقیق «نمودهای معماری در نگارگری» پرویز حاصلی در نشریه ماه هنر شماره ۱۰۳ (۱۳۸۶) ضمن بیان نقاشی ایرانی را به‌عنوان یکی از جلوه‌های هنر اسلامی، به مطالعه مشترکات ساختاری و بیانی نگارگری و معماری اسلامی می‌پردازد تا نحوه تأثیر و کاربرد فضاها و تزیینات موجود در معماری تجلی یافته در نگارگری را معین نماید.

از آنجایی که یکی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعاتی در معماری اماکن مقدسه، تاریخچه پیدایش، سیر تحول و تطور معماری و تزیینات بنا و مطالعه بسترهای عقیدتی و عرفانی آنها می‌باشد، بنابراین یافتن منابع مرتبط اعم از مکتوبات و منابع تصویری می‌تواند در مطالعه و شناخت اجزای بنا در بستر زمان و رمز و رازهای آن مفید باشد و به درک صحیح تری از آن منجر شود. بررسی نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام

بازجست عناصر تصویری مشترک عرفان شیعی در هنر نگارگری و معماری (نمونه: نگاره «اولین سخنرانی امام حسن (ع) درباره شناخت امام معصوم») ۲۵/۴۳



تصویر ۱. نگاره «اولین سخنرانی امام حسن (ع) درباره شناخت امام معصوم»، ۹۳۲ ه.ق، «حسن الکبار»، مأخذ: کتابخانه ملی روسیه.

به صورت مشابه به هم کار شده است. در سقف ایوانکها رسمی بندی با تزئین کاشی به رنگهایی نظیر لاجوردی و زرد است که در نوع خود بسیار زیباست (تصاویر ۴ و ۵) و در بلندای زیر ایوانک نیز کتیبه‌ای، حدیث ثقلین به نقل از پیامبر (ص) ذکر نموده است. (تصویر ۶) دو کتیبه نیز در طبقه فوقانی هریک از ایوانکها قرار دارد که نوشته داخل ایوان سمت راست آیاتی از سوره آل عمران به شرح: «ادخلوها بسلام امنین. قال الله تعالی شانہ: قل اللهم ملک الملک توتی

نوشته است. زیر این کتیبه، دو قاب لچکی همانند کتیبه‌های واقع در پایه های اطراف ایوان، با نقوش اسلیمی هفت رنگ کار شده است و یک قاب نیز به صورت شبه هندسی دیده می شود. (تصویر ۳)

ایوان

تزئینات ازاره در ایوان های جانبی با تزئین کاشی معقلی با طرح هندسی طبل و سلی موج دار است که در دو اشکوب



تصویر ۳. بخشی از تصویر ۲، کتیبه رخ بام ایوان



تصویر ۲. نمای عمومی امامزاده محروق، نیشابور، مأخذ: www.mapio.net



تصاویر ۴ و ۵. بخشی از تصویر ۲، تزئینات کاشی کاری و رسمی بندی های ایوانک های بقعه اصلی، مأخذ: www.mapio.net

در بالای دری که در وسط اسپر ایوان است یک دهنه مشبک سازی با کاشی نصب شده و با کاشی معرق نقش ترنج درهم را به وجود آورده‌اند، این نقش بسیار جالب و خوشایند است و حاشیه لطیفی در چهار طرف مشبک دارد که در داخل حاشیه بازوبندها کلماتی به نام چهارده معصوم (ع) با خط ثلث و کاشی معرق و الوان رقم شده‌است. در بین بازوبندها دوایی قرار دارد که یک در میان در وسط دایره کلماتی از اسماء خدا را نوشته‌اند و در هر دایره که نام خدا رقم شده، دایره بعدی را به نقش ستاره هشت‌پر مزین ساخته‌اند. علاوه بر کتیبه‌های نفیس در گوشه و کنار ایوان، نقوش اسلیمی مختلف با کاشی کاری بسیار نفیس به چشم می‌خورد. (جعفری فرد و دیگران، ۱۱-۵)

نگاره «اولین سخنرانی امام‌حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم»

کتاب «حسن‌الکبار» تالیف ابن عرب‌شاه، محمدبن‌ابی‌زید علوی ورامینی است. این نسخه درباره زندگی امامان شیعه(ع) است که در سال ۸۳۷ ه.ق با نثری ساده و روان به زبان فارسی تالیف شده است. این نسخه نخستین تالیف درباره زندگی امامان(ع) به زبان فارسی می‌باشد که مقدمه‌ای در شرح اصول دین و چهارده باب شرح حال ائمه(ع) دارد. نثر مولف به‌گونه‌ای است که با وجود آیات قرآنی و احادیث و اصطلاحات کلامی، از نمونه‌های روان نثر دوران خود است. اگرچه قرن ۹ ه.ق از دیدگاه پیشرفت هنرهای زیبا در ایران، به‌ویژه هنرهایی چون نگارگری، خوشنویسی، کتاب‌آرایی، معماری و جز اینها عصر شکوفایی است، اما در نثرنویسی هم‌چون قرن پیش

الملک من تشاء و تنزع الملک ممن تشاء و تعز من تشاء و تذلل من تشاء بیدک الخیر انک علی کل شی قدیر» و نوشته داخل ایوان سمت چپ: «انما یعمر مساجدالله من آمن بالله و الیوم الاخر و اقام الصلوه و اتی الزکوه و لم یخش الاالله فعی اولئک ان یکونوا من المهتدین» است(توبه ۱۸/)(تصویر ۷) در بالاتر از نقش گره و شمس‌ها کتیبه معرفی از عهد شاه تهماسب صفوی است. در زمینه کاشی لاجوردی و خط ثلث متوسط با کاشی سفید که از طرف راست ایوان «آیه الکرسی» را شروع کرده، کلمات آیه مبارکه تمام ضلع شمالی و قدری از ضلع غربی ایوان را فراگرفته است و تا جمله (و لایوده حفظهما و هوالعلی) نوشته شده‌است. سپس با خط ثلث و کاشی زرد نوشته شده است: «فی دوله السلطان الاعظم تراب آستان خیرالبشر ابوالمظفر شاه طهماسب الصفوی الحسینی بهادرخان خلد ملکه و سلطانه و افاض علی البرایا عدله و احسانه» و این عبارت به‌طرف چپ ایوان رسیده و دو شعر از سعدی شیرازی را به همان اسلوب خط ثلث با کاشی سفید و زمینه لاجوردی نوشته‌اند.

در داخل کتیبه ایوان و در بالای کلمات آیه الکرسی و مطالب دیگر، از طرف راست ایوان با خط ثلث ریز و کاشی زرد با ذکر «بسم الله الرحمن الرحیم» سوره مبارکه «البینه» شروع شده، سپس در اسپر و طرف چپ ایوان دور زده و تمام سوره را به انجام رسانده است. از بالای کتیبه کمربندی ایوان تا زیر سقف رسمی‌بندی بسیار ظریفی وجود دارد و دو فیل گوش در دو گوشه ایوان و شش پا باریک در دو طرف راست و چپ ایوان قرار داده شده‌است. (تصویر ۸)



تصویر ۶. بخشی از تصویر ۲، کتیبه «حدیث ثقلین» در بلندای زیر ایوانک، مأخذ: www.mapio.net

نیز در حجره‌های فوقانی سمت چپ ایوان اصلی با البسه و چادرهای سپید و الوان و چهره‌های نیمه‌پوشیده به سخنرانی امام حسن(ع) گوش فرامی‌دهند. در حجره‌های فوقانی سمت راست نیز چند پسر بازیگوش بی‌توجه به مجلس وعظ به کشتی و بازی سرگرم هستند. این نگاره که معرف زبردستی قاسم بن علی - یکی از شاگردان توانای بهزاد - در مجلس آرای و شبیه‌پردازی و تذهیب و ترصیع و ارائه حالات گوناگون افراد است، او را از یکی از نقاشان با کمال زمان خود به‌شمار آورده‌است. این هنرمند در آرایش و پیرایش عمقی صحنه با ابتکار بوده و در ترسیم این عمارت پر جلال و ترسیمات هندسی دقیق و منظمی که انجام داده، لیاقت و حدت قلم خود را برملا ساخته‌است. در قسمت‌های مختلف این نگاره کتیبه‌هایی از خوشنویسی مشاهده می‌شود؛ همچون کتیبه بلند و طولانی بالای مسجد که خطوط ثلث سفید رنگ آن بر زمینه لاجوردی چشم‌نوازی می‌نماید.

عناصر معماری در نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم»

در نگاره ایوانی بزرگ و رفیع رو به شمال، با قوس تیزه‌دار و کتیبه ترسیم شده است که در دو طرف آن حجره‌هایی دوطبقه مشاهده می‌شود. در جلوی هر یک از حجره‌ها ایوانکی قرار دارد و در سقف ایوان و ایوانک‌ها تزیینات رسمی‌بندی زیبایی مشاهده می‌شود. رسمی‌بندی در سقف ایوان اصلی متشکل از تزیینات شمسه، مقرنس با تزیین کاشی‌معرق (به رنگ‌هایی نظیر لاجوردی و سبز)، کاشی‌معرق و کاربندی است که در نوع خود بسیار زیباست و دو فیل‌گوش در دو گوشه ایوان اصلی وجود دارد که مابین آن توسط نقوش اسلیمی و ختایی کاشی‌کاری شده‌است. تزیینات گره‌کاری و کتیبه‌ای که بر رخ بام ایوان اصلی و ایوانک‌های اطراف آن دیده می‌شود، در زمینه کاشی لاجوردی با خط ثلث سپید رنگ، جلوه می‌کند. بر روی کاشی‌ها چنین نوشته شده‌است: «فی ایام خلافة السلطان الاعظم و الخاقان الاعدل الاکرم ظل الله الارضین قهرمان الماء الطیر السلطان بن السلطان بن السلطان ابی المظفر طهماسب بهادرخان خلدالله تعالی ملکه و افاض علی العالمین عداله فی شهر ذی‌الحجه الحرام حجه‌ائین و ثلاثین و تسعمایه الهجریه النبویه علی يد العبد الضعیف

از آن سیری نزولی دارد. بیشتر آثار این عصر در زمینه تاریخ است و نویسندگان آنها به ضرورت از کاربرد وسیع لغت‌های دیوانی روز که بیشتر ترکی و مغولی بود گریز نداشته‌اند. اما در احسن الکبار از به‌کارگیری آنها اثری نیست. (رجبی، ۱۳۸۸، ص ۱۹۰) در قرن دهم هجری به دستور شاه طهماسب اول صفوی به دست فخرالدین علی بن حسن زواره‌ای تلخیص شده و با افزودن مطالبی بر آن به نام «لوامع الانوار الی معرفه الی المعرفه الائمه الاطهار» نامیده شده‌است. این نسخه با ۳۹ مجلس نگارگری درباره حوادث زندگی پیامبر(ص) و ائمه اطهار(علیهم‌السلام) در کتابخانه ملی روسیه، سن‌پترزبورگ درن، نگهداری می‌شود و نگاره «سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» توسط قاسم بن علی در ذی‌الحجه ۹۳۲ ه.ق در ابعاد ۲۱×۱۵٫۸ سانتی متر به شیوه آبرنگ در این نسخه ترسیم شده‌است.

