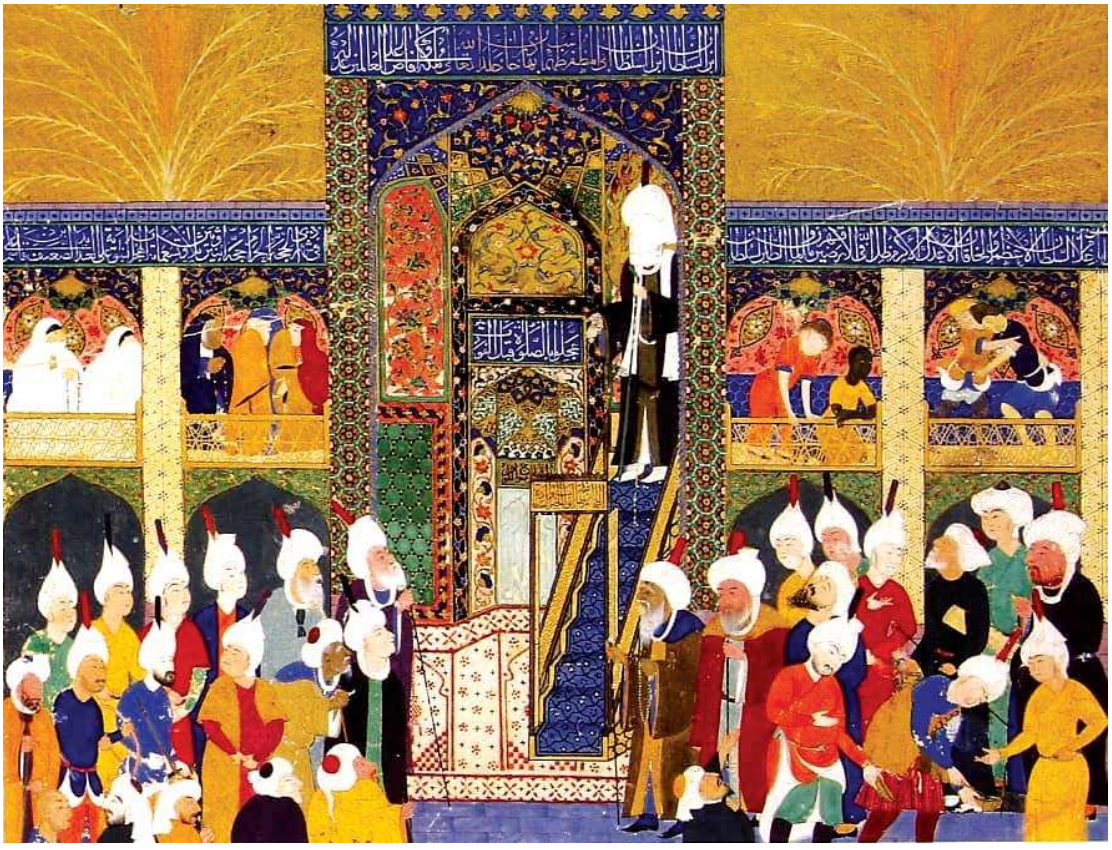
بازجست عناصر تصویری مشترک عرفان شیعی در هنر نگارگری و معماری(نمونه:نگاره«اولین‌سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم») /۲۵-۴۳



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

فصلنامهٔ علمی نگره

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

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

تاریخ دریافت مقاله :۹۸/٤/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۲٦
صفحه ۲۵ تا ٤۳

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 نموده‌است. از آنجایی‌که نگارگران به‌طور معمول و متناسب با موضوع آثار خود از فضاها و تزیینات واقعی وعینی موجود در معماری زمان خویش برای طراحی آثارشان بهره برده‌اند، لذا کشف و تاویل معانی آنها می تواند 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 **سوالها** 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 اینکه بر انطباق و پیوند ساختاری و مفهومی نقوش هندسی این نگاره با تزیینات و فضاهای 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 فضاهای آن بکار رفته‌است، مفاهیمی از مذهب تشیع را به‌صورت نمادین به‌نمایش‌گذاشته‌است.

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. Email:eghbali@shahed.ac.ir
***** ایرج داداشی، استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. Email:Email:dadashi@art.ac.ir

مقدمه

عرفا معتقدند که هنر حب ظهور و اظهار است و حضرت حق از حیث لایتناهی بودنش به مظاهر تجلی برای آشکارنمودن وجه متجلی خود روی می‌آورد. شیخ اوحدالدین‌کرمانی، این عالم را عالم صور می‌داند و صورت هم در مقام ظاهر ساختن معنا می‌باشد. بنابراین باید میان صورت و معنا تناسبی وجود داشته باشد، زیرا هر معنایی در هرصورتی امکان ظهور ندارد. عارفان در عین این‌که توجه صرف به صورت و عدم اعتنا به معنا را نهی می‌کردند، بر این باور بودند که معانی فقط در صورت‌های متناسب و زیبا قابل بیان هستند و اگر صورت هنری نتواند متناسب با معنایش باشد، نه‌تنها معنا را نشان نمی‌دهد، بلکه حجاب رسیدن به معنا هم می‌شود. نگارگری نیز که یکی از جلوه‌های زیبای هنر اسلامی است و سیر تحول معنوی خود را از ادبیات اسلامی گرفته، در جلوه ظاهر با تکیه بر هندسه معماری اسلامی ـ که مقدار و اندازه‌های قدسی دارد ـ فضایی را متناسب آن با معانی ایجاد کرده‌است. هم‌چنان‌که معماری مبتنی بر دیدگاه دینی که بر محور قداست مکان شکل‌گرفته، با یاری‌جستن از روش‌های فنی، فضا را آن چنان ترسیم می‌نماید که دارای معانی و تاثیرات روحانی بر انسان باشد، به‌گونه‌ای که وی خود را براساس تعالیم الهی در محضر پروردگار ببیند. البته تمامی علوم و صنایع هدف واحدی دارند و آن وصول به سمت حق‌تعالی است. در نظر حکما صناعت امری قدسی، ضروری و زاییده حکمت است و میرفندرسکی صنایع و هنرها را از جهات مختلف نظری و عملی، یا متکی بر تصوف و حکمت اسلامی می داند یا مرتبط با آن. از این‌رو، صنایع نزد اهل تصوف و حکمت پیشه‌ای هستند برای اشتغال که مورد استفاده عموم قراردارند و در عین‌حال راه سلوک معنوی(عرفان) نیز محسوب می شوند و عرفا در راه رسیدن به حقیقت‌مطلق دو چیز را درنظر دارند؛ یکی شناخت مراحل رسیدن به حقیقت که همان «مقامات‌عرفانی» است و دیگری چگونگی رسیدن به آن مقامات. بر این اساس، عارفان اهل رمزآموزی هستند و برای رسیدن به مقامات متعالی، آیین‌هایی را انجام می‌دهند 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 کرده‌اند. 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 اندشه شیعی، به لحاظ عظمت و نفاست از شکوه خاصی برخوردار بوده‌اند و از مهم‌ترین ویژگی‌های تزیین بنا در این دوره، می‌توان به تبعیت از قاعده‌های تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی، هم‌چنین ضرورت تفسیر شکل یک نقش به شکل‌های کوچک‌تر 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 امام‌حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» و معماری دوره صفویه که در بستر فرهنگ شیعی رشد یافته‌اند، می‌پردازد. **هدف** این پژوهش شناسایی عوامل موثر بر کاربرد این مشترکات و هم‌چنین مفاهیم و ماهیت باطنی نهفته درآن‌ها می‌باشد تا بدین‌طریق درک دقیق‌تر و جامع‌تری از هنر شیعی صفویه حاصل‌گردد. این‌تحقیق در صدد پاسخ‌گویی به **سوالات** ذیل است:

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

ـ آیا ارتباطی میان کاربرد عناصر ساختاری معماری بازتاب یافته در نگاره، با مفاهیم عرفانی شیعی دوره صفویه وجوددارد؟

ضرورت و اهمیت در این است که بسیاری از نگارگران به‌طور 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 برده‌اند که به بازگویی بسیاری ازحقایق معنوی و عرفانی می‌پردازد و کشف و تاویل معانی آنها تاثیر شگرف آموزش‌های 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 کتابخانه‌ای-اسنادی انجام شده است. در این پژوهش عناصر بصری نگاره «اولین سخنرانی امام‌حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» به لحاظ مشترکات ساختاری و مفهومی با معماری دوره صفویه مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفته‌است تا ارتباط میان اعتقادات مذهبی حاکم بر دوره صفویه را در نحوه شکل‌گیری عناصر بصری موجود در نگارگری و معماری مشخص نماید. لازم به ذکر است که در این تحقیق برای شناخت مفاد حقیقی و ارزش‌های عرفانی شیعی عناصر تصویری، از تفسیر و تاویل آنها بر اساس منابع عرفانی استفاده شده‌است. روش تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

