قندیل منقوش به آیه نور، دوره ممالیک مصر. مأخذ: کریمی، ۱۳۹۷.

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل جنبه‌های نمادین آیه نور در محراب‌های مساجد ایران سده‌های ۵ تا ۱۰ق*

سمیه آرزوفر** محسن مراثی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۲۴
صفحه۲۷ تا ۴۵
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

از دیرباز بکارگیری نمادها در هنر و معماری موردتوجه بوده است، شاید بتوان ادعا کرد که یکی از مولفه‌هایی که معماری را ماندگار می‌سازد و آن را از یک هنر زیبا به یک هنر کامل و ماندگار بدل می‌کند، امکان بهره‌گیری این هنر از نمادها و سمبل‌ها در آن است. از این رو پژوهش حاضر با **هدف** بررسی نمادشناسی آیه نور و کنکاش دقیق برای یافتن مفهوم نمادین آیه نور در قالب تزئینات معماری اسلامی در مساجد ایران می‌باشد. و در صدد پاسخ به این **سوالات** است که: ۱. مفهوم نمادین آیه نور به چه صورت در تزئینات مساجد ایران نمایش داده شده است؟ ۲. کدام نقش بیش از دیگر نقوش از اشتهار و کاربرد بیشتری برخوردار است؟ **روش تحقیق** در این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای و اطلاعات میدانی است. **نتایج** این تحقیق نشان می‌دهد: آیه نور یکی از معدود مواردی است که در قرآن کریم به عنصری به عنوان نماد اشاره می‌کند. همانطور که از معنای آیه قابل برداشت است خداوند برای درک بهتر مفاهیم در ذهن مخاطب، نور خود را با تمثیل از چراغی درون محراب بصورت نماد بیان می‌کند. پس از تفسیر آیه به وسیله مفسران و عالمان اسلامی، نقش قندیل در هنر اسلامی به عنوان مفهوم نمادین آیه نور بصورت مکرر استفاده شده است. به غیر از این نقش، نمادگرایی آیه نور، در دیگر عناصر تزئینی مسجد همچون مقرنس‌ها، کاربندی‌ها به وجوه منظم و مشبک‌های حائل نور که در آن‌ها هندسه و نور به یاری یکدیگر تجلی‌گر هستی هستند قابل مشاهده و تحلیل است. به علت ارتباط مستقیم بین ماهیت تصویری قندیل و مثالی که در آیه نور ذکر شده است، این نقش بیش از دیگر نقوش تزئینی مساجد، به عنوان یادآور آیه نور عمل کرده است.

کلیدواژه‌ها

نور، آیه نور، نمادگرایی، قندیل، مقرنس، محراب مساجد

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «**کارکردهای صوری و معنایی نور در معماری اسلامی ایران: تدوین الگوی نورپردازی شهری**» به راهنمایی نگارنده دوم، در دانشکده هنر دانشگاه شاهد به انجام رسیده است.

** دکتری پژوهش هنر، مدرس دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، شهرتهران،استان تهران. Email: s.arezoofar@gmail.com
*** استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، شهرتهران، استان تهران (نویسنده مسئول) Email:marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

قرآن، دارای ظرفیت‌های بی‌نظیر و استثنایی است و هرکس به فراخور و ظرفیت و استعداد وجودی و معرفتی خود، از این اقیانوس بی‌انتها بهره‌مند می‌شود. به این معنا که در پس ظاهر سادهٔ آن، مفاهیم و موضوعات عمیق و بی‌پایان نهفته است. عرفان اسلامی در پرتو کتاب قرآن، روایات و احادیث معصومان (ع)، در مباحث هستی‌شناسی و توحید، سرشار از غنای فکری و ژرف‌اندیشی است که هر بار با دقّت و تأمل در این معارف، افق‌های جدید و فضاهای گسترده‌تری، مکشوف و مفتوح می‌گردد. برخی از این مفاهیم، در نتیجهٔ جذبه و الهام است و برخی جنبهٔ استدلالی و توصیفی دارد که در ساحت آموزه‌های قرآنی و دینی حاصل می‌شود. آیه ۳۵ سوره نور، از جمله آیاتی است که تمثیلی اعجاب‌انگیز دربارهٔ حقیقتی متعالی و ماورایی دارد. هر مفسر اندیشمندی، بسته به مراتب ایمانی، شهودی و استدلالی، از این آیه شریفه، دریافت و برداشتی داشته است که اگرچه در صورت بیانی و شاکلهٔ بحث هریک، تفاوتهایی دیده می‌شود، ولی ماهیت هرکدام به یک حقیقت می پیوندد. تمثیلی که در این آیه به کار رفته، همانند دیگر تمثیل‌های قرآنی، نزدیک کننده هرچه بیشتر مفاهیم، به ذهن مخاطب است. در این تمثیل زیبا، رموز و نهفتگی‌هایی موجود است که گاه لازم می‌آید با زبانی نمادپردازانه به بیان آن پرداخته شود. نمادشناسی ابزاری کارآمد برای دسترسی به معانی برتر از حیات دنیایی و طبیعی انسان که در عالم فراتر از او شکل‌گرفته است؛ بنابراین به ویژه در بازیابی مفاهیم متون مقدسه به کار می‌رود که نشان دهنده ارتباط انسان با عالم فراتر از خویش است. اندیشوران مسلمان نمادانگاری را در بخشی از آیات قرآن پذیرفته‌اند و با تعبیراتی مثل «سمبلیک» از آن یاد کرده‌اند. البته این دانشمندان نمادانگاری را به معنای نفی معرفت‌بخشی گزاره‌های قرآنی معرفی نکرده‌اند.

هدف پژوهش حاضر، بررسی نمادشناسی آیه نور و کنکاش دقیق برای یافتن مفهوم نمادین آیه نور در قالب تزئینات معماری اسلامی در ایران می‌باشد. **سوال‌های** اصلی این پژوهش عبارت است از: ۱. مفهوم نمادین آیه نور به چه صورت در تزئینات مساجد ایران نمایش داده شده است؟ ۲. کدام نقش بیش از دیگر نقوش از اشتهار و کاربرد بیشتری برخوردار است؟ **ضرورت و اهمیت تحقیق** هنر اسلامی گنجینه عظیمی از معانی عظیم عرفانی و حکمت الهی است؛ ریشه این هنر را می‌بایست در بنیان‌های ژرف تفکری معنوی و الهی جستجو کرد. تفکر و تعمق در جنبه درونی این هنر و زبان رمزگونه و تمثیلی آنکه حاوی بنیان‌هایی عرفانی و متافیزیکی بوده ضرورتی انکار نشدنی است. کاستی‌های فراوانی در این زمینه همچنان در پژوهش‌های محافل دانشگاهی مشاهده می‌شود. در این مقاله به بررسی معنای نمادین و رمزگونه تزئینات معماری اسلامی در قالب تحلیل برخی نقوش، در ارتباط با مفهوم نمادین آیه نور خواهیم پرداخت و در کنار این عناصر، بنیان‌های عرفانی و متافیزیکی این نقوش را تحلیل و بررسی می‌نماییم.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و با مطالعه ساختاری و بصری از طریق رویکرد تطبیقی انجام شده است. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در این تحقیق کیفی است. اطلاعات اولیه‌ی این پژوهش از طریق مطالعات کتابخانه‌ای انجام گرفته است و اطلاعات ثانویه‌ی آن با مطالعات میدانی، جمع‌آوری شده است. جامعه آماری پژوهش، شامل نمونه‌هایی از مساجد در ادوار تاریخی در ایران می‌باشد. نماد قندیل بکار رفته در محراب مساجد و سنگ‌قبرها، کاشی‌های محرابی، شناسایی و از نظر نمادشناسی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. برای تجزیه و تحلیل داده‌ها، از نقوش موردنظر، عکاسی شده و از طریق نرم افزار اتوکد، نقوش آن استخراج شده است. روش تجزیه و تحلیل دراین تحقیق کیفی است.

پیشینه تحقیق

مهناز شایسته فر و لیلا محمدیان (۱۳۸۱)، در مقاله‌ای با عنوان «ارزش‌های نمادین قندیل‌های ایرانی» در نشریه خیال، شماره ٤. اختصاصاً به مبحث نقوش روی قندیل‌ها پرداخته است. شایسته فر، مهناز، ۱۳۸۱، در مقاله‌ای با عنوان جایگاه و نمود مذهب در قندیل‌های ایرانی، نشریه مشکوه، قندیل از جهات مختلف مورد بررسی قرار گرفته و به اهمیت آن در میان سایر عناصر روشنایی اشاره شده است. حاتمی، فاطمه، ۱۳۸۵، در مقاله‌ای با عنوان قندیل نماد نور الهی، در نشریه میراث جاویدان، شماره ۵۴، قندیل را یکی از ادوات روشنایی معرفی نموده است و ردپای حضور قندیل را در هنر اسلامی، اعم از دست- ساخته‌ها، نگارگری، فرش و معماری بصورت خلاصه جستجو کرده است و دانش، فاطمه، ۱۳۹۱، در مقاله‌ای با عنوان نقش قندیل برروی کتیبه‌های اسلامی شهریزد، همایش بین المللی دین در آیینه‌ی هنر، همدان. به بررسی نقش قندیل بر روی کتیبه‌های اسلامی شهر یزد پرداخته است. کمندلو، حسین (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان بررسی نقش مایه قندیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصر صفویه تا دوران معاصر، در نشریه آستان هنر، شماره ۲-۳. به کارکرد نقش قندیل در فرش‌های عصر صفوی پرداخته که بیان کننده کارکرد عبادی و مذهبی این آثار است. آیت اللهی، حبیب‌الله و حسین عابد دوست (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان بررسی مفاهیم نمادین درخت، سبو و قندیل در محراب زرین فام با توجه به آیات قرآن کریم، نشریه آستان هنر شماره ۸، مفاهیم نمادین نقش مایه‌های سبو، درخت و قندیل را در باور کهن ایرانی و آیات قرآن کریم بررسی نموده و چگونگی ظهور

این نمادها را مطابق با اصول هنر اسلامی در تزئینات محراب زرین فام را بیان می دارند.
سجادی، علی، ۱۳۷۵، در کتابی با عنوان سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور. با مورد تأکید قراردادن محراب‌ها، نگاه دقیق‌تری به تزئینات محراب‌ها داشته است. مولف از دید باستان‌شناسی به مطالعه نقوش محراب‌های آجری، گچی، کاشی، سنگی در قبل از دوره مغول، پرداخته است. با توجه به اینکه تحقیق جامع و مستقلی در رابطه با موضوع پژوهش حاضر صورت نگرفته، لذا مطالعه و بررسی نمادگرایی آیه نور در تزئینات معماری اسلامی ایران ضروری می‌نماید.

تفسیر قرآنی

قرآن به ما می‌گوید که علاوه بر آیاتی با معانی دقیق کاربردی (آیات محکمات) آیات دیگری نیز وجود دارد که دارای معانی تمثیلی هستند (آیات متشابهات)[1]. پیامبراکرم(ص) فرمود: «برای هر آیه از قرآن ظاهر و باطنی و برای هر کلامی از آن حدی، و برای هر حدی هم مطلعی وجود دارد» (کلینی، ۱۳۶۵، ج۴، ۳۹۹-۳۹۸). بسیاری از این تفاسیر قرآنی، به خود پیامبر برمی‌گردند. قرآن بارها، از بیان تمثیل استفاده می‌نماید.[2] قرآن‌کریم متنی فرابشری با مفاهیمی عمیق و روحانی که در قالب الفاظ ساده بشر قرار گرفته است و عمیق‌ترین این معانی را به شکلی آسان و فهم‌پذیر برای مخاطب خویش بیان می‌کند تا اسباب ذکر و یادآوری او باشد.[3] ظهور چنین ویژگی‌هایی متن قرآن را ناگزیر از فهم نمادین برای کشف معانی در لایه‌های مختلف می‌کند.
برای درک آیه نور لازم است از نمادگرایی برای انتقال و درک پیام آیه استفاده کرد. مارتین لینگز، رمز را به معنای نماد می‌داند که بر نیروی موثر برای بازخوانی چیزی به ذهن، یعنی مثال آن، اشاره دارد (لینگز، ۱۳۹۱). قرآن تقریباً در هر سنتی از نمادگرایی برای توصیف بالاترین و درونی‌ترین حقایق استفاده می‌کند. انسان دارای استعدادهایی است که به وی امکان می‌دهد تا واقعیات را فراتر از قلمروی حواس فیزیکی خود بدست آورد. اما، گاهی زبان، برای بیان آنها قاصر است (Schuon, 2011: 34)
برای درک آیه‌های تمثیلی و سطوح ناب معانی، به تفسیر نیاز است. آثار تفسیری بسیاری از مفسران قرآنی از اوایل دوران اسلامی نوشته شده است. درپی ادامه بحث، باید متذکر شد که از این پس در این مقاله، هر جا از کلمات سمبول، رمز و نماد استفاده شده معنای یکسانی برای آنها مدنظر بوده است.