در این نگاره که مجلس وعظ و خطابه را به‌نمایش گذاشته‌است، امام حسن(ع) بر روی منبر و درون محراب مسجد با چهره‌ای پوشیده و عبای مشکی و عمامه سپید و ۱۲ ترک صفوی درحالی‌که ایستاده و عصایی در دست دارد، مشغول ادای خطابه است. طبق روایات، هنگامی که امیرالمومنین علی(ع) به شهادت رسید، امام حسن(ع) بالای منبر رفت و خواست سخنی بگوید، اما گریه ایشان را امان نداد، لحظاتی نشست، آنگاه ایستاد (قیومی اصفهانی، ۱۳۷۵) و پس از حمد و ثنای الهی، در ذکر فضایل علی(ع) و اهل بیت ایشان فرمود: «منم فرزند بشیر(مژده دهنده به بهشت، یعنی رسول خدا(ص) که از نام‌های آسمانی او بشیر است) منم فرزند نذیر(ترساننده از جهنم) منم فرزند آن‌کس که به اذن پروردگار مردم را به‌سوی او می‌خواند، منم پسر چراغ تابناک(هدایت)، من از خاندانی هستم که خدای تعالی پلیدی را از ایشان دور کرده و به خوبی پاکیزه‌شان فرموده، من از آن خاندانی هستم که خداوند دوستی ایشان را در کتاب خویش(قرآن) فرض و واجب دانسته و فرموده‌است: «بگو نپرسم شما را بر آن مزدی جز دوستی در خویشاوندانم و آنکه فراهم کند نیکی را بیفزایممش در آن نکویی را» پس نیکی در این آیه دوستی ما خاندان است...»^۱ (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۴) در صحن مسجد، جماعت کثیری از مردان، اعم از جوانان و پیران، به استماع فرمایش حضرت(ع) مشغولند و سقایی به حضار آب می‌دهد و عده‌ای از زنان

۱. بخشی از خطبه امام حسن(ع) در فضیلت اهل بیت بعد از شهادت امیرالمومنین علی(ع) (شیخ مفید، ۱۳۸۸: ۴)



تصویر ۸. بخشی از تصویر ۲، رسمی بندی های ایوان، مأخذ: همان.



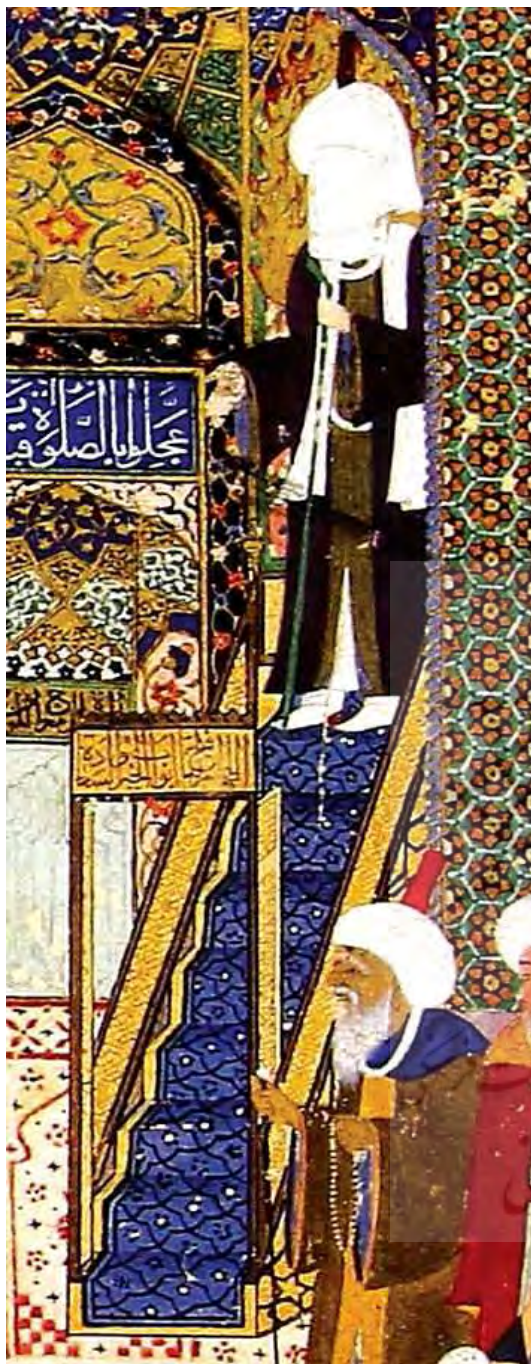
تصویر ۷. بخشی از تصویر ۲، تزئینات کاشی و کتیبه ایوانک های فوقانی، مأخذ: www.mapio.net

زیبا به چشم می خورد و دو ستون بزرگ با نقوش گره با کاشی معرق (گل های شش پره و قهوه ای رنگ در داخل شش ضلعی سبزرنگ) که در دو طرف ایوان جلوه گری می کنند. آنچه بیش از همه در این ایوان محراب گون جلب توجه می نماید ترسیم امام حسن (ع) بر روی منبری با هفت پله است که ایشان در حالت ایستاده سخنرانی می کنند. پله های منبر با کاشی های معرق و لاجوردی تیره مفروش شده اند و نرده های مشبک با نقش گره چینی بر اساس نقش شش پر دو طرف آنها نیز مشاهده می شود و دیواره جانبی آن مزین به نقوش پنج ضلعی و ستاره پنج پر است. کتیبه ای نیز بر روی پیشانی چهارچوب ورودی به پلکان منبر با متن «اللهم افتح لنا ابواب الخیر و السعاده» وجود دارد. تزئین و آرایش این محراب بسیار شکوهمند است و نقوش هندسی زیبا و نقش و نگار طلایی و لاجوردی نگاره، چشم ها را خیره می نماید و کاشی های متنوع و رنگارنگ که به سان مینای ملون و درخشانده ای در صحن پر جلال مسجد می درخشند، جلوه خاصی به این اثر بخشیده است. از آنجایی که موضوع این نگاره اولین سخنرانی امام حسن (ع) درباره شناخت امام معصوم می باشد که ظاهراً حضرت در مسجد کوفه به ایراد آن پرداخته است، احتمال دارد هنرمند برای نمایش مسجد کوفه دو درخت بلند خرما که شاخه های آنها به طرفین متمایل گشته اند در کنارها و پشت حجره های دو طبقه ترسیم نموده است، هرچند نگارگر این مسجد را بر اساس شواهد با الهام از امام زاده محروق در نیشابور ترسیم نموده است و در منطقه خراسان پرورش نخل وجود داشته است.

تحلیل و تاویل ساختار و عناصر تصویری در نگاره

نگارگری عصر تیموری و صفوی در روند تکمیل و شکوفایی بی نظیر خود از عوامل متعددی تاثیر پذیرفته که

قاسم بن علی»، و بخشی از کتیبه بالای ایوان اصلی با کاشی زرد نگاشته شده است که زیر آن دو قاب لچکی همانند لچکی های ایوانک های واقع در اطراف ایوان اصلی، با نقوش اسلیمی هفت رنگ کار شده است. ازاره ایوان حاشیه ای از کاشی های گل دار بر زمینه سفید رنگ است که در بالای ازاره مذکور نقش گره با کاشی معرق (اشکال شش ضلعی سبزرنگ بر زمینه مشکی) بسیار پر جلوه است که حواشی آن با نقوش ستاره ای شکل چهار پر بر زمینه زنجیره ای، تزئین شده است. تزئینات ازاره در ایوانک های جانبی نیز با تزئین کاشی با طرح هندسی لانه زنبوری و به رنگ لاجوردی است که در اشکوبها به صورت مشابه هم کار شده است و در سقف ایوانکها رسمی بندی با تزئین کاشی به رنگهایی نظیر لاجوردی و سبز است و در ذیل رسمی بندی هایی با شمسه پنج پره، نقوش ترنجی شکل به رنگحنای بر زمینه آجری رنگ مشاهده می شود که در نوع خود بسیار زیباست. همچنین این اشکوبها دارای نرده های مشبک با نقش گره چینی بر اساس نقش شش هستند. در ایوان اصلی نیز درگاهی است که درب و مدخل مسجد در آن واقع شده است و بالای آن نیز رسمی بندی با تزئینات شمسه پنج پره، مقرنس با تزئین کاشی معرق و کاربندی مشاهده می شود و در دو طرف درب ورودی نوارهای تزئینی با نقوش اسلیمی و ختایی وجود دارد. همچنین دو کتیبه کاشی با خط ثلث در وسط اسپر ایوان و بالای درب ورودی قرار دارد. یکی کتیبه ای از حدیث نبوی «عجلوا بالصلوه قبل الفوت» است که با کاشی سپید بر زمینه لاجوردی داخل قوس وسط ایوان را آراسته و دیگری ذیل رسمی بندی بالای درب ورودی کتیبه ای با متن «الصلوه معراج المومن» و به خط مشکی است که بر زمینه آجری نقش بسته است. علاوه بر کتیبه های نفیس، در بخش های مختلف ایوان، نقوش اسلیمی مختلف با کاشی کاری بسیار



تصویر ۹. بخشی از تصویر ۱. محراب

از مهمترین آنها، عقاید عرفانی حاکم بر این عصر، زندگی هنرمندان و منبع تولید آثارشان می‌باشد. زیرا برخی از هنرمندان بر اساس شواهد در حلقه‌های صوفیه شرکت می‌جستند و از عقاید عرفانی بهره‌مند می‌شدند و حمایت حامیان درباری نیز در این امر آنها را ترغیب می‌نمود، نگارگری از معماری اسلامی به دو صورت عمده بهره می‌برد و نهان و آشکار خود را با این هنر قدسی آرایش معنوی می‌دهد. نخست، هندسه پنهان هر نگاره و دوم، استفاده از ظواهر بنای معماری اسلامی یعنی وجود قوس‌ها، کاشی‌کاری‌ها، تذهیب و خط می‌باشد. (حاصلی، ۱۳۸۶: ۵۲) ساختار کلی این نگاره نیز متشکل از دو مستطیل عمودی و افقی است که همچون مربع نمادی از دنیای مادی و زمینی را القا می‌کنند، اما آنچه این شکل زمینی را هویتی روحانی می‌بخشد، نوع ترکیب‌بندی و استفاده از آرایه‌های تزئینی است که متانت، زیبایی و قداست مسجد را به خوبی به بیننده منتقل می‌نمایند و در نتیجه یادآور فضایی قدسی می‌شود که معماران در بنای آن عالی‌ترین جلوه‌های هنر معماری را ایجاد می‌نمودند. آنچه بیش از همه در این نگاره جلوه‌گری می‌نماید، ایوان محراب‌گونی است که یکی از مقدسین بر روی منبر آن در حال سخنرانی است و بازتابی از حقیقت آسمانی وی می‌باشد و معانی باطنی‌اش ریشه در عالم بالا دارد. از این رو، این تحقیق به تحلیل و تاویل مشترکات ساختاری و مفهومی این نگاره و معماری دوره صفویه که در بستر فرهنگ شیعی شکل گرفته‌اند، می‌پردازد تا عوامل موثر بر کاربرد آنها و همچنین مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته در آنها مشخص شود.

محراب

محراب یکی از عناصر معماری است که سرشار از راز و رمز است و از سده‌های اولیه اسلام چون نگینی درخشان بر صدر مساجد نقش‌بسته و پامحوریت خود، نحوه شکل‌گیری سایر عناصر مسجد را نیز برعهده گرفته‌است. هنرمندان همان‌گونه که در آراستن گنبدها و مناره‌ها و پوشش دیوار داخلی و خارجی مساجد کمال ذوق و هنر را بکار برده‌اند، محراب را نیز عرصه هنرنمایی خود قرار داده‌اند تا قبله نمازگزاران خالی از لطایف هنری نماند و عابد را در خلوص و صفای عبادتش یاری دهد.