در میان پژوهش‌های دوره صفوی، مطالعه تاثیر فضاها و تزیینات واقعی و عینی موجود در معماری زمان بر نحوه طراحی نگاره‌های آن دوره از جایگاه‌ویژه‌ای برخوردار است. اگرچه در مقاله «تطبیق نقوش تزیینی معماری دوره تیموری در آثار کمال‌الدین‌بهزاد با تاکید بر نگاره گدایی بر در مسجد» مهناز شایسته‌فر و فاطمه سدره‌نشین در

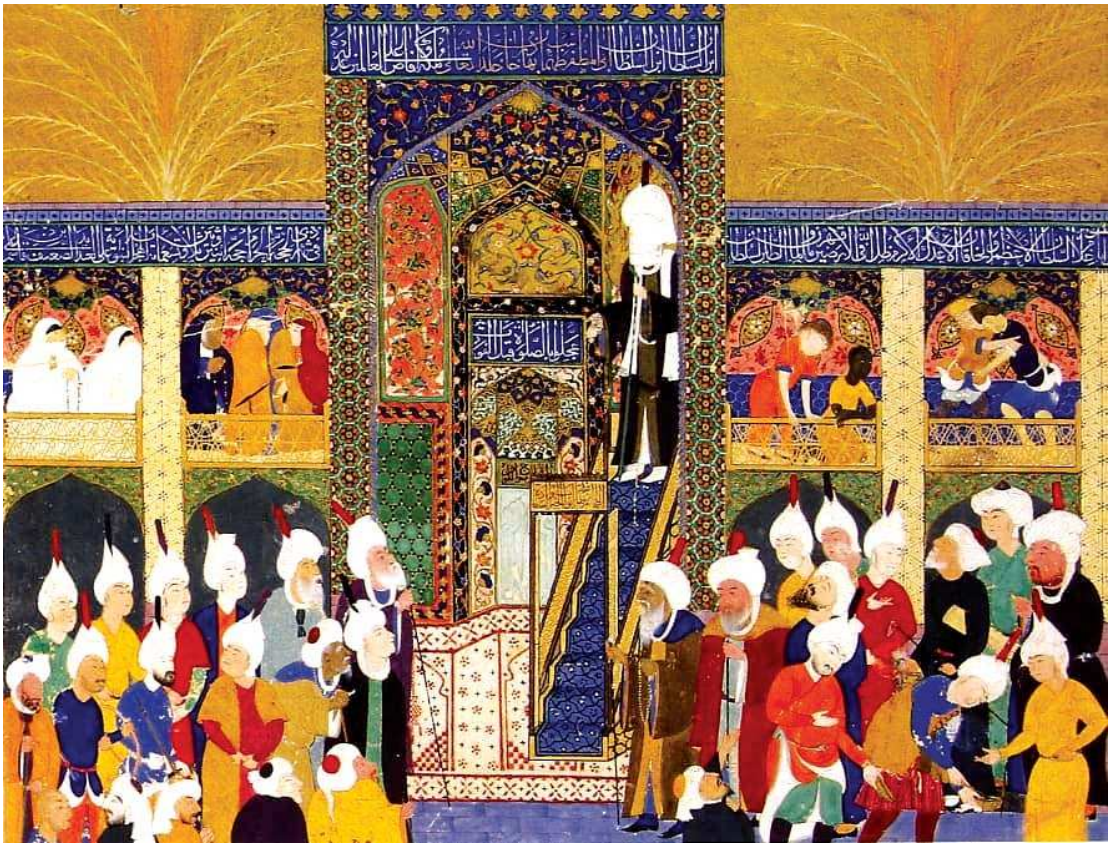
فصلنامه نگره شماره ۲۵ (۱۳۹۱) به بیان ارزش‌های هنری این نگاره در حوزه معماری و تطبیق نقوش تزیینی معماری موجود در نگاره با نمونه‌های کاربردی در بناهای هم‌عصر آن پرداخته‌اند، ولیکن تاکنون مطالعه مستقلی در خصوص مشترکات ساختاری و بیانی نگارگری و معماری این دوره انجام نشده‌است تا عوامل موثر بر کاربرد آنها 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 ٤ (۱۳۹۵) اشاره نمود که به مطالعه جایگاه و اهمیت کتیبه‌نگاری در معماری اسلامی و نمود آن در نگاره‌های بهزاد پرداخته‌اند تا میزان تاثیر کتیبه‌ها را در فهم داستان و معنویت حاکم بر ساختار نگاره را مشخص نمایند. در تحقیقی با عنوان «معماری در نقاشی مکتب‌هرات» نوشته مهدی محمدزاده و مریم مسینه‌اصل در دوفصلنامه فیروزه اسلام شماره۳ (۱۳۹۵) با مقایسه انواع بناها در دو دوره پیشین و پسین مکتب‌هرات، جایگاه عناصر معماری در نقاشی مکتب‌هرات 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 (۱۳۹٤) 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 ازحیدرخانی نیز در مقاله «زبان معمارانه نگاره های ایرانی» منوچهر فروتن در نشریه هویت شهر شماره ٦ (۱۳۸۹) با بررسی معانی اجتماعی معماری به روش معناشناختی تطبیقی و بازخوانی معماری، ویژگی‌های بیانی نگارگری ایرانی را در تبیین معماری ایرانی مورد مطالعه قرارمی‌دهد. در تحقیق «نمودهای معماری در نگارگری» پرویز حاصلی در نشریه ماه هنر شماره ۱۰۳ (۱۳۸٦) ضمن بیان نقاشی ایرانی را به‌عنوان یکی از جلوه‌های هنر اسلامی، به مطالعه مشترکات ساختاری و بیانی نگارگری و معماری اسلامی می‌پردازد تا نحوه تاثیر و کاربرد فضاها و تزیینات موجود در معماری تجلی یافته در نگارگری را معین نماید.

از آن‌جایی‌که 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 امام‌حسن(ع) درباره شناخت امام 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 تامل بیشتر، علت انتخاب این فضاسازی بیشتر هویدا می‌گردد. به نظر می‌رسد نگارگر با پرداختن دقیق و وسواس‌گونه به جزییات بنا، سعی داشته بر جلوه‌های عارفانه و ماورایی آن تاکید 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 دریچه جدیدی به سوی شناخت اسرار عرفانی در فضاهای نگارگری و معماری شیعی خواهد گشود.

امامزاده محروق نیشابور

در سفر تاریخی امام‌رضا(ع) از مدینه به سمت مرو، «نیشابور» تنها منطقه‌ای است که مورخان مستندترین و بیشترین آگاهی‌های تاریخی را در باب حضور آن‌حضرت، در آنجا گزارش کرده‌اند. روایت حدیث پرزرفای «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 ساخته‌شد 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 حیدرعلی‌بن‌ذوالفقار بنا شد و در زمان شاه طهماسب‌صفوی، 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.(تصویر۲)

بقعه امامزاده محروق و ابراهیم(ع) شامل یک گنبد نار بزرگ (متعلق به امامزاده محروق)، یک گنبد نار کوچک با ساقه کوتاه (متعلق به امامزداه 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 برروی ایوان و ایوانکی های 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



تصویر۱. نگاره «اولین سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم»، ۹۳۲ ه.ق، «احسن‌الکبار»، مأخذ: کتابخانه ملی روسیه.

نوشته‌است. زیر این کتیبه، دو قاب لچکی همانند کتیبه‌های واقع در پایه های اطراف ایوان، با نقوش اسلیمی هفت رنگ کار شده‌است و یک قاب نیز به‌صورت شبه هندسی دیده می‌شود.(تصویر ۳)

ایوان

تزئینات ازاره در ایوان های جانبی با تزئین کاشی معقلی با طرح هندسی طبل و سلی موج‌دار است که در دو اشکوب به‌صورت مشابه به هم کار شده‌است. در سقف ایوانک‌ها رسمی‌بندی با تزئین کاشی به رنگ‌هایی نظیر لاجوردی و زرد است که در نوع خود بسیار زیباست(تصاویر٤ و٥) و در بلندای زیر ایوانک نیز کتیبه‌ای، حدیث ثقلین به نقل از پیامبر(ص) ذکر نموده‌است.(تصویر٦) 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 شانه: قل اللهم ملک الملک توتی

تصویر۲ . نمای عمومی امامزاده محروق، نیشابور، مأخذ: www.mapio.net

تصویر۳ . بخشی از تصویر ۲، کتیبه رخ بام ایوان

تصاویر ٤ و٥ . بخشی از تصویر ۲، تزئینات کاشی کاری و رسمی‌بندی های ایوانک های بقعه اصلی، مأخذ: www.mapio.net

الملک من تشاء و تنزع الملک ممن تشاء و تعز من تشاء و تذل 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 فعسی اولئک ان یکونوا من المهتدین» است(توبه /۱۸)(تصویر۷) در بالاتر از نقش گره و شمسه‌ها 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 نوشته اند.