مفهوم‌شناسی آیه نور

یکی از آیه‌های قرآن‌کریم که نگاه مفسران و اندیشمندان اسلامی را به خود اختصاص داده و برداشت‌های مختلفی از این آیه ارائه شده آیه نور است که نام سوره نور نیز از این آیه گرفته شده است. آیه نور نه تنها سبب نامگذاری بیست وچهارمین سورهٔ قرآن کریم به «نور» شده، بلکه آینه تجلی و ظهور ذات باری تعالی است و به خوبی نشان دهنده وحیانی بودن قرآن است. اگر علمای اسلامی برای اثبات الهی بودن قرآن، مسئلهٔ اعجاز را ملاک قرار می‌دهند و جنبه‌ها و زوایای اعجاز قرآن را با استشهاد به آیات مختلف یا به مجموعه آیات قرآن تبیین می‌کنند، تحفص و بررسی آیه نور نشان می‌دهد که این آیه به تنهایی و به عینه، دلیلی بر اعجاز و الهی بودن قرآن است و این مهم اقتضا می‌کند که اندیشمندان متأله و علمای اسلامی، تدبر، تحقیق و شناسایی ویژگی‌های نسبت به این آیه و به تعبیری نسبت به «نگین» قرآن داشته باشند. برخی از اندیشمندان اسلامی و اصحاب معرفت، این آیه را زبده‌ترین آیه در قرآن و اعظم و اشرف آیات قرآن در باب توحید می‌دانند (آملی، ۱۳۶۸، ۱۷۶).
آیه نور که نام سوره نیز از آن گرفته شده است این چنین است: «اللّٰهُ نُورُ السَّمواتِ وَالاَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ کَمِشْکوٰةٍ فیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فی زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ کَاَنَّهَا کَوْکَبٌ دُرّیٌ یوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَکَةٍ زَیتُونَةٍ لاَشَرْقِیةٍ وَ لاَ غَرْبِیةٍ یکَادُ زَیتُهَا یضِیآءُ وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَی نُورٍ یهْدِی اللّٰهُ لِنُورِهِ مَنْ یشَآءُ وَ یضْرِبُ اللّٰهُ الاَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَ اللّٰهُ بِکُلِّ شَیءٍ عَلِیمٌ»
خدا نور (وجودبخش) آسمانها و زمین است، داستان نورش به مشکاتی ماند که در آن روشن چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که از تلألؤ آن گویی ستاره‌ای است درخشان، و روشن از درخت مبارک زیتون که (با آنکه) شرقی و غربی نیست (شرق و غرب جهان بدان فروزان است) و بی‌آنکه آتشی زیت آن را برافروزد خود به خود (جهانی را) روشنی بخشد، پرتو آن نور (حقیقت) بر روی نور (معرفت) قرار گرفته است. و خدا هر که را خواهد به نور خود (و اشراقات وحی خویش) هدایت کند و (این) مثلها را خدا برای مردم (هوشمند) می‌زند (که به راه معرفتش هدایت یابند) و خدا به همه امور داناست!
نمادهای موجود در این آیه نسبتاً پیچیده است و از عناصر مختلفی تشکیل شده است: نور (نور)، طاقچه (مشکات)، چراغ یا فتیله (مصباح)، شیشه (زجاجه)، درخت زیتون مبارک، نه شرقی نه غربی، و روغن که هر یک در نوع خود یک نماد است.

مفهوم مثال‌های آیه نور از منظر عالمان اسلامی

در این بحث، به آرای مفسّران در شرح آیه نور و تمثیل‌های آن، که هر یک به قدر همت خود و در حد فسحت فکر خویش آن را به نحوی تفسیر کرده‌اند به اختصار اشاره می‌کنیم:

بخش نخست آیه: «الله نور السموات والأرض»

آراء مفسران در مواجهه با اطلاق نور بر خدا در گزاره «الله نورالسموات والأرض» را می‌توان به دوگروه مجازانگار و

۱. سوره آل عمران، (۳/۷)
۲.در این قرآن (عظیم) برای (هدایت) مردم هرگونه مثل زدیم و اگر تو بر این مردم هر گونه معجز و آیتی بیاوری باز کافران محققاً (از روی عناد) خواهند گفت: شما (مسلمین و رسولتان خلق را) به باطل و اوهام می‌خوانید» (سوره روم: ۵۸). و خدا (این‌گونه) مثل‌های واضح برای تذکر مردم می‌آورد (سوره ابراهیم: ۲۵) و ما این همه مثلها را برای مردم می‌زنیم (تا حقایق برای آنها روشن شود) و لیکن به جز مردم دانشمند کسی تعقل در آنها نخواهد کرد (عنکبوت:۴۳).
۳. (قمر/۱۷)

حقیقت‌انگار طبقه‌بندی کرد. مجازانگاران به گروهی اطلاق می‌شود که حمل نور برخدا را در معنای حقیقی جایز نمی‌دانند، چرا که آنان عقیده دارند مراد از معنای حقیقی نور همان معنای ظاهری آن ـ یعنی نور محسوس ـ است و قائل شدن به آن مستلزم جسم انگاری خداوند است؛ از این رو برای رعایت اصل تشبیه و تنزیه[1] برآنند که اطلاق لفظ نور بر خدا در قرآن به معنای حقیقی نیست. در بیان معنای مجازی نور، معنای متعددی را مانند هادی، مزین، منور و ... بیان کرده‌اند. حقیقت‌انگاران بر اساس فرآیند مابعدالطبیعی سازی مفاهیم حسی، قائل به حقیقی بودن اطلاق نور بر خدا متعال شده‌اند (قراملکی، ۱۳۹۸).

مراد از «نور» در گزاره «الله نور السموات والأرض»

هدفْ نور خداست. بدین علت که نور عامی است که هر چیزی از آن روشنایی و نور می‌گیرد و آن، مساوی با وجود هر چیزی بوده است (طباطبایی، ۱۴۲۲، ۱۵/ ۱۲۳). به نقل از ابن عباس و انس، هدایت‌کننده اهل آسمانها و زمین به مصلحتشان است (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷/ ۳۷۸؛ طوسی، بی‌تا، ۷/ ۴۳۶). صاحب نور آسمانها و زمین است (طبرسی، ۱۴۰۵، ۲/ ۱۴۸). هم در آسمان و هم زمین، واحد است (مازندرانی، ۱۴۲۹، ۱/ ۳۵۵). به نقل از حسن، ابو عالیه، ضحاک و ابن عباس، آسمانها و زمین را به وسیله خورشید، ماه و ستارگان روشن می‌نماید (طبرسی، ۱۳۸۸، ۴/ ۱۸۱؛ طوسی، بی‌تا: ۷/ ۴۳۶). به نقل از ابی بن کعب، زینت‌بخش آسمانها به وسیله فرشتگان و آذین‌کننده زمین به وسیله اولیاء و انبیاء الهی (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷/ ۳۷۸). به نقل از ابن عباس، زجاج و مجاهد، اداره‌کننده امور آسمانها و زمین (مازندرانی، ۱۴۲۹، ۱/ ۳۵۴). به نقل از ضحاک، به وسیله خدا، اشیاء به وجود آمده‌اند (همان).

از امام باقر، امام رضا و امام هادی (ع)، در مورد «الله نور السموات والأرض»، نقل شده که به معنای هدایت اهل آسمان و زمین است (کلینی، ۱۳۶۳/۱:۳۸۰، ۸/۱۱۵؛ صدوق، ۱۳۵۷: ۱۵۵؛ طبرسی، بی‌تا: ۲/ ۴۵۰).

اشتراک بین مفسرانی که به حقیقی بودن اطلاق نور بر خدا قائل هستند با مفسران مجاز انگار در این است که آنها نیز اعتقاد دارند نوری که در این گزاره بر خدا حمل شده است، مسلماً نور محسوس نمی‌باشد؛ اما وجه افتراق میان این دو گروه در این است که مجازانگاران که خود را بر سر دوراهه قائل شدن به معنای ظاهری و یا پذیرفتن معنای مجازی می بینند راه دوم را در پیش می‌گیرند. این در خالی است که نزد معتقدان به حقیقی بودن این اطلاق، نور به غیر از معنای مجازی دارای معنای حقیقی‌ای می‌باشد که خود به دو قسم ظاهری و باطنی تقسیم می‌شود؛ لذا در نگاه ایشان عدم اعتقاد به معنای مجازی مستلزم پذیرش تجسیم نمی‌باشد؛ بلکه می‌توان قائل به معنای حقیقی باطنی شد. به این ترتیب واژه نور صرفاً دلالت بر نور محسوس نمی‌کند و شامل مصادیق دیگر از نور نیز می‌شود. می‌توان نام این شیوه را مابعدالطبیعی سازی مفهوم نور نامید. تا قبل از قرن پنجم غالب مفسران را می‌توان در گروه مجازانگاران به شمار آورد. اگر چه در تفسیر منسوب به قمی قرن ۳ ق نور در (الله نورالسموات والأرض) نور، خود خدا دانسته شده است (قمی، ۱۳۶۳: ۱۰۳/۲)؛ اما در این مورد توضیحی نمی‌دهد. از قرن پنجم به بعد توجه برخی مفسران به این مورد جلب می‌شود. که به تحلیل دیدگاه برخی از مفسران حقیقت‌انگار می‌پردازیم.

غزالی اطلاق نام نور به نورالانوار که نوراعلی و فوق همه نورهاست و از او نور به ماسوی می‌رسد، شایسته‌تر و اولی می‌داند (غزالی، ۱۴۱۶ق: ۲۷۵). و در تفسیر آیه نور بر آن است که خدا به معنای حقیقی کلمه نور آسمان‌ها و زمین است. شیخ اشراق در تعریف نور صراحتاً به بیان دو مولفه آن می‌پردازد؛ یکی «الظاهر بذاته» و دیگری «المظهر لغیره» (سهروردی، بی‌تا: ۱۰۶). ملاصدرا نور را حقیقتی بسیط می‌داند که ظاهر به خود و ظاهرکننده غیر خود است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۲: ۱۱). ملاصدرا بیان می‌کند که وجود مرادف نور است و نور همان وجود است و عدم مرادف ظلمت است (صدرالدین شیرازی، بی‌تا: ۲۲). نور و وجود حقیقت واحدند و فرقی بین آنها نیست مگر به مجرد اعتبار و مفهوم و بر همین أساس معتقد است که (الله نورالسموات و الأرض) به معنای «وجود آسمان‌ها و زمین است» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۱: ۳۵). پس خدا نور آسمان‌ها و زمین است به معنای نورالانوار، با این تفاوت که او نور غنی بالذات و انوار عین فقر و احتیاج به او هستند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۲: ۱۱۹).

معناشناسی «مشکاة»

عنصری از ابهام پیرامون کلمه مشکاة در آیه قرآن وجود دارد. این کلمه فقط یک بار در قرآن وجود دارد و به طور عادی به عنوان «طاقچه» ترجمه می‌شود. طاق یا طاقچه به عنوان درگاهی نمادین به دنیای بعدی درک می‌شد و چراغی راه را برای روح در مسیر بازگشت روشن می‌کرد. «مشکاه» بر وزن «فعال»، اسم یک آلت است. «مشکاة» در لغت، به معنای گودی کوچکی در دیوار به اندازه چراغ بدون منفذ است، به نقل از فراء، چراغی که منفذ ندارد و محل سراج که مصباح در آن قرار داده می‌شود، پس مشکات و اطراف و محیطش، با نور مصباح، نور می‌گیرند و روشنایی می‌دهند (مصطفوی، ۱۳۷۱، ۱۲/ ۲۸۸).

به نقل از سعید بن عیاض و حسن مشکات به چراغ تفسیر می‌شود. چراغی که در طاقچه که زجاجه‌ای بر روی آن است و مصباح، پشت زجاجه و چراغ، قسمت انتهایی است که مصباح در آن قرار دارد (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷/ ۳۷۹). چراغ در دیوار که راه نفوذی به بیرون ندارد (نقل قول نامشخص) (رازی، ۱۴۱۵، ۱۳/ ۲۳۶؛ طبرسی، ۱۴۰۵، ۲/

۱. تنزیه از ریشه «نزه» در لغت به معنای پیراستن و دور دانستن چیزی از صفتی ناشایست است. در اصطلاح دور دانستن خداوند از نقایص و صفات امکانی می‌باشد. که خود بر دو قسم است. تسبیح خداوند و تقدیس ذات از انداد و اضداد و دور داشتن از صفات نقص و اوصاف بشری (جرجانی، ۱۳۷۰: ۳۰-۲۹؛ تهانوی، ۱۹۹۶م، ج۱: ۴۲۷). تشبیه از ریشه «شبه» و در لغت به معنای مانند کردن چیزی به چیز دیگر است و در اصطلاح اهل عرفان عبارت است از «همانند کردن حق به خلق و اسناد صفات ممکن به واجب» (جهانگیری، ۱۳۷۵: ۲۷۷).

۱۴۸). به نقل از ابن عباس، ابوموسی اشعری و مجاهد، چراغ که در وسط قندیل قرار دارد و در آن، فتیله داخل می‌شود (رازی، ۱۴۱۵، ۱۳/ ۲۳۶). به نقل از ابن عباس، چراغی که منفذی به بیرون ندارد (طوسی، بی‌تا، ۷/ ۴۳۷). قندیل، به نقل از مجاهد (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷/ ۳۷۹). چراغ، به نقل از ابن عباس، جایگاه فتیله و مکان تهی که در داخل قندیل (چراغ) است.

معناشناسی «مصباح»

کلمه‌ای که برای توصیف چراغ در آیه نور استفاده می‌شود مصباح است. کلمه مصباح سه بار در قرآن ذکر شده است. مصباح، بر وزن «فعال»، و اسم آلت، از ریشه صبح یصبح و صبح یصبح است. «مصباح» در لغت به معنای سراج و چراغ که عبارت است از شعله آتشی که در قندیل مشاهده می‌شود، محل سراج (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲: ۴۷۳ ذیل واژه)، ظرفی که برای روشنایی به کار برده می‌شود (رازی، ۱۳۸۷: ۹۷۹ ذیل واژه) و سراج آمده است. چراغ بزرگ روشن. فتیله، به نقل از مجاهد (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷ / ۱۳۷۹). به نقل از ابی بن کعب، نور و روشنایی (رازی، بی‌تا،۸ / ۲۵۹۶). به نقل از ابن زید، چیزی که فتیله در آن قراردارد و آن چیز قندیل است.