معراج پیامبر (ص) از مکان مقدسی چون مسجد صورت گرفت و در هنر اسلامی جایگاه پیامبر (ص) در این معراج به صورت محراب به تصویر کشیده شده‌است. وقتی سالک نیز در مقابل محراب قرار می‌گیرد، نزدیک‌ترین مکان به خدا را احساس می‌کند و با مشاهده آن، به مشاهده جلال الهی نائل می‌گردد، همان مقامی که پیامبر (ص) در آخرین مرحله عروجش - در حضرت قاب قوسین - در آن آرام گرفت و بر آن تکیه زد. براساس تفاسیر عارفان از آیه «فکان قاب قوسین او ادنی» مشخص می‌گردد که بین پیامبر (ص)،

۱. در دوران تیموری و صفوی دربار پادشاهان محفل مناسبی برای رشد و ارتقاء اندیشه‌های عرفانی بوده و تفکر عرفانی بزرگی همون ابن عربی سرمنشاء فرقه‌های مختلف متصوفه و اندیشه‌های عرفانی آنها بوده‌است. نقشبندی‌ها یکی از مطرح‌ترین فرقه‌های عرفانی دوران تیموری است که بیشترین تاثیر را بر روی هنرمندان نگارگر مانند بهزاد و شاگردانش گذاشته‌است. (ساداتی‌زرنی، ۱۳۸۷: ۱۰۵)

۲. قاب قوسین با شکل خاص خود قوس نزولی و صعودی آفرینش را نیز بیان می‌دارد، حرکت روح از سوی خداوند به سوی عالم سفلی و دوباره از عالم سفلی به عالم علیا (شجاری، ۱۳۹۳: ۶۶)، لذا می‌توان نقوش اسلیمی و ختایی در محراب را تصویری انتزاعی از قوس نزولی و صعودی آفرینش دانست و نقش شمشه یا قندیل در محراب نماد انسان کامل الهی باشد. (خزایی، ۱۳۸۲: ۱۲۸)

معراج و محراب اتحادی از جنس سالک و سلوک و مسلک وجود داشته و محراب تجلی‌گاهی از قول (شریعت)، فعل (طریقت) و حال (حقیقت) پیامبر (ص) است. (شجاری، ۱۳۹۳: ۵۲) همچنین از منظر عرفا، حق تعالی به واسطه حب ظهور، در عالم و آدم تجلی کرد تا زیبایی خود را در آنها ببیند. پیامبر (ص) نیز که به واسطه معرفت و عشق به مانند خالق خود زیبا شده بود، آینه‌ای برای دیده شدنش لازم



تصویر ۱۱. بخشی از تصویر ۲. مقرنس



تصویر ۱۰. بخشی از تصویر ۱۰. مقرنس

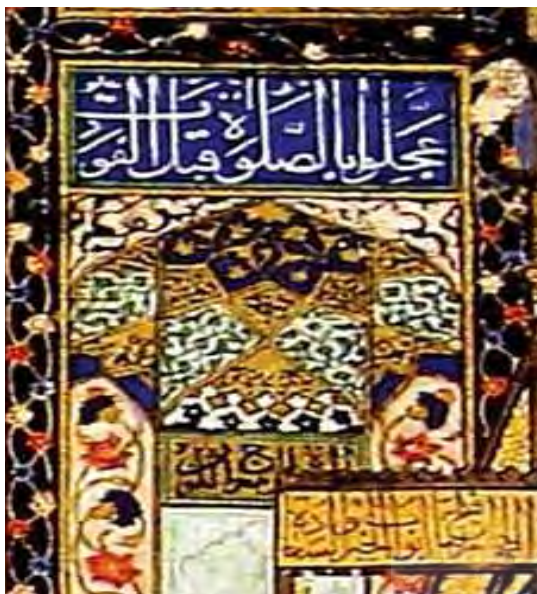
را می توان قرآن، نور، وحدت و کثرت، جنت، نبوت، امامت و ولایت دانست. (شجاری، ۱۳۹۳: ۶۴) (تصویر ۹)

مقرنس ایوان

یکی از تزییناتی که در محراب این نگاره ترسیم شده است مقرنس با تزیین کاشی معرق است که هنرمند به زیبایی تجسم طیف‌های نوری را به صورت رنگ‌های متلون نمایش داده است. تمثیل نور دارای پیشینه‌ای قدیمی در باور ایرانیان است و بعد از ورود اسلام به ایران و پیش از اسلامی، نور منزلتی خاص در بنا پیدا می‌کند. پیش از اسلامی با نور طبیعی نقش به هم پیوسته‌ای دارد که می‌تواند معماری را از دل زمین جدا کند و به عالم معنوی و بالا نزدیک نماید. (کشمیری، ۱۳۹۲) نور نماد وحدت الهی است و هنرمندان مسلمان در تداعی مفهوم نور در معماری به دلیل تجرد نور عموماً از فرم‌ها و گویش‌های انتزاعی همچون شمسه بهره برده‌اند. در معماری ایرانی، نور دارای بار نمادین متفاوتی و محفلی برای حضور الهی است. انعکاس نور از یک واسطه فیزیکی به آن معنا می‌بخشد و مفاهیم متعالی را متجلی می‌سازد. (حناچی، ۱۳۹۴: ۵۱) پرداختن به نور و جایگاه محوری آن در مقرنس‌کاری به خوبی مشخص است؛ ترکیب‌بندی‌های متکثر و منتشر طاسه‌های مقرنس ستاره‌گون از تشعشعات شمسه مرکزی شروع شده و به کل فضای مقرنس‌کاری منتشر می‌شود که این از صفات نور و حضور همواره آن در هنرهای اسلامی است. این نوع طرح یک رمزگیر از مقام شهودی انسان در مرتبه‌ای است که وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت مشاهده می‌کند. (تصاویر ۱۰ و ۱۱)

در تشبیهات قرآنی نوری به همه عالم ساطع می‌شود و

بود، آینه‌ای که سزاوار مظهریت او باشد. از آنجایی که مجسمه‌سازی در اسلام حرام است (مسلم، ۱۴۰۷: ق: ۳۹۳۶) مجلایی نیکوتر از محراب نمی‌توانست این همه زیبایی را متجلی سازد. از این رو، محراب آینه تمام‌نمای پیامبر (ص) شد، تجلی‌گاه جمال و جلال او شد و تجلی سنت حسنه او - نماز - تحفه‌ای ارزشمند از عالم معنا شد. (شجاری، ۱۳۹۳: ۶۶) پیامبر (ص) در عرصه معنا و محراب در عرصه حس، خطفاصل میان حضرت الهی و حضرت کونی یعنی «مقام او ادنی» می‌توان دانست. (همان: ۶۸) بکارگیری نقش محراب در ایوان بیشتر در ارتباط با محل عبادت است و نمادی از حضور عابد در پیشگاه معبود است. (حسینی، ۱۳۹۲: ۴۱) از آنجایی که، محراب در تفکر شیعی یادآور مکان ضربت خوردن و شهادت امیرالمومنین علی (ع) است و از جایگاه والایی در مساجد شیعی برخوردار است. هنرمند برای تاکید بر عظمت جایگاه امامت و ولایت در میان مردم، امام حسن (ع) را بالاتر از همه و بر روی آخرین پلکان منبر در میان محراب به تصویر کشیده است که نشانی از پیوند امام با محراب - محل درخشش پرتو الهی و دروازه‌ای به سوی بهشت - می‌باشد. امام به عنوان قبله عالم هستی با محراب نماد کعبه - قبله مسلمانان - ارتباط معنا داری دارد. همچنان که بر اساس حدیثی از حضرت فاطمه (س) امام به مثابه کعبه است و مردم وظیفه دارند به سوی وی بشتابند. (مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۳۶: ۳۵۳) همچنین ترسیم امام حسن (ع) در این مکان، مبین جانشینی امام علی (ع) توسط امام حسن (ع) است که از جانشینان برحق رسول اکرم (ص) می‌باشد. زیرا محراب آینه تمام‌نمای پیامبر (ص) است و از دیدگاه عارفان، پیامبر (ص) دارای جسمی مادی و حقیقتی روحانی است که این حقیقت، یعنی جلوه تام الهی



تصویر ۱۲. بخشی از تصویر ۱. شمشه پنج‌پر بالای در ورودی مسجد

امور این هسته مرکزی نقطه وحدت و اتکال بندگان الهی قرار بگیرد. از این رو، احتمال دارد هنرمند برای نمایش ولایت و امامت الهی امام حسن (ع) که در امتداد ولایت‌الله است از تزیینات مقرنس با تزیین کاشی‌مقرن رنگارنگ در محراب این نگاره استفاده کرده باشد. چنان‌که رنگ در جهان محسوس همنشین بی‌بدیل نور است و بلکه صورت متکثر نور واحد، زیرا تجزیه که یک امر کاملاً مادی و مربوط به عالم مرکبات است تجسم طیف‌های نوری را به صورت رنگ سبب می‌شود. بدین ترتیب رنگ با تجزیه نور شکل گرفته، نمادین‌ترین تمثیل در تجلی کثرت در وحدت را می‌سازد، زیرا از یک‌سو رنگ همان نور است (وحدت) و از دیگر سو، ذات‌متعالی، مجرد و بی‌رنگ نور که خود نماد کامل وحدت است با رنگ تجسم می‌یابد و خود تجلی و تجسم متلون بی‌رنگی می‌شود. (رادی، ۱۳۹۳: ۱۱) همچنین در آیه ۲۵۷ سوره بقره، خداوند نور را در تقابل با تاریکی و ظلمت می‌داند، نوری که متمایز می‌کند و نوری که مورد تاکید قرار می‌گیرد: «يُخْرِجُهُم مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ» است که در اینجا نور ولایت است که به پیامبر (ص) و اهل بیت ایشان داده شده است.^۱

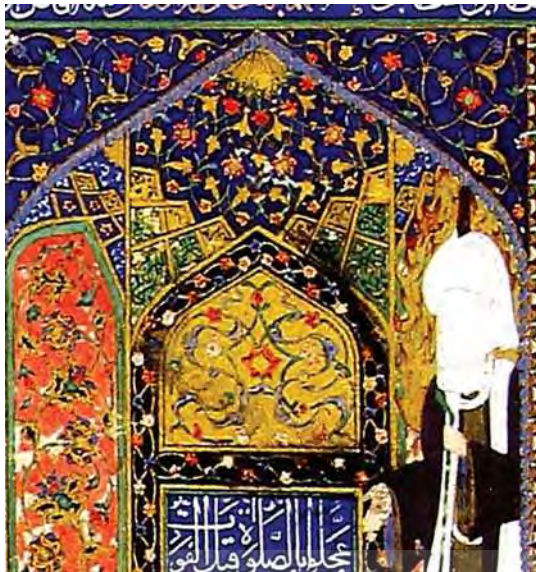
نقوش شمشه (پنج‌پر و هشت‌پر)

نقوش شمشه از دیگر نقوش تزیینی است که محراب ایوان اصلی و ایوانک‌های دوطرف آن را در این نگاره آراسته است. در دین اسلام، به استثنای نور و روشنایی تصویری از خداوند ارائه نمی‌شود. در قرآن مجید بارها به نور اشاره شده و حق تعالی را نور حقیقی و مطلق دانسته است، به همین سبب عرفای اسلامی به نور اهمیت