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. (تصویر۸)

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 دوایری 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 «احسن‌الکبار» 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

تصویر ٦. بخشی از تصویر ۲، کتیبه «حدیث ثقلین» در بلندای زیر ایوانک، مأخذ: www.mapio.net

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 احسن‌الکبار از به‌کارگیری آنها اثری نیست. (رجبی، ۱۳۸۸، ص۱۹۰) در قرن دهم‌هجری به دستور شاه طهماسب اول صفوی به دست فخرالدین‌علی‌بن‌حسن زواره‌ای تلخیص شده و با افزودن مطالبی بر آن به نام «لوامع‌الانوار الی معرفه الی‌المعرفه الائمه‌الاطهار» نامیده شده‌است. این نسخه با ۳۹ مجلس نگارگری درباره حوادث زندگی پیامبر(ص) و ائمه‌اطهار(علیهم‌السلام) در کتابخانه ملی روسیه، سن‌پترزبورگ درن، نگهداری می‌شود و نگاره «سخنرانی امام‌حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم» توسط قاسم‌بن‌علی 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، يعني رسول‌خدا(ص) که از نام‌هاي آسماني او بشير است) منم فرزند نذير(ترساننده از جهنم) منم فرزند آن‌کس‌که به اذن پروردگار مردم را به‌سوي او مي‌خواند، منم پسر چراغ تابناک(هدايت)، من از خانداني هستم که خداي‌تعالي پليدي را از ايشان دور کرده و به خوبي پاکيزه‌شان فرموده، من از آن خانداني هستم که خداوند دوستي ايشان را در کتاب خويش(قرآن) فرض و واجب دانسته و فرموده‌است: «بگو نپرسم شما را بر آن مزدي جز دوستي در خويشاوندانم و آنکه فراهم کند نيکي را بيفزاييمش در آن نکويي را» پس نيکي در اين آيه دوستي ما خاندان است....[1]»(شیخ مفید، ۱۳۸۸: ٤) 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 نیز در حجره‌های فوقانی سمت‌چپ 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 قاسم‌بن‌علی ـ یکی از شاگردان توانای بهزاد ـ در مجلس‌آرایی 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 پرجلال و ترسیمات هندسی دقیق و منظمی که انجام داده، لیاقت و حدت قلم خود را برملا ساخته‌است. در قسمت‌های‌مختلف این نگاره کتیبه‌هایی از خوشنویسی مشاهده می‌شود؛ همچون کتیبه بلند و طولانی بالای مسجد که خطوط ثلث سفیدرنگ 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 ایوان‌اصلی وجود دارد که مابین آن توسط نقوش اسلیمی و ختایی کاشی‌کاری شده‌است. تزئینات گره‌کاری و کتیبه‌ای که بر رخ بام ایوان‌اصلی و ایوانک‌های اطراف آن دیده می‌شود، در زمینه کاشی لاجوردی با خط ثلث سپیدرنگ، جلوه می‌کند. بر روی کاشی‌ها چنین نوشته شده‌است: «فی ایام خلافه السلطان الاعظم و الخاقان الاعدل الاکرم ظل الله الارضین قهرمان الماءالطیر السلطان‌بن السلطان‌بن السلطان ابی‌المظفر طهماسب بهادرخان خلدالله تعالی ملکه و افاض علی‌العالمین عداله فی شهر ذی‌الحجه‌الحرام حجه‌اثنین و ثلاثین و تسعمایه الهجریه النبویه علی ید العبد الضعیف

۱. بخشی از خطبه امام حسن(ع) در فضیلت اهل بیت بعد از شهادت امیرالمومنین علی(ع)(شیخ مفید، ۱۳۸۸: ٤)

تصویر۷. بخشی از تصویر ۲، تزئینات کاشی و کتیبه ایوانک های فوقانی، مأخذ: : www.mapio.net

تصویر۸. بخشی از تصویر ۲، رسمی‌بندی های ایوان، مأخذ: همان.

قاسم‌بن‌علی»، و بخشی از کتیبه بالای ایوان اصلی با کاشی زرد نگاشته شده‌است که زیر آن دو قاب لچکی همانند لچکی‌های ایوانک‌های واقع در اطراف ایوان اصلی، با نقوش اسلیمی هفت‌رنگ کار شده‌است. ازاره ایوان حاشیه‌ای از کاشی‌های گل‌دار بر زمینه سفیدرنگ است که در بالای ازاره مذکور نقش گره با کاشی معرق (اشکال شش‌ضلعی سبزرنگ بر زمینه مشکی) بسیار پر جلوه است که حواشی آن با نقوش ستاره‌ای شکل چهارپر بر زمینه زنجیره‌ای، تزیین شده است. تزیینات ازاره در ایوانک‌های جانبی نیز با تزئین کاشی با طرح هندسی لانه‌زنبوری و به رنگ لاجوردی است که در اشکوب‌ها به صورت مشابه هم کار شده‌است و در سقف ایوانک‌ها رسمی‌بندی با تزئین کاشی به رنگ‌هایی نظیر لاجوردی و سبز است و در ذیل رسمی‌بندی‌هایی با شمسه پنج‌پره، نقوش ترنجی‌شکل به رنگ حنایی بر زمینه آجری رنگ مشاهده می‌شود که در نوع خود بسیار زیباست. همچنین این اشکوبه‌ها دارای نرده‌های مشبک با نقش گره‌چینی بر اساس نقش شش هستند. در ایوان‌اصلی نیز درگاهی است که درب و مدخل مسجددر آن واقع شده‌است و بالای آن نیز رسمی‌بندی با تزیینات شمسه پنج‌پره، مقرنس با تزیین کاشی‌معرق و کاربندی مشاهده می‌شود و در دو طرف درب ورودی نوارهای تزیینی 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 کتیبه‌ای از حدیث نبوی «عجلوا بالصلوه قبل الفوت» است که با کاشی سپید بر زمینه لاجوردی داخل قوس وسط ایوان را آراسته و دیگری ذیل رسمی‌بندی بالای درب ورودی کتیبه‌ای با متن «الصلوه معراج المومن» و به خط مشکی است که بر زمینه آجری نقش بسته‌است. علاوه بر کتیبه‌های نفیس، در بخش‌های مختلف ایوان، نقوش اسلیمی مختلف با کاشی‌کاری بسیار زیبا به چشم می‌خورد و دو ستون بزرگ با نقوش گره با کاشی معرق (گل‌های شش‌پره و قهوه‌ای رنگ در داخل شش‌ضلعی سبزرنگ) که در دو طرف ایوان جلوه‌گری می‌کنند. آنچه بیش از همه در این ایوان محراب‌گون جلب‌توجه می‌نماید ترسیم امام حسن(ع) بر روی منبری با هفت‌پله است که ایشان در حالت ایستاده سخنرانی می‌کنند. پله‌های منبر با کاشی‌های معرق و لاجوردی تیره مفروش شده‌اند و نرده‌های مشبک با نقش گره‌چینی بر اساس نقش شش پر دو طرف آنها نیز مشاهده می‌شود و دیواره جانبی آن مزین به نقوش پنج ضلعی و ستاره پنج‌پر است. کتیبه‌ای نیز بر روی پیشانی چهارچوب ورودی به پلکان منبر با متن «اللهم افتح لنا ابواب‌الخیر و السعاده» وجود دارد. تزیین و آرایش این محراب بسیار شکوهمند است و نقوش هندسی زیبا و نقش و نگار طلایی و لاجوردی نگاره، چشم‌ها را خیره می‌نماید و کاشی‌های متنوع و رنگارنگ که به‌سان مینای ملون و درخشنده‌ای در صحن پر جلال مسجد می‌درخشد، جلوه خاصی به این اثر بخشیده‌است. از آنجایی‌که موضوع این نگاره اولین‌سخنرانی امام حسن(ع) درباره شناخت امام معصوم می‌باشد که ظاهرا حضرت در مسجد کوفه به ایراد آن پرداخته‌است، احتمال دارد هنرمند برای نمایش مسجد کوفه دو درخت بلند خرما که شاخه‌های آنها به طرفین متمایل گشته‌اند در کناره‌ها و پشت حجره‌های دو طبقه ترسیم نموده‌است، هرچند نگارگر این مسجد را بر اساس شواهد با الهام از امامزاده محروق در نیشابور ترسیم نموده‌است و در منطقه خراسان پرورش نخل وجود داشته‌است.