معناشناسی «زجاجه»

«زجاجهٔ»، واحد «زجاج» است و در قرآن، و در آیه نور دو بار به کار رفته است. در لغت‌شناسی به معنای چراغ و سراج، شیشه (همان؛ راغب اصفهانی، ۱۴۱۲: ۳۷۸)، قندیل (فراء، ۱۴۲۳، ۳/ ۳۴۴) و قندیلی از شیشه شامی روشن آمده است.

آنچه از ظاهر آیه، قابل دریافت است، این است که «مصباح» در داخل «زجاجه» و«زجاجه» در داخل «مشکاهٔ» است، بنابراین، مراد از «مشکاهٔ»، چراغدان است که «مصباح»؛ یعنی چراغ در داخل آن است و دور مصباح نیز «زجاجه»؛ یعنی شیشه است و «مصباح» با فتیله‌ای که در داخل آن است، روشن می‌شود. گاهی، «مشکاه» را در داخل قندیل می‌گذارند (محمودی، ۱۳۹۵).

معناشناسی «کوکب دری»

مراد از «کوکب»، ستاره‌ای روشن است (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲، ۶۵۹؛ فیروزآبادی، ۱۴۱۶، ۴/ ۳۲۱؛ جرجانی، ۱۳۶۰، ۷۸). ستاره‌ای عظیم دارای نور فراوان (طباطبایی، ۱۴۲۲، ۱۵/ ۱۲۲). به نقل از ضحاک، ستاره زهره.

علت ذکر فراز «کأنها کوکب دری» در آیه، درخشش و روشنایی چراغ را می‌رساند.

معناشناسی «شجره»

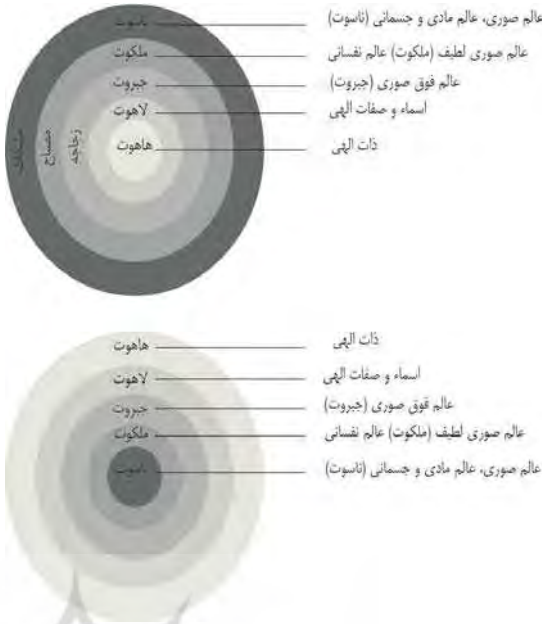
همانطور که در ترجمه آیه وجود دارد مراد از شجره درخت زیتون است. در حدیثی بر شخصیت مقدس زیتون تأکید شده است، که در آن پیامبر فرمود: «روغن زیتون بخورید و خود را با آن مسح کنید، زیرا از درخت مبارکی است» (محمدی، ۱۳۹۰، ۱۲/ ۵۱۷). چرا درخت زیتون در فرهنگ و حکمت اسلامی اهمیت فراوانی دارد؟ در آن، انواع منافع است (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷/۳۸۰) و روغنش، روشن‌ترین و زلال‌ترین است (نقل قول نامشخص) بعد از طوفان نوح اولین درختی است که در دنیا روییده است. در زمان نزول قرآن، روغن زیتون، زلال‌ترین نور به حساب می‌آمد، علاوه بر اینکه درخت قدسی و مبارک در وادی مقدس طور است و خدا در آیه ۲۰ سوره مومنون به آن اشاره فرموده است و نیز درختی که همه اجزای آن به عنوان نور و غذا و شفا قابل استفاده است (صادقی، ۱۴۳۴، ۲۰/ ۳۷۶). هدف این آیه بیان این نکته است که، چراغی که در مثال ذکر شده، با روغنی روشن می‌شود که بهترین و زلال‌ترین روغن را دارا بوده و به بهترین صورت می‌سوزد و بالاترین روشنایی را دارد.

معناشناسی «لاشرقیه و لاغربیه»

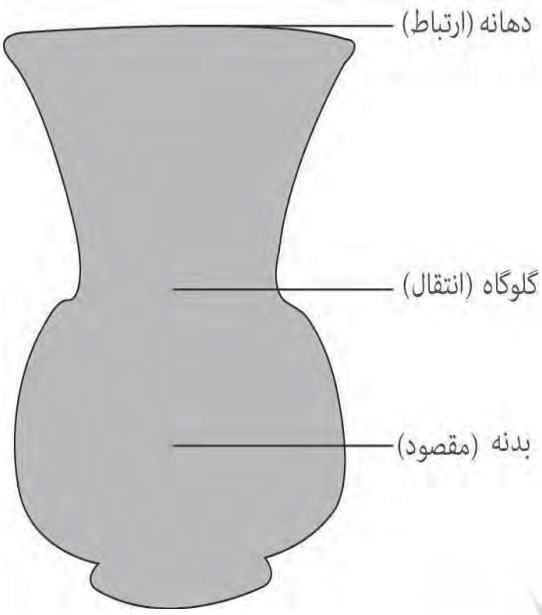
محل رویش درخت زیتون، شام است؛ چرا که بهترین زیتون‌ها، در این منطقه می‌رویند و آن، میان شرق و غرب واقع شده است (طبرسی، ۱۴۰۵، ۲/ ۱۴۸). به نقل از حسن، مانند روغن این دنیایی نیست. اگر در زمین روییده بود، یا غربی و یا شرقی بود (طوسی، بی‌تا، ۷/ ۴۳۸؛ طبرسی، ۱۳۸۸، ۴/ ۱۸۲). به نقل از این زید، از درخت شرق و درخت غرب نیست؛ اگر به یکی از این دو سو اختصاص داشت روغنی کم و با نور ضعیفی داشت. از منطقه شام است که نه میان مشرق است نه میان مغرب (طبرسی، ۱۴۲۶: ۷/۳۸۰). به نقل از ابن عباس، کلبی، عکرمه و قتاده، در سایه شرق و غرب قرار نمی‌گیرد و دائما در برابر نورافشانی خورشید قرار گرفته است (طبرسی، ۱۴۲۶: ۷؛ طوسی، بی‌تا، ۷/ ۴۳۸) به نقل از ضحاک، مکی است؛ زیرا مکه در وسط دنیا قرار گرفته است نه در جانب شرق یا غرب (طبرسی، ۱۴۲۶، ۷/ ۳۸۱). در روایتی از در روایتی از امام باقر و صادق (ع) در مورد «لا شرقیه ولا غربیه» آمده است که مراد، این می‌باشد که یهودی و نصرانی نیست (کوفی، ۱۴۱۰، ۲۸۱؛ کلینی، ۱۳۶۳، ۱۹۵/۱؛ صدوق، ۱۳۷۹، ۱۵). بهترین تفسیر برای این عبارت، آن است که این درخت، در جایی قرار دارد که نه به طور کامل، شرقی و نه به طور کامل، غربی است، بلکه هم شرقی و هم غربی است و افتاب خورشید به طور کامل در طول روز به آن بر می‌خورد و چنین زیتونی دارای کیفیت بالایی است و در نوردهی، بی نظیر است.

معناشناسی «یکاد زیتها یضیء و لو لم تمسسه نار»

معنای ظاهری فراز «یکاد زیتها یضیء» روشن است و آن عبارت است از اینکه نزدیک است روغن چراغ روشن



تصویر ۱. نمودار تطبیقی مراتب هستی‌شناسی با تمثیل آیه نور، مأخذ: نگارندگان.



تصویر ۲. الگوی پایه‌ای ارتباط، گذر و انجام، مأخذ: نگارندگان بر اساس تحلیل نادر اردلان و لاله بختیار

شود، اگرچه آتش به آن نرسد و این، حکایت از مبالغه در روشنایی نور چراغ دارد.

عبارت «ولولم تمسسه نار» اشاره به این نکته دارد که نور چراغ در مشکوه، چنان فروزان است که ممکن است بدون وجود آتش هم بسوزد. یک نوع از مبالغه است که در میان گفتمان بشر رواج دارد؛ یعنی چراغ، برای روشن شدن به ماده سوختنی نیاز ندارد و به خودی خود روشن است، چنان که اوصاف خدای متعال این گونه است. خدا نورش را از غیر خود نمی‌گیرد، بلکه این خداست که به همه نور می‌دهد (محمودی، ۱۳۹۵). نکته به دست از این تفسیر اینست که مراد از نوردهی، علم افروزی و سخن به علم گفتن است.

معناشناسی «نور علی نور»

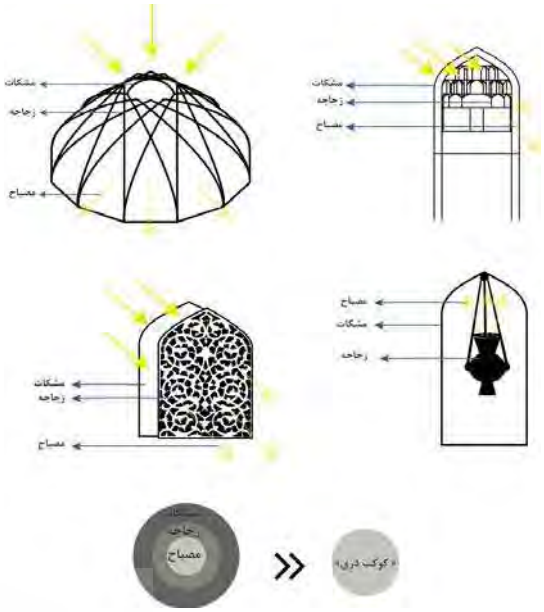
به عنوان نور زجاجه ذکر شده است، نور عظیم بر نور در کمال درخشانی و روشنایی (طباطبایی، ۱۴۲۲، ۱۲۴/۱۵). نور هدایت کننده به سمت توحید بر نور هدایت کننده از منبع (طوسی، بی‌تا، ۷/ ۴۳۸). نور علی نور به «کانها کوکب دری» اشاره شده؛ یعنی زجاجه، مانند ستاره درخشان است و نور بر روی نور قرار دارد. نور فوق نور مصباح است و بر آن است و نور مصباح، نور منبسط است و آن، نور آسمان‌ها وزمین است و آن در نور زجاجه، واقع است و آن، عالم أرواح و عقول فانی است (مصطفوی، ۱۳۷۱، ۲۹۱/۱۲). هدف تضاعف و تعدد و تصاعف نور است؛ بدون اینکه محدود و مشخص کند (طباطبایی، ۱۴۲۲، ۱۲۴/۱۵). به نقل از مجاهد، روشنایی آتش بر روشنایی نور، روشنایی روغن بر روشنایی مصباح، بر روشنایی زجاجه (طوسی، بی‌تا: ۴۳۷/۷؛ طبرسی، ۱۴۲۶، ۳۸۱/۷). به نقل از زید بن اسلم، بعضی، بعضی دیگر را نور می‌دهد (طوسی، بی‌تا، ۴۳۷/۷). مراد تضاعف نوری است که «مشکاة» و «زجاجه» و «مصباح» و روغن در آن مشارکت دارند. در روایتی از امام صادق و امام کاظم (ع)، امامی بعد از امام دیگر (صدوق، ۱۳۵۷: ۱۵۸؛ عریضی، بی‌تا، ۳۲۶).

تطبیق نمادگرایی آیه نور و مراتب هستی شناسی:

علاوه بر معانی و تفسیر آیه نور، تصویر رمزی و سمبلیک چراغ درون مشکات، به پنج صفت کیهانی که در تفکر صوفیان، به صورت خمس حضرات الهی تعریف می‌شود نسبت داده و به مراتب هستی شناسی اشاره دارد. عروج به سوی عرش الهی به واسطه فیض الهی با گذر از این مراتب ممکن است.

در مثال آیه نور، عناصر اصلی به ترتیب متحدالمرکز، مرتب شده‌اند. ابتدا، مشکات وجود دارد. در داخل مشکات زجاجه و در داخل زجاجه مصباح قرار دارد. این آرایش متحدالمرکز، براحتی می‌تواند به عنوان نمایشی از سطوح متعدد هستی‌شناسی درک شوند.

در واژه شناسی صوفی، اینها شامل قلمروی انسانی «ناسوت» (مشکات) یا دامنه هستی می‌باشند، چون بشر از



تصویر ۳. تحلیل تصویری تمثیل آیه نور و عناصر تزئینی مساجد اسلامی در ایران، مأخذ: نگارندگان.

زمین به دنیا می‌آید، بعد، قلمروی وفاداری «ملکوت» است (زجاجه) و بدین دلیل است که بر دنیای مادی برتری دارد، بعد، قلمروی قدرت «جبروت» است (مصباح) که آسمانی و کیهانی است و از عقل انسانی ساخته شده است و ماهیت فرا طبیعی دارد که درون ما نفهته است. معیار چهارم، قلمروی الوهیت (لاهوت) است که موجودیت بوده و منطبق با عقل خلق نشده است و آخرین معیار، در صورتی که با این اصطلاح استفاده شود، چیزی به غیر از هاهوت یا نفس نامحدود نیست. نظریه پنج اصل هستی شناسی را می‌توان با دو نمودار که هر کدام شامل پنج ناحیه متحدالمرکز هستند نشان داد، یکی اصل را در مرکز نشان می‌دهد و دیگری آن را در پیرامون، آنچه با نحوه‌ی نگرش‌های «کون صغیری» انسانی و «کون کبیری» الهی متناظر است (Schuon, 2002: 51-55) (تصویر ۱).