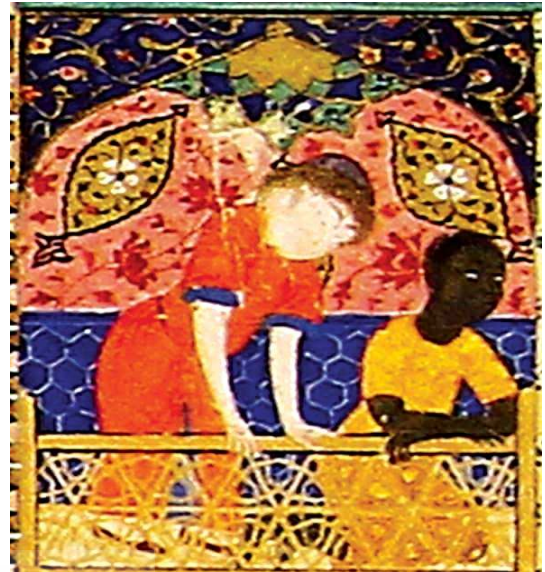
تمام اشیاء را در برمی‌گیرد که در قالب فیض و رحمت دائماً در حال جریان است: «الله نور السموات و الارض» (نور: ۳۵). این فیض الهی که همه عالم را فرا گرفته است، زمانی در نوع خود به کمال و تمام می‌رسد که به واسطه برگزیدگان و مقربان درگاه الهی - پیامبر (ص) و اهل بیت (علیهم السلام) که مظهر اسماء الله و مظهر انوار قدسیه عالم ملکوت و بارزترین چراغ هدایت و ایمان هستند - تجلی پیدا کند. امام صادق (ع) در پاسخ به سؤال از آیه ۳۵ سوره نور فرمود: «این مثالی است که خداوند درباره ما بیان کرده است؛ زیرا پیامبر (ص) و ائمه (علیهم السلام)، از نشانه‌های وجود خدا هستند که به سبب آنان به توحید و مصالح دین و شرایع اسلام و واجبات و مستحبات، راه برده می‌شود.» (صدوق، ۱۳۵۷: ۱۵۷) همچنین ایشان در تفسیر آیه نور فرمود: «خداوند می‌فرماید: من هدایتگر آسمان‌ها و زمین هستم. مثال علمی که به او - پیامبر (ص) - بخشیده‌ام که نور من است و با آن هدایت شده است، مثال مشکاتی (چراغدانی) است که در آن چراغی است. بنابراین، مشکات، قلب پیامبر (ص) و چراغ، نوری است که در آن، دانش نهفته است. (أَلَمْصَبَّاحُ فِي زُجَاجَةٍ)، یعنی من می‌خواهم جان تو را برگیرم و آنچه را نزد توست، نزد وصی قرار دهم، چنان‌که چراغ را در زجاجه (حباب شیشه‌ای) قرار می‌دهند. (كَأَنَّهُا كَوْكَبٌ دُرِّي) خداوند، وصی را با این عبارت توصیف کرد و مردم را بر فضیلت وصی آگاه نمود.^۱ مراد از «شجره» در (يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ؛ از درخت مبارک افروخته می‌شود) شجره مبارک ابراهیم (ع) است؛ چرا که خداوند فرمود: «رحمه الله و برکاته علیکم اهل البیت انه حمید مجید» (کلینی، ۱۳۶۳، ج ۸: ۳۸۱) امام صادق (ع) در جایی دیگر می‌فرماید: «من شاخه‌ای از شاخه‌های آن درخت زیتون و قندیلی از قندیل‌های خانه پیامبر (ص) و تربیت‌شده سفیران (فرشتگان) و دست‌پرورده ارجمندان نیکوکار و یکی از چراغ‌های چراغدانم که در آن، نور نور است. علم از فاطمه افاضه می‌شود. (نُورٌ عَلَيَّ نُورٌ)، امامی بعد از امامی دیگر از ایشان است. (يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ)، خداوند، هر که را بخواهد، به ولایت ما هدایت می‌کند.» (ابن مغزلی، ۱۳۵۶: ۳۸۲ - ۳۸۳)

مقرنس نمادی از روشنایی و هدایت به سمت نور است و دلیل طراحی آن در محراب به منظور هدایت مومنان به سمت روشنایی می‌تواند تصور شود که همان پرستش معبود یگانه - کثرت در وحدت - می‌باشد و جز به واسطه برگزیدگان و مقربان درگاه الهی - پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) - امکان پذیر نیست. این شان و مقام در پیشگاه الهی به آنان منزلتی می‌دهد که بتوانند در عالم امکان دخل و تصرف کنند و صاحبان معنوی باشند که موجودات عالم را تحت‌رهبری خود قرار دهند. این منزلت و جایگاه که از ناحیه ربوبیه به آنها اعطا شده است، همان ولایت است که در طول ولایت الهی به برگزیدگان و اولیای الهی داده می‌شود تا در همه

(۴) امام باقر (ع) می‌فرماید: «مراد از (كَمْشُكُوهُ فِيهَا مِصْبَاحٌ)، نور دانش در سینه پیامبر (ص) است و مراد از زجاجه در (المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ)، سینه علی (ع) است که دانش نبوی به آنجا منتقل شده است. مراد از درخشش حباب شیشه‌ای در (الرُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّي يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ)، نور دانش است ... (يَكَادُ زَيْتُهَا يَضِيءُ) و لَوْ لَمْ تَمَسَّهُ نَارٌ، مراد این است که دانشمندان محمد، پیش از آن که از او سؤال شود، لب به دانش باز می‌کنند. (نُورٌ عَلَيَّ نُورٌ)، یعنی امامی که با نور دانش و حکمت تأیید می‌گردد، از پس امامی دیگر از خاندان محمد (ص) می‌آید و پی در پی آمدن امامی بعد از امامی دیگر، از زمان آدم تا قیام قیامت است.» (صدوق، ۱۳۵۷: ۱۵۸)



تصویر ۱۴. بخشی از تصویر ۱. شمسه هشت پر سقف ایوان اصلی



تصویر ۱۳. بخشی از تصویر ۱. شمسه پنج پر سقف ایوانک

مورد احترام اهل تسنن نیز هستند. همچنین اخوان الصفاي شيعی مذهب در قرن چهارم هجری در بصره صریحا اعلام کردند که اسلام بر پنج پایه است، نه فقط به خاطر پنج اصل و پنج تن، بلکه چون پنج پیامبر الوالعزم (نوح، ابراهيم، موسی، عیسی و محمد (ص)) وجود دارد و هيچ مجموعه‌ای از حروف مقطعه قرآن بیش از پنج حرف نیست. (شيمل، ۱۳۸۸: ۱۲۷-۱۳۱) در حدیثی از امام باقر(ع) همه اعمال و عبادات دائر مدار ولایت حقه‌ای قرار می‌گیرد که بدون پایبندی به آن هيچ عملی مورد قبول درگاه الهی قرار نمی‌گیرد: «اسلام روی پنج پایه نهاده شده است: نماز و زکات و روزه و حج و ولایت. و به چیزی مانند ولایت فریاد زده نشده، مردم آن چهار را گرفتند و این (ولایت) را رها کردند» (کلینی، ۱۳۶۹: ۳۰) اگرچه این پنج چیز ستون‌های دین‌مداران و موحدان هستند، اما مهم‌ترین رکن اسلام ولایت ائمه معصومین(ع) است که به عنوان اصل و پایه این ارکان به حساب می‌آید. (تصاویر ۱۲ و ۱۳)

شمسه هشت پر

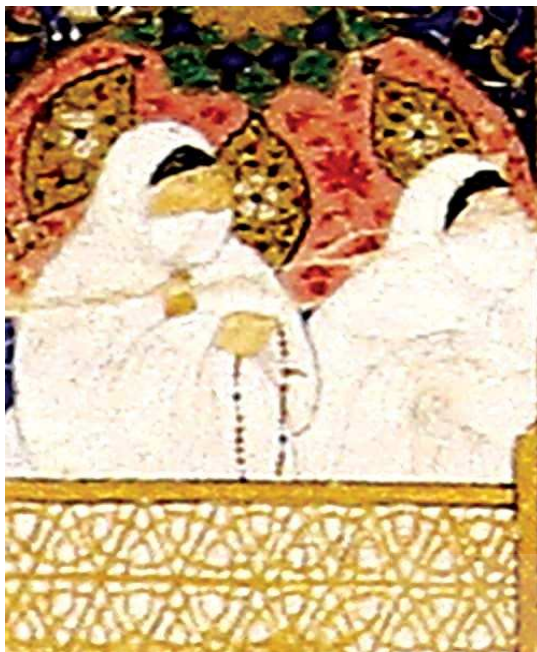
نقش شمسه هشت پر در مرکز سقف ایوان اصلی که طاسه‌های مقرنس ستاره‌گون از آن منشعب و به کل فضای مقرنس‌کاری منتشر شده‌اند، در این نگاره جلوه‌گری می‌نماید. شمسه یا ستاره هشت پر که نماد خورشید است در ادوار مکانی و زمانی مختلف در هنر به شکل‌های متفاوتی بکار رفته است که هریک معانی گوناگونی دارند. از دیرباز عدد هشت، عدد رمزی خورشید در سراسر اروپا، آسیا و آفریقا محسوب می‌شده است و در اسلام در صور متفاوت بیان شده است: «هشت بهشت، همیشه درب بهشت که در

بسیار داده‌اند. بنابراین کاربرد نقوش مزبور باتوجه به جایگاه قرارگرفتن‌شان در آسمان می‌تواند استعاره‌ای از آسمان غیب باشد که در نزد عارفان محل و موطن انوار و تجلیات الهی است. (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۷) شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر ظهور کرده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش چنان‌که از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همان‌طور که قرآن نیز خداوند را نور می‌نامد. پس در واقع شمسه نمادی از خداوند محسوب می‌شود. (ستاری، ۱۳۷۶: ۵۳) از آنجاکه نور نزد صوفیان به اعتبار ظهور حق، فی‌نفسه وجود حق است، نقوش ستاره و شمسه می‌تواند استعاره‌ای از نور الهی باشد که بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین محسوب می‌شود. (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱)

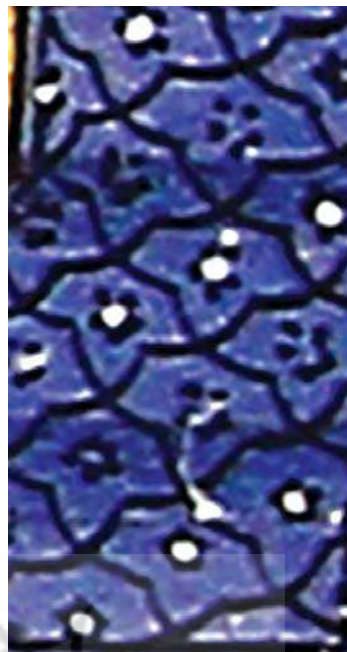
شمسه پنج پر

نقش شمسه پنج پر در مرکز سقف ایوانک‌های جانبی ایوان اصلی که سه نقش ترنج‌شکل در امتداد تشعشعات آن‌ها قرار گرفته است و همچنین شمسه مقرنس‌کاری بالای درب ورودی به مسجد مشاهده می‌گردد. عدد پنج در سنت اسلامی از اهمیت فراوانی برخوردار است. اسلام، پنج را عددی مبارک می‌داند؛ پنج نماز یومیه، ستاره پنج پر، پنج‌حس، خمس اموال، آداب حج (و روزهای عرفات)، انواع روزه، بخش‌های مختلف وضو، حلالیت روز جمعه، پنج شاهد در مباحله، پنج تکبیر نماز... (شوالیه، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۵۲) پنج تن آل عبا (حضرت محمد(ص)، علی، فاطمه، حسن و حسین(علیهم السلام)) که مهم‌ترین شخصیت‌های شیعه و