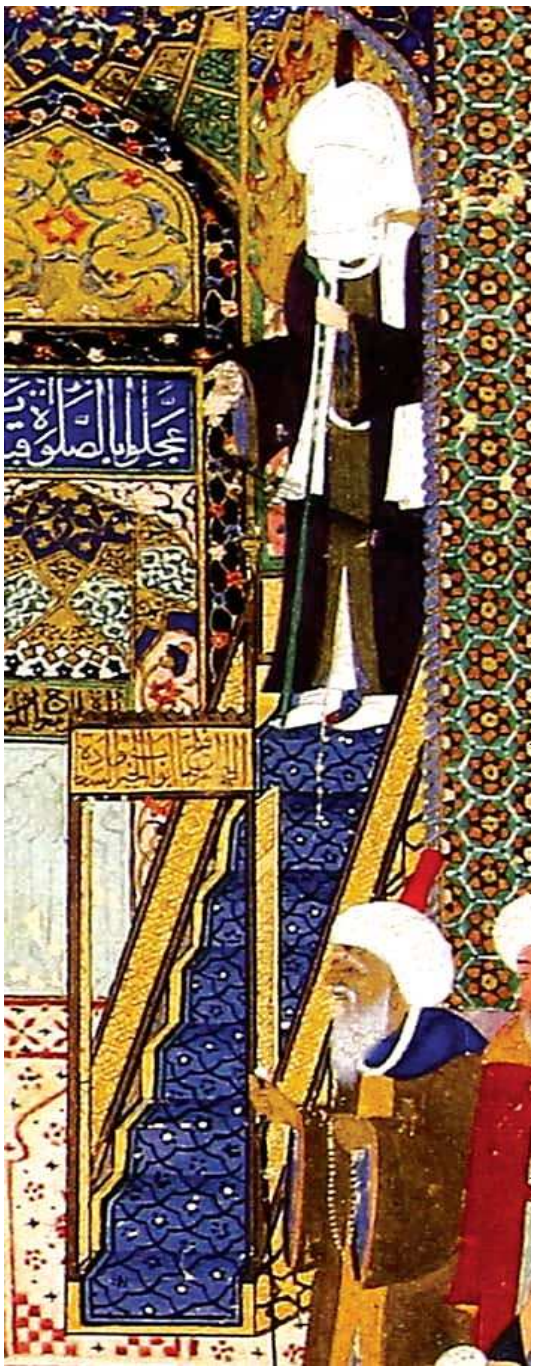
تحلیل و تاویل ساختار و عناصر تصویری در نگاره

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

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[1]، 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 تزیینی 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 بامحوریت 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 به‌صورت 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 ـ در حضرت قاب قوسین ـ 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)،



تصویر ۹. بخشی از تصویر۱. محراب

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 [2].(شجاری، ۱۳۹۳: ۵۲) همچنین از منظر عرفا، حق‌تعالی به‌واسطه حب ظهور، در عالم و آدم تجلی کرد تا زیبایی خود را در آنها ببیند. پیامبر(ص) نیز که به‌واسطه معرفت و عشق به‌مانند خالق خود زیبا شده‌بود، آیینه‌ای برای دیده‌شدنش لازم

۱. در دوران تیموری و صفوی دربار پادشاهان محفل مناسبی برای رشد و ارتقاء اندیشه‌های عرفانی بوده و تفکر عرفای بزرگی همون ابن‌عربی سرمنشاء فرقه‌های مختلف متصوفه و اندیشه‌های عرفانی آنها بوده‌است. نقشبندیه یکی از مطرح‌ترین فرقه‌های عرفانی دوران تیموری است که بیشترین تاثیر را بر روی هنرمندان نگارگر مانند بهزاد و شاگردانش گذاشته‌است. (ساداتی‌زرینی، 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، ۱۳۹۳:٦٦)،لذا می‌توان نقوش اسلیمی و ختایی در محراب را تصویری انتزاعی از قوس نزولی و صعودی آفرینش دانست و نقش شمسه یا قندیل در محراب نماد انسان کامل الهی باشد.(خزایی،۱۳۸۲:۱۳۸)

تصویر ۱۰. بخشی از تصویر ۱۰. مقرنس

تصویر۱۱. بخشی از تصویر۲. مقرنس

بود، آیینه‌ای که سزاوار مظهریت او باشد. از آنجایی‌که مجسمه‌سازی در اسلام حرام است(مسلم،۱۴۰۷ق:ح۳۹۳۶) مجلایی نیکوتر از محراب نمی‌توانست این همه زیبایی را متجلی سازد. از این‌رو، محراب آینه تمام‌نمای پیامبر(ص) شد، تجلی‌گاه جمال و جلال او شد و تجلی سنت حسنه او ـ نماز ـ 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 آنجایی‌که، محراب در تفکر شیعی یادآور مکان ضربت‌خوردن 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 کشیده‌است که نشانی از پیوند امام با محراب ـ محل درخشش پرتو الهی و دروازه‌ای به‌سوی بهشت ـ می‌باشد. امام به‌عنوان قبله عالم هستی با محراب نماد کعبه ـ قبله مسلمانان ـ ارتباط معناداری دارد. همچنان‌که بر اساس حدیثی از حضرت فاطمه(س) امام به‌مثابه کعبه است و مردم وظیفه دارند به سوی وی بشتابند.(مجلسی،۱۴۰۳ق، 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 را می توان قرآن، نور، وحدت و کثرت، جنت، نبوت، امامت و ولایت دانست.(شجاری، ۱۳۹۳: ۶۴) (تصویر ۹)

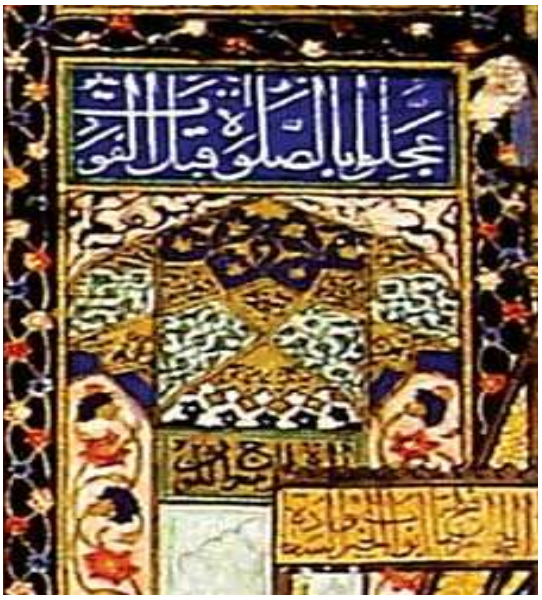
مقرنس ایوان

یکی از تزییناتی که در محراب این نگاره ترسیم شده‌است مقرنس با تزیین کاشی معرق است که هنرمند به زیبایی تجسم طیف‌های نوری را به‌صورت رنگ‌های متلون نمایش داده‌است. تمثیل نور دارای پیشینه‌ای قدیمی در باور ایرانیان است و بعد از ورود اسلام به ایران و بینش اسلامی، نور منزلتی خاص در بنا پیدا می‌کند. بینش اسلامی با نور طبیعی نقش به‌هم پیوسته‌ای دارد که می‌تواند معماری را از دل زمین جداکند 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 عموما از فرم‌ها و گویش‌های انتزاعی همچون شمسه بهره برده‌اند. در معماری ایرانی، نور دارای بار نمادین متافیزیکی و محفلی برای حضور الهی است. انعکاس نور از یک واسطه فیزیکی به آن معنا می‌بخشد و مفاهیم متعالی را متجلی می‌سازد.(حناچی، ۱۳۹٤: ۵۱) پرداختن به نور و جایگاه محوری آن در مقرنس‌کاری به‌خوبی مشخص است؛ ترکیب‌بندی‌های متکثر و منتشر طاسه‌های مقرنس ستاره‌گون از تشعشعات شمسه مرکزی شروع‌شده و به‌کل فضای مقرنس‌کاری منتشر می‌شود که این از صفات نور و حضور همواره آن در هنرهای اسلامی است. این نوع طرح یک رمز گیرا 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