مطابقت تمثیل نور الهی در آیه نور با عناصر تزئینی در فضای عبادی

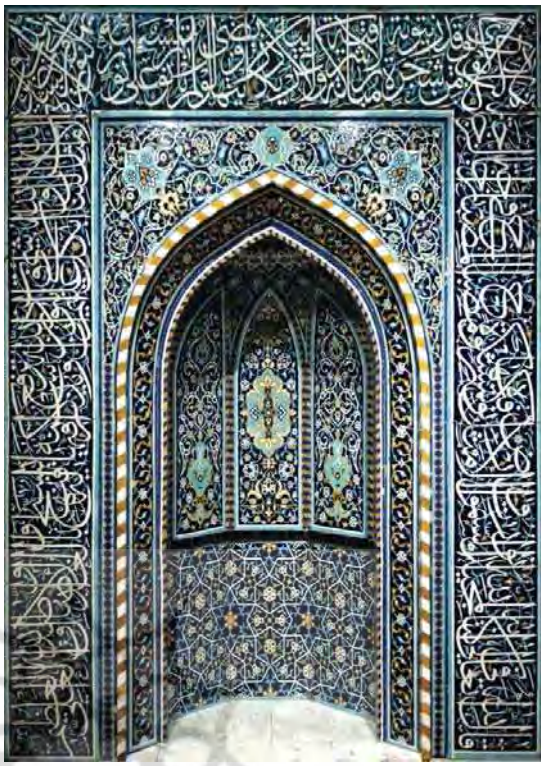
مساجد ایرانی در دوره‌های اسلامی دستخوش تغییرات و تحولات بسیاری از نظر الگوی کالبدی و میزان تطابق با مفاهیم عرفانی و قوانین فقهی بوده‌اند. انتخاب روشی مناسب برای تجلی مفاهیم عرفانی در قالب معماری بر عهده معمار است؛ به طوری که وی از عالم مقدسات، مفاهیم، و غیب الهام شکلی می‌گیرد، و با تجسیم جلوه‌های نمایان قدرت الهی بر روی زمین خاکی در آفرینش فضایی خیال انگیز و مملو از زیبایی‌های معقول می‌کوشد، تا نمازگزار با دیدن این نشانه‌ها دیده بر دل نشاند (نقره‌کار، ۱۳۸۷، ۲۲۰-۲۱۶). بر این اساس فضا و عناصر مسجد بایستی تجلی‌گر اسما و صفات خداوند باشد. به علت منع تصویرسازی در هنر اسلامی، معمار مسلمان در نگرشی تنزیهی، هیچ‌گاه وجود حق را قصر نمی‌کند، بلکه با نگاهی آمیخته از نگرش تنزیهی و تشبیهی، فضای مساجد را مجلایی از مجال الهی و مظهری از مظاهر حق سبحانه می‌داند. نوع دلالت تشبیه ـ تنزیه نماد (سمبول) است. به گفته گنون در مقاله کلمه و سمبول: «حقایق متعالی که قابل انتقال و القا به هیچ طریق دیگری نیستند؛ هنگامی که با نمادها در می‌آمیزند؛ تا اندازه‌ای انتقال‌پذیر می‌گردند» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۸). نمادگرایی، علم دقیق است و رویاپردازی نیست که در آن خیال‌پردازی شخصی، عملکرد آزادانه‌ای داشته باشد (گنون، ۱۳۹۸، ۲۹). نمادگرایی، دارای بعد معرفت بخشی بوده و بیشتر به سرچشمه معنایی و معنوی توجه دارد؛ به همین خاطر در نمادگرایی عناصر کالبدی و تزئینی به وفور جهت اشاره به محتوا و مفهوم به کار گرفته می‌شوند (حمزه‌نژاد، ۱۳۹۳: ۸۴).

نقش نور در معماری اسلامی، تاکید گسترده بر اصل تجلی است. نور به عنوان مظهر وجود در فضای مساجد گسترده می‌شود تا یکی از عناصر تشکیل‌دهنده فضای ادراکی باشد.

نور در هنر اسلامی دارای دو بعد کارکرد صوری و معنایی است. نور با جان‌بخشی به معماری عناصر تزئینی را مشخص می‌نماید و نقوش از حضور آن مایه می‌گیرند. عناصر معماری در بناهای اسلامی و مواد تزئینی، آنطوری شکل می‌گرفتند که نور را منکسر می‌کردند (گروبه، ۱۳۸۰، ۱۷۳). عناصر دخیل در نورپردازی مساجد بجز نقش عملکردی و کمی، جزئی از تزئینات مسجد به عنوان سمبلی از عرفان و معنویت به شمار می‌آیند. نور و تزئینات مسجد، به جای به بند کشیدن ذهن، به جهانی خیالی رهنمون می‌شود و قالب‌های ذهنی را در هم شکسته و انسان را به روشنایی دنیایی می‌کشاند که تجلی حق در آن است.

آیه نور یکی از معدود مواردی است که در قرآن به عنصری به عنوان نماد اشاره می‌کند و معماری اسلامی به همین دلیل استعداد ذاتی بیان بصری را درک کرده است. پس از بیان تفسیری آیه نور، به وسیله مفسران و عالمان اسلامی رواج استفاده از قندیل در انواع هنرها در اسلام مشاهده می‌شود. نقش قندیل در تفکر و هنر اسلامی به عنوان مفهوم نمادین تجلی یافت و مجلاء والاترین موهبت‌ها، یعنی نورالهی شده است.

به عقیده نادر اردلان در سراسر معماری اسلامی حرکت در فضا یا حرکت و جابجایی چشم در فضا از الگوی پایه‌ای ارتباط، گذر و انجام پیروی می‌کند. چشم با انتقال و گذر از گلوگاه عبورکرده و سپس درون فضای اوج و انجام



تصویر ۴. محراب کاشی‌کاری، مزین به آیه نور، اصفهان، دوره صفویه، اوایل قرن ۱۷م، مأخذ: Stone,2018:65.

تصویر ۵. کتیبه بیرونی ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد، مأخذ: نگارندگان.

منبسط می‌شود، (اردلان و بختیار، ۱۳۹۶: ۴۷) که همین اصل را به دیگر بخش‌های هنر اسلامی و در طبیعت نیز تعمیم داده است. فرم قندیل نمایش دهنده سه مرحله در دهانه به عنوان انتقال در گلوگاه به عنوان گذرگاه و در بدنه به عنوان محل انجام و مقصود است (تصویر ۲).

درگذشته مقابل محراب چراغ یا مشعلی می‌آویختند تا محراب تداعی بخش «الله نورالسماوات والارض...» باشد و در واقع محراب نمادی از جلال خداوند است (شاطریان،۱۳۹۰: ۳۳). به عقیده بورکهارت «فرم محراب صرف نظر از نام آن یادآور عبارتی از قرآن‌کریم است. در سوره نور که حضور حق‌تعالی در جهان و در دل و جان آدمی با نور چراغ در طاقچه (مشکوه) گذاشته شده، مقایسه می‌شود. در آیه نور تشابهات میان محراب و مشکوه آشکار است و آن تأکیدی است بر اینکه چراغی را از زاویه نیایش آویزند (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۹۸).

و در جای دیگری بورکهارت اشاره می‌کند «در واقع محراب به علت انعکاس کلام حق تعالی در نماز، رمز حضور پروردگار به حساب می‌آید» (همان، ۱۴۷). بنابراین وجود عناصری مانند تعبیه چراغ در مرکز محراب، کتیبه‌های قرآنی از سوره نور و شکل قوس دار آن، این نظریه را که محراب جایگاه فرود انوار الهی است، تقویت می‌کند (رهبرنیا، روزبهانی، ۱۳۹۳). این‌گونه تشبیهات و اشارات در هنر اسلامی، باعث ایجاد جهانی پر رمز و راز می‌شود که همه صور و عوالم مانوس در جهان ناسوتی متفاوت ومتباین است. فرم نمادین آیه نور در مساجد ایران مکررا استفاده شده است. تکرار استفاده از نقش قندیل در هنراسلامی نکته‌ای است که بیانگر اهمیت و تقدس این نقش می‌باشد.

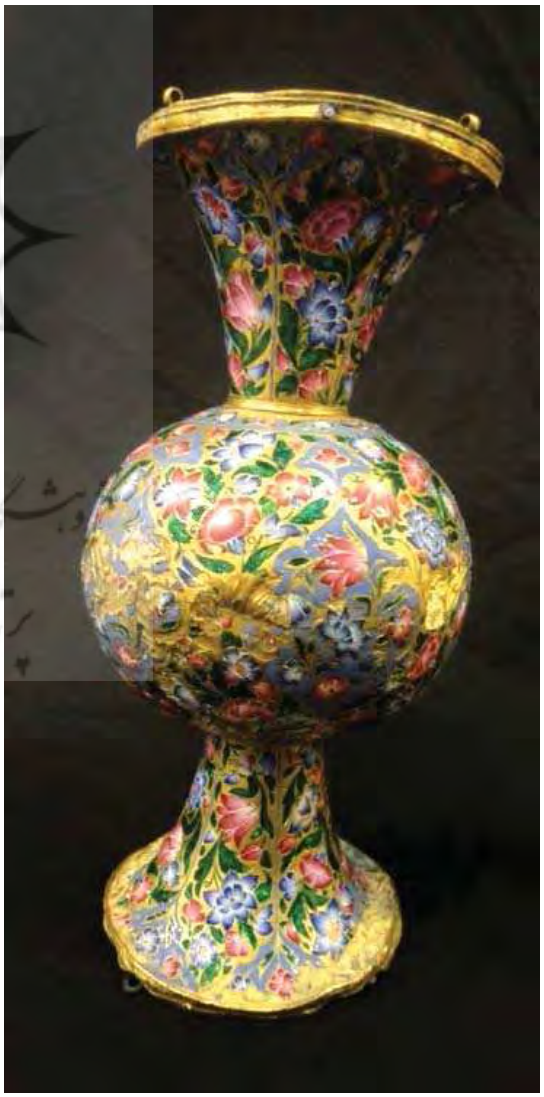
همچنان که صائب تبریزی در باب جایگاه قدسی قندیل در محراب سروده است:

تصویر ۶. کتیه آیه نور، مناره مسجد جامع دامغان، دوره سلجوقی، مأخذ: Stone,2018:66.

تصویر ۷. قندیل شیشه‌ای کبالت. قرن ۱۰-۱۲ ه.ق. مأخذ: Carboni، ۲۰۰۱، ۱۶۶.

تصویر ۸. قندیل گلدانی برنجی، کتیبه‌ای، قرن ۱۱ ه.ق، مأخذ: موزه رضا عباسی.

تصویر ۹. قندیل مسی صفوی، قلمزنی، نقوش کتیبه‌ای و گیاهی، قرن ۱۱ه.ق. مأخذ: شایسته‌فر، ۱۳۸۱.



تصویر ۱۰. قندیل طلایی میناکاری شده دوره قاجار، حرم حضرت معصومه. مأخذ: کریمی، ۱۳۹۷.

تصویر ۱۱. قندیل منقوش به آیه نور، دوره ممالیک مصر. مأخذ: کریمی، ۱۳۹۷.

به من این نکته چو قندیل از محراب روشن شد
که از خود هرکه خالی می‌شود مسجود گردد

به غیر از استفاده مکرر از نقش آویخته چراغ در محراب در مساجد، نمادگرایی آیه نور را در دیگر عناصر تزئینی مسجد نیز می‌توان یافت. مقرنس‌ها و کاربندی‌ها به وجوه منظم، مشبک‌های حائل نور، سطوح، که در آن‌ها هندسه و نور به یاری یکدیگر تجلی‌گر هستی می‌باشند (مشیون، ۱۳۸۰، ۷۱).

مقرنس برجسته‌ترین تزیین محراب و در عین حال زیباترین، رازآمیزترین و پرشکوه‌ترین جنبه آن است. معمار مساجد اسلامی با تغییرات قابل لمس در سطوح به شکل مقرنس، تزئینات را به جایگاه و مجلایی برای ظهور کامل از مراتب عالم و انعکاس نور حق در آن مبدل می‌سازد. مقرنس، نماد به ظاهر چلچراغ آویخته از آسمان، محصول موانست و همنشینی بسیار لطیف رنگ و نور بر بستر معماری است. «مقرنس تمثیلی از فیضان نور در عالم مخلوق خداوند است که چون چلچراغی بر سر جان
نمازگزاران (قندیل)، نور رحمت، معنا و معنویت را می‌گستراند» (بلخاری، ۱۳۸۷، ۳۷۸). مقرنس‌ها نور را به سمت خود جلب کرده و در محیط به درجات دقیق و باریک‌تر همچون زجاجه تلطیف کرده و منتشر می‌سازند (بورکهارت، ۱۳۶۸، ۸۸).