آیه ۳۵ سوره نور با یک بحث توحیدی آغاز و در ادامه به «ولایت‌الله» شاخه‌ای از توحید می‌پردازد و در قالب معرفی مثل‌های نور خدا (اولیاء الله(ع)) که عهده‌دار هدایت اویند و ولایت الهی را در مسیر هدایت به سوی نور به‌کار می‌گیرند توضیح می‌دهد. بر این اساس مومنین به واسطه اعمال صالحه خود به نوری از پروردگارشان هدایت می‌شوند که نتیجه‌اش معرفت خداوند سبحان می‌باشد و آن نور آنان را به بهترین جزاء و فضل از خدای تعالی سلوک می‌دهد. قرآن کریم این امر هدایت را در آغاز برای خدای رحمان می‌داند و درصدد معرفی مثل‌های نور خدای رحمان ۱۴- معصوم(ع) - که هادیان امت اسلامی به سوی نور هستند می‌باشد. خداوند مقام ولایت را به رسول(ص) عنایت فرموده است تا با ولایت الهی بتواند امت ایمانی را از ظلمت‌ها برهاند و به نور امنیت برساند. این مقام ولایت و راهبری الهی به سوی نور و امنیت پس از پیامبر اکرم(ص) به امیرالمومنین علی(ع) و سپس به یکایک امامان معصوم(ع) منتقل شده است. (عروسی حویزی، ۱۳۸۲، ج ۵: ۱۵۶)



تصویر ۱۶. بخشی از تصویر ۱. نقوش گره شش بر روی نرده‌های مشبک جلوی ایوانک‌ها



تصویر ۱۵. بخشی از تصویر ۱. نقوش گره چهاربر روی پلکان منبر

است و دیگری چگونگی رسیدن به آن مقامات. (همان: ۳۸) از نظر اصحاب حرف، تلاش و جست‌وجو، برای رسیدن به مقامات عرفانی است و این اصحاب اهل رمزآموزی هستند و جهت رسیدن به مقامات متعالی، آیین‌هایی را انجام می‌دهند تا بتوانند موانع را کنار زنند. آنها معتقدند که رموز خلقت در اعداد و اشکال نهفته است، بنابراین با ساخت و تکرار آنها سعی در درک مقامات متعالی دارند و هر یک از مقامات را با یکی از طرح‌های تعریف شده گره‌چینی نشان می‌دادند. (همان: ۲۷)

گره‌چینی بر مبنای عدد چهار

در این نگاره گره‌چینی براساس عدد چهار در نقوش پلکان منبر، در نقوش حاشیه فوقانی و تحتانی ازاره‌های محراب و غیره مشاهده می‌گردد. بنابر سنت متصوفه و محافل اخوان درویش ترک، چهار، عدد عناصر و شماره‌هایی است که سالکان راه عرفانی باید از آنها عبورکنند. به هر یک از این درها، یکی از چهار عنصر وابسته است. در اول (شریعت) است و سالک نوپا که جز کتاب (ظاهر مذهب) را نمی‌شناسد، به در باد (هوا) یعنی خلاء می‌رسد. او در عبور از آستانه عرفان سوخته خواهد شد، آستانه عرفان با در دوم نمایانده می‌شود که همان راه یا عبارت دیگر اطاعت از فرایض راه انتخاب شده (طریقت) است. در سوم برای انسان در معرفت را می‌گشاید، در این مرحله او یک عارف است و مرتبط با عنصر آب است (معرفت)

عرفان درب هشتم، در توبه و در همیشه باز محسوب می‌شود. (امامی، ۱۳۸۱: ۶۳) در حدیثی از امام سجاد (ع) آمده است: «عرش الهی دارای هشت رکن است و بر هر رکن فرشتگان بی‌شماری در حال تسبیح‌اند» (ابن بابویه، ۱۳۸۲: ۳۲۷) عدد هشت، عدد آسمانی در بین مسلمانان به خصوص شیعیان است و شیعیان با توجه به آیات و روایات مبنای معماری و هنری خود را در مکان‌های مذهبی مثل مساجد و حرم‌ها بر این عدد گذاشته‌اند. (حسینی، ۱۳۹۲: ۳۶) در عصر صفوی بر مرحله هشتم سلوک توجه خاص بوده است. هشتمین مرحله قداست است که در آن به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور می‌یابند. صوفی در این مرحله تحت‌تأثیر صفات حسنه انسانی قرار می‌گیرد و آنها را بدست می‌آورد. وی در این مرحله به مقام جمع‌الجمع می‌رسد یعنی بعد از توجه به روح، خالق و مخلوقات و ذات را همه در وجود یگانه خداوند تبارک می‌بیند. آثار متأثر از این عدد در اماکن مقدس‌گویی همه ساکنان آن مکان را به مقام قداست فرا می‌خواند. (کیانمهر، ۱۳۸۵: ۳۵) (تصویر ۱۴)

گره چینی بر مبنای اعداد چهار و شش

به یقین فن گره‌چینی بر اساس اعداد و اشکال خاص، بیانی برای مضامین عرفانی آنهاست. (همان: ۲۷) عرفا در راه رسیدن به حقیقت مطلق دو چیز را در نظر دارند یکی شناخت مراحل رسیدن به حقیقت که همان مقامات عرفانی

و یا نقوش گره موجود بر ستون‌های کرم رنگ حجره‌های دوطبقه بر اساس نقش شش می‌باشند. از نظر صوفیه نزول اولیه از ذات‌الهی ترکیبی از اتحادهای مزدوج است یعنی چیزهای متفاوت و حتی مخالفی مانند جمع و تفریق، مذکر و مؤنث، قبض و بسط و... آفریده‌است که در اثر تضاد آن‌ها حاصلی بدست می‌آید که همانا یکی از مقامات تصوف است. دو مثلث هنگامی که مخالف هم قرار می‌گیرند، می‌توانند رؤس یک شش ضلعی را بوجود آورند که این نشانه اولین مقام و اولین مرتبه سلوک است. هنگامی که این شش ضلعی بسط پیدا نموده و یک شش ضلعی بزرگ بوجود می‌آید، نشانه مقام بعدی می‌شود و این ترکیب و تکرار بارها انجام می‌شود و در هر مرحله نشانه مقام بعدی می‌شود. (همان: ۳۴) همان‌طور که در اشکال هندسی جنبه‌های فعال و غیرفعال برای بوجود آوردن شکل سوم بایکدیگر متحد شده و در نتیجه اشکال جدیدی بوجود می‌آورند، به همان صورت نیز، بسیاری از اهل عرفان، از طریق ممارست‌های روحانی، به یک تمکین یا ثبات روحانی یعنی تقارن شکل که به دنبال خود مقامی جدید را ایجاد می‌کند، دست می‌یابند. لذا عرفا با بدست آوردن هر مقام جدید، معرفت مقام‌های قبلی را نیز با خود به همراه می‌برند. (معمار زاده، ۱۳۸۶: ۱۹۰) از آنجایی که در میان ابنیه دوره صفویه آنهایی که گره‌چینی با مبنای شش دارند بیشتر مربوط به اوایل و اواسط این دوره‌اند و در ضمن در اماکن مقدسه بیشتر از مناطق دیگر بکار می‌رفته است، از این رو، احتمال ترسیم این نگاره در آن زمان قوت می‌یابد. (تصاویر ۱۶ و ۱۷)

اسلیمی‌ها

نقوش ظریف و متراکم اسلیمی و ختایی با توازن فوق العاده میان رنگ‌های سبز، زرد، قرمز و کرم بر کاشی‌هایی با زمینه لاجوردی در لچکی‌های ایوان اصلی و ایوانک‌های جانبی چشم‌نوازی می‌کنند. همچنین در سایر بخش‌ها، به خصوص هر جا که قوسی وجود دارد مانند کاشی معرق زیر شمسه ایوان مرکزی و فیل‌گوش‌ها نیز از این نقوش پررمز و راز استفاده شده‌است. رعایت تقارن در ترسیم نقوش اسلیمی در فضای معماری این نگاره دیده می‌شود. اسلیمی‌ها در وهله اول نمادی از خلد برین هستند و جاودانگی بهشت را به تصویر می‌کشند. در مراحل عالی‌تر در تبیین مفهوم عرفانی از کثرت به وحدت نقش اساسی دارند، زیرا با پیچش خاص خود همه حرکت‌ها و جهت‌ها را به راه نقطه وحدت که نماد عالی توحید است، سوق می‌دهند. ریتم و تکرار اسلیمی‌ها بیانگر ذکر عارف و سیر سلوکی او است که از مرتبه خفی (حرکت به درون در نقش جزء اسلیمی) به جلی (حرکت به بیرون در کلیت بافت اسلیمی) و بالعکس را بیان‌گراست. (پیراوی و نک، ۱۳۹۲: ۵۱) از طریق نقوش اسلیمی و هندسی نوعی آگاهی نسبت به ارتباط



تصویر ۱۷. بخشی از تصویر ۱۰. نقوش گره شش بر روی کاشی‌های بالای ازاره‌ها

و سرانجام آنکه به خدا وصل می‌شود و به حق و حقیقت واحد وصل می‌شود، در غلیظترین و کدرترین عناصر خاک، از در چهارم و آخرین عبور می‌کند (حقیقت) و او عاشق خوانده می‌شود. در اعتقادات صوفیه، آنچه حقیقت نامیده می‌شود جز انعکاسی از حقیقت الهی و آسمانی نیست (و بنابراین حقیقت غیرواقعی است) که زیر حجاب دوئیت پنهان شده و بدین ترتیب بی‌ایمانان نسبت به خدا را جدا می‌کند و آنها را در مرحله گناه قرار می‌دهد. (شوالیه، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۵۲) در میان فرقه‌های صوفیه اغلب به عدد ۴ و ۸ سوگند یاد می‌شود و از خداوند تبارک به خاطر این اعداد درخواست تعالی می‌کنند. صوفیان در هر دو مرحله ۴ و ۸ به طور خودآگاه توجه به یگانگی خداوند تبارک می‌نمایند. (کیانمهر، ۱۳۸۵: ۳۵) (تصویر ۱۵)

گره‌چینی بر مبنای عدد شش

گره‌چینی‌هایی بر اساس عدد شش به‌وفور در بخش‌های مختلف نگاره دیده می‌شود. همچون کاشی‌کاری معرق با نقوش شش ضلعی سبزرنگ که بالای ازاره ایوان اصلی را آراسته‌است و یا تزیینات ازاره‌ها در ایوانک‌های جانبی که با کاشی‌های با طرح‌هندسی لانه‌زنبوری و به‌رنگ لاجوردی است دیده می‌شوند. همچنین دو ستون بزرگ با نقوش گره با کاشی معرق (گل‌های شش‌پره و قهوه‌ای‌رنگ در داخل شش ضلعی سبزرنگ) که در دو طرف ایوان اصلی جلوه‌گری می‌کنند. نرده‌های مشبک جلوی ایوانک‌ها



تصویر ۱۸. بخشی از تصویر ۱. اسلیمی



تصویر ۱۹. بخشی از تصویر ۲. اسلیمی

میان فضای خالی و حضور الهی در هنر اسلامی حاصل می‌آید که با نگرش معنوی نسبت «فقر» ارتباط نزدیکی دارد. (محمد: ۳۸) فضای خالی رمز امر قدسی و دروازه‌ای است که از طریق آن حضور الهی به نظام مادی که محیط بر انسان در سفر زمینی او است داخل می‌شود. بدین‌سان، فضای خالی اثر محدودکننده فضای کیهانی بر انسان را حذف می‌کند، زیرا هر وقت و هر جا حجاب ماده برداشته می‌شود، نور الهی به درون می‌تابد. (نصر، ۱۳۸۹: ۲۰۱) اسلیمی به واسطه مفهوم انتزاعی که از عالم مثال دربر گرفته در معنای «فراگیرنده همه چیز» و پیونده تمام هستی است که به شکل پیوسته‌ای هم در ظاهر و هم در باطن به صورت منظم قرار می‌گیرند. با فیض مقدس، ظهور اعیان ثابت از عالم محسوس یا ظهور آنچه بالقوه است در صورت آنچه بالفعل است صورت می‌پذیرد. اسلیمی همچون عالم، لحظه به لحظه در خلع و لبس است که در آن، وجود شیء پی‌درپی به واسطه فیض وجود تجدید (معدوم و موجود) می‌شود. نقش‌مایه اسلیمی در دو مرحله نمادین قبض و بسط که در مرحله بسط (آشکارشدن و پدیدارگشتن از تجلی الهی) با زایش ساقه‌ها و در حالت قبض (به خود بازگشتن و نهان‌شدن و دوباره به اصل خویش بازگشتن) با پیچش ساقه‌ها به درون بی‌آن‌که فاصله زمانی بین آن دو به وجود بیاید قابل تفسیر است. (پیراوی و نک، ۱۳۹۲: ۵۱) (تصاویر ۱۸ و ۱۹)