تمام اشیاء را دربرمی‌گیرد که در قالب فیض و رحمت دائما در حال جریان است: «الله نورالسموات و الارض»(نور: ۳۵). این فیض الهی که همه عالم را فراگرفته‌است، زمانی در نوع خود به کمال و تمام می‌رسد که به‌واسطه برگزیدگان و مقربان درگاه الهی ـ پیامبر(ص) و اهل‌بیت(علیهم‌السلام) که مظهر اسماءالله و مظهر انوار قدسیه عالم ملکوت و بارزترین چراغ هدایت و ایمان هستند- تجلی پیداکند. امام صادق(ع) در پاسخ به سؤال از آیه ۳۵ سوره نور فرمود: «این، مثالی است که خداوند درباره ما بیان کرده‌است؛ زیرا پیامبر(ص) و ائمّه(علیهم‌السلام)، از نشانه‌های وجود خدا هستند که به‌سبب آنان به توحید و مصالح دین و شرایع اسلام و واجبات و مستحبّات، راه برده می‌شود.»(صدوق، ۱۳۵۷: ۱۵۷) همچنین ایشان در تفسیر آیه‌نور فرمود: «خداوند می‌فرماید: من هدایتگر آسمان‌ها و زمین هستم. مثال‌علمی که به او ـ پیامبر(ص) ـ 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 نهفته‌است. (اَلْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَةٍ)، یعنی من می‌خواهم جان تو را برگیرم و آنچه را نزد توست، نزد وصی قرار دهم، چنان که چراغ را در زجاجه (حباب شیشه‌ای) قرار می‌دهند. (کَأَنَّهَا کَوْکَبٌ دُرِّیٌ) [خداوند، وصی را با این عبارت توصیف کرد] و مردم را بر فضیلت وصی آگاه نمود ۱. مراد از «شجره» در (یوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَکَةٍ؛ از درخت مبارک افروخته می‌شود) شجره مبارک ابراهیم(ع) است؛ چرا که خداوند فرمود: «رحمه الله و برکاته علیکم اهل البیت انّه حمید مجید»(کلینی،۱۳۶۳، ج۸: ۳۸۱) امام صادق(ع) در جایی دیگر می‌فرمایند: «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 عَلیٰ نُور)، امامی بعد از امامی دیگر از ایشان است. (یهْدِی اللهُ لِنُورِهِ مَنْ یشاءُ)، خداوند، هرکه را بخواهد، به ولایت ما هدایت می‌کند.»(ابن مغازلی، ۱۳۵۶: ۳۸۲ ـ 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 ـ کثرت در وحدت ـ می‌باشد و جز به‌واسطه برگزیدگان و مقربان درگاه الهی ـ پیامبر(ص) و اهل‌بیت(ع) ـ 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 شده‌است، همان ولایت است که در طول ولایت الهی به برگزیدگان و اولیای الهی داده می‌شود تا در همه



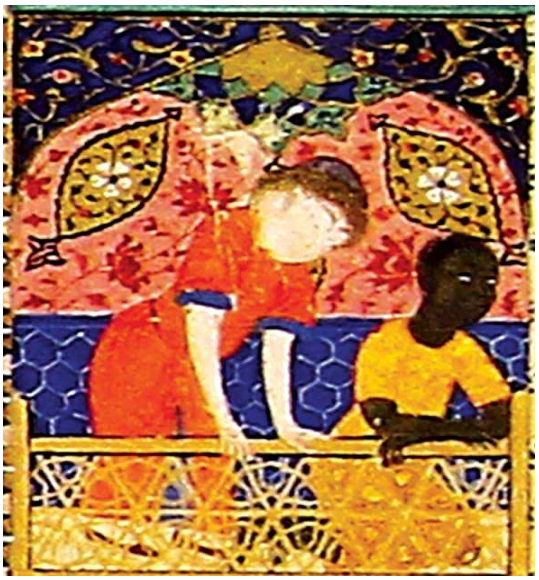
تصویر ۱۲. بخشی از تصویر۱. شمسه پنج‌پر بالای در ورودی مسجد

امور این هسته مرکزی نقطه‌وحدت و اتکال بندگان الهی قرار بگیرد. از این رو، احتمال دارد هنرمند برای نمایش ولایت و امامت الهی امام‌حسن(ع) که در امتداد ولایت‌الله است از تزیینات‌مقرنس با تزیین کاشی‌معرق رنگارنگ در محراب این نگاره استفاده کرده‌باشد. چنان‌که رنگ در جهان محسوس همنشین بی‌بدیل نور است و بلکه صورت متکثر نور واحد، زیرا تجزیه که یک امر کاملا مادی و مربوط به عالم مرکبات است تجسم طیف‌های نوری را به‌صورت 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 دیگرسو، ذات‌متعالی، مجرد و بی‌رنگ نور که خود نماد کامل وحدت است با رنگ تجسم می‌یابد و خود تجلی و تجسم متلّون بی‌رنگی می‌شود.(رادی، ۱۳۹۳: ۱۱) همچنین درآیه ۲۵۷ سوره بقره، خداوند نور را در تقابل با تاریکی و ظلمت می‌داند، نوری که متمایز می‌کند و نوری که مورد تاکید قرار می‌گیرد: «یخرجهم من الظلمات الی نور» است که در اینجا نور ولایت است که به پیامبر(ص) و اهل بیت ایشان داده شده‌است.۱

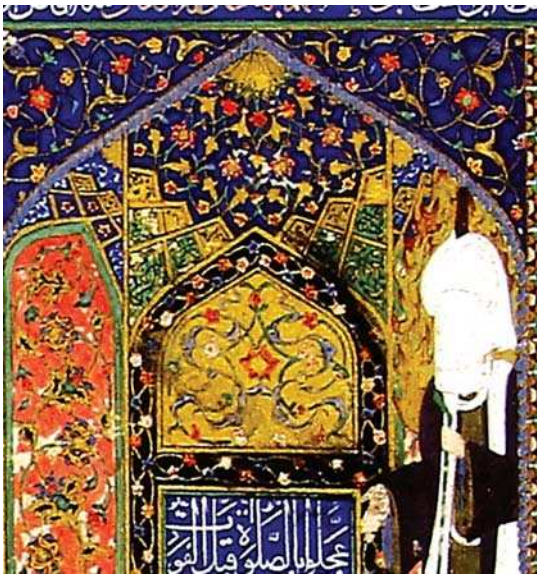
نقوش شمسه (پنج پر و هشت پر)

نقوش شمسه از دیگر نقوش تزیینی است که محراب ایوان اصلی و ایوانک‌های دوطرف آن را در این نگاره آراسته‌است. در دین اسلام، به استثنای نور و روشنایی تصویری از خداوند ارائه نمی‌شود. در قرآن مجید بارها به نور اشاره شده و حق‌تعالی را نور حقیقی و مطلق دانسته‌است، به‌همین‌سبب عرفای اسلامی به نور اهمیت

٤) امام باقر(ع) می‌فرماید:«مراد از (کَمِشْکوةٍ فِیها مِصْباحٌ)، نور دانش در سینه پیامبر(ص) است و مراد از زجاجه در (اَلْمِصْباحُ فِی زُجاجَةٍ)، سینه علی(ع) است که دانش نبوی به آنجا منتقل شده‌است. [مراد از درخشش حباب شیشه‌ای در] (الزُّجاجَةُ کَأَنَّها کَوْکَبٌ دُرِّیٌ یوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَکَةٍ)، نور دانش است ... (یکادُ زَیتُها یضِی ءُ وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ)، مراد این است که دانشمند خاندان محمّد، پیش از آن که از او سؤال شود، لب به دانش باز می‌کند. (نُورٌ عَلی نُور)، یعنی امامی که با نور دانش و حکمت تأیید می‌گردد، از پس امامی دیگر از خاندان محمّد(ص) می‌آید و پی در پی آمدن امامی بعد از امامی دیگر، از زمان آدم تا قیام قیامت است.»(صدوق، ۱۳۵۷: ۱۵۸)



تصویر۱۳. بخشی از تصویر۱. شمسه پنج‌پر سقف ایوانک



تصویر ١٤ . بخشی از تصویر۱. شمسه هشت‌پر سقف ایوان اصلی

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 تجلیات‌الهی است. (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۷۱) شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرتِ تجلی صفات خداوند است که در این نقش به‌صورت اشکال کثیر ظهور کرده‌است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش چنان‌که از نام آن پیداست مفهوم نور را تداعی می‌کند، همان‌طورکه 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 نورالهی باشد که بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین محسوب می‌شود.(حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱)