در زاویه دیگری از مسجد، روزنه ایجاد شده بر روی دیوار نقش مشکات را ایفا می‌کند و به عنوان چراغدانی در فضای عبادی مطرح است. مشکات نور چراغ را متمرکز ساخته و بر شدت آن می‌افزاید. نقوش مشبک‌ها به عنوان زجاجه عمل می‌نماید. چرا که همانند شیشه باعث تعدیل و تلطیف نور می‌گردد. و نور آسمان مصباح این چراغدان می‌باشد. روزنه گنبد هورنو[1] در شبستان‌ها نقش مشکات را ایفا می‌کند و به عنوان چراغدانی در فضای عبادی شبستان مطرح است. مشکات نور چراغ را متمرکز ساخته و بر شدت آن می‌افزاید. پوسته اندرونی گنبد به عنوان زجاجه عمل می‌نماید. چرا که همانند شیشه باعث ازدیاد نور می‌گردد. و نور آسمان مصباح این چراغدان می‌باشد و در نهایت مجموعه مصباح، مشکات و زجاجه تولید نور پرفروغ یعنی کوکب دری در فضای عبادی می‌کند (تصویر ۳).

با بررسی نقش تزئینات درون مساجد به طور خاص، فارغ از جنبه‌های عملکردی، واجد ارزش‌های معناشناختی بوده که هدف ان، سوق انسان قرار گرفته در فضا به سمت مظهر وجود و نورالانوار بوده است. می‌توان گفت که در معماری اسلامی، طراحی ظرف فضا حاکی از پیوند محکم میان اندیشه، اعتقاد و عمل سازندگان آن بوده و در آن تلاش شده است تا با استفاده از نور به عنوان جوهر فضا و ایجاد سلسله مراتب فضایی و ایجاد ساحت‌های نظامی که به دنبال حرکت از ماده به سوی معنویت، حرکت از تاریکی به سوی روشنی، حرکت از سنگینی به سوی سبکی و در یک کلام حرکت از عالم ناسوت به سوی عالم لاهوت است؛ و نتیجه ایجاد فضایی سراسر معنوی است که حضور خدا در هر سو احساس می‌شود. به غیر از نمادگرایی فرمی آیه نور، آیه نور بر روی کتیبه‌های محراب‌ها و مناره‌ها حضور پیدا کرده‌است. استفاده از آیه نور در کتیبه آجری مناره مسجد جامع دامغان، یکی از موارد استفاده نمادین از این آیه می‌باشد. در گوشه شمال شرقی مسجد مناره‌ای آجری قرار دارد. در بدنه آن تزئینات آجری زیبایی کار شده است. تقریبا در وسط مناره کتیبه زیبایی به خط کوفی نوشته شده که آیه‌ای از سوره نور می‌باشد: (بسم الله الرحمن الرحیم. الله نور السموات و الارض مثل نوره کمشکوه فیها المصباح المصباح فی الزجاجه...) (Blair,1991, 191-92). در کتیبه واقع بر نمای بیرونی دهانه ایوان مقصوره مسجد گوهرشاد مشهد ایات ۳۵ تا ۴۵ سوره نور به خط ثلث نگارش یافته و در مضون خود بیانگر سیطره نور الهی در زمین و آسمانها و قدرت مطلقه او، و تسبیح و ستایش ذات واحد او از سوی تمام مخلوقات است. استفاده از آیات نور در این کتیبه به‌عنوان یکی از عرفانی‌ترین آیات قرآن کریم، بیانگر دیدگاه بزرگان تصوف در این دوره، اشاره به این حقیقت معنوی است که نور همان خداست و جاییکه نور وجود دارد، خداوند نیز وجود خواهد داشت (فغفوری و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۴: ۱۰). و محراب دیگری مربوط به اوایل قرن هفدهم در دوره صفویه است، از سه طرف با کتیبه‌ای خطی آیه نور احاطه شده است. (تصاویر ۶-۴).

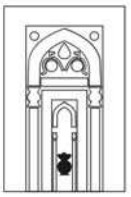
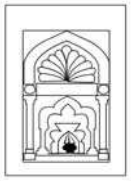
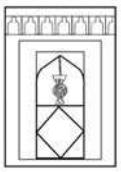
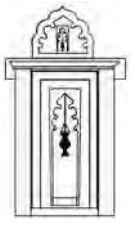
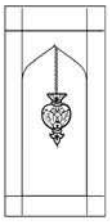
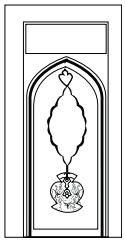
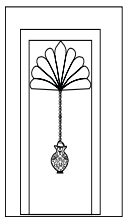
تصویر ۱۲. قندیل نقاشی شده در دیواره برج خرقان، دوران سلجوقی، قرن ۴ ه.ق. مأخذ: Stone,2018:122.

سیر استفاده از نماد قندیل در تزئینات مساجد ایران

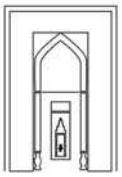
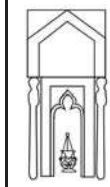
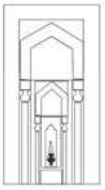
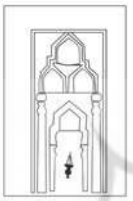
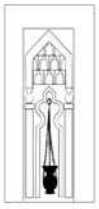
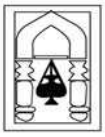
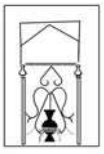
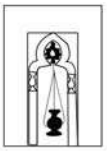
در فرهنگ دهخدا در تعریف قندیل آمده است: «قندیل: چراغ، چیزی که در آن می‌افروزند و آن معرب کندیل است، شمعدان و پیه سوز». همچنین معرب کندیل و به معنای چراغ خصوصاً چراغدانی که از سقف می‌اویزند (دهخدا، ۱۳۷۷).

۱. هورنو در معماری سنتی ایران به نورگیری بالای سقف گفته می‌شود. چون در نزدیکی‌های تیزه گنبد امکان اجرا به صورت بقیه‌ی قسمت‌ها میسر نیست، لذا در نزدیکی‌های تیزه، سوراخ را پر نمی‌کنند تا در بالای طاق کار نور رسانی را انجام دهد.

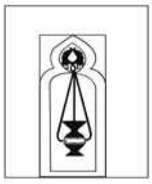
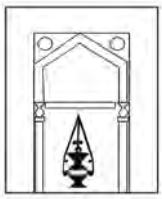
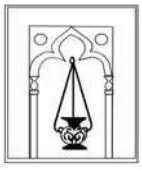
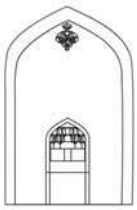
جدول ۱. تحلیل نقش قندیل در محراب‌های سنگی. مأخذ: نگارندگان

نقش محراب	آنالیز نقش محراب	نقش محراب	آنالیز نقش محراب	نقش محراب	آنالیز نقش محراب
					
محراب سنگی مسجد میمیه، قرن ۵ ه.ق، دوره سلجوقی، موزه ملی ایران.		محراب سنگی، فاطمه خاتون، قرن ۶ ه.ق، دوره سلجوقی، موزه متروپولیتن.		محراب سنگی، سنگ آهک، قرن ۷ ه.ق، دوره ایلخانی، موزه هنر آسیایی.	
					
محراب سنگی، مسجد خواجه عبدالله، لار، قرن ۷ ه.ق، موزه پارس شیراز.		محراب گچبری، مسجد ابرکوه یزد، قرن ۷، دوره ایلخانی.		محراب سنگی، مسجد امیر چخماق یزد، قرن ۸ هجری.	
					
محراب سنگی، مسجد شاه ولی تفت، یزد، سده ۸ ه.ق، شیوه آذری.		محراب سنگی شبستان جنوبی، مسجد جامع یزد، قرن ۸ ه.ق، دوره ایلخانی.		محراب سنگی مرمری زیارتگاه شیخ علی بنیمان، مسجد بیدا خوید، قرن ۹ ه.ق.	
					
محراب سنگی مسجد ابرکوه یزد، قرن ۱۰-۹ ه.ق، دوره ایلخانی، موزه ملی ایران.					

جدول۲. تحلیل نقش قندیل در محراب‌های سنگی. مأخذ: همان

نقش محراب	آنالیز نقش محراب	نقش محراب	آنالیز نقش محراب	نقش محراب	آنالیز نقش محراب
					
محراب زرین فام، پیش روی مبارک، ۶۱۲ ه.ق، دوره ایلخانی، موزه مرکزی آستان قدس.		محراب زرین فام بالای سر قدمگاه حرم مطهر امام رضا (ع)، ۶۴۰ ه.ق، دوره ایلخانی، موزه مرکزی آستان قدس.		محراب زرین فام، حرم مطهر امام رضا (ع)، قرن ۷ ه.ق، دوره ایلخانی، موزه ویکتوریا آلبرت لندن.	
					
محراب زرین‌فام امام زاده یحیی ورامین، ۶۶۳ ه.ق، موزه شانگری.		کاشی محرابی فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، سیریکا، حراج کریستیز لندن.		کاشی محرابی فیروزه‌ای، طرح محرابی، حدودا قرن ۸ ه.ق، کاشان، دوره ایلخانی، موزه ویکتوریا آلبرت لندن.	
					
کاشی محرابی، فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، موزه ساکلر.		کاشی محرابی فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، مجموعه خصوصی.		کاشی محرابی فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، موزه اسمیتسونین.	
					
کاشی محرابی فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، موزه اسمیتسونین.		کاشی محرابی فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، موزه دالاس.		کاشی محرابی فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، مجموعه خان رحیمی، نیویورک.	
					
کاشی محراب، لعاب سبز رنگ ، شمال ایران، قرن ۶ ه.ق، موزه تمدن‌های آسیایی.		کاشی محراب لعاب فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، موزه تمدن‌های‌آسیایی.		کاشی محراب لعاب فیروزه‌ای، کاشان، قرن ۷ ه.ق، موزه مجموعه خصوصی، ایالات متحده، نیویورک.	

ادامه جدول ۲. نقش قندیل بر روی محراب‌های زرین فام. مأخذ: نگارندگان

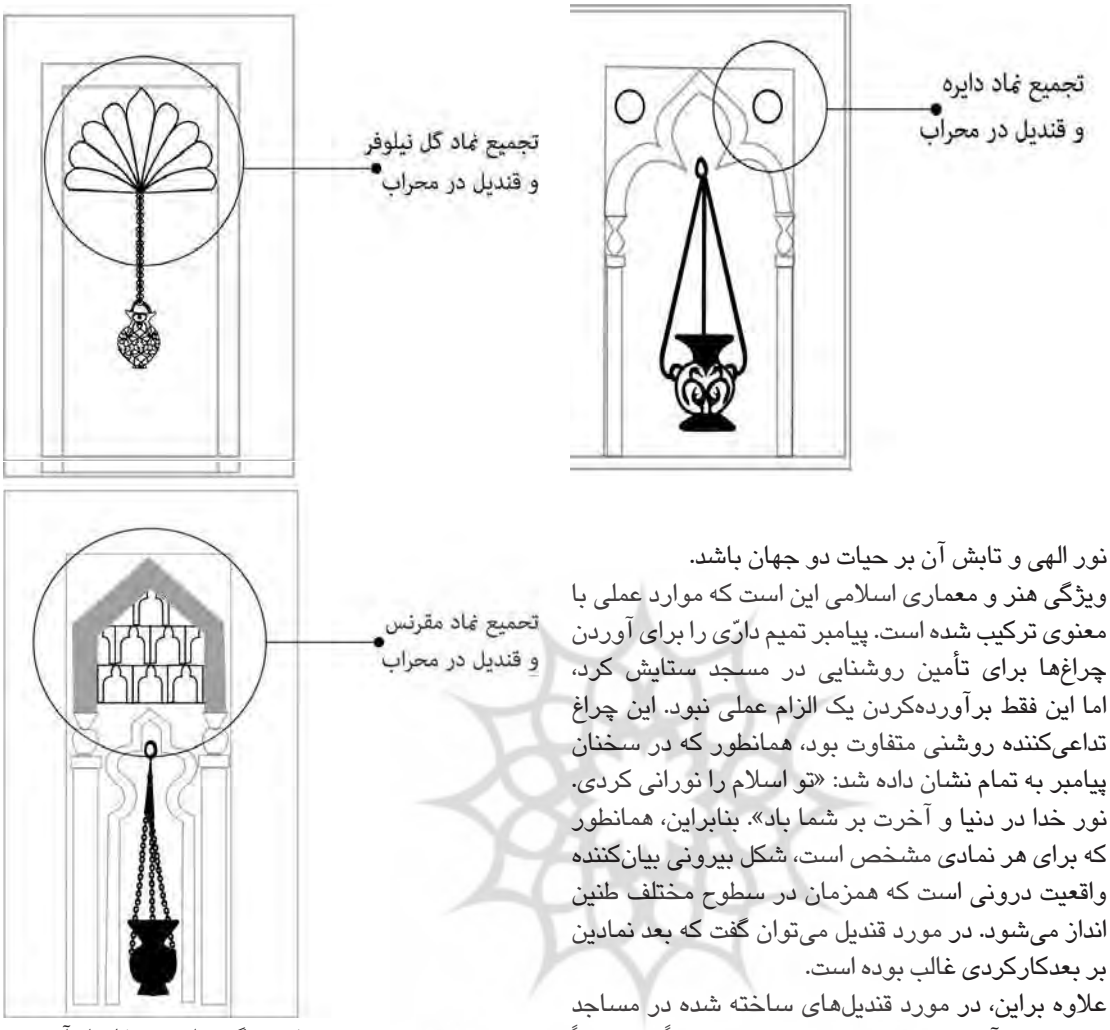
					
محراب زرین فام، کاشان، قرن ۸ ه. ق، موزه متروپولیتن.	کاشی محراب زرین فام، کاشان، قرن ۸ ه.ق		کاشی محراب زرین فام، سالتینگ، کاشان، قرن ۸ ه.ق، موزه ویکتوریا آلبرت لندن		
					
کاشی محرابی زرین فام الجایتو ، قرن ۸ ه. ق، موزه ویکتوریا آلبرت لندن.	کاشی با نقش محراب و قندیل مسجد، ایران، قرن ۱۰ ه.ق.		محراب کاشیکاری، مسجد شیخ لطف الله، قرن ۱۰ ه.ق، دوره صفوی		

با مطالعه و بررسی قندیل‌های ابتدایی بر جای مانده از قرن‌های سوم تا ششم ه. ق در ایران باید بیان کرد که این قندیل‌ها از جنس شیشه بوده و با وجود مشترک بودن اجزا و عناصر تشکیل دهنده به سبب تغییر اندازه، در ریخت‌شناسی متفاوتی از هم قرار می‌گیرند.