کتیبه‌ها

کتیبه‌های خوشنویسی از اواخر قرن دوم هجری در آثار مختلف هنری به مثابه عنصری غیرتصویری، جایگاه شایسته‌ای برای مفاهیم والا و ارسال پیام روحانی به شیوه‌ای زیباشناسانه در همه هنرها مخصوصاً تزیینات معماری کسب کرد. (زمرشیدی، ۱۳۹۰: ۱۰۲) ماهیت و زیبایی کتیبه‌ها به عوامل مختلفی بستگی دارد که از میان همه عوامل مضمون و خط، نقش بی‌بدیلی دارند. از این‌رو، کتیبه‌های قرآنی به همراه حضور قلب مومن، زمینه‌ساز و ایجادکننده فضایی معنوی و قدسی در مساجد هستند. (مکی نژاد، ۱۳۸۸: ۳۰) دوره صفویه از درخشان‌ترین دوره‌های ترقی و تکامل خطوط مختلف ایرانی به‌ویژه ثلث، نستعلیق و نسخ بوده‌است و در تزیین معماری، به کتیبه‌نگاری به‌خصوص در دو شکل کاشی‌معرق و هفت‌رنگ اهمیت زیادی داده شده‌است که این یکی از تحولات خاص

کاشی‌کاری این دوره به‌شمار می‌رود (اسکارچیا، ۱۳۷۶، ج ۱۰: ۹) و کمتر بنایی از این دوران را می‌توان یافت که در آن از تزیین کتیبه‌ای که به‌خصوص با خط ثلث و غالباً بر زمینه کاشی لاجوردی‌رنگ نوشته می‌شد، استفاده نشده‌باشد. (حسینی، ۱۳۸۸: ۷) هنرمند برای معنویت بخشیدن به این نگاره کتیبه‌های روایی موجود در مساجد را در فضای تصویر وارد کرده‌است. چنانچه کتیبه‌ای به خط ثلث و سپیدرنگ بر زمینه کاشی لاجوردی رنگ رخ بام ایوان اصلی و ایوانک‌های مجاور آن را آراسته‌است. با تبیین مضمونی این کتیبه مصور می‌توان اذعان داشت که هنرمند در انتخاب مضمون کتیبه احداثیه خود از یک سو متأثر از فرم ظاهری این اثر و نوع بیان آن در بناهای معماری بوده‌است و از سوی دیگر بر اساس سلیقه و مقاصد هنری به گونه‌ای دیگر از آن استفاده کرده و به معرفی بانی اثر تصویری در قالب بانی اثر معماری یا عمارت مصور در نگاره خود پرداخته‌است. از این روست که نام شاه طهماسب به عنوان بانی نسخه «حسن‌الکبار» با کاشی زرد بر رخ بام ایوان اصلی مسجد قابل مشاهده‌است.^۱ همچنین کتیبه‌هایی در بخش‌های مختلف محراب مشاهده می‌گردد. محراب قلب یک مکان مقدس است و گویی همه چیز پیوندی عمیق با آن می‌یابد، همه چیز در مکان عبادت به محراب ختم می‌شود. ستون و قوس‌های رو به بالا محراب تمثیلی



تصویر ۲۰. بخشی از تصویر ۱. کتیبه



تصویر ۲۱. بخشی از تصویر ۲. اسلیمی

این براق عالم حس گردید. (شجاری، ۱۳۹۳: ۶۵) (شاهد مثال منبر غدیر است) این عنصر نشان از افلاک دارد، هفت فلک آسمان، هفت پله «همان پله‌های نورانی واقع در بیت المقدس بهشت که طبق تفاسیر مذهبی مسلمانان عروج پیامبر (ص) از آن صورت گرفت» (سگای، ۱۳۸۵: ۲۷) و در هر آسمان یکی از حجاب‌هایی که مانع دیدار حق با اوست برداشته می‌شد و سپس به مرتبه قاب‌قوسین و در نهایت به مقام

از گنبد و مناره هستند و به حقایقی و رای این جهان‌خاکی دلالت دارند. محراب تجلی‌گاه مجسم معراج بوده و انسان را به عالمی دیگر هدایت می‌کند. (فغفوری، ۱۳۹۳: ۹) چنانچه کتیبه‌ای با متن «الصلوه معراج المومن» بالای درب ورودی مسجد در محراب نگاره نمایش داده شده است. به نظر می‌رسد ریشه‌های رموز محراب را باید در اصلی‌ترین آیین اسلام یعنی نماز جست‌وجو کرد؛ چراکه محراب برای تحقق بخشیدن به این آیین عبادی بزرگ شکل گرفته است و ارمغان معراج پیامبر (ص) برای امتش حقیقتی همچون نماز بوده است. همچنین هنرمند با کتیبه‌ای به مضمون «عجلوا بالصلوه قبل الموت» در بالای مقرنس‌کاری درب ورودی مسجد بر این امر تاکید کرده است که در خصوص اهمیت و توجه به نماز از اینکه دیگر کاری از دست انسان برنیاید می‌باشد. عبارات اخلاقی و معادباورانه‌ای که در قالب مضمون کتیبه‌ها، با تمام وسعت و عظمت خود بر پیشانی بناهای اسلامی متجلی می‌شده نقش حقیقی خود را در ابلاغ و دعوت وسیع به اسلام ایفا می‌کنند. (همان: ۱۱۴) (نکته حائز اهمیت کاربرد این دو کتیبه است که تاکید بر واقع‌گرایی خاص حاکم بر این نگاره می‌باشد که به لحاظ تاریخی، نوع خط و نوشتار و مضامین مطرح در آنها با کتیبه‌های بناهای هم‌عصر همچون مسجد گوهرشاد و مدرسه دودر برابری می‌کند). کتیبه دیگری که ورودی به پلکان منبر را آراسته است، درباره یکی از دعاهایی است که به مومنین توصیه شده است که هنگام ورود به مسجد از خداوند باری تعالی درخواست کنند؛ «اللَّهُمَّ افْتَحْ لَنَا أَبْوَابَ الْخَيْرِ وَ السَّعَادَةِ» که به طرق مختلف این ذکر روایت شده است. البته احتمال دیگری که وجود دارد این است که این روایت اشاره‌ای به ولایت چهارده معصوم (ع) باشد که به سبب آنان به توحید و مصالح دین و شرایع اسلام و واجبات و مستحبات، راه برده می‌شود. (تصاویر ۲۰ و ۲۱)



تصویر ۲۲. بخشی از تصویر ۱. منبر

منبر

منبر جایگاهی است که تجلی‌گاه نبوت تشریحی پیامبر (ص) می‌باشد. نبوتی که به واسطه او خاتمه پذیرفت و به دست ولایت سپرده شد و پس از آن، امامت، رکاب‌دار

تطبیق نقوش مسجد درون نگاره با امامزاده محروق نیشابور

تطبیق نقوش هندسی این نگاره با تزیینات و فضاهای معماری بناهای هم عصر آن بر انطباق و پیوند ساختاری و مفهومی آنها تاکید دارد. تحقیقات نشان می‌دهد که هنرمند احتمالا فضای معماری موجود در این نگاره را با الهام از تزیینات معماری امامزاده محروق طراحی نموده است که مبین درایت تام هنرمند است که از تزیینات معماری این بنا و سایر ساختمان‌های هم دوره خویش به عنوان تزییناتی اصیل و مستند در جهت نقش آفرینی در این بهره برده است. بنابراین از وجوه تشابه نقوش مسجد درون نگاره با امامزاده محروق می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد.

دیدار خداوند نائل شدند. در باب مقامات عرفانی، سالکان طریقت هر کدام بر حسب دریافت خود، مقامات طریق عرفان را نام‌گذاری کرده‌اند. سراج در «اللمع» هفت مقام را برای سلوک در نظر گرفته و آنها را «توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا» می‌داند. (ابونصر سراج، ۱۳۸۲: ۲۲) از این رو، ترسیم امام حسن(ع) بر آخرین پله منبر می‌تواند مبین مقام والای یکی از سالکان حقیقی طریق عرفان و همچنین تجلی دومین ولی و جانشین برحق پیامبر(ص) باشد، زیرا انسان کامل خلیفه الله است و تنها اوست که حق ولایت الله را بر تمام مخلوقات دارد. در تفکر عرفانی نیز انسان کامل با مساله ولایت (و در عرفان شیعی با موضوع امامت) پیوستگی دارد.^۱ (ابن عربی، ۱۳۷۰، ج: ۱، ۱۷۰-۱۷۱) (تصویر ۲۲)

جدول ۱. تطبیق نقوش هندسی نگاره با تزیینات معماری امامزاده محروق. ماخذ: نگارندگان

ردیف	نوع نقش	محل نقش در نگاره	محل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره	شکل نقش در بنا
۱	گره‌کاری و کتیبه	رخ بام ایوان اصلی و ایوانکها	رخ بام ایوان اصلی		
۲	دو قاب لچکی با نقوش اسلیمی هفت رنگ	زیرکتیبه بالای ایوان اصلی و ایوانکها	زیر کتیبه بالای ایوان اصلی		
۳	رسمی‌بندی با تزئین کاشی	در سقف ایوان اصلی	در سقف ایوان اصلی		
۴	رسمی‌بندی با تزئین کاشی	در سقف ایوانکها	در سقف ایوانکها		
۵	کتیبه از عهد شاه طهماسب صفوی	رخ بام ایوان و ایوانکها	بالتر از نقش گره و شمشه‌های ازاره ایوان اصلی		
۶	دو فیل‌گوش و پاهای باریک رسمی‌بندی	در دو گوشه ایوان اصلی و در دو طرف راست و چپ ایوان	در دو گوشه ایوان اصلی و ایوانکها در دو طرف راست و چپ آنها		
۷	دو فیل‌گوش	در ایوانکها به صورت ترنج ظاهر شده‌اند	در دو گوشه ایوانکها در دو طرف راست و چپ آنها		
۸	کتیبه	بالای لچکی‌های درب و مدخل ورودی بقعه	بالای لچکی‌های درب و مدخل ورودی بقعه		
۹	مقرنس‌کاری	بالای درب و مدخل ورودی بقعه	بالای درب و مدخل ورودی بقعه		
۱۰	کاشی با نقوش اسلیمی	کاشی‌های معرق پله‌های منبر	نوارهای تزیینی ایوان		

۱. از آنجایی که انسان کامل همچون سایه خدا (ظل الله) است و چون خداوند بلاشک همیشه هست، پس سایه او هم بالفعل یا بالقوه همیشه می‌باید باشد. (ابن عربی، ۱۴۱۰ق، ج: ۱، ۱۴) بنابراین پذیرفتن تنوع و چهره‌های گوناگون انسان کامل در جامه‌های نبی، ولی، امام، قطب، شیخ و ... بدیهی و طبیعی می‌نماید. از مجموعه اشارات ابن عربی و پیروان آراء او می‌توان دریافت که صفت کمال که انسان را به مقام انسان کامل می‌رساند، مقوله‌ای فطری است که با مجاهده و تزکیه به فعلیت می‌انجامد، چنانکه اگر انسان سالک به صفات و اخلاق الهی تخلق یابد و به اصطلاح صوفیه «سیر عروجی» کند و مقامات و منازل عرفانی را طی نماید و به مقام جمع‌الجمع برسد، دوگانگی از او برمی‌خیزد و قطره وجودی بشری او با دریای وحدت (حق) یکی می‌شود و نسبت خود را با انسان کامل استوار می‌گرداند. (لاهیجی، ۱۳۷۱: ۲۰۶ و ۲۶۹) به این اعتبار است که صوفی نسبت عرفانی را که به مقام فنا و وحدت ذاتی رسیده‌اند با اکمل انسان کامل یعنی حضرت محمد(ص) استوار می‌بیند.