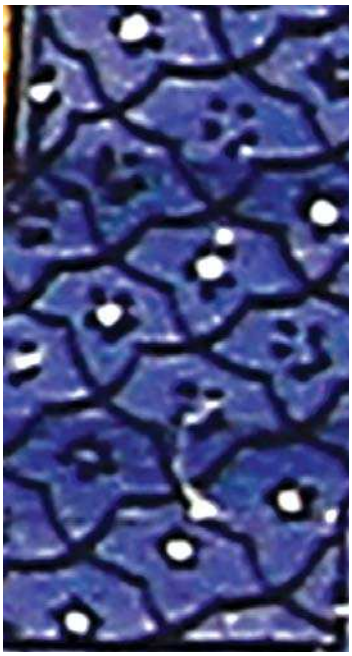
ـ شمسه پنج‌پر

نقش شمسه پنج‌پر در مرکز سقف ایوانک‌های جانبی ایوان اصلی که سه نقش ترنج‌شکل در امتداد تشعشات آن‌ها قرار گرفته‌است و همچنین شمسه مقرنس‌کاری بالای درب‌ورودی به مسجدمشاهده می‌گردد. عدد پنج در سنت اسلامی از اهمیت فراوانی برخوردار است. اسلام، پنج را عددی مبارک می‌داند؛ پنج نماز یومیه، ستاره پنج‌پر، پنج‌حس، خمس اموال، آداب حج (و روزهای عرفات)، انواع روزه، بخش‌های مختلف وضو، حلالیت روز جمعه، پنج شاهد در مباهله، پنج تکبیر نماز... (شوالیه،۱۳۸۴، ج۲: ۲۵۲) پنج تن آل‌عبا (حضرت محمد(ص)، علی، فاطمه، حسن و حسین(علیهم السلام)) که مهم‌ترین شخصیت‌های شیعه و مورد احترام اهل‌تسنن نیز هستند. همچنین اخوان‌الصفای شیعی‌مذهب در قرن چهارم هجری در بصره صریحا اعلام کردند که اسلام بر پنج پایه است، نه فقط به‌خاطر پنج اصل و پنج‌تن، بلکه چون پنج پیامبر الوالعزم (نوح، ابراهیم، موسی، عیسی و محمد (ص)) وجود دارد و هیچ مجموعه‌ای از حروف مقطعه قرآن بیش از پنج حرف نیست. (شیمل، ۱۳۸۸: ۱۲۷ –۱۳۱) در حدیثی از امام باقر(ع) همه اعمال و عبادات دائر مدار ولایت حقه‌ای قرار می‌گیرد که بدون پایبندی به آن هیچ عملی مورد قبول درگاه الهی قرار نمی‌گیرد: « اسلام روی پنج پایه نهاده شده‌است: نمازو 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)

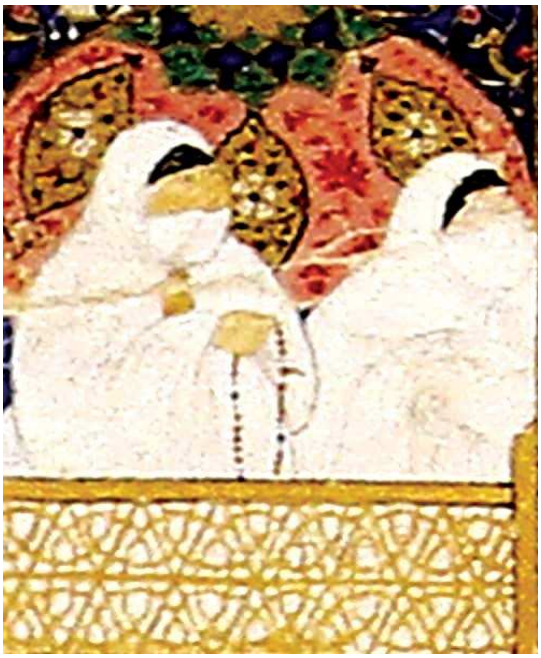
ـ شمسه هشت‌پر

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

۵)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(اولیاءالله(ع)) که عهده‌دار هدایت اویند و ولایت الهی را در مسیر هدایت به سوی نور به‌کار می‌گیرند توضیح می‌دهد.براین‌اساس مومنین به‌واسطهٔ اعمال صالحه خود به نوری از پروردگارشان هدایت می‌شوندکه نتیجه‌اش معرفت خداوند سبحانه 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 ـ۱٤ معصوم (ع) ـ که هادیان امت اسلامی به سوی نور هستند می باشد. خداوند مقام ولایت را به رسول(ص) عنایت فرموده‌است تا با ولایت الهی بتواند، امت ایمانی را از ظلمت‌ها برهاند و به نور امنیت برساند.این مقام‌ولایت‌وراهبری‌الهی به سوی نور و امنیت پس از پیامبر اکرم(ص) به امیرالمومنین علی(ع) و سپس به یکایک امامان معصوم(ع) منتقل شده‌است.(عروسی حویزی، (۱۳۸۲، ج۵ :۱۵۶



تصویر ۱۵. بخشی از تصویر۱. نقوش گره چهاربر روی پلکان منبر



تصویر ۱۶. بخشی از تصویر۱. نقوش گره شش‌بر روی نرده‌های مشبک جلوی ایوانک‌ها

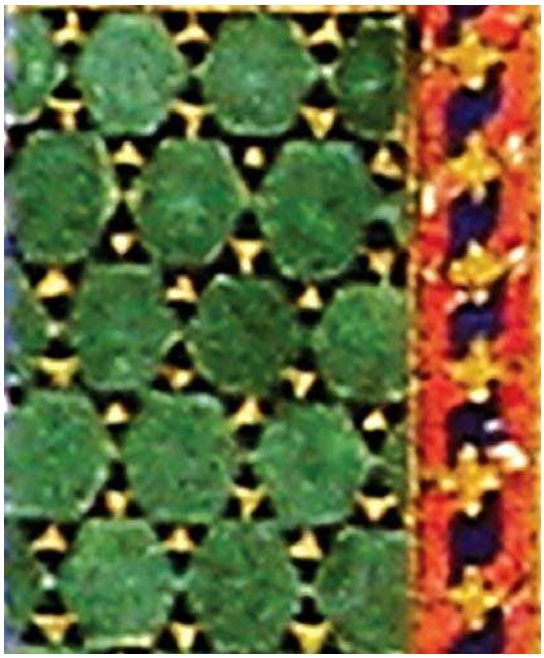
عرفان درب هشتم، در توبه و در همیشه باز محسوب می‌شود.»(امامی، ۱۳۸۱: ۶۳) در حدیثی از امام سجاد(ع) آمده‌است:«عرش الهی دارای هشت رکن است و بر هر رکن فرشتگان بی‌شماری در حال تسبیح‌اند»(ابن بابویه، ۱۳۸۲: ۳۲۷) عدد هشت، عدد آسمانی در بین مسلمانان به خصوص شیعیان است و شیعیان با توجه به آیات و روایات مبنای معماری 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 بوده‌است. هشتمین مرحله قداست است که در آن به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور می‌یابند. صوفی در این مرحله تحت‌تاثیر صفات حسنه‌انسانی 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 متاثر از این عدد در اماکن مقدس‌گویی همه ساکنان آن مکان را به مقام قداست فرا می‌خواند.(کیانمهر، ۱۳۸۵: ۳۵)(تصویر۱۴)

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 دوچیز را در نظر دارند یکی شناخت مراحل رسیدن به حقیقت که همان مقامات‌عرفانی 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 نهفته‌است، بنابراین با ساخت و تکرار آنها سعی در درک مقامات متعالی دارند و هر یک از مقامات را با یکی از طرح‌های تعریف‌شده گره‌چینی نشان می‌دادند.(همان: ۲۷)

ـ 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 دراویش ترک، چهار، عدد عناصر و شماره‌هایی است که سالکان راه عرفانی باید از آنها عبورکنند. به هریک 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 خواهدشد، آستانه عرفان با در دوم نمایانده می‌شود که همان راه یا عبارت دیگر اطاعت از فرایض راه انتخاب‌شده (طریقت) است. در سوم برای انسان در معرفت را می‌گشاید، در این مرحله او یک عارف است و مرتبط با عنصر آب است(معرفت)