قندیل‌های بجای مانده از دوران «تیموری» و «صفوی»، قرون ۱۰ و ۱۱ه. ق، فلزی‌اند که معمولاً بدنه مدور و گردی دارند. بر روی این قندیل‌ها، غالباً نقوش گیاهی و اسلیمی و کتیبه به چشم می‌خورد که معمولا قلمزنی و کنده‌کاری شده است. قندیل‌هایی که اکثراً به منظور استفاده درون مساجد ساخته می‌شد تزئیناتی طلایی و مینایی داشته‌اند. هم‌چنین خطوطی به خط ثلث و نستعلیق دارد. و اغلب حاوی سوره‌ی نور آیه ۳۵ است. در میان قندیل‌های برجای مانده از ایران، موصل و مصر، از دوره ممالک مصر، نمونه عالی قندیل‌هایی وجود دارد که دارای کتیبه‌های ظریف نظیر آیه نور هستند (بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۱۳) (تصاویر ۱۱-۷).

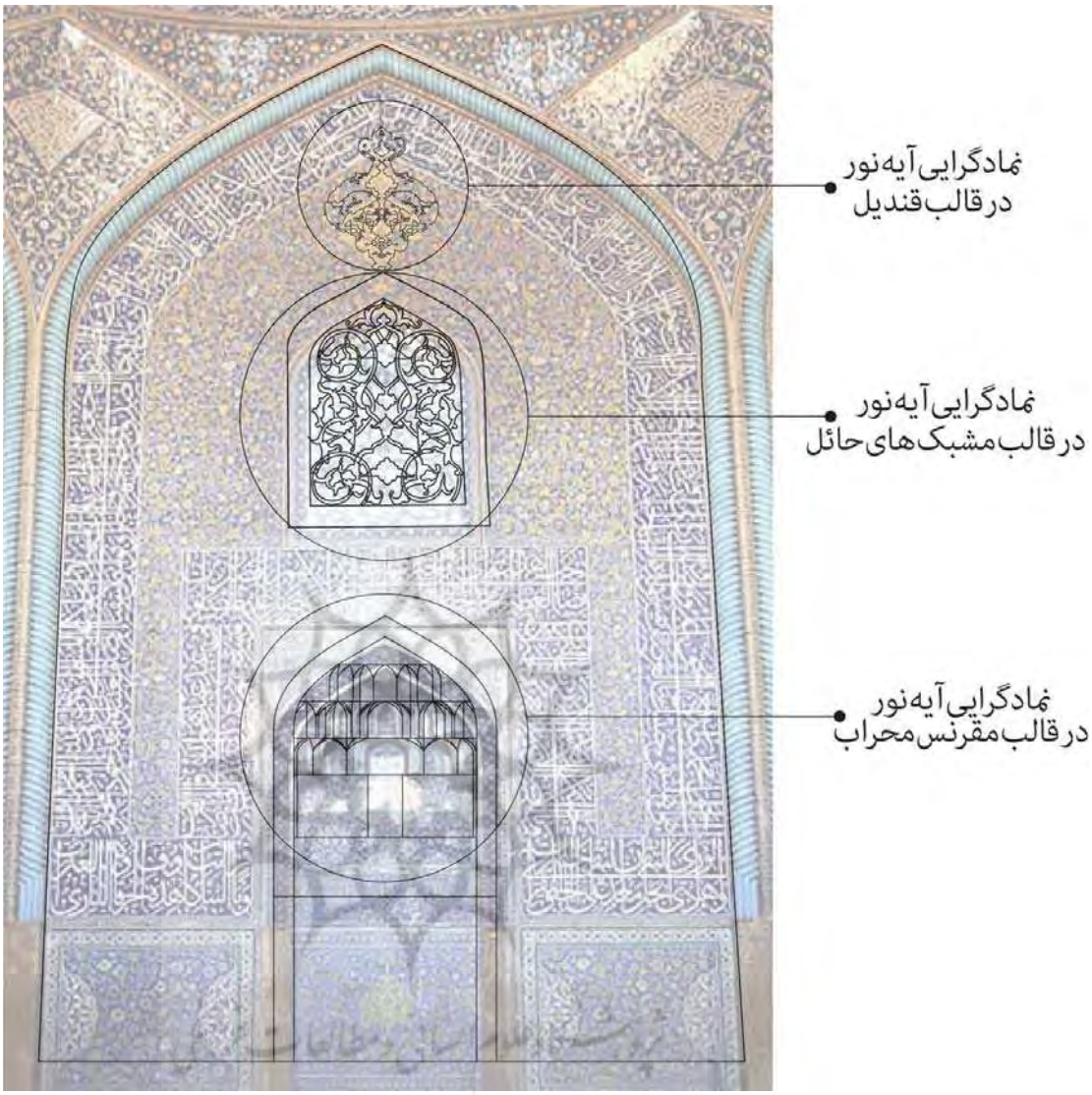
در هنر اسلامی نقش قندیل به عنوان عنصر تزئینی در معماری اسلامی از اوایل قرن ششم هجری بر روی محراب‌ها ظاهر گردید. انواع هنرها زینت‌دهنده قندیل گشتند تا نورمادی را از میان گره‌ها و اسلیمی‌ها بگذارند، تا آنچه به چشم می‌آید قرابت و شباهتی زیاد به نور معنوی داشته باشد. به عبارت دیگر گویی نور مادی چراغ در عبور از بدنه قندیل مادیت خود را از دست داده و تلطیف شده و فضای مسجد را با نور خود متبرک می‌سازد. بی‌تردید جایگاه چنین شیء مقدسی در مسجد بهترین نقطه آن، یعنی محراب است (شایسته‌فر، ۱۳۸۱). قندیل در درون محراب اجازه حضور پیدا می‌کند جایگاهی در مقابل نمازگزاران که کمتر چیزی اذن حضور را دارد. قندیل، آنچنان با چشم و جان محراب در می‌آمیزد که در بسیاری موارد، با کتیبه محراب مجانست و مناسبت می‌یابد پس قندیل جایگاه نور الهی است.

اسلام برخلاف یهودیت و مسیحیت و سایر سنت‌هایی که در آنها شعله روشن همراه با مناسک مذهبی استفاده می‌شود، چنین نقشی را به چراغ درون مسجد محول نمی‌کند. با این وجود، نقش قندیل را بر دیواره محراب مساجد، دیواره مقبره‌ها، لوح مزار و فرش و سجاده‌ها درانداختند تا تمنای



تصویر ۱۳. تجمیع نقش قندیل و دیگر عناصر تمثیلی از آیه نور، مأخذ: نگارندگان

نور الهی و تابش آن بر حیات دو جهان باشد.
ویژگی هنر و معماری اسلامی این است که موارد عملی با معنوی ترکیب شده است. پیامبر تمیم دارّی را برای آوردن چراغ‌ها برای تأمین روشنایی در مسجد ستایش کرد، اما این فقط برآورده‌کردن یک الزام عملی نبود. این چراغ تداعی‌کننده روشنی متفاوت بود، همانطور که در سخنان پیامبر به تمام نشان داده شد: «تو اسلام را نورانی کردی. نور خدا در دنیا و آخرت بر شما باد». بنابراین، همانطور که برای هر نمادی مشخص است، شکل بیرونی بیان‌کننده واقعیت درونی است که همزمان در سطوح مختلف طنین انداز می‌شود. در مورد قندیل می‌توان گفت که بعد نمادین بر بعدکارکردی غالب بوده است.
علاوه براین، در مورد قندیل‌های ساخته شده در مساجد به وضوح آشکار است که این چراغ‌ها تقریباً منحصراً به عنوان یادآورهای نمادین عمل می‌کردند، زیرا عملاً به عنوان وسایل روشنایی غیر کاربردی بودند. و میزان نور ساطع شده از قندیل‌ها همراه با تزئینات تذهیب و میناکاری و کتیبه‌های بسیار کم بوده است.
یکی از اولین نمونه‌های شناخته شده از نقش‌کردن تصویر قندیل، مجموعه قابل توجهی از نقاشی‌های دیواری مربوط به دوران سلجوقی است که بر روی فضای داخلی یکی از دو برج آرامگاه، مورخ ۴۶۰ق (۶۸- ۱۰۶۷م)، در خرقان ایران نقاشی شده است (Khoury, 1992: 11-28) (تصویر۱۲).
نقش قندیل بر روی محراب‌های سنگی برای نخستین بار در ربع اول قرن ششم هجری ظاهر شده‌اند. از جمله محراب‌های سنگی دوره سلجوقی، می‌توان از محراب مسجد میمیه اصفهان قرن ۵ ه. ق، محراب سنگی موقوفه فاطمه خاتون قرن ۶ ه. ق و محراب‌های سنگی دوره ایلخانی و تیموری، از محراب خواجه فضل الدوله قرن ۷ ه. ق، محراب مسجد امیر چخماق یزد قرن ۸ ه. ق، محراب مسجد شاه ولی یزد، قرن ۸ ه. ق، محراب مسجد جامع یزد قرن ۸ ه.ق، محراب مسجد جامع ابرقوی یزد، قرن ۹ ه. ق، محراب سنگی مرمری حرم شیخ علی بنیمان در مسجد بیدا خوید یزد نام برد. به‌جز محراب سنگی خواجه فضل الله در موزه پارس شیراز، که قندیل منقوش بر آن حجم دارد، در دیگر محراب‌ها قندیل به صورت مسطح نقش شده است (جدول۱). پس از محراب‌های سنگی محراب‌های کاشی در سطح گسترده‌ای گسترش یافتند. هنرمندان ایرانی در قرون میانی دوره اسلامی (قرن ۶-۸) صنعت کاشی زرین فام را به ویژه در کارگاه‌های سفالگری کاشان، از نظر روش‌های فنی و شیوه‌های تزئینی به اوج رساندند و با استفاده از لعاب توانستند در صنعت کاشی‌سازی، نفیس‌ترین محراب‌ها را برای تزئینات بناهای مذهبی به کار برند و باشکوه‌ترین آثار را خلق نمایند. برای اولین بار محراب‌های زرین فام در اوایل قرن هفتم هجری (۶۱۲) در محراب معروف به «محراب پیش روی حضرت رضا(ع)» (یکی از سه محراب



تصویر ۱۴. تجمیع نقش قندیل و دیگر عناصر تمثیلی از آیه نور، محراب مسجد شیخ لطف الله. مأخذ: نگارندگان

کاشی زرین فام حرم حضرت امام رضا (ع) که در طرح و ترکیب عالی‌ترین آنهاست) در بخش زیرین در میان طاق‌نمای کوچک محراب، نقش قندیلی آویخته به صورت نیم‌برجسته در میان شاخ و برگ مو ترسیم شده است، این محراب توسط ابوزید نقاش با همکاری محمدطاهر نقاشی شده است (معتقدی، ۱۳۹۳). و طی فعالیت‌های ساختمانی در سال‌های ۴۴-۱۳۴۰ از محل اصلی خود جدا و در موزه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود.

محراب دیگری در سال ۶۴۰ ه. ق به نام محراب کاشی زرین فام معروف به «محراب بالا سر مبارک» که در موزه آستان قدس نگهداری می‌شود در بخش زرین فام محراب طاق نمایی بر روی دو ستون قرار دارد که دارای حاشیه‌ای از آیه‌های قرآنی است. در پائین نقش قندیلی برجسته که از سه زنجیر آویخته شده بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های نیم‌برجسته فیروزه‌ای قرار دارد (همان، ۳۷). در مسجد جامع ورامین، محراب کاشی مربوط به قرن هفتم ه.ق مشاهده می‌شوند (حاتمی، ۱۳۸۵، ۵۵). در میان محراب‌های معروف زرین‌فام در بناهای بسیار مهم مذهبی در ایران نمی‌توان نماد قندیل در محراب را در تعدد کاشی‌های محرابی در این دوران نادیده گرفت (جدول۲).

بحث

با بررسی نقش و فرم قندیل‌ها در نمونه‌های موردی مشاهده می‌شود که به طور کلی طرح‌های مذکور با قندیل‌های

شیشه‌ای و فلزی که در آن دوران ساخته شده‌اند و امروزه برخی از آنها در موزه ایران باستان نگهداری می‌شوند مشابهت کامل دارند.

تفکرات مذهبی حاکم بر هر جامعه عامل اصلی شکل‌دهنده اصول و مبانی نظری بسیاری از هنرها در هر دوره است. تغییر و تحولات شکل گرفته در نوع تفکرات جوامع اسلامی، که متأثر از اوضاع حاکم آن جامعه و تغییرات مذهبی آنها است، تأثیر بسزایی در کالبد معماری در هر دوره معماری گذاشته است، به طوری که میزان تطبیق معماری مساجد با مفاهیم عرفانی و ارزش‌های مذهبی همانند تشبیه‌گرایی و تنزیه‌گرایی در ادوار مختلف بنا بر اوضاع حاکم متفاوت بوده است.