		در پایه گنبد کوچکتر ^۲	نقوش روی ستون‌های ایوان اصلی	کاشی با اشکال گل‌های شش‌پر در شش‌ضلعی‌های فیروزه‌ای	۱۱
		حاشیه لطیفی در چهارطرف دهنه مشبک‌سازی	نقوش دوطرف درب ورودی بقعه	نقوش اسلیمی	۱۲
		در حجره‌های تحتانی	در حجره‌های تحتانی	دو قاب لچکی با نقوش اسلیمی	۱۳
		در دو طرف ایوان اصلی	در دو طرف ایوان اصلی	حجره‌های دو طبقه	

نتیجه

تطابق نقوش هندسی نگاره «اولین سخنرانی امام حسن (ع) درباره شناخت امام معصوم» با تزیینات و فضاهای معماری بناهای هم‌عصر آن بر انطباق و پیوند ساختاری و مفهومی آنها تاکید دارد و تاییدی بر ویژگی خاص این نگاره و درایت هنرمند است که از تزیینات معماری به‌عنوان تزییناتی اصیل و مستند در این اثر استفاده کرده‌است. با توجه به نحوه قرارگیری نقوش مزبور در این نگاره می‌توان چنین استنباط کرد که این شیوه تزیین علاوه بر جنبه تزیین و زیبایی یا تناسب با کارکرد خاص آنها در مساجد، ریشه در مفاهیم عمیق عرفانی و شیعی نیز داشته‌است. چنانکه هنرمند احتمالاً برای تاکید بر عظمت جایگاه امامت و ولایت، امام حسن (ع) را با عباى سیاه بالاتر از همه افراد و بر روی آخرین پلکان منبر در میان محراب مسجد به تصویر کشیده‌است که رتباط معناداری میان امام به‌عنوان قبله عالم هستی با محراب نماد کعبه - قبله مسلمانان - می‌باشد. همچنین علاوه بر تناسب تزیینات مقرنس‌کاری در مرکز سقف محراب ایوان اصلی با مفاهیمی چون نور به‌مثابه حضور همیشگی پروردگار که در عرفان و تصوف اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، اشاره‌ای بر آیه ۲۵ سوره نور دارد که پیامبر (ص) و اهل‌بیت (علیهم‌السلام) را مظهر اسماء‌الله و مظهر انوار قدسیه عالم ملکوت و بارزترین چراغ هدایت و ایمان معرفی می‌نماید که به‌دلیل ولایت بر مردم و در امتداد ولایت پروردگار بشریت را به‌سمت روشنایی که همان پرستش معبود یگانه - کثرت در وحدت - می‌باشد رهنمون می‌گردند. زیرا ولایت کلیه و مطلقه ائمه (علیهم‌السلام) همان‌طور که در سلسله تکوین و ایجاد عالم تمام اثر را دارد، همان‌طور در ناحیه صعود و وصول سالک الی‌الله نیز ضرورت می‌یابد. بنابراین نگاره «اولین سخنرانی امام حسن (ع) درباره شناخت امام معصوم» با توجه به مفاهیم عمیق عرفانی نهفته در اعداد، نقوش هندسی و رنگ‌هایی که در تزیینات و فضاهای آن بکار رفته‌است، به‌زیبایی مهمترین اصل مذهب تشیع را به‌صورت نمادین به نمایش گذاشته‌است.

منابع و مآخذ

ابن بابویه، محمدبن علی. ۱۳۸۲. خصال شیخ صدوق، ترجمه یعقوب جعفری. قم: نسیم کوثر. ج ۲.

- ابن عربی، محیی‌الدین. ۱۴۱۰ق. الانسان الكامل. به کوشش محمود بن محمود غراب. دمشق. ج ۱.
- ابن عربی، محیی‌الدین. ۱۳۷۰. فصوص الحکم. مقدمه و تعلیقات ابوالعلاء عفیفی. تهران: الزهراء (س). ج ۱.
- ابن مغزلی، علی بن محمد. ۱۳۵۶. مناقب الامام علی بن ابی طالب (ع). ترجمه سید محمدجواد مرعشی نجفی، قم: کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی.
- ابونصر سراج، عبدالله بن علی. ۱۳۸۲. اللمع فی التصوف، ترجمه مهدی محبتی. تهران: اساطیر.
- اسکارچیا، جیان روبرتو. ۱۳۷۶. تاریخ هنر ایران هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی. ج ۱۰.
- امامی، صابر. ۱۳۸۱. «نماد و تمثیل، تفاوت‌ها و شباهت‌ها»، کتاب ماه هنر. شماره ۴۷-۴۸: ۶۸-۶۰.
- پیراوی ونک، مرضیه. نظری شاهرضایی، آزالیا. ۱۳۹۲. «بررسی عرفانی «ایده صدور» در اسلیمی (با تکیه بر دیدگاه ابن عربی)»، فصلنامه ادبیات هنر دینی، شماره ۴: ۵۴-۳۱.
- حناچی، پیروز. ۱۳۹۴. «جادوی نور در معماری سنتی (ارزیابی شیوه‌های بهره‌گیری از نور طبیعی در چهار اقلیم اصلی ایران)»، همایش نور در معماری و شهرسازی: ۵۳-۳۸.
- حاصلی، پرویز. ۱۳۸۶. «نمودهای معماری در نگارگری»، کتاب ماه هنر. شماره ۱۰۳: ۵۴-۵۲.
- حسینی، سیدهاشم. ۱۳۸۸. «مقایسه ویژگی‌های هنر کتیبه نگاری عصر صفوی در دو مجموعه شاخص شیعی ایران، حرم امام رضا (ع) و بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۱: ۱۳۲-۱۰۵.
- حسینی، سیدهاشم. ۱۳۹۰. «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۴: ۲۵-۷.
- حسینی، سیدهاشم. فراشی ابرقویی، حسین. ۱۳۹۲. «تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزیینات مسجد جامع یزد»، فصلنامه نگره. شماره ۲۹: ۴۳-۳۳.
- خزایی، محمد. ۱۳۸۲. «تاویل نمادین نقش خورشید در هنر ایران»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- زمرشیدی، حسین. ۱۳۹۰. «تحول خط بنایی در معماری صفویه با تاکید بر تزیینات کتیبه‌ای مسجد حکیم اصفهان». دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی. شماره ۴: ۱۱۸-۱۰۱.
- ساداتی زرینی، سپیده و مراشی، محسن. ۱۳۸۷. «بررسی چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی». فصلنامه نگره. شماره ۷: ۹۳-۱۰۵.
- سناری، جلال. ۱۳۷۶. رمزانديشي و هنر قدسي. تهران: مرکز.
- سجادی، سید جعفر. ۱۳۷۰. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
- سگای، ماری رز. ۱۳۸۵. معراج نامه - سفر معجزه آسای پیامبر (ص). ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شجاری، مرتضی و میرفخرائی، اشرف‌السادات. ۱۳۹۳. «معراج پیامبر (ص) و ارتباط آن با محراب مساجد»، دو فصلنامه پژوهشنامه عرفان، شماره ۱۳: ۷۳-۵۱.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. ۱۳۸۲. فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون. ج ۲.
- شیمیل، آنه ماری. ۱۳۸۸. راز اعداد. ترجمه فاطمه توفیقی. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
- شیخ مفید. ۱۳۸۸. ارشاد: سیره ائمه اطهار (ع). ترجمه سید حسن موسوی مجاب. تهران: سرور.
- صدوق، محمد بن علی. ۱۳۵۷. التوحید، قم: جامعه مدرسین (موسسه نشر اسلامی).
- عروسی حویزی، عبد‌العلی. ۱۳۸۲. تفسیر نورالثقلین. مصحح سیدهاشم رسولی محلاتی. قم: موسسه اسماعیلیان.



- فغفوری، رباب و بلخاری قهی، حسن. ۱۳۹۳. «تجلی حکمت اسلامی در ساختار و مضامین محراب زرین فام حرم مطهر رضوی». فصلنامه نقش جهان. سال ۴. شماره ۱: ۱۵-۷.
- قیومی اصفهانی، جواد. ۱۳۷۵. صحیفه الحسن (ع). قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- کشمیری، هادی و نوشادی، زهره و عباسی منیژه. ۱۳۹۲. «بررسی فیزیک و مفاهیم معنوی نور در معماری سنتی ایران (بانگاهی به مساجد و خانه‌ها)». همایش ملی معماری پایدار و توسعه شهری، بوکان. کلینی، محمدبن یعقوب. ۱۳۶۳. الکافی، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- کیانمهر، قباد و خزایی، محمد. ۱۳۸۵. «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره چینی صفوی». کتاب ماه هنر. شماره ۹۱ و ۹۲: ۲۶-۳۹.
- لاهیجی، محمد. ۱۳۷۱. مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. به کوشش محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوار. ج ۱.
- مجلسی، محمد باقر. ۱۴۰۳ق. بحار الانوار. بیروت: افست مؤسسه داراحیاء التراث العربی و جلد ۳۲ با تحقیق محمد باقر محمودی. تهران: وزارت ارشاد.
- محمدزاده، مهدی و مسینه اصل، مریم. ۱۳۹۵. «معماری در نقاشی مکتب هرات». دوفصلنامه فیروزه اسلام. سال ۲، شماره ۳: ۲۷-۴۵.
- مسلم، ابوالحسین. ۱۴۰۷ق. صحیح مسلم. به شرح نووی. بیروت: دارالکتب العربی.
- معمارزاده، محمد. ۱۳۸۶. تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی. تهران: دانشگاه الزهراء.
- مکی نژاد، مهدی. ۱۳۸۸. «سیر تحول کتیبه‌های ثلث در معماری ایران (صفوی تا قاجار)». فصلنامه نگره. شماره ۱۳: ۲۹-۴۰.
- نصر، سید حسین. ۱۳۸۹. هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
- Thompson, Jon and R. Canby, Sheila. 2004. Hunt for Paradise: Court arts of Safavid Iran, 1501 – 1576. Published by Milan: Skira; London: Thames and Hudson.
- منابع اینترنتی
- جعفری فرد، زهرا. میرسجادی، سیدامیر. مرشدی، فریده. بی تا. «بررسی جلوه‌های معماری و تزئینی بقعه امامزاده محروق نیشابور». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- www.Rasekhon. net. Accessed. March.20.2017
- www.mapio.net. Accessed. تصویر امامزاده محروق نیشابور. April.۲۰.۲۰۱۷
- رادی، مطهر. ۱۳۹۳. مبانی نور و رنگ در هنر اسلامی. Accessed. March.22.2017. www.Islamicartartz.com