تصویر ۱۷. بخشی از تصویر ۱. 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 بدین‌ترتیب بی‌ایمانان نسبت به‌خدا را جدا می‌کند و آنها را در مرحله گناه قرار می‌دهد.(شوالیه، ۱۳۸۴، ج۲: ۲۵۲)در میان فرقه‌های صوفیه اغلب به عدد۸ و۴ سوگند یاد می‌شود و از خداوند تبارک به‌خاطر این اعداد درخواست تعالی می‌کنند. صوفیان در هر دو مرحله ۴ و ۸ به‌طور خودآگاه توجه به یگانگی خداوند تبارک می‌نمایند.(کیانمهر، ۱۳۸۵: ۳۵)(تصویر۱۵)

گره‌چینی برمبنای عدد شش

گره‌چینی‌هایی بر اساس عدد شش به‌وفور در بخش‌های مختلف نگاره دیده می‌شود. همچون کاشی‌کاری معرق با نقوش شش‌ضلعی سبزرنگ که بالای ازاره ایوان‌اصلی 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 کاشی‌معرق (گل‌های شش‌پره و قهوه‌ای‌رنگ در داخل شش‌ضلعی سبزرنگ) که در دو طرف ایوان اصلی جلوه‌گری می‌کنند. نرده‌های مشبک جلوی ایوانک‌ها و یا نقوش‌گره 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 مونث، 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 رئوس یک شش‌ضلعی را بوجود آورند که این نشانه اولین مقام و اولین مرتبه سلوک است. هنگامی که این شش‌ضلعی بسط پیدا نموده و یک شش‌ضلعی بزرگ بوجود می‌آید، نشانه مقام بعدی می‌شود و این ترکیب و تکرار بارها انجام می‌شود و در هر مرحله نشانه مقام بعدی می‌شود.(همان: ۳٤) همان‌طورکه در اشکال هندسی جنبه‌های فعال و غیرفعال برای بوجودآوردن شکل سوم بایکدیگر متحد شده و در نتیجه اشکال جدیدی بوجود می‌آورند، به‌همان‌صورت نیز، بسیاری از اهل عرفان، از طریق ممارست‌های روحانی، به یک تمکین یا ثبات‌روحانی یعنی تقارن‌شکل که به دنبال خود مقامی جدید را ایجاد می‌کند، دست می‌یابند. لذا عرفابا بدست‌آوردن هر مقام جدید، معرفت مقام‌های قبلی را نیز با خود به همراه می‌برند. (معمار زاده، ۱۳۸۶: ۱۹۰) از آنجایی‌که 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 وکرم بر کاشی‌هایی با زمینه لاجوردی در لچکی‌های ایوان‌اصلی و ایوانک‌های جانبی چشم‌نوازی می‌کنند. همچنین در سایر بخش‌ها، به‌خصوص هرجا که قوسی وجود دارد مانند کاشی‌معرق زیر شمسه ایوان‌مرکزی 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 به‌تصویر 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 ونک، ۱۳۹۲: ۵۱) از طریق نقوش اسلیمی و هندسی نوعی آگاهی نسبت به ارتباط

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 هرجا حجاب ماده برداشته می‌شود، نور الهی به درون می‌تابد.(نصر، ۱۳۸۹ :۲۰۱) اسلیمی به‌واسطه مفهوم انتزاعی که از عالم مثال دربرگرفته در معنای «فراگیرنده همه چیز» و پیونده تمام هستی است که به شکل پیوسته‌ای هم در ظاهر و هم در باطن به‌صورت منظم قرار می‌گیرند. با فیض مقدس، ظهور اعیان ثابته 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 به‌واسطه 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 قابل‌تفسیراست.(پیراوی ونک، ۱۳۹۲: ۵۱)(تصاویر ۱۸ و ۱۹)

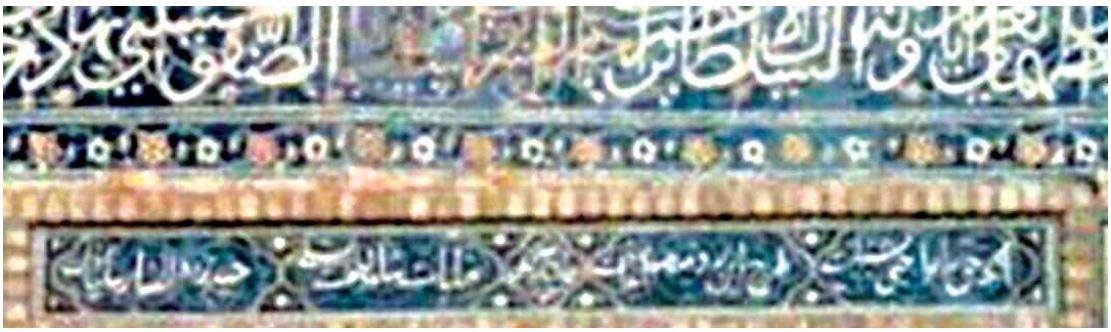
تصویر ۱۸. بخشی از تصویر۱. اسلیمی

تصویر ۱۹. بخشی از تصویر۲. اسلیمی

کتیبه‌ها

کتیبه‌های خوشنویسی از اواخر قرن دوم‌هجری در آثار مختلف هنری به‌مثابه عنصری غیرتصویری، جایگاه شایسته‌ای برای مفاهیم والا و ارسال پیام روحانی به شیوه‌ای زیباشناسانه در همه هنرها مخصوصا تزیینات معماری کسب‌کرد.(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 به‌همراه 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 غالبا بر زمینه کاشی لاجوردی‌رنگ نوشته می‌شد، استفاده نشده‌باشد.(حسینی، ۱۳۸۸ :۷) هنرمند برای معنویت بخشیدن به این نگاره کتیبه‌های‌روایی 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 متاثر از فرم ظاهری این اثر و نوع بیان آن در بناهای معماری بوده‌است و از سوی دیگر بر اساس سلیقه و مقاصد هنری به گونه‌ای‌دیگر 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 «احسن‌الکبار» با کاشی زرد بر رخ بام ایوان اصلی مسجد قابل مشاهده‌است[1]. 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 تصویر۱. کتیبه



تصویر ۲۱. بخشی از تصویر۲. اسلیمی

از گنبد و مناره هستند و به حقایقی ورای 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 شده‌است. به نظر می‌رسد ریشه‌های رموز محراب را باید در اصلی‌ترین آیین اسلام یعنی نماز جست‌وجو کرد؛ چراکه محراب برای تحقق‌بخشیدن به این آیین عبادی بزرگ شکل گرفته‌است و ارمغان معراج پیامبر(ص) برای امتش حقیقتی همچون نماز بوده است. همچنین هنرمند با کتیبه‌ای به مضمون «عجلوا بالصلوه قبل‌الموت» در بالای مقرنس‌کاری درب ورودی مسجد بر این امر تاکید کرده‌است 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 بناهای‌اسلامی 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 تاکیدی 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 آراسته‌است، درباره یکی از دعاهایی است که به مومنین توصیه‌شده است که هنگام ورود به مسجد از خداوند باری‌تعالی درخواست کنند؛ «اللّهُمَّ افتَح لنا أبوابَ الخیر و السعاده» که به طرق مختلف این ذکر روایت شده‌است. 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 مستحبّات، راه برده می‌شود.(تصاویر ۲۰ و ۲۱)

منبر

منبر جایگاهی است که تجلی‌گاه نبوت تشریعی پیامبر(ص) می‌باشد. نبوتی که به‌واسطه او خاتمه پذیرفت و به‌دست ولایت سپرده شد و پس از آن، امامت، رکاب‌دار این براق عالم حس گردید.(شجاری، ۱۳۹۳: ۶۵) (شاهد مثال منبر غدیر است) این عنصر نشان از افلاک دارد، هفت‌فلک آسمان، هفت‌پله «همان پله‌های نورانی واقع در بیت‌المقدس 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

تصویر ۲۲. بخشی از تصویر۱. منبر

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

دیدار خداوند نائل شدند. در باب مقامات عرفانی، سالکان طریقت هرکدام برحسب دریافت خود، مقامات طریق‌عرفان 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.(ابونصرسراج، ۱۳۸۲: ۲۲) از این رو، ترسیم امام حسن(ع) بر آخرین پله منبر می‌تواند مبین مقام والای یکی از سالکان‌حقیقی طریق عرفان و همچنین تجلی دومین ولی و جانشین برحق پیامبر(ص) باشد، زیرا انسان کامل خلیفه‌الله است و تنها اوست که حق ولایت‌الله 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، ج۱: ۱۷۰-۱۷۱)(تصویر ۲۲)

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 نموده‌است که مبین درایت تام هنرمند است که از تزیینات معماری این بنا و سایر ساختمان‌های هم دوره خویش به‌عنوان تزییناتی اصیل و مستند در جهت نقش آفرینی در این بهره برده‌است. بنابراین از وجوه تشابه نقوش مسجد درون نگاره با امامزاده محروق می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد.