در دوره خراسانی با تأثیرپذیری از ارزش‌های مذهبی سنی اعتزالی، و تنزیه‌گرایی، اکثر مساجد بدون تزئینات ساخته شده‌اند. در دوره رازی، زمینه تشبیه با ظهور اندیشه تشبیه‌گرایان اشعری بیشتر شد. گرچه این عصر با اوج یک تمدن مواجهیم؛ از آنجا که فاصله زمانی چندانی با دوران پیامبر (ص) ندارد، سادگی‌های لازمه هنر و معماری اسلامی هنوز از بین نرفته است. در مساجد این سبک، تعادلی میان سطوح ساده و تزئین شده برقرار است. نقوش تزئینی محراب‌ها و همچنین قندیل‌ها بیشتر شکل‌های انتزاعی و هندسی‌اند، که گاهی در ترکیب با طرح‌های طبیعی و اسلیمی نیز به کار رفته‌اند.

در دوره آذری و نهایتا صفوی، به علت تقارن با تنش‌های مذهبی و جدال بین تفکرات شیعه و سنی و تلاش برای پررنگ‌تر کردن حضور اعتقادات شیعی، عرفان جمالی و تشبیهی که سرمنشاء آن‌ها تصوف و تفاخر بوده است، شکل می‌گیرد. تشیع رویدادها را به آسمان نسبت می‌دهند، و معنای رمزی و والای مثال‌ها را، که بیانگر واقعیت آن رویدادهای آسمانی‌اند، نگاه می‌دارد (کربن، ۱۳۷۳، ۱۳۸). آثار این تفکرات در بسیاری از ابعاد مساجد، مانند مصالح و تزئینات این دوره همچنین بر روی قندیل‌ها به چشم می‌خورد. به طور کلی می‌توان گفت در بیشتر مساجد این دوره تقریبا تمامی سطوح با تزئینات پوشانده شده‌اند. در این دوره کاشی‌کاری به اوج تکامل می‌رسد و اوج این هنر را می‌توان در محراب‌ها و کاشی‌های محرابی مشاهده نمود. اغراق در تزئینات این دوره بر روی قندیل‌ها و محراب‌هایی که در یزد وجود دارند از لحاظ فرم و آرایش ظاهری قابل مشاهده است.

فرم قندیل در دوره صفوی از فرم اولیه خود فاصله دارد و فرم تزئینی‌تر به خود گرفته و بصورت مسطح در کنار دیگر نقوش تزئینی محراب خودنمایی می‌کنند. در محرابهای دوره صفویه نقشی از یک گلدان پر از گل در داخل طاق نمای پایینی بکار رفته است که آن را بر اساس نمونه‌های رنگ‌آمیزی شده قندیل‌های فلزی آن دوره می‌توان شبیه‌سازی کرد.

در نمونه‌های مورد مطالعه، در کنار نماد قندیل آویخته در محراب، حضور فرم دایره، به عنوان نمادی از خورشید، نقش گل نیلوفر بصورت نیمه به عنوان نماد خورشید و مقرنس‌های بالای محراب به عنوان نمادی از انتشار نور الهی در عالم مخلوق همچون چلچراغی آویخته از آسمان، آیه نور منقوش در کتیبه‌ها دیده می‌شود (تصویر۱۳). و در برخی از مساجد نقش قندیل از داخل محراب خارج شده و در بالای محراب و اغلب بالای روزنه مشبک بالای محراب قرار گرفته است (تصویر ۱۴). تمامی این عوامل، جایگاه معنوی محراب و نمادگرایی آیه نور را تشدید می‌کنند و مجموعه‌ای قدسی را برای ارتباط نمازگزار با معبود تشکیل می‌دهند.

پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

این مطالعه اساساً دو حوزه را پوشش داده است. نخست آیه نور و نمادگرایی آیه نور و سپس جایگاه و نقش تزئینات، به عنوان نماد نور الهی در معماری اسلامی ایران بررسی شده است. نتایج حاصل از این تحقیق در پاسخ به سوال اول نشان می‌دهد: هنر و معماری اسلامی همچون بازتابی از وحی الهی در جهان خاکی می‌باشد که لطائف و ظرائف آن اهل معرفت را به مکاشفه وا می‌دارد. آیه نور یکی از معدود مواردی است که در قرآن به عنصری به عنوان نماد اشاره می‌کند. همانطور که از تفاسیر مفسران اسلامی برداشت شد خداوند برای درک بهتر مفاهیم برای تمامی انسان‌ها، نور خود را با تمثیل از چراغی درون محراب بصورت نماد بیان می‌کند. پس از بیان تفسیری آیه نور، به وسیله مفسران و عالمان اسلامی، نقش قندیل در تفکر و هنر اسلامی به عنوان مفهوم نمادین و مجلا والاترین موهبت‌ها، یعنی نورالهی در مساجد ایران مکررا استفاده شده است. تقریباً در هر جایی که چراغ مسجد (قندیل) ذکر شده، به آیه نور اشاره شده است. و همچنین در برخی موارد تمام یا قسمتی از آیه نور به عنوان

عنصر تزئینی بر روی قنادیل نقش بسته است. به غیر از استفاده مکرر از نقش قندیل در مساجد، نمادگرایی آیه نور را در دیگر عناصر تزئینی مسجد همچون مقرنس‌ها، کاربندی‌ها به وجوه منظم و مشبک‌های حائل نور که در آن‌ها هندسه و نور به یاری یکدیگر تجلی‌گر هستی هستند در دوره‌های مختلف معماری اسلامی ایران مشاهده می‌شود. در پاسخ به سوال دوم می‌توان گفت: به علت ارتباط مستقیم بین ماهیت تصویری قندیل و مثالی که در آیه نور ذکر شده است، این نقش بیش از دیگر نقوش تزئینی مساجد، به عنوان یادآور آیه نور عمل کرده است. نمایش فرم قندیل و تزئینات وابسته به آن، خود ریشه در اعتقادات عمیق و عجین شدن اعتقاد مذهبی حاکم با نبوغ هنرمندان هر عصر معماری اسلامی در ایران دارد که این امر به وضوح در تغییرات فرمی و تزئینات قندیل‌ها قابل مشاهده است.

قندیل و دیگر تزئینات معماری اسلامی در تفسیر مفهوم آیه نور در مساجد، نشان می‌دهند که چگونه یک نماد قدرت انتقال حقایق بالاتر را دارد. استفاده گسترده از نماد آیه نور در تزئینات معماری به این معناست که در حکمت اسلامی انسان با یادآوری‌های مکرر، که ماهیتی نمادین دارد احاطه شده است. تکرار این نمادگرایی، به یاد می‌آورد که چگونه خرد الهی در سطح کلان کیهانی، هر مراتبی از هستی‌شناسی را آشکار و روشن می‌کند، در حالی که در سطح میکروکیهانی قلب مومن، که جایگاه عرش خداست را روشن می‌نماید.

منابع و مآخذ

قرآن کریم

بلخاری قهی، حسن، ۱۳۸۴، مبانی عرفانی هنر و معماري اسلامی (دفتر دوم)، کیمیای خیال، تهران، انتشارات سوره مهر.

بلر، شیلا، بلوم، جاناتان، ۱۳۸۱، هنر و معماری اسلامی (۲)، تهران، انتشارات سمت.

بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۸، هنر در اسلام: زبان و بیان، ترجمه، مسعود رجب‌نیا، تهران، انتشارات سروش.

بورکهارت، تیتوس، ۱۳۸۶، مبانی هنر اسلامی، ترجمه، امیر نصری، تهران، انتشارات حقیقت.

پازوکی، شهرام. ۱۳۹۲، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، تهران، شادرنگ.

تهانوي، محمدعلي، ۱۹۹۶م، موسوعه کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم، بیروت: مکتبه لبنان ناشرون.

جرجانی، علی، ۱۳۶۰، ترجمان القرآن، تهران، بنیاد قرآن، ج دوم.

جهانگیری، محسن، ۱۳۷۵، محیی الدین ابن عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی، چاپ چهارم، تهران، کلهر.

چیتیک، ویلیام، ۱۳۸۹، درآمدی بر عرفان و تصوف اسلامی، ترجمه جلیل پروین، تهران، انتشارات حکمت.

حاتمی، فاطمه، ۱۳۸۵، قندیل نماد نور الهی، میراث جاویدان، تابستان، شماره ۵۴، صص ۵۱-۶۸.

حمزه نژاد، مهدی و دیگران، ۱۳۹۲، گونه شناسی مفهومی ورودی مساجد در ایران با استفاده از مفاهیم قدسی، پژوهش‌های معماری اسلامی ۱ (۱): ۱۰۲-۷۷.

دانش، فاطمه، ۱۳۹۱، نقش قندیل برروی کتیبه‌های اسلامی شهریزد، همایش بین المللی دین در آیینه‌ی هنر، همدان.

دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۲، لغت‌نامه دهخدا، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رازی، احمد، ۱۳۸۷، ترتیب مقاییس اللغه، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه .

رازی، فخر الدین محمد بن عمر، ۱۴۱۵ق، مفاتیح الغیب، بیروت، دار الفکر.

راغب اصفهانی، حسین، ۱۴۱۲ق، مفردات، بیروت ودمشق، دار القلم و الدار الشامیه.
رضایی اصفهانی، محمد علی، ۱۳۸۹، قرآن و زبان نمادین، آموزه‌های قرآنی /پژوهش‌ها، زمستان ۱۳۸۹، شماره ۱۲، صص ۲۲-۳.
سجادی، علی، ۱۳۷۵، سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حمله مغول. جلد اول، چاپ اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
سهروردی، شهاب الدین، بی‌تا، حکمه الاشراق، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
شایسته فر، مهناز، ۱۳۸۱، جایگاه و نمود مذهب در قندیل‌های ایرانی، مشکوه، صص ۷۵-۷۴.
صادقی تهرانی، محمد، ۱۴۳۴ق، الفرقان فی تفسیر القرآن بالقرآن و السنۀ، قم و بیروت، دار شکرانه والأمیره.
صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۲. ترجمه و متن تفسیر آیه نور یا بیان مراتب آفرینش، ترجمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران، مولی.
صدوق، محمد بن حسن، ۱۳۵۷، التوحید، قم، دفتر انتشارات اسلامی.
طباطبایی، سید محمد حسین، ۱۴۲۲ق، المیزان فی تفسیر القرآن، بیروت، مؤسسه اعلمی، دوم.
طبرسی، ۱۴۲۶ق، مجمع البیان لعلوم القرآن، تهران، دار الأسوه.
طبرسی، احمد بن علی، بی تا، الاحتجاج علي اهل اللجاج، قم، نشر مرتضی.
طبرسی، فضل بن حسن، ۱۴۰۵ق، جوامع الجامع، بیروت، دار الأضواء.
طوسی، محمد بن حسن، بی تا، التبیان فی تفسیر القرآن، بیروت، دار إحیاء التراث العربی.
فراء، حسین، ۱۴۲۳ ق، معالم التنزیل، بیروت، دار المعرفه، ج پنجم.
فغفوری، رباب، ۱۳۹۴، بررسی تطبیقی مضمون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد و مبانی اعتقادی شیعه در دوره تیموری و صفوی، نشریه نگره، شماره ۳۵، پاییز ۴۹، صص ۵-۱۷.
فیروزآبادی، محمد، ۱۴۱۶ق، بصائر ذوي التمییز، قاهره، لجنۀ إحیاء التراث الإسلامی، ج سوم.
قراملکی، احد فرامرز، کتابچی، فاطمه سادات، ۱۳۹۶، الگوی مابعدالطبیعی سازی در تطور تاریخی دیدگاه مفسران در تفسیر «الله نورالسموات و الأرض»، دوفصلنامه علمی پژوهشی تفسیر و زبان قرآن، شماره ۱۱، پاییز و زمستان، ۵۰-۲۹.
کربن، هانری، ۱۳۷۳، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ اول، تهران: انتشارات کویر.
کریمی، ویکتوریا، غیثی، هانیه، ۱۳۹۷، زیبایی شناسی، تزئینات «قندیل‌های طلا» موزه آستانه مقدسه حضرت معصومه (س) با تکیه بر ساختار. نشریه پیکره، شماره ۱۴، پاییز و زمستان. صص ۵-۱۳.
کلینی، محمد بن یعقوب، ۱۳۶۳، الکافی، تهران، دار الکتب الاسلامیه، ج پنجم.
کلینی، محمد بن یعقوب، ۱۳۶۵، الکافی، تهران، دار الکتب الاسلامیه، ج چهارم.
کوفی، فرات بن ابراهیم، ۱۴۱۰ق، تفسیر فرات کوفی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
گروبه، ارنست، ۱۳۸۱، معماری جهان اسلام، مترجم: یعقوب آژند، تهران، نشر مولی.
گنون، رنه، ۱۳۹۸، سمبول‌های بنیادین: زبان جهان شمول علم مقدس، تهران، نشر حکمت.
لینگز، مارتین، ۱۳۹۱، نماد و سرنمون پژوهش در معنای وجود، مترجم: زهرا عبدالله، کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۲، صص ۳۵-۲۴.
مازندرانی، محمد، ۱۴۲۹ق، متشابه القرآن، نجف، منتدي النشر، بیروت، مؤسسه العارف.
محمدی ری شهری، محمد، ۱۳۹۰، دانشنامه قرآن و حدیث، جلد ۱۲، قم، انتشارات دارالحدیث.
مددپور، محمد، ۱۳۷۱، حکمت‌های معنوی و ساحت هنر، تهران، انتشارات سروش.
مشیون، ژان لوئی، ۱۳۸۰، هنر طریق ذکر، مجموعه مقالات اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی و مهدی فیروزان، تهران، انتشارات سروش.