- Sattari, Jalal. 1997. Enigmatic Thinking and the Divine Art. Tehran: Markaz.
- Scarcia, Gianroberto. 1997. Enciclopedia Universaledell' Arte, Safavid, zand, Qajar. (Translating by Yaghoub Ajand). Tehran: Mola.
- Sajjadi, SayedJafar. 1991. A lexicon of mystical expressions and phrases. Tehran: Tahoori.
- Saguy, Marie Rose. 2006. Mi'rajnameh- safar-e mo'jezeasa-ye payambar (Translating by Mahnaz Shayestehfar). Tehran: Islamic Art studies journal.
- Saduq, Muhammad bin Ali. 1978. Al-Tawhid. Qom: Mo'asseseh-ye Nashr-e Eslami Publications.
- Schimmel, Annemarie. 2009. Secret of Numbers. (Translating by Fatemeh Tofighi. . Qom: University of Religions and Denominations.
- Shaikh Mufid, 2009. Ershad: sireh- e Aeme Athar. (Translating by Sayed Hasan Mosavi Mojab). Tehran: sarvar.
- Shajari, Morteza & Mir Fakgraii, Ashraf as-Sadat. 2013. "the Prophet's Mi'raj and its link to the mihrab at mosques". Pajuheshname-ye Erfan Biquarterly. Pajooeshname Erfan journal. No13, pp51-73.
- Thompson, Jon and R. Canby, Sheila. 2004. Hunt for Paradise: Court arts of Safavid Iran, 1501 – 1576. Published by Milan: Skira; London: Thames and Hudson.
- Zomarshidi, Hossein. 2009. "The Development Of Mosaic Script (Banaei) in The Safavid architecture with emphasis on the inscriptive Ornament of Hakim Mosque in Isfahan. ". Islamic Art studies Journal. No 4. pp 101 - 118.
- Internet References
- Jafari Fard, Zahra and MirSajadi, Seyed Amir and Morshedi, Farideh. The Study on Monifestations of architecture and Ornament of Emamzade Mahrogh's Shrine of in Neyshabur. (www.Rasekhon.net. Accessed. March.20.2017)
- Radi, Motahar. 2014. Beses of Light and color in Islamic art.(www.Islamicartartz.com. Accessed. March.22.2017.)
- Image of Emamzade Mahrogh's Shrine in Neyshabur (www.mapio.net. Accessed. April.20.2017.)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 برتال جامع علوم انسانی

- aspects in the decoratoin of Yazd Jami' mosque". Negare quarterly. No29. pp 33-43.
- Ibn Arabi, Mohyeddin. 1988. Al- Insan al- Kamil. (Trying by Mahmood Mahmood Ghirab). Vol 1. Damascus.
- Ibn Arabi, Mohyeddin. 1991. Fosos al- Hekam.(The Introduction and Suspensions by AbulAla Afifi). Vol 1. Tehran: Al-Zahra University.
- Ibn Babawayh, Muhamad bin Ali. 2003. Khasal-i Shaikh Saduq. (Translating by YaghouhJafari). Vol.2. Qom: Nasim-e Kosar.
- Ibn al-Maghazeli, Ali bin Muhammad. 1979. Al-Manaqib al-Imam Ali bin Abitalib. (Translating by Sayyed Muhammad Javad Marashi Najafi). Qom: Library of Ayatullah Mar>ashiNajafi.
- Keshmiri, Hadi & Noshadi, Zohre & Abasi, ManiZheh. 2013. " Study of physics and spiritual concepts of Light in the Iranian Traditional Architecture (to look into mosques and hooms)". National Seminar on Stable Architecture and Development Urban, Bokan.
- Khazaie, Mohammad. 2003. "Symbolic interpretation of Sun shape in Iran Art". Collection of Articles of The first Seminar on Islamic Art". Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Kiyanmehr, Qobad and Khazaii, Mohammad. 2006. " concepts and numeral expression in the art of girih tile in the Safavids' reign". Ketab –e Mah-e Honar quarterly. No 91&92, pp26-39.
- Kulayni, Muhammad ibn Yaqub. 1984. Al-Kafi Dar-ulKutub -ulIslmaiya. Tehran: Darol Ketab-al Islamieh.
- Lahiji, Mohammad. 1992. Mafatih al-Ejaz fi sharh-e Golshan-e Raz. (Trying by Mohammad Reza Bazegar Khaleghi & Effat Karbasi). Vol 1. Tehran: Zavar.
- Majlesi, Muhammad Baqer. 1982. Bihar-ul Anwar Beirut: Offset: Dar-al Ihya at-turth al-Arabi and Vol.32. (Researching by Mohammad Bagher Mahmodi). Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Maki Nezhad, Mahdi. 2010. "History of development of Thuluth inscription in Iranian architecture (SAfavid to Qajar). Negareh Quarterly. No13. pp29 – 40.
- Memarzadeh, Mohammad. 2008. Image and Reflection of Mysticism in Islamic arts. Tehran: Al-Zahra University.
- Mohammadzadeh, Mahdi & MessinehAsl, Maryam. 2016. "Architecture in the Paintings from Harat School". Firozeh Jahan – e Isalam journal. No3. pp 27-45.
- Moslem, Abol-Hossein. 1985. Sahih – e Moslem. (Expounding by Novi). Beirut: Dar-alketab alarabi.
- Nasr, Sayed Hossein. 2008. Islamic Art and Spirituality .(Translating by. Rahim Qasemiyan). Tehran: Hekmat.
- PiraviVanak, Marziyeh & Nazari Shahrezaii, Azalia. 2013. " A mystical review of the idea of emission in arabesque motif- drawing upon IbnArabi's view". Adabiyat va Honar-e Dini Quarterly. No 4. pp 31-54.
- Qayumi Isfahani, Jawad. 1996. Sahifat-ulHussain. Qom: Mo'asseseh-ye Nashr-e Eslami Publications.
- SadatiZarrini, Sepideh & Marasi, Mohsen. 2008. "The influence of Islamic mysticism on the Persian painting in the two schools of Timurid Harat and Safavid Tabriz". Negareh Quarterly. No7. pp 93-105.



turn to symbols and metaphors, but whenever Shia got the opportunity to become the official religion (as in the Safavid era) artists could show their beliefs through architecture and decorative elements easily. Islamic art lays its real nature on two elements, namely wisdom and technique. The main purpose of this research is to conduct a comparative study of the Architecture and the Persian painting of Safavid era through structural and conceptual common elements. Shiite principals dominated on design and ornaments of architecture of this period and Persian painters were influenced by them. Therefore, this research focuses on identifying the thoughts which provided grounds for the creation of such designing and decorative elements on architecture of the Safavid era; as semantic and decorative elements in architecture are one of the significant tools in hands of governors to develop their religious policies and beliefs among people in every period. Iranians have presented some of the greatest artworks based on Shiite view and artists could express beliefs of Shia through visual elements. Imamate and believing in Imam's right to guide people after the passing of the prophet Mohammad are one of the two most essential and basic beliefs of the Shiism which is the real Islam. Being suppressed and having a strong will to establish Imamate have constantly been remarkable among the Shiite communities. This feature has found its way into art. Using symbols and ironies in the Shiite art has been widespread during different periods in Iranian art and culture. Also using geometries was mostly meant to help recall the manifest intellectual stages of Shiite school in artworks. Research findings show that the connections of precise appropriateness of ornament and symbolic and overt language of sacred geometry of architecture in this painting clearly reflect deep Gnostic thoughts of Shia. This masterpiece was painted based on Shia wise thought and culture.

Keywords: Illustration of Imam Hassan's Sermon, Visual Elements, Shiite Thoughts, Safavid Architecture, Safavid Persian Painting, Ahsan al-Kibar

References: Abu Nasr as-Saraj. 2003. *Kitāb al-luma' fi'l-tasawwuf* (Translating by. Mahdi Mohabbati). Tehran: Asatir.

Aroosi Hovezi, AbdolAli. 2003. *Tafsir Noor al- Thaqalayn*. Correcting by Sayed Hashem Rasoli Mahallati. Qom: The Ismaili institute.

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. 2003. *Dictionary of Symbols*. (Translating by Sodabeh Fazayeli). Tehran: jeyhon. Vol 2.

Ememi, Saber. 2002. "symbol and allegory, differences, similarities". *Ketab-e MahHonar*. No 47-48, pp 60-68.

Faqfuri, Robab & Bolkhari Qahi, Hassan. 2013. "Manifestation of Islamic Philosophy in structure and contents of luster Mihrab of Razavi Holy Shrine". *Naghsh-e jahan quarterly*. No1, pp7-15.

Hanachi, Pirouz. 2015. "The Magic of Light in the Traditional Architecture, a Review of Methods to Use Natural Light in the Four Climates of Iran". *Seminar on Light in Architecture and Urban Planning*. pp38-53.

Haseli, Parviz. 2007. "Reflections of Architecture in Persian Painting". *Ketab – e Mah-e Honar quarterly*. No 103. pp 52-54.

Hosseini, Sayed Hashem. 2009. "A comparison of the art of frieze inscription in the Safavid era in the two prominent Shia ensembles: Imam Reza's Shrine and Sheikh Safi ad-Din Ardabili's Mausoleum". *Islamic Art studies Journal*. No11, pp105-132.

Hosseni, Sayed Hashem. 2011. "Conceptual and Decorative Use of shamseh in Sheikh Safi ad-Din Ardabili's Mausoleum". *Islamic Art studies Journal*. No 14. pp 7-25.

Hosseini, Sayed Hashem & Farashi Abarquii, Hossein. 2013. "An analysis of Shia symbolic

Common Pictorial Elements of Mystical Shiite Concepts in Persian Painting and Architecture (Case Study: Imam Hassan's First Sermon on Characteristics of an Infallible Imam)

Marzieh Alipour, PhD student of Comparative – Analytical Islamic Art History, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Kashayar Ghazizadeh, (corresponding author), Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Parviz Eghbali, Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran

Iraj Dadashi, Assistant Professor, Honar University, Tehran, Iran.

Received: 2020/6/3 Accepted: 2020/9/27



Persian painting is one of the most beautiful reflections of Islamic art, and its spiritual revolution roots in values of society which are manifested through Islamic architecture and decorative elements. Evidence supports the fact that painter of “The first sermon of Imam Hassan ibn Ali” painting was under the impression of architecture in the Safavid era. This painting was illustrated by Qasim ibn Ali, who was a contemporary of Bihzad and inferior to him in his artistry, based on Mohammad al-Husaini al Varamini’s masterpiece *Ahsan – al-Kibar* (1526). This manuscript has 39 Persian paintings and now is in the National library of Russia in Saint Petersburg. Very little is known of Qasim -i Ali’s life, but judging by the less vivid palette of this copy’s miniatures in comparison to those of Tabriz in 1520s, one can assume that he worked in Herat and was still alive in the mind-1520s. During the rule of Timurids, Shiism grew more powerful while Sunni Islam tended to lose influence, which paved the way for the Shiite teachings to prevail further. Eventually, the Safavid Sufi-Shia movement established the Twelver Shiism as the official religion of the country in 1502. The connection between Sufism and exaggerated (ghulat) ideals of Shiism had a profound effect on turning it into a political-religious movement. Although these exaggerated Shia beliefs were not in conformity with the original ones, they were so dynamic that eminent figures such as Sheikh Junayd were encouraged to make efforts, which eventually resulted in the establishment of the government in the 16th century. The Safavid rulers, who took power afterwards, spared no attempt to expand and strengthen it even further. Shiite religion is one of the main foundations of creating artworks among Islamic artists. Shiite principles were based on verses of Quran and narrations of Prophet (p.b.u.h) and his family. In verse 3 of surah Maeidah: “... This day I have perfected for you your religion and completed my favor upon you and have approved for you Islam as religion...”, Imam Ali (as), who has been directly appointed by Allah and introduced to community of Muslims by prophet Mohammad in Ghadir Khom, is an evidence of necessity of accepting rightful succession of the prophet. Shia believes Allah chose Ali (as) as successor of the holy Prophet who continued his teachings among people after his passing. The method of Shiite manifestation has been varied during Islamic art history in Iran and depended on the ruling governments in different periods (Shiite or non-Shiite). When Shia had restrictions in expressing their beliefs, they had to deliberately