جدول۱. 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 ایوان‌اصلی و ایوانک‌ها	رخ بام ایوان‌اصلی		
۲	دو قاب لچکی با نقوش اسلیمی هفت رنگ	زیرکتیبه بالای ایوان‌اصلی وایوانک‌ها	زیر کتیبه بالای ایوان‌اصلی		
۳	رسمی‌بندی با تزئین کاشی	در سقف ایوان‌اصلی	در سقف ایوان‌اصلی		
٤	رسمی‌بندی با تزئین کاشی	در سقف ایوانک‌ها	در سقف ایوانک‌ها		
٥	کتیبه از عهد شاه طهماسب صفوی	رخ بام ایوان و ایوانک‌ها	بالاتر از نقش گره و شمسه‌های ازاره ایوان اصلی[۱]		
٦	دو فیل‌گوش و پاهای باریک رسمی‌بندی	در دو گوشه ایوان‌اصلی 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 به‌صورت 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 آنجایی‌که انسان کامل همچون سایه‌خدا (ظل الله) است و چون خداوند بلاشک همیشه هست، پس سایه او هم بالفعل یا بالقوه همیشه می‌باید باشد.(ابن عربی،۱۴۱۰ق، ج۱:۱۴) بنابراین پذیرفتن تنوع و چهره‌های گوناگون انسان کامل در جامه‌های نبی، ولی، امام، قطب، شیخ و .... بدیهی و طبیعی می‌نماید. از مجموعه اشارات ابن‌عربی و پیروان آراء او می‌توان دریافت که صفت کمال که انسان را به مقام انسان‌کامل 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 منازل‌عرفانی 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 عارفانی را که به مقام فنا و وحدت ذاتی رسیده‌اند با اکمل انسان‌کامل یعنی حضرت محمد(ص) استوار می‌بیند.

ادامه جدول۱.

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

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 ویژگی‌خاص این نگاره و درایت هنرمند است که از تزیینات معماری به‌عنوان تزییناتی اصیل و مستند در این اثر استفاده کرده‌است. با توجه به‌نحوه قرارگیری نقوش مزبور در این نگاره می‌توان چنین استنباط‌کرد که این شیوه تزیین علاوه بر جنبه تزیین و زیبایی یا تناسب با کارکردخاص آنها در مساجد، ریشه در مفاهیم عمیق عرفانی و شیعی نیز داشته‌است. چنانکه هنرمند احتمالا برای تاکید بر عظمت جایگاه امامت و ولایت، امام حسن(ع) را با عبای 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 ـ قبله مسلمانان ـ می‌باشد. همچنین علاوه بر تناسب تزیینات مقرنس‌کاری در مرکز سقف محراب ایوان‌اصلی با مفاهیمی چون نور به‌مثابه حضور همیشگی پروردگار که در عرفان و تصوف اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، اشاره‌ای بر آیه ۳۵ 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 ـ کثرت در وحدت ـ می‌باشد رهنمون می‌گردند. زیرا ولایت کلیه و مطلقه ائمه (علیهم‌السلام) همان‌طورکه 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. ج۲.

ابن عربی، محیی‌الدین.۱۴۱۰ق. الانسان الکامل. به کوشش محمود بن محمود غراب. دمشق. ج۱.
ابن عربی، محیی‌الدین.۱۳۷۰. فصوص الحکم. مقدمه و تعلیقات ابوالعلاء عفیفی. تهران: الزهراء(س). ج۱.
ابن مغازلی، 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 شباهت ها»، 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، شماره۴: -۵۴ ۳۱.
حناچی، پیروز . ۱۳۹۴. «جادوی نور در معماری سنتی (ارزیابی شیوه های 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 ویژگی های هنر کتیبه نگاری عصرصفوی در دو مجموعه شاخص شیعی ایران، حرم امام رضا(ع) و بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره۱۱: ۱۳۲-۱۰۵.
حسینی، سیدهاشم .۱۳۹۰. «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، دوفصلنامه مطالعات هنراسلامی، شماره۱۴: ۲۵-۷.
حسینی، سیدهاشم. فراشی ابرقویی، حسین .۱۳۹۲. «تحلیل جنبه های 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. شماره۴ : ۱۱۸-۱۰۱.
ساداتی زرینی، سپیده و مراثی، محسن.۱۳۸۷. «بررسی چگونگی تاثیرگذاری عرفان اسلامی در شکل‌گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی». فصلنامه نگره. شماره۷ : ۹۳-۱۰۵.
ستاری، جلال. ۱۳۷۶. رمزاندیشی و هنر قدسی. تهران: مرکز.
سجادی، سید جعفر . ۱۳۷۰. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
سگای، ماری رز . ۱۳۸۵. معراج نامه ـ 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»، دوفصلنامه پژوهشنامه عرفان، شماره۱۳: ۷۳-۵۱.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. ۱۳۸۲. فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون. ج ۲.
شیمل، 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، عبد العلی. 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 زرین‌فام حرم مطهر رضوی». فصلنامه نقش جهان. سال۴. شماره۱: 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 (با نگاهی 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. شماره۹۱ و ۹۲ :۳۹-۲۶.
لاهیجی، محمد.۱۳۷۱. مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز. به کوشش محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوار. ج۱.
مجلسي، محمد باقر. ۱۴۰۳ق. بحارالانوار. بیروت: افست مؤسسه داراحیاء التراث العربي و جلد ۳۲ با تحقیق محمد باقر محمودي. تهران: وزارت ارشاد.
محمدزاده، مهدی و مسینه اصل، مریم. ۱۳۹۵. «معماری در نقاشی مکتب هرات»، دوفصلنامه فیروزه اسلام. سال۲، شماره۳ : ۴۵-۲۷.
مسلم، ابوالحسین.۱۴۰۷ق. صحیح مسلم. به شرح نووی. بیروت: دارالکتاب 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: ۴۰-۲۹.
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.
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. Pajooheshname 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.)

.

aspects in the decoratoin of Yazd Jami' mosque". Negare quarterly. No29. pp 33-43.
Ibn Arabi, Mohyeddin. 1988. Al- Insan al- Kamil. (Trying by Mahmod Mahmod 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 YaghoubJafari). 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,similaries". 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.

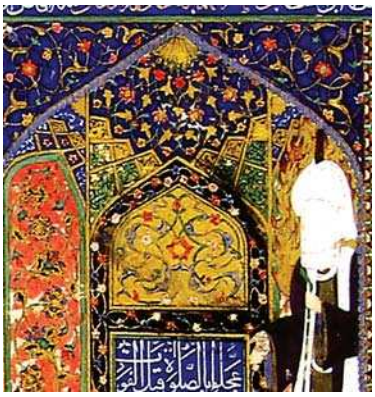
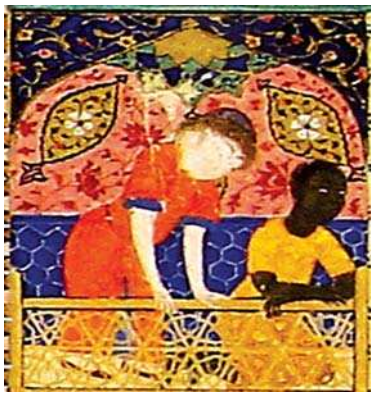
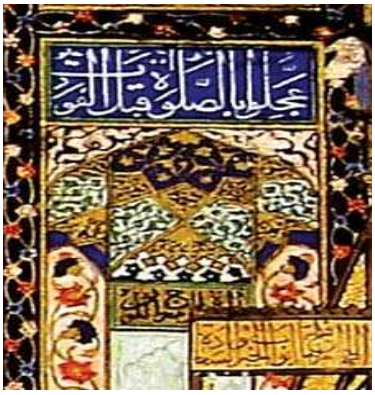
Hosseni, Sayed Hashem. 2011. "Conceptual and Decorative Use of shamseh in Sheikh Safi ad-Din Ardabili's Mausoleum". Islamic Art studies Journal. No 14. pp 7-25.

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, Assitant Professor, Honar University, Tehran, Iran.

Recieved: 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