مصطفوی، حسن، ۱۳۷۱، التحقیق فی کلمات القرآن الکریم، ج ۱۲، تهران، وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.
معتقدی، کیانوش، ۱۳۹۳، شکوه کاشی زرین‌فام در محراب‌های حرم مطهر رضوی، نشریه آستان هنر، شماره ۸، صص ۲۸-۳۵.
مکارم شیرازی، ناصر و همکاران، ۱۳۷۸، تفسیر نمونه، تهران، دار الکتب العلمیه، ج هفدهم.
نقره‌کار، عبدالحمید ۱۳۸۷، درآمدی بر هویت اسلامی در معماری و شهرسازی، ج۱، تهران، انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی.

Blair, Sheila S. 1991.“The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana. ” In Muqa- rnas Supplements (Book 5). Leiden: E. J. Brill.
Khoury, Nuha N. 1992, “The Mihrab Image: Com- memorative Themes in Medieval Islamic Architecture. ” Muqarnas 9.
Schuon, Frithjof. 2002. Form and Substance in the Religions. Bloomington, IN: World Wisdom. INC.
Schuon, Frithjof. 2011. Understanding Islam: A New Translation with Selected Letters. Bloomington, IN: World Wisdom. INC.
Stone, Nicholas. 2018. Symbol of Divine Ligh, The Lamp in Islamic Culture and Other Traditions, World wisdom Publications.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Analysis of the symbolic Aspects of Aye Noor in the Altars of Iranian Mosques from the 5th to the 10th centuries AH*

Somaye Arezoofar, PhD in Art Research, Lecturer at Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Mohsen Marasy (Corresponding Author), Assistant Professor, Art Research, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Received: 2021/06/08 Accepted: 2021/11/08

The Qur'an has unique and exceptional capacities and everyone can benefit from this infinite ocean according to their existential and epistemological capacity and talent; in the sense that behind its simple appearance, deep and endless concepts and issues are hidden. Islamic mysticism in the light of the Qur'an, traditions, and hadiths of the infallibles, in the topics of ontology and monotheism, is full of intellectual richness and depth of thought, which every time with careful reflection on these teachings, new horizons and wider spaces are revealed and opened. Some of these concepts are the result of attraction and inspiration, and some have an argumentative and descriptive aspect that is obtained in the field of Qur'anic and religious teachings. Verse 35 of Sura Noor is one of the verses that has an amazing allegory about a transcendent and transcendental truth. Every thoughtful commentator, depending on the level of faith, intuition, and reasoning, has received and understood this noble verse that although there are differences in the form of expression and the form of discussion of each one, the essence of each is connected to the same truth. The simile used in this verse, like other Qur'anic similes, brings the concepts as close as possible to the mind of the audience. In this beautiful allegory, there are secrets and hidden things that sometimes need to be expressed in a symbolic language. Symbology is an efficient tool to access higher meanings of the worldly and natural life of man, which is formed in the world beyond him. Therefore, it is especially used in retrieving the concepts of the holy texts, which show the relationship between man and the world beyond himself. Muslim thinkers have accepted symbolism in some verses of the Qur'an and mentioned it with expressions such as «symbolic». Of course, these scholars did not introduce symbolism in the sense of negation of knowledge-giving Qur'anic propositions.
The aim of the present research is to investigate the symbology of the verse of light and a careful search to find the symbolic meaning of the verse of light in the form of Islamic architectural decorations in Iran. The main **question**s of this research are: 1. How is the symbolic concept of the verse of light displayed in the decorations of Iranian mosques? 2. Which pattern is more famous and useful than other motifs? Islamic art is a great treasure of great mystical meanings and divine wisdom; the root of this art should be sought in the deep foundations of spiritual and divine thinking. Thinking and meditating on the inner aspect of this art and symbolic language, which contains mystical and metaphysical foundations, is an undeniable necessity. The necessity and importance

*This paper is extracted from the PhD dissertation of the first author titled "Pictorial and Conceptual Functions of Light in Islamic Architecture of Iran: Compilation of Urban Lighting Model" under the guidance of the second author at the faculty of art at the Shahed University.

of this research is due to the fact that there are many shortcomings in this field in researches. In this article, we will examine the symbolic meaning of Islamic architectural decorations in the form of analyzing some motifs, in connection with the symbolic meaning of the verse of light, and along with these elements, we will analyze and investigate the mystical and metaphysical foundations of these motifs. The research **method** in this research is descriptive-analytical and with a structural and visual study through a comparative approach. The method of data analysis in this research is qualitative. The primary information of this research was collected through library studies and the secondary information was collected through field studies. The statistical population of the research includes examples of mosques in historical periods in Iran. The Qandeel symbol, used in the altar of mosques and tombstones, and altar tiles, has been identified and studied from the point of view of symbology. To analyze the data, the desired motifs were photographed and their motifs were extracted using AutoCAD software. The results of this research show the verse of light is one of the few cases that refers to an element as a symbol in the Holy Qur'an. As can be understood from the meaning of the verse, in order to better understand the concepts in the audience's mind, God expresses his light as a symbol with the analogy of a lamp inside the altar. After the interpretation of the verse by Islamic commentators and scholars, Qandeel's role in Islamic art has been repeatedly used as a symbolic meaning of the verse of light. Apart from this role, the symbolism of the verse of light can be seen and analyzed in other decorative elements of the mosque, such as Muqarnas, applications to regular faces, and light-retaining meshes, in which geometry and light help each other to manifest existence. Due to the direct connection between the visual nature of Qandeel and the example mentioned in the verse of light, this pattern has served as a reminder of the verse of light more than other decorative motifs of mosques.

Keywords: Light, Verse of Light, Symbolism, Qandeel, Muqarnas, Mihrab of Mosques

References: Abdol Hamid. 2007. An Introduction to Islamic Identity in Architecture and Urban Planning, Volume 1, Tehran, Ministry of Housing and Urban Development Publications.

Blair, Sheila S. 1991."The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana. " In Muqa- rnas Supplements (Book 5). Leiden: E. J. Brill.

Bolkhari GHehi, Hassan. 2005. The Mystical Foundations of Islamic Art and Architecture (Second Book), Alchemy of Fantasy, Tehran, Surah Mehr Publications.

Burkhardt, Titus, 2006, Fundamentals of Islamic Art, translated by Amir Nasri, Tehran, Hagitt Publications.

Burkhardt, Titus. 1986. Art in Islam: Language and Expression, translated by Masoud Rajabnia, Tehran, Soroush Publications.

Chittick, William. 2009. An Introduction to Islamic Mysticism and Sufism, translated by Jalil Parvin, Tehran, Hekmat Publications.

Corbin, Henry. 1994. History of Islamic Philosophy, translated by Javad Tabatabai, first edition, Tehran: Koiranjman Shahshahi Iran Publications.

Danesh, Fatemeh. 2013. Qandil's role on the Islamic inscriptions of Shahrizd, International Conference on Religion in the Mirror of Art, Hamedan.

Dehkhoda, Ali Akbar. 1993. Dehkhoda Dictionary, Publishing and Printing Institute, University of Tehran.

Faghafouri, Rabab. 2014. A comparative study of the content of the inscriptions of the Goharshad Mosque and the fundamentals of Shia belief in the Timurid and Safavid periods,

Negreh Magazine, No. 35, Fall 49, pp. 5-17.
Fara, Hossein. 1423 A.H., Ma'alem al-Tanzir, Beyrouth, Dar al-Marafa, Volume V.
Firouzabadi, Muhammad. 1416 AH. Basair Dhu al-Cassir, Cairo, Committee for Revival of Islamic Heritage, third volume.
Grube, Ernst J. 2001. Architecture of the Islamic World, translator: Yaqoub Azhand, Tehran, Moly publishing house.
Guenon, Rene. 2018. Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science, Tehran, Hekmat Publishing House.
Hamzenejad, Mehdi and others. 2013. conceptual typology of the entrance of mosques in Iran using holy concepts, Islamic Architecture Research 1 (1): 77-102.
Hatami, Fatemeh. 2006. Qandil symbol of divine light, Yavidan Legacy, Summer, No. 54, pp. 51-68.
Jahangiri, Mohsen. 1996. Mohiuddin Ibn Arabi, the outstanding face of Islamic mysticism, fourth edition, Tehran, Kalhor Publications.
Jurjani, Ali, 2013, Tarjanma al-Qur'an, Tehran, Foundation of the Qur'an, second volume.
Karimi, Victoria, Ghaithi, Haniyeh, 1397, aesthetics, decorations of «gold lanterns» of the Holy Threshold Museum of Hazrat Masoumeh (PBUH) based on the structure. Pikere magazine, number 14, autumn and winter. pp. 5-13.
Khoury, Nuha N. 1992, "The Mihrab Image: Com- memorative Themes in Medieval Islamic Architecture. " Muqarnas 9.
Kilini, Mohammad bin Yaqoob. 1984. Al-Kafi, Tehran, Dar-e-Ketub al-Islamiya, Volume V.
Kilini, Mohammad bin Yaqoob. 1984. Al-Kafi, Tehran, Dar-e-Ketub al-Islamiya, 4th volume.
Kufi, Firat bin Ibrahim. 1410 AH. Tafsir Firat Kufi, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance.
Lings, Martin. 2011. symbol and research in the meaning of existence, translator: Zahra Abdullah, Book of the Month of Art, No. 172, pp. 24-35.
Maddpour, Mohammad. 1992. Spiritual Wisdom and the Field of Art, Tehran, Soroush Publications.
Makarem Shirazi, Nasser et al. 1999. Tafsir al-Nashon, Tehran, Dar al-Kutub al-Alamieh, vol. 17.
Mashion, Jean-Louis. 2013. Art of Mention, Proceedings of the First International Conference on Religious Art and Mahdi Firouzan, Tehran, Soroush Publications.
Mazandarani, Muhammad. 1429 AH. Mutshabaab al-Qur'an, Najaf, Muntadi al-Nashar, Beyrouth, Al-Arif Institute.
Mohammadi Ray Shahri, Mohammad. 2011. Encyclopaedia of Qur'an and Hadith, Volume 12, Qom, Dar al-Hadith Publishing House.
Mostafavi, Hassan. 1992. Al-Habiq fi Kalmat al-Qur'an al-Karim, vol. 12, Tehran, Ministry of Islamic Culture and Education.
Motaghedi, Kianoush, 2014, The splendor of golden tiles in the altars of Motaher Razavi shrine, Astan Honar publication, No. 8, pp. 28-35.
Pazuki, Shahram. 2013. Wisdom of art and beauty in Islam, Tehran, Shadrang Publications.
Qaramalki, Ahad Faramarz, Kitabachi, Fatemeh Sadat. 2016. The pattern of metaphysicalization in the historical development of the commentators' point of view in the interpretation of «Allah Noor al-Samuwat wa Al-Arze», biannual scientific research journal of Qur'an interpretation and language, N0 11, fall and winter, 29-50.
Ragheb Esfahani, Hossein. 1412 AH. Fardat, Beyrouth and Damascus, Dar al-Qalam and Al-Dar al-Shamiya.
Razi, Ahmad. 2007. the arrangement of al-Laghehscales, Qom, Hoza Research Institute and University.

Razi, Fakhr al-Din Muhammad bin Omar, 1415 AH, Mufatih al-Ghaib, Beyrouth, Dar al-Fakr.
Rezaei Esfahani, Mohammad Ali. 2009. Quran and Symbolic Language, Quranic Teachings/ Researches, Winter, No. 12, pp. 22-3.
Sadeghi Tehrani, Muhammad. 1434 AH. Al-Furqan fi Tafsir al-Qur'an with the Qur'an and the Sunnah, Qom and Beyrouth, Daroshokraneh and Amira.
Sadouq, Muhammad bin Hassan. 1978. Al-Tawhid, Qom, Islamic Publications Office.
Sadruddin Shirazi. 2013. Translation and text of Tafsir Aye Noor or statement of the levels of creation, translated and corrected by Mohammad Khajawi, Tehran, Moli.
Sajjadi, Ali. 1996. evolution of mihrab in Iranian Islamic architecture from the beginning to the Mongol invasion. First volume, first edition, Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization.
Schuon, Frithjof. 2002. Form and Substance in the Religions. Bloomington, IN: World Wisdom. INC.
Schuon, Frithjof. 2011. Understanding Islam: A New Translation with Selected Letters. Bloomington, IN: World Wisdom. INC.
ShaishetaFar, Mahnaz. 2013. the place and appearance of religion in Iranian lamps, Mishkoh, pp 74-75.
Stone, Nicholas. 2018. Symbol of Divine Ligh, The Lamp in Islamic Culture and Other Traditions, World wisdom Publications.
Suhravardi, Shahabuddin, Bita, Hekmeh al-Ashraq, Institute of Cultural Studies and Research.
Tabarsi, Ahmad bin Ali, B. Ta., Al-Ihtjaj Ali Ahl al-Jajj, Qom, Morteza Publishing House.
Tabarsi, Fazl bin Hasan. 1405 AH. Jameed al-Jamae, Beyrouth, Dar al-Awat.
Tabarsi. 1426 AH. Al-Bayan Al-Uloom Al-Qur'an Assembly, Tehran, Dar al-Aswah.
Tabatabaei, Seyyed Muhammad Hossein. 1422 AH. Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an, Beyrouth, Scientific Institute, II.
Tahanoui, Mohammad Ali. 1996. «Kashaf Encyclopaedia of Art Terms and Sciences», Beyrouth: Lebanese School of Publishers.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی