Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Intertextual and Postmodern Reading of Suhrawardi's Illuminative Aesthetics and Its Manifestations in Islamic Art

Roham Amirpour Amraee [1], **Pedram Dadfar** [*2], **Pejman Dadkhah** [3], **Fatemeh Shahroodi** [4]

[1] Department of Art Research, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran, r.amirpouramraee.art@iauctb.ac.ir
[*2] (Corresponding author) Department of Photography, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran, ped.dadfar@iauctb.ac.ir
[3] Department of Photography, Iqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran, p.dadkhah@eqbal.ac.ir
[4] Department of Art Research, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran, fat.shahroodi@iauctb.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 61
Volume 23
Page 7 to 40

Submission Date: 2025/09/27
Review Date: 2025/12/17
Acceptance Date: 2026/02/19
Publication Date: 2026/03/21

Keywords

Mystical Literature,
Intertextual Reading,
Postmodern,
Aestheticism of Suhrawardi's treatises

Cite this article

Amirpour Amraee,R. , Dadfar,P. , Dadkhah,P. and Shahroodi,F. (2026). An Intertextual and Postmodern Reading of Suhrawardī's Illuminationist Aesthetics and Its Manifestations in Islamic Art. *Islamic Art Studies*, *23*(61), 7-40.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.556019.2437

ABSTRACT

This research examines the intertextual and postmodern reading of Suhrawardi's illuminative aesthetics and its manifestations in Islamic art. The main problem of the research is how the illuminative and imaginal system of Illuminative Wisdom (Hikmat al-Ishraq) is embodied in the form of symbols and visual structures in certain fields of Islamic art, and to what extent it can be re-read within the horizon of intertextuality theory and postmodern debates. Accordingly, first, the key components of illuminative aesthetics – such as the gradations of light and darkness, the imaginal world (ʿĀlam al-Mithāl), the luminous body (Haykal Nūrī), the allegory of birds, and the concept of Mount Qaf – are extracted from Suhrawardi's treatises and interpreted within the framework of intertextuality discourse. Then, using a qualitative and interpretive approach, several exemplary instances of Islamic art – including the organization of light in mosque architecture, glass lamps inscribed with the Light Verse, and Persian painting and illumination (Tadhhib) centered on the scenes of the Miʿraj and the depiction of the imaginal world – are subjected to comparative analysis. The findings indicate that there are significant overlaps between the illuminative-imaginal logic of Illuminative Wisdom and the logic of organizing light, space, color, and pattern in these artworks; such that one can speak of "Illuminative Art" as one of the possible readings of Islamic art. Finally, the article suggests that combining the intertextuality approach with Illuminative Wisdom opens a new horizon for a multi-layered and postmodern understanding of Islamic art and can serve as the basis for new analytical frameworks in theoretical studies of Islamic art.

Research Objectives:

1. Explaining and formulating the main components of Suhrawardi's illuminative aesthetics based on his treatises and philosophical works, with an emphasis on illuminative-imaginal logic and the imaginal world.
2. Examining and interpreting aesthetic components within the horizon of intertextuality theory and postmodern debates, in order to provide a postmodern reading of Suhrawardi's illuminative system.
3. Analyzing the manifestations of Suhrawardi's illuminative aesthetics in certain fields of Islamic art – such as mosque and madrasa architecture, Persian painting and illumination, and calligraphy of the Light Verses – by utilizing the intertextual framework proposed by the research.

Research Questions:

1. What are the main components of Suhrawardi's illuminative aesthetics, and how are these components formulated in his treatises and philosophical works?
2. How can a postmodern reading of Suhrawardi's illuminative-imaginal and aesthetic system be presented by employing intertextuality theory and postmodern debates?
3. What manifestations does illuminative aesthetics find in the structure of light, space, color, and pattern in examples of Islamic art – especially in architecture, painting, illumination, and calligraphy?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

Intuitive and mystical literature is one of the most enduring aesthetic and spiritual traditions in Iranian-Islamic culture, which from the pre-Islamic era to the formation and flourishing of Islamic civilization has always played a central role in interpreting esoteric experiences, dreams, intuition, and the imaginal world (ʿĀlam al-Mithāl). With the advent of Islam and the formation of various mystical and philosophical schools, this intuitive tradition found a new formulation in dialogue with the Qur'an, Hadith, and the Greek and Iranian philosophical heritage, and was presented in texts where reason, taste, imagination, and artistic symbols are intertwined. Among these, Illuminative Wisdom (Hikmat al-Ishrāq) and especially the works of Shihāb al-Dīn Suhrawardī hold a distinguished position; because in his works, a coherent system of noetics and aesthetics is constructed that transcends the purely philosophical level and provides a horizon for understanding many manifestations of Islamic art.

Suhrawardī, by combining philosophical reasoning and allegorical narratives, creates a network of texts in which concepts such as the Light of Lights (Nūr al-Anwār), the gradations of lights, the imaginal world, the allegory of birds, and Mount Qāf simultaneously acquire philosophical, mystical, and aesthetic dimensions. The readings of Illuminative Wisdom presented by scholars such as Henry Corbin and Seyyed Hossein Nasr demonstrate that Suhrawardī's illuminative-imaginal system provides not only a metaphysical horizon but also a foundation for understanding the symbols of light, the imaginal world, and imaginal forms in the tradition of Islamic art; an art in which light, space, color, and pattern reveal the gradations of existence and spiritual manifestations, not merely superficial aesthetic elements (Corbin, 1998; Nasr, 1987). In this interpretive horizon, Suhrawardī's allegorical treatises can be seen as "infrastructural texts" for many Islamic artistic expressions that have been translated into visual language in mosque and madrasa architecture, painting, illumination (Tadhhib), and calligraphy, especially in verses such as the Light Verse (Nasr, 1987).

In recent decades, developments in literary theory and text studies, particularly within the framework of postmodernism and the concept of "intertextuality," have made it possible to read classical Islamic texts, including Suhrawardī's illuminative treatises, not merely as discourses belonging to the past, but as multi-layered, open texts intertwined with other texts and sign systems. The term "intertextuality" was first proposed by Julia Kristeva in her essay "Word, Dialogue and Novel" and was subsequently developed as a key concept for understanding the mutual influence of texts within contemporary theoretical tradition (Kristeva, 1986; Martínez Alfaro, 1996). According to this approach, every text is understood in the horizon of dialogue with preceding and contemporary texts, and its meaning is formed not in structural isolation

but in the field of textual relations and references. Applying such a horizon to Suhrawardī makes it possible to read his treatises in connection with each other and in relation to the "visual texts" of Islamic art – from architecture and decorative motifs to painting and calligraphy – as an intertextual network, thereby clarifying the postmodern potentials of this illuminative-imaginal wisdom.

At the same time, the contemporary epistemological condition and the dominance of purely rationalistic and technocratic approaches – including the increasing reliance on computational tools and artificial intelligence – have sometimes led to a kind of pessimism toward intuitive literature, dreams, and the imaginal world, reducing them to superstition or negligible experiences. This is while a significant part of the artistic and intellectual heritage of the Islamic world was formed precisely on the basis of this intuitive and imaginal horizon, and without attention to its internal logic, the understanding of a considerable portion of Islamic architecture, painting, and calligraphy would be incomplete. Thus, rethinking the relationship between Illuminative Wisdom, the aesthetics of light, and Islamic art is not merely a defense of a nostalgic tradition, but an attempt to open new horizons for understanding art and spirituality in the contemporary world.

Given the above, the central problem of the present research is: What are the main components of Suhrawardī's illuminative aesthetics, and how are these components formulated in his treatises and philosophical works? Secondly, to what extent can the illuminative-imaginal system of Illuminative Wisdom and its aesthetics be interpreted within the horizon of intertextuality theory and postmodern debates, and how can a postmodern reading of Illuminative Wisdom be presented on this basis? And finally, what specific manifestations does this illuminative aesthetics find in the structure of light, space, color, and pattern in examples of Islamic art, especially in mosque and madrasa architecture, painting and illumination, and the calligraphy of the Light Verses? Accordingly, the aim of the article is first, based on Suhrawardī's primary texts, to explain a coherent framework for his illuminative aesthetics; then to re-read this framework in light of the concepts of intertextuality and postmodernism; and finally, to demonstrate the possibility of applying this integrated reading in the analysis of several exemplary works of Islamic art. Subsequently, these objectives and research questions are formulated in a structured and distinct manner, after which the theoretical framework and the qualitative-interpretive method of the research, as the basis for analyzing selected instances of Islamic art, will be explained.

Conclusion

In this research, our point of departure was not an emotional defense of Suhrawardī, but a methodical re-reading of his aesthetic system; a system built upon light, the imaginal world (ʿĀlam al-Mithāl), and the movement among the gradations of existence. In the first step, by focusing on a collection of key Illuminative texts – from *Lughat-i Murān* and *Fī Ḥālat al-Ṭufūliyyah* to *Jibrīl's Wing*, *Hayākil al-Nūr*, and *The Tale of the Occidental Exile* – we attempted to extract and redefine a network of his key concepts: the gradations of light and darkness (light and black light), the luminous body (Haykal Nūrī) and the memberless body, the imaginal world and Hūrqalyā, the ascending and descending arc, and the strange relationship of grief and exile with illuminative consciousness. This re-reading, instead of relying on personal intuitive claims, was based on authoritative texts, documented versions, and intra-textual comparisons, and demonstrated that Suhrawardī's aesthetics has a coherent and traceable structure that goes beyond merely mystical or historical narratives.

In the second step, this theoretical illuminative-imaginal system was applied to concrete examples of Islamic art. The analysis of the dome and the organization of light in the Sheikh Lotfollah Mosque and the fluid interplay of light and color in the Nasir al-Mulk Mosque showed how the dome can be understood as a luminous body and the prayer hall as an isthmus (Barzakh) between the material world and the imaginal world; a space that guides the worshiper on a gradual path from shadow to illumination. The examination of Mamluk glass lamps, with their inscription of the Light Verse and a flame shining within the intermediary (Barzakhi) body of glass, provided a concrete instance of the coexistence of spiritual light, verbal light, and sensory light, and made possible the notion of an "Illuminative manifestation" at the level of an art object. Finally, the paintings of the Miʿraj (Ascension) – with their layered skies, fiery halos around the bodies, and frames within the frame of the earthly city – were read as a visual representation of the imaginal world and the ascending arc; where the luminous body replaces the physical body, and the chromatic layers of the sky replace the philosophical tables of the gradations of light.

Thus, the present research has shown how, from within Illuminative Wisdom, a multi-layered, arguable, and contemporary reading of Islamic art can be obtained, and how a relationship of "homology" and "intertextual consonance" can be established between Suhrawardī's Illuminative texts and certain prominent manifestations of Islamic art, without falling into the trap of simplistic causal-historical simplifications or claims of direct influence. In this reading, Suhrawardī is not merely an isolated philosopher, but the provider of a theoretical horizon within which architecture, calligraphy, and painting can be understood in the form of luminous bodies, memberless bodies, and imaginal

spaces. This approach, while remaining faithful to classical texts, opens the possibility of a new dialogue with contemporary discussions such as intertextuality, postmodern reading, and spatial theory, and shows that "Illuminative art" can be one of the valid interpretations of Islamic art, not a poetic and vague label.

At the theoretical level, the main achievement of this research is the formulation of a framework in which Suhrawardī's illuminative aesthetics is translated into the contemporary language of art studies, and its capacity for a multimedia analysis of space, object, and image is assessed. At the practical level, it was shown that this framework can be methodically employed in reading diverse works – from Safavid domes to Mamluk lamps and Miʿraj paintings – and transcends the common generalizations about "light in Islamic art." It is obvious that this research is only one of the possible readings, not the final interpretation; extending it to other branches, such as contemporary arts inspired by Illuminationism, comparative studies with the luminous traditions of other religions, and analyzing the lived experience of today's audience in these luminous spaces, can chart the paths for continued research.

References

Ali Pour Moghaddam, S., Shapouri, S., & Rahmati, A. (2021). The position of art and aesthetics in the thoughts of Ibn Sina and Suhrawardi with an emphasis on Safavid art. *Journal of Islamic Art Studies, 18*(42), 29–283. https://doi.org/10.22034/ias.2021.300981.1701 [in Persian]

Ali Pour Moghaddam, S., Shapouri, S., & Rahmati, A. (2023). Aesthetics of illustrated mystical stories of the Quran based on the written opinions of Ibn Sina. *Journal of Islamic Art Studies, 20*(50), 524–536. https://doi.org/10.22034/ias.2023.375168.2109 [in Persian]

Aminrazavi, M. (1997). *Suhrawardi and the school of illumination*. Richmond: Curzon.

Azizi, M. R., & Khani, M. (2020). A comparative study of showed of the concepts of Suhrawardi's illumination philosophy in Iranian miniature and traditional music. *Advanced Studies of Art*, *2*(2), 115–132.

Azizia, M. R., Saraei, P., & Yazdi, H. (2020). «Study of the aesthetic concepts of Suhrawardi's illumination in Iranian traditional music». International Journal of Psychosocial Rehabilitation, 24(1), 6854–6861.

Corbin, H. (1998). *The man of light in Iranian Sufism (N. Pearson, Trans*.). Omega Publications. (Original work published 1971)

Darubi, A. S. Al. (2023). Suhrawardī's concept of illumination and its relevance to environmental conservation awareness: A Sufi ecological approach. *Kanz Philosophia: A Journal for Islamic Philosophy and Mysticism*, *3*(1), 1–20. https://doi.org/10.20871/kpjipm.v3i1.175

Etminan, L., Hosseini, S. B., & Panahi, S. (2024). The effect of Illuminative philosophy on the manifestation of aesthetic elements in the architecture of Safavid mosques using Panofsky's method (Case study: Imam and Sheikh Lotfollah mosques in Isfahan). *Journal of Islamic Art Studies, 21*(55), 524–536. https://doi.org/10.22034/ias.2021.292814.1645 [in Persian]

Fein A. (2025). *A glass lamp: illuminating sultan Hassan's mosque and madrasa*.Smarthistory,Aviailibel at: https://smarthistory.org/a-glass-lamp-illuminating-sultan-hassans-mosque-and-madrasa/?utm_source=chatgpt.com.

Findlay, J. A. (1980). *Takaraneh-haye alam-e asiri (Ertebat-e elmi ba arvah)* (Z. Kazemi Khalkhali, Trans.). [Publisher not specified]. [in Persian]

Gruber, C. (2008). "*Me῾raj* ii. Illustrations," in *Encyclopedia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater (New York: Columbia University).

Kamalizadeh, T. (2013). *Honar va zibai az didgah-e Shahab al-Din Suhrawardi*. Farhangistan-e Honar. [in Persian]

Kristeva, J. (1986). *Word, dialogue, and novel. In T. Moi* (Ed.) , The Kristeva reader (pp. 34–61). Oxford: Blackwell.

Lemwar, N., & Willrod, E. (2012). *Handaseh-ye shekaneh-i* (M. Soltani, Trans.). Pardis-e Danesh. [in Persian]

Liaghat, G. A., & Liaghat, F. A. (2021). Philosophy of aesthetics and art in Islamic architecture. *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, *8*(2), 1–12. https://doi.org/10.18415/ijmmu.v8i2.2656

Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Martínez Alfaro, M. J. (1996). «Intertextuality: Origins and development of the concept». Atlantis, 18(1–2), 268–285.

Matracchi, P. (2021). «Explaining and evaluating the quality of light in religious architecture». Frontiers of Architectural Research, 10(4), 1–15.

Matracchi, P., Sadeghi habibabad. A. (2021). «Explaining and evaluating the quality of "light" in religious environments and its effect on spirituality». Frontiers of

Architectural Research. Volume 10, Issue 4,Pages 803-820. https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.06.001.

Modarres Sadeghi, J. (2008). *Ghesseh-haye Sheykh-e Eshraq*. Markaz Publications. [in Persian]

Mohammadi, O.,Azamzadeh. M. (2021). «The iconography of Iranian-Islamic Mosques (Case studies: Sheikh Lotfollah and Kaboud Mosques)». Journal of Cultural Heritage 6:31-39.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality.* State University of New York Press.

Panahiazar, S .(2025). «Qualitative and Quantitative Analysis of Natural Light in the Sheikh Lotfollah Mosque». International Journal of Architectural Engineering & Urban Planning, 2025, Vol 35, Issue 3. Doi: 10.22068/ijaup.924.

Piroozfar, P., Alavi, H., & Nasrollahi, F. (2016). Light in Iranian traditional houses: Lessons for today's architecture. *Energy Procedia*, *101*, 470–477. https://doi.org/10.1016/j.egypro.2016.11.056

Pourjavadi, N. (2013). *Eshraq va Erfan*. Sokhan Publications. [in Persian]

Rahbarnia, Z., & Rouzbehani, R. (2014). Tajalli-ye nur-e kherad ba ab'adi-ye honari va erfani dar memari-ye Eslami-Irani ba ta'kid bar ara-ye Shaykh Shahab al-Din Suhrawardi. *Naqsh-e Jahan, 4*(1), 65–74. [in Persian]

Shafiei, F., Fazeli, A., & Azadi, M. J. (2014). Barrasi-ye tajalli-ye ramz-e nur dar memari-ye Eslami bar mabna-ye negah-e eshraqi-ye Suhrawardi be nur va ta'kid bar shakheseh-haye masajed-e Eslami. *Negarineh-ye Honar-e Eslami, 3*, 24–41. [in Persian]

Sinai, N. (2015). Al-Suhrawardī's philosophy of illumination and al-Ghazālī. *Journal of Islamic Studies*, *26*(2), 152–180. https://doi.org/10.1093/jis/etu082

Suhrawardi, Y. b. H. (2003a). *Loghat-e Mouran*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2003b). *Rozi ba jama'at-e Sufiyan*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2009). *Fi Halat al-Tufooliyah*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2013). *Hikmat al-Ishraq* (F. Akbari, Trans.). Elm Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2019). *Hayakel al-Noor*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2020a). *Aql-e Sorkh*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2020b). *Avaz-e par-e Jebraeil*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2020c). *Mounes al-Oshshaq*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2022). *Safir-e Simorgh*. Mowla Publications. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2023). *Kalemat al-Zowqiyah* (B. Sadeghi Mazdeh, Trans.). Nashr-e Adyan va Erfan. [in Persian]

Suhrawardi, Y. b. H. (2024). *Resalat al-Tayr (Sinavi)* (B. Sadeghi Mazdeh, Ed. & Comm.). Mowla Publications. [in Persian]

The Met Collection. (2025-1). *Mosque Lamp of Amir Qawsun and Mosque Lamp of AmirQawsun*.https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447006?utm_source=chatgpt.com.

The Met Collection.(02025-2). Mosque lamp.Image 6. https://www.metmuseum.org/learn/educators/curriculum-resources/art-of-the-islamic-world/unit-one/featured-works-of-art/image-6?utm_source=chatgpt.com.

Torkaman, F., & Ashrafi, A. (2022). Investigating the manifestation of light in an Iranian house based on the opinions of Suhrawardi. *Civil and Rural Construction and Development*, *1*(1), 1–15. https://doi.org/10.22034/crcd.2022.7690

Zanjani, S. A., & Rahbarnia, Z. (2019). A study on manifestation of symbol of light in Islamic architecture (Based on Suhrawardi's attitude to “light” and an emphasis on mosques traits). *Negarineh Islamic Art*, *6*(19), 5–18.

Ziai, H. (2018). Suhrawardī's illuminationist tradition. *History of Islamic Philosophy*, *2*, 465–496. (Scopus-indexed chapter in Routledge journal/book series

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

خوانش بینامتنی و پسامدرن از زیبایی شناسی اشراقی سهروردی و نمودهای آن در هنر اسلامی

رهام امیرپور [۱]، پدرام دادفر [۲*]، پژمان دادخواه [۳]، فاطمه شاهرودی [۴]

[۱] گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزادِ اسلامی، تهران، ایران، r.amirpouramraee.art@iauctb.ac.ir
[۲*] (نویسندهٔ مسئول) گروه عکاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزادِ اسلامی، تهران، ایران، Ped.Dadfar@iauctb.ac.ir
[۳] گروه عکاسی، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران، P.dadkhah@eqbal.ac.ir
[۳] گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران Fat.shahroodi@iauctb.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۶۱
دوره ۲۳
صفحه ۷ الی ۴۰

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۰۶
تاریخ داوری: ۱۴۰۴/۰۹/۲۶
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۳۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

کلمات کلیدی
ادبیاتِ عرفانی
خوانشی بِینامتنی
پُستمُدرن
زیباجویی رسالاتِ سهروردی

ارجاع به این مقاله
امیرپور امرائی،رهام , دادفر،پدرام , دادخواه،پژمان و شاهرودی،فاطمه . (۱۴۰۵). خوانش بینامتنی و پسامدرن از زیبایی شناسی اشراقی سهروردی و نمودهای آن در هنر اسلامی. *مطالعات هنر اسلامی*, ۲۳(۶۱), ۷-۴۰.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/
dx.doi.org/10.22034/IAS.2026.556019.2437

چکیده

این پژوهش به خوانش بینامتنی و پسامدرن از زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی و نمودهای آن در هنر اسلامی می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی تحقیق آن است که دستگاه نوری و مثالیِ حکمت اشراق چگونه در قالب نمادها و ساختارهای بصری در برخی عرصه‌های هنر اسلامی تجسّد می‌یابد و تا چه حد می‌توان آن را در افق نظریهٔ بینامتنیت و مباحث پست‌مدرنیسم بازخوانی کرد. بر این اساس، ابتدا مؤلفه‌های کلیدی زیبایی‌شناسی اشراقی – همچون مراتب نور و ظلمت، عالم مثال، هیکل نوری، تمثیل پرندگان و مفهوم کوه قاف – از رسائل سهروردی استخراج شده و در چارچوب گفتمان بینامتنیت تفسیر می‌شوند. سپس، با رویکردی کیفی و تفسیری، چند نمونه شاخص از هنر اسلامی – شامل سازمان نور در معماری مسجدی، چراغ‌های شیشه‌ای منقوش به آیهٔ نور، و نگارگری و تذهیب با محوریت صحنه‌های معراج و تصویرپردازی عالم مثال – مورد تحلیل تطبیقی قرار می‌گیرند. یافته‌ها نشان می‌دهد که میان منطق نوری–مثالی حکمت اشراق و منطق سازمان‌دهی نور، فضا، رنگ و نقش در این آثار هنری، هم‌پوشانی‌های معناداری وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان از «هنر اشراقی» به‌مثابهٔ یکی از خوانش‌های ممکن از هنر اسلامی سخن گفت. مقاله در نهایت پیشنهاد می‌کند که ترکیب رویکرد بینامتنیت با حکمت اشراق، افق تازه‌ای برای فهم چندلایه و پسامدرن از هنر اسلامی می‌گشاید و می‌تواند مبنای چارچوب‌های تحلیلیِ نوین در مطالعات نظری هنر اسلامی قرار گیرد.

اهداف پژوهش:

۱ ـ تبیین و صورت‌بندی مؤلفه‌های اصلی زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی بر اساس رسائل و آثار فلسفی او، با تأکید بر منطق نوری–مثالی و عالم مثال.

۲ ـ بررسی و تفسیر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی در افق نظریهٔ بینامتنیت و مباحث پست‌مدرنیسم، به‌منظور ارائهٔ خوانشی پسامدرن از دستگاه اشراقی سهروردی.

۳- تحلیل نمودهای زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی در برخی عرصه‌های هنر اسلامی – همچون معماری مساجد و مدارس، نگارگری و تذهیب، و خوشنویسی آیات نور – با بهره‌گیری از چارچوب بینامتنی پیشنهادی پژوهش.

سوالات پژوهش:

۱ـمؤلفه‌های اصلی زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی چیست و این مؤلفه‌ها چگونه در رسائل و آثار فلسفی او صورت‌بندی می‌شوند؟

۲- چگونه می‌توان با بهره‌گیری از نظریهٔ بینامتنیت و مباحث پست‌مدرنیسم، خوانشی پسامدرن از دستگاه نوری–مثالی و زیبایی‌شناختی سهروردی ارائه داد؟

۳- زیبایی‌شناسی اشراقی در ساختار نور، فضا، رنگ و نقشِ نمونه‌هایی از هنر اسلامی – به‌ویژه در معماری، نگارگری، تذهیب و خوشنویسی – چه نمودهایی می‌یابد؟

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

ادبیات شهودی و عرفانی یکی از پایدارترین سنت‌های ذوقی و معنوی در حوزهٔ فرهنگ ایرانی–اسلامی است که از دوران پیش اسلامی تا شکل‌گیری و بالندگی تمدن اسلامی، همواره در تفسیر تجربه‌های باطنی، رؤیا، شهود و عالم مثال نقشی محوری ایفا کرده است. با ورود اسلام و شکل‌گیری مکاتب مختلف عرفانی و حکمی، این سنت شهودی در گفت‌وگو با قرآن، حدیث و میراث فلسفی یونانی و ایرانی، صورت‌بندی تازه‌ای یافت و در قالب متونی عرضه شد که در آن‌ها عقل، ذوق، خیال و رمزگان‌های هنری در هم تنیده‌اند. در این میان، حکمت اشراق و به‌ویژه آثار شهاب‌الدین سهروردی جایگاهی ممتاز دارد؛ زیرا در آثار او نظامی منسجم از نورشناسی و زیبایی‌شناسی برساخته می‌شود که از سطح صرفاً فلسفی فراتر رفته و افقی برای فهم بسیاری از جلوه‌های هنر اسلامی فراهم می‌آورد.

سهروردی با ترکیب استدلال فلسفی و روایت‌های تمثیلی، شبکه‌ای از متون می‌آفریند که در آن‌ها مفاهیمی چون نورالانوار، مراتب انوار، عالم مثال، تمثیل پرندگان و قله قاف، هم‌زمان وجوه فلسفی، عرفانی و زیبایی‌شناختی پیدا می‌کنند. خوانش‌هایی که توسط پژوهشگرانی چون هانری کوربن و سید حسین نصر از حکمت اشراق ارائه شده، نشان می‌دهد که دستگاه نوری–مثالی سهروردی نه‌تنها افقی متافیزیکی، بلکه بنیانی برای فهم نمادهای نور، عالم مثال و صورت‌های مثالی در سنت هنر اسلامی فراهم می‌آورد؛ هنری که در آن نور، فضا، رنگ و نقش، آشکارکنندهٔ مراتب هستی و تجلیات معنوی‌اند، نه صرفاً عناصر زیبایی‌شناختیِ سطحی (کوربین، ۱۹۹۸؛ نصر، ۱۹۸۷). در این افق تفسیری، رسائل تمثیلی سهروردی را می‌توان به‌مثابهٔ «متون زیرساختی» بسیاری از بیان‌های هنری اسلامی دید که در معماری مساجد و مدارس، نگارگری، تذهیب و خوشنویسی، به‌ویژه در آیاتی چون آیهٔ نور، به زبان بصری ترجمه شده‌اند (نصر، ۱۹۸۷).

در دهه‌های اخیر، تحولاتی در نظریه ادبی و مطالعات متن، به‌ویژه در چارچوب پست‌مدرنیسم و مفهوم «بینامتنیت»، امکان آن را فراهم آورده است که متون کلاسیک اسلامی، از جمله رسائل اشراقی سهروردی، نه صرفاً به‌عنوان گفتارهایی متعلق به گذشته، بلکه به‌منزلهٔ متونی چندلایه، گشوده و درهم‌تنیده با دیگر متون و نظام‌های نشانه‌ای قرائت شوند. اصطلاح «بینامتنیت» نخستین‌بار توسط ژولیا کریستوا در مقالهٔ «کلمه، دیالوگ و رمان» مطرح شد و سپس در سنت نظری معاصر، به‌عنوان مفهومی کلیدی برای فهم نفوذ متقابل متون بسط یافت (کرستیوا، ۱۹۸۶؛ ماتینز آلفارو، ۱۹۹۶). بر اساس این رویکرد، هر متن در افق گفت‌وگو با متن‌های پیشین و هم‌عصر خود فهم می‌شود و معنای آن نه در انزوای ساختاری، بلکه در میدان روابط و ارجاعات متنی شکل می‌گیرد. به‌کارگیری چنین افقی دربارهٔ سهروردی، امکان آن را می‌دهد که رسائل او در پیوند با یکدیگر و نیز در نسبت با «متون بصری» هنر اسلامی – از معماری و نقوش تزیینی تا نگارگری و خوشنویسی – به‌صورت شبکه‌ای بینامتنی خوانده شوند و ظرفیت‌های پسامدرن این حکمت نوری–مثالی روشن‌تر گردد.

درعین‌حال، وضعیت دانایی معاصر و سیطرهٔ رویکردهای صرفاً عقل‌گرایانه و تکنوکراتیک – از جمله تکیه روزافزون بر ابزارهای محاسباتی و هوش مصنوعی – گاهی به‌نوعی بدبینی نسبت به ادبیات شهودی، رؤیا و عالم مثال انجامیده و آن را در حد خرافه یا تجربه‌های غیرقابل‌اعتنا فروکاسته است. این در حالی است که بخش مهمی از میراث هنری و فکری جهان اسلام بر اساس همین افق شهودی و مثالی شکل‌گرفته و بدون توجه به منطق درونی آن، فهم بخش قابل‌توجهی از معماری، نگارگری و خوشنویسی اسلامی ناقص خواهد بود. بدین ترتیب، بازاندیشی نسبت میان حکمت اشراق، زیبایی‌شناسی نور و هنر اسلامی، فقط دفاع از یک سنت گذشته‌نگر نیست، بلکه تلاشی است برای گشودن افق‌های جدید در فهم هنر و معنویت در جهان معاصر.

باتوجه‌به آنچه گفته شد، مسئلهٔ محوری پژوهش حاضر آن است که: مؤلفه‌های اصلی زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی چیست و این مؤلفه‌ها چگونه در رسائل و آثار فلسفی او صورت‌بندی می‌شوند؛ ثانیاً دستگاه نوری–مثالی حکمت اشراق و زیبایی‌شناختی آن تا چه اندازه در افق نظریهٔ بینامتنیت و مباحث پست‌مدرنیسم قابل‌تفسیر است و چگونه می‌توان براین‌اساس، خوانشی پسامدرن از حکمت اشراق ارائه داد؛ و نهایتاً، این زیبایی‌شناسی اشراقی در ساختار نور، فضا، رنگ و نقشِ نمونه‌هایی از هنر اسلامی؛ به‌ویژه در معماری مساجد و مدارس، نگارگری و تذهیب، و خوشنویسی آیات نور، چه نمودهای مشخصی می‌یابد. بر همین مبنا، هدف مقاله آن است که ابتدا با اتکا به متون اصلی سهروردی، چارچوبی منسجم برای زیبایی‌شناسی اشراقی او تبیین کند؛ سپس این چارچوب را در پرتو مفاهیم بینامتنیت و پست‌مدرنیسم بازخوانی نماید؛ و در نهایت، امکان کاربست این خوانش تلفیقی را در تحلیل چند نمونهٔ شاخص از آثار هنر اسلامی نشان دهد. در ادامه، این اهداف و پرسش‌های پژوهش به‌صورت ساختاریافته و مجزا صورت‌بندی شده و پس از آن، چارچوب نظری و روش کیفی–تفسیری تحقیق، به‌عنوان مبنای تحلیل مصادیق منتخب هنر اسلامی، تشریح خواهد شد.

مبانی نظری پژوهش

-پست‌مدرنیسم و نقد فراروایت‌ها

پست‌مدرنیسم در ساده‌ترین تعریف، به تعبیر ژانـفرانسوا لیوتار، وضعیتی است که با «بی‌اعتمادی نسبت به فراروایت‌ها» مشخص می‌شود؛ یعنی تردید در روایت‌های کلانی که مدعی تبیین یکپارچهٔ تاریخ، عقلانیت یا رستگاری بشر هستند (لیوتارد، ۱۹۸۴). این وضعیت، به‌جای یک داستان واحد و نهایی، بر تکثر روایت‌ها، تکثّر صداها و گسست‌های درونی هر متن و گفتمان تأکید می‌کند. در چنین افقی، متون کلاسیک دینی و عرفانی نیز نه به‌عنوان «حقیقت‌های بسته»، بلکه به‌عنوان میدان‌های بازِ تأویل، بازنویسی و بازخوانی در زمان‌های متفاوت فهم می‌شوند.

در پیوند با هنر، گفتمان پست‌مدرن تأکید دارد که آثار هنری نه بازنماییِ شفافِ یک حقیقت یگانه، بلکه محل هم‌نشینیِ ارجاعات، تکه گفتارها و بازی‌های زبانی‌اند. این نگاه، راه را برای خوانش‌های جدید از هنر دینی و سنتی ـ از جمله هنر اسلامی ـ می‌گشاید؛ خوانش‌هایی که می‌توانند نشان دهند چگونه یک متن فلسفی یا عرفانی، در سطحی عمیق‌تر، در

ساختارهای فضایی، نوری و تصویریِ یک اثر معماری یا نگارگری «بازنوشته» می‌شود، بدون آن که این پیوند به‌صورت خطی و ساده‌انگارانه فهم شود.

- بینامتنیت و گسترش مفهوم «متن» به هنر

مفهوم «بینامتنیت» نخستین‌بار توسط ژولیا کریستوا در دهۀ ۱۹۶۰ مطرح شد و سپس در آثار شارحانی چون ماریّا خسوس مارتینس آلفارو به‌صورت نظام‌مند بسط یافت. کریستوا با الهام از میخائیل باختین، متن را نه یک واحد بسته، بلکه گره‌گاهی از «گفت‌وگوهای بی‌پایان» میان متون پیشین و هم‌عصر می‌فهمد (کریستیوا، ۱۹۸۶). مارتینس آلفارو نشان می‌دهد که در این رویکرد، هر متنْ «موزاییکی از نقل‌قول‌ها» ست و معنا همواره در میدانِ ارجاعات متقابل شکل می‌گیرد، نه در یک مبدأ ثابت و خودبسنده (مارتنز آلفرو، ۱۹۹۶: ۲۸۳-۲۸۲).

یکی از نتایج مهمِ این دستگاه نظری، گسترش مفهوم «متن» از قلمرو نوشتار به سایر نظام‌های نشانه‌ای، از جمله تصویر، فضا، موسیقی و معماری است. در مطالعات معاصر، معماری، نگارگری، خوشنویسی و حتی چیدمان نور در بناها، به‌مثابۀ «متون بصری» و «متون فضایی» خوانده می‌شوند که با متون نوشتاری (قرآن، حدیث، رسائل عرفانی و فلسفی) در وضعیت گفت‌وگویی‌اند. در این معنا، یک مسجد یا یک مجلس نگارگریِ الهام‌گرفته از تمثیل پرندگان، می‌تواند به‌عنوان «متنی» تلقی شود که مفاهیم سهروردی یا قرآن را به زبان نور، رنگ، ریتم و ترکیب‌بندی بازنویسی می‌کند. این پژوهش باتکیه‌بر چنین فهمی از بینامتنیت، رسائل تمثیلی و فلسفی سهروردی را در کنار برخی مصادیق هنر اسلامی قرار می‌دهد و می‌کوشد روابط میان متنی آن‌ها را ـ نه به معنای تأثیر مستقیم و خطی، بلکه به معنای هم‌نشینی در یک میدان معناییِ مشترک ـ صورت‌بندی کند.

حکمت اشراق و زیبایی‌شناسی نور

حکمت اشراق سهروردی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مکاتب فلسفی در جهان اسلام، دستگاهی نوری—مثالی ارائه می‌کند که در آن «نور» نه‌فقط استعاره‌ای عرفانی، بلکه اصل هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی عالم است. در این دستگاه، هستیْ سلسله‌مراتبی از انوار و ظلمات است؛ از «نورالانوار» تا انوار قاهر و مدبّر، عالم مثال و در نهایت مرتبه‌ای که با ظلمت و مادیت پیوند می‌خورد (امین رضوی، ۱۹۹۷: ۶-۹).

پژوهش‌های جدید در زمینه زیبایی‌شناسی اشراقی نشان داده‌اند که در منطق سهروردی، «زیبایی» باکمال، نورانیت، و نسبتِ هر موجود با سرچشمۀ نور تعریف می‌شود؛ شدت و ضعفِ زیبایی، تابع شدت و ضعف نور و قرب و بُعد از «نورالانوار» است (عزیزیا و همکاران، ۲۰۲: ۶۸۵۷-۶۸۶۰). در این خوانش، اثر هنری، حاصلِ «تجلّی» و «کدگذاری» حقیقت در صورت‌هاست؛ صورت‌هایی که در عالم مثال تحقق دارند و در عالم حس، به‌صورت نقش، رنگ، نغمه یا ساختار فضایی ظهور می‌کنند (Azizi& Khani, 2020).

براین‌اساس، حکمت اشراق نه‌فقط یک دستگاه فلسفی، بلکه یک زیبایی‌شناسی کامل نیز هست، زیرا:

- نورْ جوهر زیبایی و حقیقت است.
- عالم مثال، میانجیِ میان جهان معقول و محسوس و میدان شکل‌گیری صور زیبایی است.
- تخیلِ فعال (قوه مصور) نقشی اساسی در ادراک و آفرینش زیبایی دارد؛ زیرا انسان از طریق اتصال به عالم مثال، صور را شهود می‌کند و سپس در اثر هنری متجلّی می‌سازد (کوربین، ۱۹۹۴؛ امین رضوی، ۱۹۹۷).

در چنین افقی، زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی، بنیان نظری محکمی برای تبیین رابطه میان نور، مثال، تخیل و آفرینش هنری در تمدن اسلامی فراهم می‌کند.

هنر اسلامی، عالم مثال و سازمان نور

مطالعات متعددی در دهه‌های اخیر نشان داده‌اند که بخش مهمی از هنر اسلامی ـ از معماری و خوشنویسی تا نگارگری و موسیقی ـ را می‌توان در پیوند با عالم مثال و زیبایی‌شناسی نور فهم کرد. سیدحسین نصر در کتاب «هنر و معنویت اسلامی» تأکید می‌کند که سرچشمهٔ حقیقی هنر اسلامی در «باطن» اسلام، یعنی قرآن، سنت نبوی و سلوک معنوی صوفیه است و این هنر، تجلّیِ حقایق باطنی وحی در عالم صورت است؛ تجلّی‌ای که به‌ویژه در سازمان نور، فضا، نقش و نسبت تهی‌بودگی و پُری در معماری و نگارگری آشکار می‌شود (نصر، ۱۹۸۷: ۱۸۵-۱۷۷). هانری کربَن نیز با طرح مفهوم «عالم مثال»[1] نشان می‌دهد که چگونه بسیاری از صورت‌های هنری در سنت ایرانی–اسلامی، صورت‌هایی «مثالی» هستند که نه صرفاً خیالی و موهوم، بلکه دارای نحوی واقعیت میانی‌اند؛ واقعیتی میان عقل محض و حس محض. به نظر کربن، بدون پذیرش این ساحت مثالی، فهم بسیاری از جلوه‌های هنر ایرانی–اسلامی، از جمله فضاهای بی‌سایه و پرنورِ معماری، افق‌های گشوده در نگارگری و سیر پرندگان در متون و تصاویر، ناقص خواهد ماند (کوربین، ۱۹۹۸).

پژوهش‌های معاصرتر نیز با تمرکز ویژه بر نقش نور، این پیوند را آشکارتر کرده‌اند (Sinai, 2015, orkaman & Ashrafi, 2022). برای مثال، ماتراکی در تحلیلی تطبیقی از نور در معماری مذهبی، نشان می‌دهد که چگونه نماد نور در معماری اسلامی، تحت‌تأثیر مستقیم خوانش‌های عرفانی و اشراقی از نور، در سازمان فضا، دهانه‌ها، گنبدها و تناوب روشنایی و تاریکی صورت‌بندی شده است (ماتراکی، ر ۲۰۲۱. در پژوهشی دیگر، ایمان زاده شریعت‌پور و همکاران، زیبایی‌شناسی نور در فلسفه اشراق سهروردی را با نظریه زیبایی افلاطون مقایسه کرده و نشان می‌دهند که چگونه می‌توان از این مقایسه برای تبیین کیفیّت تجلی نور در معماری استفاده کرد. به باور نگارندگان مفهوم نور در اندیشه سهروردی به‌عنوان پیوندی حیاتی بین قلمرو حسی و حقیقت الهی، تجربیات معنوی در هنرهای تجسمی را به طور قابل‌توجهی غنی کرده و به‌عنوان مجرایی برای درک عمیق‌تر و مواجهه‌های دگرگون‌کننده عمل می‌کند. در مجموع، تعامل نور در

[1] mundus imaginalis

این فلسفه‌ها، پیامدهای عمیقی را برای خلق و درک هنری در هر دو زمینه تاریخی و مدرن آشکار می‌کند. (ایمان‌زاده شریعت پور، ۲۰۲۴: ۲۵۱).

در حوزۀ نگارگری و نقاشی ایرانی نیز پژوهش‌هایی مثل مقالۀ ابوالقاسمی نشان داده‌اند که بسیاری از محققان (Zanjani & Rahbarnia, 2019, Ziai, 2018) با اشاره به مفاهیم عرفانی ابن عربی، سعی کرده‌اند نشان دهند که زیبایی‌شناسی خاص نقاشی ایرانی از عالم مثال مشتق شده است و ریشه‌های زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی را در عالم مثال و حکمت اشراقی می‌جویند و بر این باورند که فضاهای بی پرسپکتیو خطی، نورهای یکنواخت و رنگ‌های شفاف در این آثار، بازتاب نوعی حضور مثالی و نوری موجودات و رخدادهاست، نه بازنمایی طبیعی‌گرایانۀ جهان مادی (ابوالقاسمی، ۲۰۱۸: ۳۲). چنین یافته‌هایی، زمینۀ نظری لازم را فراهم می‌آورند تا بتوان رسائل تمثیلی سهروردی را نه صرفاً متونی فلسفی–عرفانی، بلکه به‌منزلۀ متونِ زیرساختی برای فهم منطق نور، فضا و مثال در هنر اسلامی خواند؛ منطقی که نمونه‌هایی از آن در معماری مساجد و مدارس، در نگارگری‌های حکایات عرفانی و در کتابت و تذهیب آیۀ نور استفاده شده است.

چارچوب تلفیقی پژوهش: از متنِ اشراقی تا متنِ هنری

بر مبنای مباحث پیش‌گفته، پژوهش حاضر یک چارچوب تلفیقی را پیش می‌نهد که سه سطح را به هم مرتبط می‌کند:

۱. **سطح متنی–فلسفی: رسائل و متون حکمت اشراق سهروردی (اعم از آثار عربی و رسائل تمثیلی فارسی) که در آن‌ها دستگاه نوری–مثالی، عالم مثال، مراتب نور و نمادهایی چون پرندگان و قاف صورت‌بندی می‌شود (امین رضوی، ۱۹۹۷؛ عزیزیا و همکاران، ۲۰۲۰).**

۲. **سطح نظریۀ معاصر: مفاهیم پست‌مدرنیسم و بینامتنیت که امکان خوانش چندلایه، غیرخطی و شبکه‌ای از این متون و پیوند آن‌ها با دیگر متون و نشانه‌ها را فراهم می‌آورند (لیوتارد، ۱۹۸۴؛ کریستیوا، ۱۹۸۶؛ مارتینز آلفارو، ۱۹۶۶).**

۳. **سطح هنری–بصری:** مصادیق منتخب از هنر اسلامی (معماری، نگارگری، تذهیب و خوشنویسی) که در آن‌ها می‌توان ردّ دستگاه نوری–مثالی و عالم مثال را در سازمان نور، فضا، رنگ و نقش دنبال کرد (نصر، ۱۹۸۷؛ ماتراکی، ۲۰۲۱؛ ابوالقاسمی، ۲۰۱۸).

در این چارچوب، رسائل سهروردی به‌عنوان «متنِ پایه» در نظر گرفته می‌شوند؛ نظریۀ بینامتنیت نقش «افق خوانش» را ایفا می‌کند؛ و آثار هنر اسلامی، «متونِ بصریِ ثانویه» هستند که خوانش اشراقی–پسامدرن از آن‌ها صورت می‌گیرد. پرسش‌های پژوهش، ناظر به چگونگیِ این رفت‌وآمدِ بینامتنی میان سه سطح‌اند: چگونه منطق نوری–مثالی حکمت اشراق، در سطح متن فلسفی صورت‌بندی می‌شود؛ چگونه می‌توان این منطق را با مفاهیم بینامتنیت و پست‌مدرنیسم بازخوانی کرد؛ و چگونه این منطق در مصادیق عینی هنر اسلامی تجسّد می‌یابد (Darubi, 2023, Liaghat & Liaghat, 2021, Piroozfar et al, 2016).

این مبانی نظری، بنیان تحلیل‌های بعدی مقاله را شکل می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که در بخش‌های بعد، ابتدا دستگاه اشراقی سهروردی به‌صورت فشرده و نظام‌مند تبیین می‌شود، سپس افق بینامتنی و پسامدرنِ خوانش روشن می‌گردد، و در نهایت، نمونه‌های مشخصی از معماری، نگارگری و خوشنویسی اسلامی در پرتو این چارچوب مورد تحلیل کیفی–تفسیری قرار می‌گیرند.

پیشینه پژوهش:

اگر کسی بخواهد سراغ سهروردی و نسبت او با هنر اسلامی برود، ناگزیر است از چند مسیر مختلف عبور کند؛ راه فلسفه و عرفان، مباحث زیبایی‌شناختی و هنر، و نهایتاً مسیر مطالعات میان‌رشته‌ای جدید مثل بینامتنیت و خوانش‌های پسامدرن. ادبیات موجود دقیقاً در همین سه محور شکل‌گرفته است، هرچند هنوز همهٔ این مسیرها در یک دستگاه واحد به هم گره نخورده‌اند.

در مسیر اول، مشاهده می‌شود که بیشتر نوشته‌ها حول خودِ حکمت اشراق می‌گردد. برای نمونه، پورجوادی در کتاب *اشراق و عرفان* (۱۳۹۲) با تصحیح و تحلیل دو رسالهٔ فارسی «فی حالة‌الطفولیه» و «لغت موران»، نشان می‌دهد که متن‌های تمثیلی سهروردی تا چه اندازه بر شبکه‌ای از نمادها، رؤیاها و بازی‌های زبانی استوارند و چگونه این متون، حلقهٔ وصل سنت عرفانی ایرانی و حکمت اسلامی می‌شوند. نگاه او و کسانی مانند امین‌رضوی (۱۹۹۷) در کتاب "سهروردی و مکتب اشراق" کمک می‌کند تا دستگاه نوری–مثالی سهروردی و مفاهیمی چون نورالانوار، عالم مثال و علم حضوری را به‌خوبی بشناسیم؛ اما این آثار عمدتاً در قلمرو فلسفه و عرفان باقی می‌مانند و کمتر به این سؤال می‌پردازند که این دستگاه فکری چگونه می‌تواند وارد خوانش هنر شود و در تحلیل معماری، نگارگری یا خوشنویسی به کار آید.

در سال‌های اخیر، خوشبختانه موج تازه‌ای از پژوهش‌ها پدیدآمده که مستقیماً سهروردی را در افق هنر و زیبایی‌شناسی قرار می‌دهد. کمالی زاده (۱۳۹۲)در *مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی* با رجوع نظام‌مند به آثار سهروردی و شارحانش، کوشیده است صورت‌بندی نسبتاً روشنی از مفاهیمی مانند نور، صورت، تخیل و مراتب ادراک زیبایی ارائه دهد و نشان دهد که چگونه «زیبایی» از نگاه سهروردی با شدت و ضعف نور و قرب و بُعد از نورالانوار گره خورده است، لذا هنر می‌تواند زمینه‌ای برای تحققِ حکمت باشد و هم بَسا مَجالی خوش برای تَجلّی آن و ازاین‌رو از اینجا بجای هنرهایِ دینی؛ گویا می‌توان به دینِ هنری هم رسید. ازسوی‌دیگر، عزیزی و همکارانش (۲۰۲۰) در مقاله‌ای دربارهٔ «مفاهیم حکمت اشراق در موسیقی سنتی ایران به سراغ موسیقی رفته‌اند و نشان داده‌اند که ایده‌هایی مثل کثرت در وحدت، مراتب انوار و عالم مثال، در سازمان ملودیک و روایی موسیقی ایرانی هم قابل ردیابی است. عزیزی در نوشتار دیگری دربارهٔ «مفهوم عشق در جمال‌شناسی سهروردی» نیز بُعد عاطفی و جمالی حکمت اشراق را برجسته می‌کند و آن را در نسبت با هنر سنتی می‌خواند. این دسته آثار، بحث را از سطح صرفاً فلسفی یک گام به

سمت زیبایی‌شناسی و هنر می‌آورد؛ اما معمولاً روی یک مدیوم (مثل موسیقی) متمرکز می‌مانند و هنوز تصویری جامع از معماری، نگارگری و خوشنویسی در پرتو حکمت اشراق ارائه نمی‌دهند.

در معماری اسلامی، چند کار شاخص مستقیماً به سراغ نور و اشراق رفته‌اند. در مقالاتی با موضوعاتی نظیر «تجلّی رمز نور در معماری اسلامی بر مبنای نگاه اشراقی» یا «بررسی تأثیر حکمت اشراق در شکل‌گیری فضاهای مسجد جامع عباسی»، پژوهشگران در این مطالعات کوشیده‌اند نشان دهند که چگونه سازمان فضایی مساجد، سلسله‌مراتب حرکت از فضای باز به شبستان، طراحی نورگیرها، گنبدخانه و نسبت‌های روشنایی و تاریکی، در افق جهان‌شناسی نوری سهروردی قابل‌فهم است. در این‌گونه مطالعات، مسجد به‌نوعی «متن نوری–فضایی» تلقی می‌شود که می‌توان آن را با مفاهیم نورالانوار، مراتب انوار و عالم مثال خواند. باوجوداین، حتی در این آثار هم معمولاً کار بر یک یا دو نمونه معماری متوقف می‌ماند و ارتباط آن با دیگر شاخه‌های هنر اسلامی (مثل نگارگری یا خوشنویسی) و با بحث‌های نظری جدیدتری مانند بینامتنیت و پست‌مدرنیسم، به‌صورت صریح دنبال نمی‌شود.

محور دیگری از پیشینه، به مطالعات زبان‌شناختی و بینامتنی روی متون سهروردی مربوط است. اسداللهی و شهبازی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با موضوع «بررسی زبانی *مونس‌العشاق* سهروردی و عربشاه یزدی از رهگذر بینامتنیت ژنت»، از چارچوب ژرار ژنت استفاده می‌کنند تا نشان دهند منظومه‌ی عربشاه چگونه به طور مستقیم و غیرمستقیم از رساله «فی حقیق العشق» سهروردی تغذیه کرده است و چه سطوحی از روابط بینامتنی (پیش‌متن، فرامتن، درون‌متن و...) در این دو متن فعال است. این نوع کارها اهمیت زیادی دارند؛ چون نشان می‌دهند آثار سهروردی، ظرفیتی جدی برای خوانده شدن در افق نظریه‌های معاصر متن، از جمله بینامتنیت، دارند. بااین‌حال، محور کار همچنان متن–با–متن است و هنوز گامی به سمت «متنِ هنری» (معماری، نگارگری، خوشنویسی) برداشته نشده است.

در کنار این‌ها، نوشته‌های متفکرانی مانند سید حسین نصر و هانری کربن نیز پس‌زمینهٔ مهمی برای پژوهش حاضر فراهم می‌کنند. نصر (۱۹۸۷) در کتاب *هنر و معنویت اسلامی* بارها تأکید می‌کند که هنر اسلامی، «تجلّی عینیِ حقایق باطنی» است و بدون درنظرگرفتن جهان‌بینی عرفانی و حکمیِ پسِ پشت آن، تزیینی و سطحی به نظر خواهد رسید. کربن (۱۹۹۸) نیز با طرح مفهوم «عالم مثال» [1] درچندین اثر خود معتقد است که صورت‌های هنری ایرانی–اسلامی را باید به‌عنوان صور «مثالی» فهم کرد؛ نه صرفاً تخیلات موهوم و نه بازنمایی طبیعیِ جهان مادی. این دو خط فکری، زمینه‌ی نظری بسیار مناسبی برای پیوند دادن حکمت اشراق و هنر اسلامی فراهم می‌آورند، اما خودشان کمتر از زبان بینامتنیت و پست‌مدرنیسم استفاده کرده‌اند.

اطمینان و همکاران در مقاله ای به بررسی تاثیر حکمت اشراق برتجلی عناصر زیبایی شناسی معماری مساجد دوره صفویه با روش پانوفسکی (مصداق مورد بررسی مساجد امام و شیخ لطف الله اصفهان) پرداخته اند. در این مطالعه با استفاده از روش نشانه‌شناسی لایه‌ای پانوفسکی سعی در به تصویر کشیدن پیوند میان فلسفه و تعالی روح انسان با آثار

[1] mundus imaginalis

معماری عصر صفویه به‌خصوص مساجد شده است. در روند مطالعه به تحلیل عناصر معماری مساجد امام و شیخ لطف‌الله و مقایسه تطبیقی با حکمت اشراق با روش پانوفسکی پرداخته شده است. چنین نتیجه گرفته شد که اصول بنیادین طراحی معماری مساجد صفوی در اصفهان براساس عرفان و حکمت و بستر فرهنگی آن دوره ازجمله مهم‌ترین آن حکمت اشراق سهروردی به‌طور غیرمستقیم با ظرافت‌هایی هنرمندانه دیده می‌شود (اطمینان و همکاران، ۱۴۰۳). علیپور مقدم و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله ای با عنوان جایگاه هنر و زیبایی شنایی در تفکرات ابن سینا و سهروردی با تاکید بر هنر صفویه، نتیجه گرفته اند که این فلاسفه در کنار تمام مباحث و سؤالات فلسفی عام، در مورد زیبایی هم دارای اندیشه ها و دیدگاه هایی بودند. تفکرات آن ها در مورد هنر و زیبایی را می توان از تبیین جایگاه خیال و حافظه و از دل رمز و داستان های رمزی_شعر و ادبیات بیرون کشید. فلسفه نور سهروردی و زیبایی شناسی ابن سینا در بعضی از هنرهای اسلامی از جمله هنر در دوره حکومت صفویه (۹۰۷-۱۱۳۵ه.ق) قابل مشاهده است. هنر ایرانی در دوره حکومت صفویه یکی از اعصار درخشان خود را تجربه کرد و در این هنر مفاهیم مذهبی و عرفانی نقشی محوری داشته است. علیپور مقدم و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله دیگری با عنوان زیبایی شناسی داستان های عرفانی مصور قرآن بر اساس نظرات مکتوب ابن سینا، نتیجه گرفته اند که ابن‌سینا با همه قدرت و احاطه‌اش به فلسفهٔ ارسطو و استادی‌اش در شرح و تفسیر اقوال و آرای آن حکیم یونانی در اواخر عمر به حکمت اشراق توجه خاصی پیدا کرده است. از این راه به عرفان و تصوف متمایل شده است و در این مورد رسالاتی نوشته است که رساله العشق و نمط دهم از انماط اشارات دلیل و گواه این مطلب است. سه رساله یا داستان رمزی، عرفانی به نام‌های حی‌بن‌یقظان، رساله الطیر و سلامان و ابسال از وی باقی مانده است. این سه رساله در شمار آثار اشراقی ابن‌سینا می‌باشد و نشان‌دهندهٔ تمایلات عرفانی وی است. از میان این سه اثر حی‌بن‌یقظان، رساله الطیر بدون هیچ شکی نوشته ابوعلی سیناست. اما سلامان و ابسال را به برکت شرحی که خواجه نصیرالدین طوسی بر اشارات نوشته است می‌شناسیم. هانری کربن این داستان‌های رمزی سه‌گانه را از مسکوک و تجربه عملی ابن‌سینا می‌داند.

لذا به طور خلاصه می‌توان گفت که اگرچه از یک سو، سهروردی و حکمت اشراق از حیث فلسفی و عرفانی به‌خوبی واکاوی شده است (پورجوادی، ۱۳۹۲؛ امین رضوی، ۱۹۹۷) و همچنین بخشی از ادبیات جدید، زیبایی‌شناسی اشراقی را وارد بحث هنر، به‌ویژه معماری و موسیقی، کرده است (کمالی زاده، ۱۳۹۲؛ غزیزیا و همکاران، ۲۰۲۰)، ولی درعین‌حال، مطالعاتی هم وجود دارد که قابلیت خوانش بینامتنی متون سهروردی را در چارچوب نظریه‌های معاصر متن نشان می‌دهد (اسداللهی و شهبازی، ۱۳۹۹). اما همچنان یک حلقهٔ مفقوده باقی است: پژوهشی که هم‌زمان ۱) دستگاه نورشناختی و جمال‌شناختی سهروردی را به‌مثابه «متن بنیاد» در نظر بگیرد، ۲) به طور عینی سراغ چند حوزهٔ اصلی هنر اسلامی (معماری، نگارگری/تذهیب، خوشنویسی) برود، و ۳) این رفت‌وآمد را در افق مفاهیم بینامتنیت و پست‌مدرنیسم صورت‌بندی کند، هنوز در ادبیات موجود به‌روشنی گزارش نشده است. مقاله‌ی حاضر دقیقاً در پی آن است که این خلأ را تا حد امکان پوشش دهد و باتکیه‌بر خوانش بینامتنی و پسامدرن، پلی میان حکمت اشراق، هنر اسلامی و بحث‌های نظری امروزین برقرار سازد.

روش تحقیق:

روش این پژوهش از نظر ماهیت، کیفی و تفسیری و از نظر هدف، بنیادی–نظری است. داده‌های تحقیق از دودسته منبع اصلی به‌دست‌آمده است:

۱-متون مکتوب حکمت اشراق: در گام نخست، مجموعه‌ای از رسائل و متون اصلی سهروردی به‌عنوان «متن‌های بنیادین» بررسی شده است؛ از جمله حکمةالاشراق و چند رساله تمثیلی و عرفانی مانند «لغت موران»، «فی حالةالطفولیه»، «هیاکل النور»، «روزی با جماعت صوفیان» و «قصه غربت الغربیه». البته از دیگر رسائل رمزیِ او مانند "آواز پر جبرئیل" و "عقل سرخ" نیز در تحلیل‌ها مورد ارجاع قرار می‌گیرند. این متون بر اساس نسخه‌ها و ترجمه‌های معتبر مطالعه و فیش‌برداری شده و مضامین کلیدیِ مرتبط با نور، عالم مثال، مراتب وجود، عشق، خیال و زیبایی از آن‌ها استخراج گردیده است.

۲-مصادیق عینی هنر اسلامی: در گام دوم، تعدادی نمونهٔ مشخص از هنر اسلامی به‌صورت هدفمند انتخاب شده است؛ از جمله چند بنای شناخته‌شده‌ی معماری (مساجد و مدارس تاریخی)، نمونه‌هایی از نگارگری و تذهیب با مضامین مثالی و نورانی، و مواردی از خوشنویسی آیات نور. معیار انتخاب این نمونه‌ها، وضوح حضور مؤلفه‌های نوری–مثالی، اهمیت تاریخی و هنری، و امکان دسترسی به تصاویر و توصیف‌های دقیق بوده است. در این مرحله، از منابع کتابخانه‌ای، آلبوم‌های تصویری، گزارش‌های پژوهشی و اسناد معتبر تخصصی استفاده شده است.

گردآوری داده‌ها به طور کامل به روش کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. روش تحلیل نیز تحلیل محتوای کیفی همراه با تفسیر هرمنوتیکی و خوانش بینامتنی است؛ به این معنا که ابتدا مضامین اصلی زیبایی‌شناسی اشراقی در متون سهروردی شناسایی و دسته‌بندی شده، سپس این مضامین در افق مفاهیم پست‌مدرنیسم و بینامتنیت بازتفسیر گردیده و در نهایت، بر مصادیق معماری، نگارگری، تذهیب و خوشنویسی منتخب، تطبیق و تفسیر شده‌اند. در این خوانش بینامتنی، آثار هنری اسلامی به منزله «متون بصری» در کنار «متون نوشتاری» سهروردی قرار گرفته و نسبت‌های معنایی میان آن‌ها بررسی شده است. لازم به تأکید است که هرگونه تجربهٔ شخصی، شهودی یا رؤیاییِ پژوهشگر صرفاً در سطح الهام و طرح مسئله نقش داشته و در طراحی روش، انتخاب داده‌ها و استدلال‌های پژوهش نقشی ایفا نکرده است. آنچه در مقاله گزارش می‌شود، بر شواهد متنی و هنریِ قابل‌ارجاع و قابل‌ارزیابی استوار است و ازاین‌رو، از منظر روش‌شناختی در چارچوب پژوهش کیفی–تفسیریِ علمی قرار می‌گیرد.

یافته‌ها:

-خوانش بینامتنی رساله «لغت موران»

«لغت موران» از رسائل تمثیلی مهم سهروردی است که در چند فصل، با زبان مورچه‌ها و پرندگان، مفاهیم پیچیدهٔ حکمت اشراق را در قالب قصه و گفتگو عرضه می‌کند. این متن، علاوه بر لایه‌های اخلاقیِ آشکار، در لایهٔ زیرین خود

حاوی دلالت‌های مهمی دربارهٔ نور، جاذبه، عالم مثال و نسبت پیامبری و جمع است که با رویکردی بینامتنی و پسامدرن می‌تواند خوانشی تازه از دستگاه نوری–زیبایی‌شناختی سهروردی به دست دهد.

در فصل نخست، سهروردی از زبان مورچه‌ای که سقوط شبنم یا کلوخی را توصیف می‌کند، به‌نوعی تبیین تمثیلی از «جاذبه» می‌رسد؛ مورچه می‌گوید هرچه از بالا پرتاب شود، دوباره به‌سوی خاک بازمی‌گردد، زیرا در خاک «حجتی» نهفته است که آن را می‌کشد (سهروردی، ۱۳۸۲: ۸ الف[۲]). این «حجت» را می‌توان در افق حکمت اشراق، همان کشش بنیادین هستی به‌سوی مبدأ نور دانست؛ نیرویی که هم اجسام را به خاک بازمی‌گرداند و هم جان‌ها را به‌سوی اصل نورالانوار می‌خواند. سهروردی در ادامه، با ظرافتی شاعرانه، این منطق را به نور تعمیم می‌دهد و به مخاطب می‌آموزد که «نور» نیز می‌تواند «وزن» داشته باشد؛ یعنی حامل اثر و ثقل باشد، نه صرفاً استعاره‌ای معنوی. همین برداشت، در تحلیل‌های بعدی از نور در معماری و نگارگری اسلامی، به‌عنوان پشتوانه نظری برای فهم «سنگینیِ حضور نور» در فضا و تصویر به کار گرفته می‌شود.

یکی از نقاط درخشان «لغت موران»، بازی بینامتنی سهروردی با سه آیهٔ قرآنی است که به‌صورت کدی سه‌گانه در کنار هم قرار می‌گیرند:

«نورعلی‌نور یهدی...»؛ «و أن إلی ربک المنتهی...»؛ «إلیه یصعد الکلم الطیب...» (سهروردی، ۱۳۸۲: ۸ الف[۲]). در خوانش حاضر، این سه آیه در متن سهروردی در حکم بازنویسی و اسلامی‌سازیِ سه‌گانهٔ زرتشتیِ «پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک» عمل می‌کنند: پندار نیک در سطح نور و هدایت، گفتار نیک در سطح «کلم طیّب» و کردار نیک در سطح عمل صعودکننده به‌سوی خدا. سهروردی با کنار هم نشاندن این آیات، میان سنت ایرانی و متنیّت قرآنی پلی می‌سازد؛ پلی که نمونه‌ای روشن از بینامتنیت در معنای مدرن کلمه است و از یک سو میراث پیش اسلامی را حفظ می‌کند و ازسوی‌دیگر آن را در چارچوب جهان‌بینی اسلامی بارکدگذاری می‌نماید.

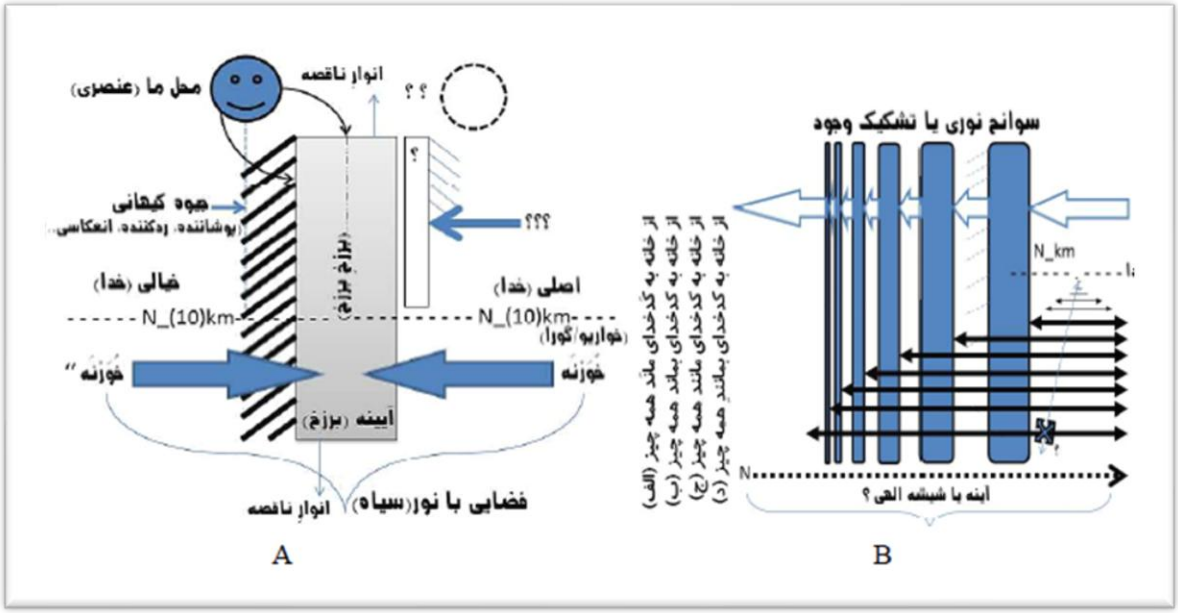
در فصل دوم، بحث از اخلاق به ادراک و حسّ می‌رسد. تعبیر مشهور «غمض العین عن العین» – چشم را از چشم بپوشان – در اینجا نه صرفاً توصیه‌ای اخلاقی، بلکه درسی دربارهٔ اقتصاد توجه و نحوهٔ ثبت تصویر در ذهن است؛ اینکه چشم چگونه می‌تواند ببیند؛ ولی حافظه، تصویر را نگاه ندارد. سهروردی از این راه، به تلویح یادآور می‌شود که ادراک ظاهری همیشه معادل ادراک باطنی نیست و جوارح و جوانح در روز حساب به طور جداگانه شهادت می‌دهند (سهروردی، ۱۳۸۲: ۹–۱۰). این حساسیت نسبت به «چشم» و «فعلِ دیدن»، در ادامه می‌تواند مبنای فهم نگاه اشراقی به تصویر، آینه و فضای تماشایی در هنر اسلامی قرار گیرد؛ جایی که دیدن، بیش از آنکه یک عمل فیزیولوژیک باشد، رخدادی روحانی و نوری است.

فصل سوم رساله بر محور ماجرای هدهد و سلیمان شکل می‌گیرد و سهروردی با الهام از سنت منطق‌الطیر، به‌جای «سیمرغ» عطار، از «بیست و نه مرغ» سخن می‌گوید. غیبتِ پرندهٔ سی‌ام، در این خوانش، تمثیلی است از غیبتِ «دل» یا آن پیامبرِ درونی که هم پیامبری بدون مردم را ناممکن می‌سازد و هم مردمی بدون پیامبر را سرگردان. سهروردی

در اینجا نشان می‌دهد که پیامبر بیرونی اگر در دل‌ها جای نگیرد، «راز» است، و اگر در درون ساکن شود، «راز، راز». این منطقِ «غیبتِ حاضر» بعدها در تحلیل تصویرسازی‌های مربوط به سیمرغ، هدهد و پرندگان در نگارگری ایرانی–اسلامی، ظرفیت‌های زیادی برای خوانش بینامتنی ایجاد می‌کند.

در فصل چهارم، سهروردی به روایت جام کیخسرو می‌پردازد، اما آن را از روایت‌های اسطوره‌ایِ رایج فاصله می‌دهد. جام، دیگر تنها در دست پادشاه اسطوره‌ای نیست، بلکه به‌نوعی در «جمع» و در قلبِ اهل مشاهده جست‌وجو می‌شود. بیت پایان‌بخشِ رساله – «ز استاد چو وصف جام‌جم بشنودم / خود جام جهان‌نمای جم من بودم» – نشان می‌دهد که جامِ جهان‌نما در نهایت تمثیلی است از قلبِ روشن و آینه گون انسان (سهروردی، ۱۳۸۲: ۱۲ الف).

برای مدل‌سازی این منطق مثالی–فضایی، در این پژوهش از دو نمودار مفهومی بهره گرفته شده است. در شکل ۱ (لگوی A)، ساختار کلی «فضای سیاه–نوری» و موقعیت انسانِ عنصری در نسبت با انوار قاهر و انوار ناقصه ترسیم شده است؛ این شکل، بر اساس عناصر رساله و در نسبت با دستگاه نوری حکمت اشراق توسط نگارنده طراحی شده است. در شکل ۲ (الگوی B)، «سوانح نوری» و نوعی تشکیک وجودی در قالب ستون‌ها و پرتوهای نور نشان داده می‌شود تا خواننده بتواند توالی مراتب نور، عبور شعاع‌ها و جایگاه انسان را در این سلسله، به‌صورت تصویری دنبال کند.



شکل ۱. نمودار مفهومی لغت موزان (منبع: ترسیم نگارنده)

فصل‌های پایانی رساله، در ظاهر آکنده از شوخی‌های تلخ، «جن‌زدگی»، تمثیل خفاش و آفتاب‌پرست و کشمکش میان هدهد و جغد است. سهروردی با این تکنیک، بخشی از مخاطبان عجول و سطحی را عملاً از متن بیرون می‌گذارد و برای «راسخان»، لایه‌ای دیگر می‌گشاید. اشارهٔ او به «سوانح نوری» و «انوار ناقصه» و تمایز میان تاریکی، ظلمت، در

این خوانش، بخشی از همان دستگاه تشکیکی نور است که در حکمةالاشراق نیز صورت‌بندی نظری‌اش را می‌بینیم (سهروردی، ۱۳۸۲: ۱۳–۱۶). البته برخی عبارات افراطی دربارهٔ تاریکی و خطرِ گمراهی که در زبان قصه به‌صورت پارادوکسیکال و تکان‌دهنده بیان شده‌اند، امروزه باید در افق ادبی–تمثیلی تفسیر شوند و نه به‌عنوان توصیه‌های عملی یا هنجاری.

به‌طورکلی، خوانش بینامتنی «لغت موران» نشان می‌دهد که این رساله، مجموعه‌ای از موتیف‌های کلیدیِ زیبایی‌شناسی اشراقی را در قالب قصه‌هایی ظاهراً ساده اما عمیق جمع کرده است: نورِ دارای وزن، جاذبهٔ خاک به‌مثابهٔ کشش به مبدأ، سه‌گانهٔ پندار/گفتار/کردار نیک در پوشش آیات قرآن، پرندهٔ غایب و دل به‌عنوان جایگاه پیامبر، جام و آینهٔ جهان‌نما، و مراتب تاریکی و نور. این موتیف‌ها در ادامه مقاله، به‌عنوان پشتوانهٔ مفهومیِ تحلیل مصادیق عینی هنر اسلامی – از سازمان نور در معماری تا تصویرسازی پرندگان و جام و آینه در نگارگری و تذهیب – به کار گرفته می‌شوند و به‌این‌ترتیب، پیوند میان متن اشراقی و متن هنری به‌نحوی روشن و استدلال‌پذیر برقرار می‌گردد.

-خوانش بینامتنی رساله «فی حالهالطفولیه»:

این اثر در ظاهر رساله‌ای کوتاه و شاعرانه است که سهروردی آن را به زبان کودکی موهوم آغاز می‌کند؛ اما در واقع می‌توان آن را نوعی دفاع ضمنی از خود او در برابر ایرادهایی دانست که به «لغت موران» و دیگر رسائل اشراقی وارد شده است؛ ایرادهایی از این جنس که چرا زبان و ساختار آثار او برای «کودکان» دشوار است. سهروردی در این رساله نشان می‌دهد که مقصودش از «کودکی»، بیش از آن که سن زیستی باشد، «حالِ کودکی» است؛ حالتی از صفای باطن، اطمینان و آزادی از پیش‌داوری‌ها که شرط ورود به افق اشراق است. رساله با این بیت آغاز می‌شود:

«چو مذهب و اعتقاد، پاک است مرا/ از طعنهٔ ناهل چه باک است مرا» (سهروردی، ۱۳۸۸: ۱۰). در این آغاز، کودکِ سخنگو در واقع زبانِ خودِ شیخ است؛ کسی که با «پاکیِ مذهب و اعتقاد» به‌جای دفاع جدلی، از ساحت طعنهٔ ناآهلان فاصله می‌گیرد و راه اشراق را به «حالت» نسبت می‌دهد، نه به جدال کلامی. یکی از محورهای اصلی رساله، تمثیل نور و شمع است. سهروردی با تکرار و بازی با یک جملهٔ ساده، به مخاطب می‌آموزد که نور، تنها در شمعی می‌گیرد که «فتیلهٔ تر» نداشته باشد؛ یعنی در دلِ آماده و سوزان، نه در دلِ خیس از دلبستگی‌ها. به تعبیر او، «نور در شمع گیرد، نه در فتیلهٔ تر، و شمعِ تن، کارِ سوزِ دل کند» (همان، ص. ۲۴). این تصویر دو مضمون را هم‌زمان حمل می‌کند: از یک سو، نسبت تن و دل را در آستانهٔ اشراق نشان می‌دهد و ازسوی‌دیگر، به‌گونه‌ای به رسالهٔ «عقل سرخ» ارجاع می‌دهد؛ جایی که عقل/قلبِ سرخ، در اوجِ سوختن، به‌صورت نور ظاهر می‌شود. برای پژوهش حاضر، این تمثیل شمع و نور، بعدها در تحلیل تصویر شمع، مشعل و منبع نور در نگارگری‌ها و تذهیب‌هایی که موضوعشان مجالس سماع و ذکر است، به‌عنوان کدی بینامتنی به کار خواهد رفت.

در ادامه، سهروردی با آوردن داستان‌هایی از زبان حیواناتی چون بط، سمندر و خفاش، به‌نوعی «مثلث» میان بدن، روح و پزشک می‌سازد. در حکایت «کِرم»، او بر این نکته تأکید می‌کند که همان‌گونه که بدن نیازمند طبیب است،

روح نیز به «پزشکِ روح» احتیاج دارد؛ کسی که بتواند نور بیماری‌ها را تشخیص دهد. در جایی دیگر، شیخ به مخاطب می‌آموزد که اگر نفسِ ما خود روشن باشد، «نباید به منّت خورشید» دل ببندیم؛ یعنی انسانِ روشن‌ضمیر، نور را از درون می‌گیرد، نه از نمایش بیرونیِ آن. این تأکید بر «نورِ درونی» در تحلیل بعدی از سازمان نور در فضای معماری و نیز در نسبت با مفهوم «قلبِ مسجد» یا «محراب» معنا پیدا می‌کند؛ جایی که نورِ بیرونی، تنها نشانه‌ای از روشناییِ باطنی است. بخش دیگری از رساله با تمثیل‌هایی چون «گاو و دریا» و «گوهرِ شب‌چراغ» (ماه) سروکار دارد؛ تمثیل‌هایی که مخاطب را به افق کوه قاف و سیمرغ می‌برد و ناخودآگاه فضایی مِهری–میترایی و اسطوره‌ای را احضار می‌کند. سهروردی در اینجا سنت ایرانیِ پیش اسلامی را با رمزگان اسلامی درهم می‌تند و نشان می‌دهد که مسیر اشراق، هم از میان عناصر طبیعی (دریا، کوه، ماه) می‌گذرد و هم از میان نمادهای دینی. این لایه برای پژوهش حاضر مهم است، زیرا در بخش هنر، امکان آن را فراهم می‌آورد که نقش ماه، کوه، پرنده و گوهرِ درخشان در نگارگری‌ها و تذهیب‌های ایرانی–اسلامی، در پیوند با همین شبکهٔ نمادین خوانده شود.

در صفحات پایانی، سهروردی چند آموزهٔ کلیدی را به‌صورت فشرده بیان می‌کند. از جمله این جملهٔ موجز که «ذوق بر ذوق نتوانست دانستن»؛ یعنی هیچ تجربه‌ای، تجربهٔ دیگر را به طور کامل درنمی‌یابد و هر شهود، لایه‌ای از ناشناختگی را حفظ می‌کند (سهروردی، ۱۳۸۸، صص. ۲۴–۲۵). در بیان دیگری می‌گوید: «آن که خواب می‌بیند، جان است نه روان» و جان «در سیاه نور» می‌بیند، مگر آن که از قوس صعود عبور کند (همان، ص. ۲۶). این تعبیر «سیاه نور» در حکمت اشراق جایگاه ویژه‌ای دارد و در این رساله، نوعی آستانه میان عدم و ظهور است؛ وضعی که در آن، هنوز شکل‌ها به‌تمامی روشن نشده‌اند، اما از تاریکی نیز بیرون آمده‌اند. در خوانش ما، این مفهوم می‌تواند با فضاهای نیمه‌تاریک، سایه‌روشن‌ها و کیفیت‌های مرموز نور در معماری و نگارگری اسلامی پیوند بخورد. در همان صفحات، سهروردی به‌روشنی بر «بخشش» و «تجرد» تأکید می‌کند: «ببخش تا مجرد شوی که زیادیِ تجرد، خود مجمعی برای وحدتِ جهان دیگر است»؛ و بلافاصله می‌افزاید که مغز و گوش روحانی، پیش از آن که گوش جسمانی چیزی را بشنود، کار فهمیدن را آغاز کرده است و سماع و رقص، نوازشگر هر دو گوش‌اند (سهروردی، ۱۳۸۸، صص. ۲۶–۲۷). در جملهٔ مهم دیگری یادآور می‌شود که «رقص بر حالت است، نه حالت به رقص»؛ یعنی حرکت ظاهریِ بدن، اگر بر حالت درونی استوار نباشد، تنها نمایش است و حتی می‌تواند به «ریا» آلوده شود. این نکته برای تحلیل مجالس سماع در نگارگری‌ها و نیز فهم نسبت «حالت» و «حرکت» در هنر اسلامی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ جایی که فرمِ حرکتیِ بدن‌ها، بازتابِ حالتِ درونی و ذکر است، نه خودِ موضوعیت.

در پایان رساله، سهروردی با اشاره‌ای کوتاه به آفت «ریا» و طمع، هشدار می‌دهد که همین آفات می‌توانند حتی مفاهیم قدرتمندی چون «زمان» یا «زروان» را که در اسطورهٔ ایرانی جایگاه بلندی دارند، دچار سوء فهم کنند و از درون تهی سازند (همان، ص. ۲۷). از این زاویه، رساله «فی حالهالطفولیه» نه صرفاً گفت‌وگویی شاعرانه با یک کودک خیالی، بلکه نوعی «رساله در تربیت نگاه» است؛ تربیتِ نگاهی که می‌آموزد نور را در شمعِ دل بجوید، به سیاه نور به‌عنوان آستانهٔ ظهور آگاه باشد، رقص و سماع را از حالت درونی جدا نکند و از آفت نمایش و ریا پرهیز کند. این آموزه‌ها در ادامهٔ

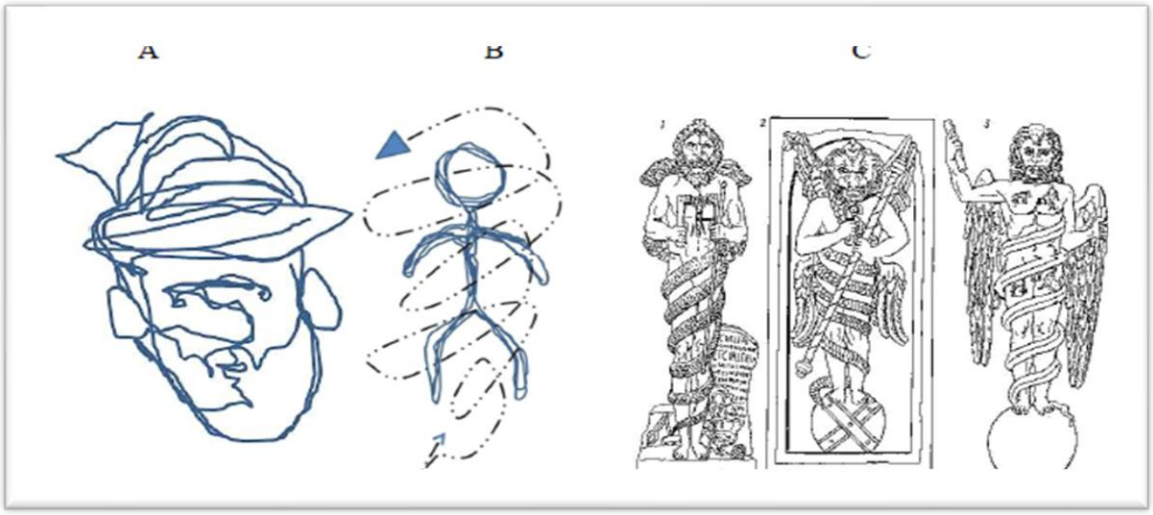
مقاله، به‌عنوان مبنای تفسیری برای تحلیل برخی فضاهای معماری (به‌ویژه فضاهای نیمه‌تاریک و سماع گونه)، نگارگری‌های مجالس ذکر، و ترکیب‌بندی‌های مبتنی بر نور و سایه در هنر اسلامی به کار گرفته خواهد شد.

-خوانش بینامتنی رسالهٔ «پَرِ جبرئیل»

رسالهٔ «پَرِ جبرئیل» با پرسشی تکان‌دهنده آغاز می‌شود: آیا می‌توان آفرینش را از «تحرکِ پَر جبرئیل» فهمید و برای نور، نوعی «وزن» قائل شد؟ سهروردی در فرازی می‌گوید: «باز آستینِ تحمّل را نوردیدم» (سهروردی، ۱۳۹۹، ص. ۹ب)؛ گویی هر حرکت اصیل، بر دوش نوری است که حامل آن است. بلافاصله، سخن معروف ابوعلی فارمذی را نقل می‌کند که «آنچه حواس مشاهده می‌کند، همه از آوازِ پَرِ دوست است»؛ به این معنا که جهان محسوس، پژواک حرکت فرشته‌ای است که میان عالم امر و خلق در رفت‌وآمد است. در این خوانش، جبرئیل نه‌فقط فرستادهٔ وحی، بلکه صورتِ مثالیِ «حرکتِ نوری» است؛ واسطه‌ای که ضرباهنگ آفرینش را تعیین می‌کند.

در ادامه، سهروردی به معرفی «اخوانِ تجرید» می‌پردازد؛ جماعتی از موجودات نوری که خود را چنین معرفی می‌کنند: «ما از کُجانا به کجا باد می‌رسیم؛ هم حافظانیم، هم عاملانیم و هم سیّاحانِ الی‌الذکر.» این توصیف، ساختاری چرخه‌ای و چرخشی برای وجود ترسیم می‌کند؛ حرکتی دائمی میان ظهور و خفا، یاد و فراموشی. روایت آن‌ها از خلقت، با تمثیل‌هایی چون پیچِ دستار و گره‌گاه سر، به‌نوعی توضیح می‌دهد که «ضربه‌پذیری» انسان در کجاست: عقلِ سرخ در خودِ کاسهٔ سر محبوس نیست، بلکه در جایی بروز می‌کند که سر از دایرهٔ عادت بیرون می‌زند. نور، وقتی به شکل گره و پیچ در حیات ما می‌نشیند، هم ما را نگاه می‌دارد و هم امکان رهایی را پیش می‌کشد.

در لایهٔ عمیق‌تر، رساله پیوندی پنهان میان جبرئیلِ اسلامی و «فروهر» یا فرشتهٔ نگهبان در سنت ایرانی برقرار می‌کند. تصویر فرشته‌ای با دو یا چند بال که یک‌سوی آن سپید و سوی دیگر تیره است، به‌نوعی تلفیق نور و هیبت، و سپیدی و ظلمت را نشان می‌دهد؛ ظلمتی که «برادرِ عدم» است، نه عینِ شرّ. این دوگانگی، در خوانش حاضر، زمینه‌ای برای فهم صورت‌های مرکب نور و تاریکی در هنر اسلامی فراهم می‌آورد؛ جایی که فرشته، هم مایهٔ آرامش است و هم حامل هیبتی که انسان را از غفلت بیرون می‌کشد. سهروردی یادآور می‌شود که نادیدنِ چیزی دلیل بر «نیست بودن» آن نیست؛ اگر ما از «کلمه» باشیم و کلمه روح و روح نور باشد، علم آغاز راه است و هنر، صورتِ رجعت ما به اصل نورانی خویش. در تصویر زیر سه دسته تصویر در کنار هم قرار گرفته‌اند که منبع A و B ، از نگارنده است:



شکل ۲. انگاره‌های زروان: https://B2n.ir/ps3772

در این تصویر، در بخشA ، طرح آزاد چهره‌ای با خطوط پیوسته دیده می‌شود که می‌توان آن را بازنماییِ چهرهٔ سالک یا فرشته‌ای دانست که در تداوم حرکت ترسیم شده است؛ چهره‌ای که مرز مشخص و بسته ندارد و از خطوطِ درهم‌تنیده ساخته شده است. در بخشB ، پیکر سادهٔ انسانی با خطی مارپیچ که دور بدن می‌پیچد نشان‌داده‌شده؛ این مارپیچ می‌تواند نمادی از حرکت پَر، جریان نور یا صعود و نزول روح در مراتب وجود باشد. در بخشC ، سه نقش‌مایه برگرفته از شمایل‌های باستانی فرشته/خدای زمان با بدن مارپیچ و بال‌های گشوده دیده می‌شود که به انگاره‌های زروانی و فروهری نزدیک است؛ یعنی تلفیقی از زمان، حرکت مارپیچی و حضور فرشته‌گون.

این سه‌گانهٔ تصویری، به‌عنوان مدل مفهومی، به خواننده کمک می‌کند تا رابطهٔ میان «حرکت پَر»، «چرخش نور پیرامون انسان» و «آشکارشدن/نهفتگیِ هیبت فرشته» را در قالب شکلی دیداری درک کند؛ مدلی که در بخش بعد، هنگام تحلیل سازمان حرکت و خط در برخی نگاره‌ها و نقش‌برجسته‌های اسلامی، دوباره به آن ارجاع داده خواهد شد.

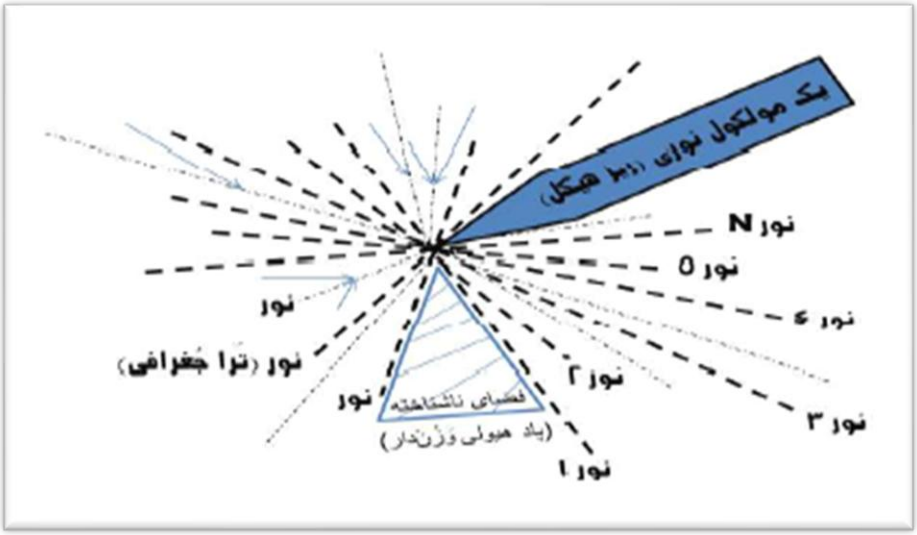
-خوانش بینامتنی رساله «هیاکل النور»

«هیاکل النور» از رسائل محوری سهروردی است که در آن، دستگاه نوریِ حکمت اشراق در قالب مجموعه‌ای از «هیکل‌های نوری» صورت‌بندی می‌شود. رساله از همان آغاز با جمله‌ای غیرمنتظره مخاطب را تکان می‌دهد: «وَبِهِ أَسْتَغِيثُ مِنَ الشَّيْطَانِ الخَبِيث»؛ تعبیر او به‌جای «رجیم» – در معنایِ رایج – نوعی جابه‌جایی درک از شیطان و شر است و سهروردی را به‌نحوی در کنار چهره‌هایی چون عین‌القضات می‌نشاند؛ جایی که حتی نام شیطان، بخشی از منطق کلّیِ آزمون و بیداری انسان است، نه صرفاً یک موجود اسطوره‌ایِ بیرون از نظام نور (سهروردی، ۱۳۹۸، صص. ۱۱–۱۲).

در میانهٔ رساله، سهروردی به طور صریح به چیزی می‌رسد که می‌توان آن را «بدنِ بی اعضا» نامید؛ بدنی که هویت آن نه با اندام‌های مادی، بلکه با «ترکیب انوار» تعریف می‌شود. او میان «خیال» و «خیال، خیال» تمایز می‌گذارد: اگر صورت‌های معلق با سر و آینه سروکار داشته باشند، خیال‌اند و حرکتشان از پایین به بالاست؛ و اگر از بالابه‌پایین نازل شوند، «خیال، خیال» اند و موطنشان عالم انوار مجرد است. براین‌اساس، سهروردی در کنار حواس ظاهریِ پنج‌گانه، برای انسان حواس باطنی متعددی قائل می‌شود و از «حسّ عقلی» و «عقلِ حسی» سخن می‌گوید؛ قوایی که میان نور و صورت، و میان عالم مثال و عالم حس، واسطه‌اند (همان، ص. ۳۵).

در «هیاکل النور»، خداوند «نور اول» یا «پیش نور» است و سایر انوار، مراتبِ تشکیکیِ آن به شمار می‌آیند؛ انسان در این سلسله، «وزنِ نور» است، یعنی هیکل او چیزی جز آرایش و تجمیعِ خاصی از انوار نیست. سهروردی در جایی می‌نویسد که موجودیت ما «بَرّاق، خاطف و لامع» است و تفاوتِ ما به تفاوتِ چگونگیِ این آرایش نوری بازمی‌گردد (سهروردی، ۱۳۹۸، ص. ۳۵). از این منظر، کار انسان نه‌تنها پذیرشِ صورت‌های آینه‌ای، بلکه «تفسیرِ صور» است؛ او تأکید می‌کند که باید بیش از آن که «سببِ صورت» باشیم، «مسببِ تفسیر صورت» باشیم (همان، ص. ۳۹). در ادامه، با ارجاعی آشکار به منطق افلاطونی، می‌گوید که «عکسِ نور شریف‌تر است از عکس، عکس» و در پاسخ به این پرسش که چرا خداوند ما را به‌گونه‌ای دیگر نیافرید، از قاعده «لازم، اشرف، اشرف است» سخن می‌گوید؛ یعنی نظامِ موجود، در نسبت با سلسلهٔ انوار، بهترین امکانِ تحقق است (همان، ص. ۳۹).

در بخش‌های پایانی، بحث خیر و شر، زمان و مکانِ عالم دیگر و مسئلهٔ معاد مطرح می‌شود. سهروردی، در چارچوبی نزدیک به جهان‌بینی زروانی، به‌جای ورود در جدل‌های کلامی، پرسش را جابه‌جا می‌کند: «اگر از خیر و شر فراتر رویم، زمان و مکان در جهان دیگر چه خواهند بود؟» و درعین‌حال، معاد جسمانی را مفروض می‌گیرد. اشارهٔ او به «فارَقلیط» – که به‌صورت «فَرا–کلیت» فهم می‌شود – نیز از باور او به‌نوعی ناجی نوری حکایت دارد که با مفاهیم موعودگرایانهٔ اسلامی و ایرانی قابل‌مقایسه است (همان، ص. ۵۷). رساله با دعایی نوری پایان می‌یابد: «یا قیّوم أیّدنا بالنور و ثبّتنا علی النور و احشرنا إلی النور»؛ دعایی که در این پژوهش به منزلهٔ جمع‌بندیِ زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی فهم می‌شود: تأیید، ثبات و بازگشت، همگی در افق نور.



شکل ۳. مدل مفهومی «هیکل نوری» (نمودار (الف)، منبع نگارنده)

در شکل ۳ که بر مبنای مضامین «هیاکل النور» طراحی شده، نقطهٔ مرکزیِ سیاه به‌عنوان «کانونِ بی‌کانونی» یا هویتِ مجردِ هیکل در نظر گرفته شده و خطوط متعدد نور (نور ۱، نور ۲، ... تا نور N) از آن در جهات گوناگون ساطع شده‌اند. مثلثِ پایینی با عنوان «فضای ناشناخته» یا «بعد هووی زروانی» نشان‌دهنده‌ی ساحتی است که هنوز به‌تمامی درک نشده، اما در معرضِ پرتوهای نور قرار دارد. در این نمودار، هر «هیکل نوری» در واقع یک «مولکولِ نور» است که از تجمیع و جهت‌گیریِ خاصی از این پرتوها پدید می‌آید. این مدل بصری، در ادامهٔ مقاله برای تفسیر سازمان نور، جهت‌گیری‌ها و کانون‌های معنوی در معماری و نگارگری اسلامی به‌کار خواهد رفت و کمک می‌کند تا نسبت میان «هیکل»، «نور» و «فضای ناشناخته» به‌شکل روشن‌تری فهم شود.

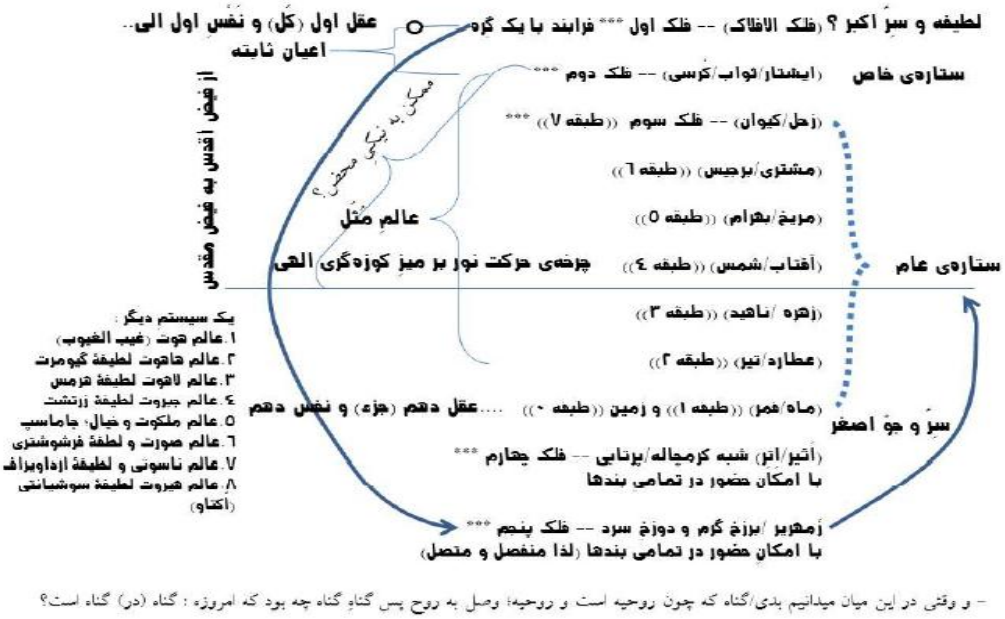
-خوانش بینامتنی رساله «روزی با جماعت صوفیان»

کتاب «روزی با جماعت صوفیان» متنی است که سهروردی در آن مرز ظاهری میان «صوفی» و «سوفی» را کم‌رنگ می‌کند و نشان می‌دهد آنچه اهمیت دارد نه نام و لباس، بلکه تعالی انسان است؛ خواه اهل سلوک باشد، خواه فیلسوف و حکیم. آغاز رساله با روایتی از یک حکاکی و نقش‌کَنی است؛ یعنی از همان ابتدا، هنر و صنعت به‌عنوان مدخلی برای ورود به عالم معنا انتخاب می‌شود. در ادامه، سهروردی این روایت را به مباحث نجوم و افلاک پیوند می‌زند و با تأکید مکرر بر عدد «نه»، خواننده را به یاد نظام نه‌گانهٔ افلاک و نیز نُه پیر یا «اخوان تجرید» می‌اندازد که پیش‌تر در رسائل دیگرش، از جمله «پَرِ جبرئیل»، نقش هدایتگرانهٔ آنان را طرح کرده بود. به‌این‌ترتیب، حرکت از یک نقشِ حکاکی به یک کیهان‌شناسی نوری، خود نمایانگر منطق اشراقی است: از صورت محسوس به نظم نامرئیِ افلاک.

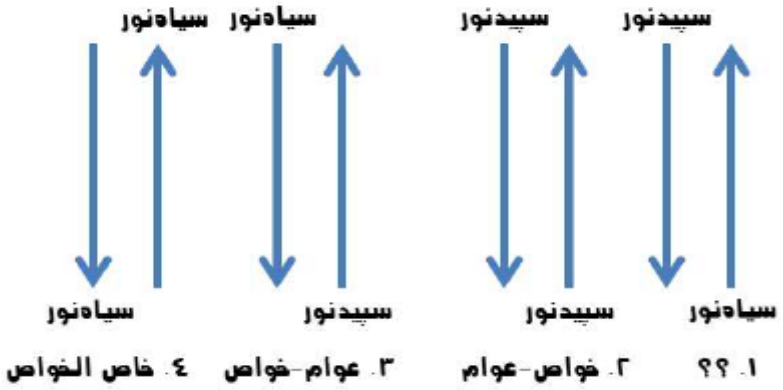
سهروردی در جایی از این کتاب تصریح می‌کند که «بر فراز هفت‌فلک شناخته، دو فلک دیگر نیز هست» و بدین‌سان، افق جهان را از ساختار کلاسیک هفت‌فلکی فراتر می‌برد («روزی با جماعت صوفیان»، ص. ۱۱). در خوانش حاضر، اگر

به‌جای واژه «فلک» از تعبیر «هفت ستاره» استفاده شود، می‌توان از متن او نوعی مدل کیهان‌شناختی استخراج کرد که در آن، مراتب عقل، نفس، عالم مثال و افلاک ستاره‌ای در یک قوس نوری پیوسته قرار می‌گیرند. این برداشت در شکل ۵ صورت‌بندی شده است: از «لطیف و سرّ اکبر» و «عقل اول» در فراز قوس، تا مراتب مختلف عقول، عالم مثال، ستارگان خاص (زحل، مشتری، مریخ...) و ستارگان عام (خورشید، ماه، زهره، عطارد) و در نهایت رسیدن به جهان عناصر و خاک. فلش بزرگ قوسی، حرکت نور بر «میزگرد نوری» را نشان می‌دهد؛ حرکتی که از اقصی‌الآفاق به «سَر و چو اصغر» یعنی سر و جسمِ انسان می‌رسد. این نمودار، صورت فشرده‌ای از جهانِ طبقاتی سهروردی است که در آن، هر طبقه نه یک «طبقهٔ سکون»، بلکه ایستگاهی در مسیر جریان نور است.

از دید این پژوهش، بخش مربوط به «عالم اثیری» که سهروردی در آن با نوعی ابهام سخن می‌گوید، برای هدف مقاله؛ یعنی پیوند حکمت اشراق با مصادیق هنر اسلامی، ضرورت کمتری دارد؛ به همین دلیل، در مدل نهایی (مدل ۲) تمرکز بر لایه‌هایی گذاشته شده که نسبت مستقیم‌تری با تجربهٔ بصری و فضایی دارند، یعنی مراتب عقل، نفس، عالم مثال و افلاک ستاره‌ای که در معماری، نگارگری و تذهیب به زبان نور و رنگ ترجمه می‌شوند. در پایان این کتاب، سهروردی بار دیگر بر اهمیت «تزکیه» و پالایش درونی تأکید می‌کند. او به‌جای پرداختن به جزئیات پیچیدهٔ نجومی، بر این نکته پا می‌فشارد که بدون تصفیهٔ دل، عبور از مراتب نور، تنها یک تصویر ذهنی خواهد بود. این تأکید بر «کاتارسیس» یا پالایش، به‌ویژه برای تحلیل هنر اسلامی مهم است؛ زیرا بسیاری از فضاهای معماری (مانند ایوان‌ها، رواق‌ها و قوس‌ها) و صحنه‌های نگارگری، نه‌فقط محل تماشای نور، بلکه میدان تمرینِ همین پالایش و عبور تدریجی از سایه به روشنایی‌اند.



شکل ۴. قوسی کیهانی، مدل ۱ (منبع نگارنده)



شکل ۵. معماری و سیاه نور/سپید نور، مدل ۲(منبع نگارنده)

در توضیح شکل ۴ همان‌گونه که در تصویر نیز مشخث است، قوسی کیهانی را نشان می‌دهد: از عقل اول و نفس اول تا ستارگان خاص و عام و در نهایت جهان عناصر. فلش‌های قوسی، حرکت نزولی و صعودی نور را القا می‌کند؛ حرکتی که می‌تواند در معماری اسلامی در قالب قوس‌ها، گنبدها و مسیرهای صعودیِ نگاه از صحنِ پایین به گنبدِ روشن خوانده شود. این مدل، بعداً در تحلیل نمونه‌هایی از مساجد و مدارس، به‌عنوان الگوی مفهومیِ «حرکت عمودیِ نور در فضا» به کار خواهد رفت. شکل ۵ نیز، چهار چینشِ عمودی از فلش‌ها را نشان می‌دهد که بین «سیاه نور» و «سپید نور» در رفت‌وبرگشت‌اند و زیر هر ستون، نسبت «عوام/خواص» نوشته شده است. در ساده‌ترین تفسیر، این نمودار نشان می‌دهد که:

۱: در سطح نخست، سیاه نور و سپید نور برای عوام تقریباً تمایز روشنی ندارند؛

۲: در سطح دوم، خواص می‌توانند حرکت میان این دو را تشخیص دهند؛

۳: در سطح سوم، نوعی رفت‌وبرگشت مشترک میان عوام و خواص شکل می‌گیرد؛

۴: در سطح چهارم، «خاص‌الخواص» قادر است در هر دو جهت، حرکت نور را آگاهانه دنبال کند. این مدل، در پیوند با رسائل پیشین – به‌خصوص «فی حاله‌الطفولیه» و «لغت موران» – نشان می‌دهد که چگونه تجربهٔ نور برای هر طبقه از سالکان متفاوت است و همین تفاوت، در هنر نیز به‌صورت درجات مختلفِ درک از سایه‌روشن، سیاهی و سفیدی، و نسبت آن‌ها در فضا و نقش تجلی می‌کند.

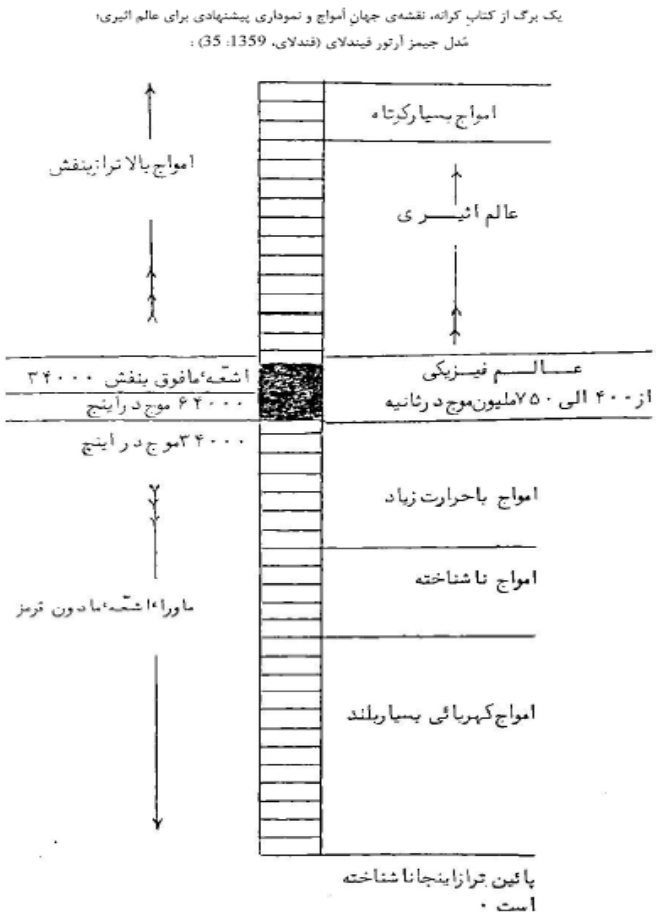
لذا این خوانش از «روزی با جماعت صوفیان» و دو نمودار همراه آن، پلی میان کیهان‌شناسی نوریِ سهروردی، مراتب سالکان (عوام، خواص، خاص‌الخواص) و سازمان عمودیِ نور در فضاهای معماری و تصویریِ هنر اسلامی می‌سازد؛ پلی که در بخش بعدی مقاله، هنگام تحلیل مصادیق عینی، به طور مشخص بر آن تکیه خواهد شد.

-خوانش بینامتنی «قصه غربت الغربیه»

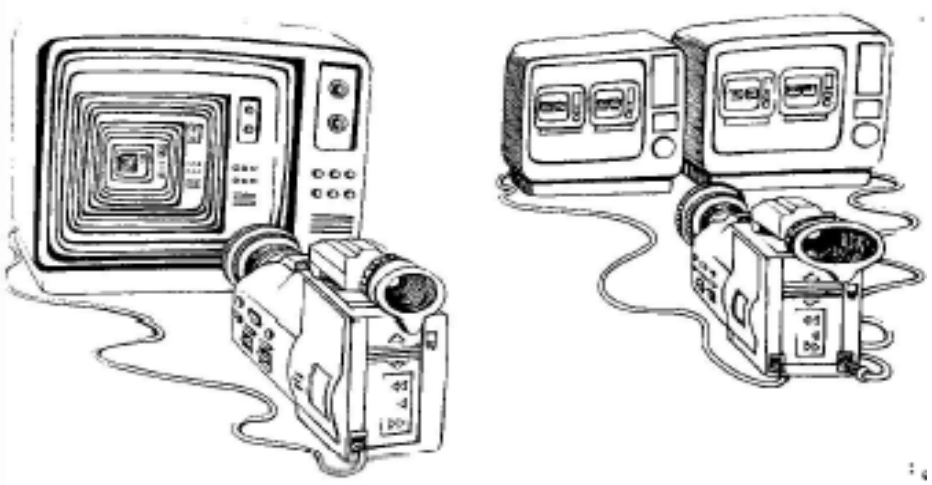
«قصه غربت الغربیه» از حیث ساختار، نوعی جمع‌بندی و فشرده‌سازیِ بسیاری از تم‌های پیشین سهروردی است؛ متنی که خودِ شیخ آن را در امتداد سنت «حیّ بن یقظان» می‌بیند، اما در واقع می‌توان آن را طرحی ترکیبی از رسائل اشراقی پیشین دانست. در این قصه، سه ساحتِ کلیدی درهم‌تنیده‌اند: قِدَم (پیش‌بودگی و ازلیّت)، حادِث به معنای «تصادف و رخداد»، و حدوث به معنای «نو شدن و فعلیت‌یافتن در اکنون».

در گزارشی که مدرّسی صادقی از این رساله ارائه می‌کند، سهروردی در جایی به‌صراحت اشاره می‌کند که در روزگاری دور – شبیه به «رَحیق مختوم» یا شرابِ دربسته – انسان در اصل «فرشته» بوده است و میان انسان و فرشته نوعی تبدیل‌پذیری و رفت‌وبرگشت وجود دارد (سهروردی، به نقل از مدرّسی صادقی، ۱۳۸۷، ص. ۸۷). با گشوده شدن این «شراب مختوم»، نوعی آشوب یا «سقوط» رخ می‌دهد؛ نه‌فقط یک‌بار، بلکه همچون فرایندی که قابلیت تکرار دارد. در این خوانش، تبعید انسان به «غرب» – عالم جسمانی و ثقل‌ها – صرفاً نتیجهٔ یک خطای لحظه‌ای (مثلاً خوردن سیب) نیست، بلکه درسی هستی‌شناختی دربارهٔ غمِ غربت است: غم، نه صرفاً احساس منفی، بلکه شیوه‌ای از «حضور» و آگاهی است که انسان را به یاد موطن نوری‌اش می‌اندازد.

از منظر این پژوهش، پیام اصلی قصه را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد: انسان اشراقی کسی است که غمِ غربت را انکار نمی‌کند، بلکه آن را با «وقار» حمل می‌کند؛ اشک اگر می‌ریزد، «به قامت» می‌ریزد، نه از سرِ انفعال. این تأکید بر وقارِ غم، بعدها در تحلیل چهره‌ها، فیگورها و حالات بدنی در نگارگری‌های عرفانی و نیز در فضاهای معماریِ مبتنی بر حسّ حزنِ قدسی (مانند برخی فضاهای تعزیه گاهی و سوگواره‌ای) نقش مهمی خواهد داشت



شکل ۶. نقشه‌ی جهانِ آمواج و نموداری پیشنهادی برای عالم اثیری؛ مُدل جیمز آرتور فیندلای (فندلای، ۱۳۵۹: ۳۵):



شکل ۷. مُدلِ دیدِ خدا بر اساس هندسه شکنه‌ئی (لِموار، ۱۳۹۱، ۵۸ و ۵۹)

دو نموداری که در این بخش آورده شده است، ابزارهایی مفهومی برای نزدیک‌کردن ذهن مخاطب معاصر به لایه‌های نادیدهٔ جهان سهروردی هستند. شکل ۶، شکل برگرفته از طرح جیمز آرتور فندلای است که در آن، طیفی از امواج

فیزیکی (از ۴۰۰ تا ۷۵۰ میلیون موج در ثانیه) تا امواج ناشناخته، امواج با حرارت زیاد و در نهایت «عالم اثیری» و «امواج بسیارکوتاه» در بالا نشان داده می‌شود (فندلای، ۱۳۵۹، ص. ۳۵). در خوانش حاضر، این طیف نه به‌عنوان «منبع» اندیشه‌ی سهروردی، بلکه به‌عنوان مدل توضیحی به کار می‌رود: همان‌گونه که در فیزیک جدید، بخش بزرگی از طیف امواج برای چشم انسان نامرئی است، در کیهان‌شناسی اشراقی نیز لایه‌های متعدد نوری و مثالی وجود دارد که از حسّ عادی پنهان می‌ماند. این نمودار کمک می‌کند تا شنونده‌ی امروز، مفهوم «عالم اثیری» و مراتب نور را در نسبت با زبان معاصر امواج و طیف‌ها بهتر تصویر کند.

در شکل ۷ که دوربین و نمایشگرها در حال ضبط و نمایشِ متوالیِ تصویر یکدیگرند؛ نوعی تکرار بی‌پایان قاب در قاب. لِموار این الگو را برای توضیح نوعی «دیدِ الهی» به‌کار می‌گیرد؛ دیدی که در آن، ناظر و منظور پیوسته در آینهٔ هم بازتاب می‌شوند و هیچ نقطهٔ دیدِ ساده و یک‌لایه‌ای وجود ندارد (لِموار، ۱۳۹۱، صص. ۵۸–۵۹). در ارتباط با «قصه غربت الغربیه»، می‌توان این مدل را به‌عنوان تمثیلی برای وضعیت انسانِ غریب فهم کرد: او هم‌زمان هم موضوعِ نگاه است و هم حاملِ نگاهی که از افق موطن نوری می‌آید؛ گویی در هر نگاهِ او، لایه‌ای از نگاهِ دیگر بازتاب می‌شود. این منطق «قاب در قاب» بعداً در تفسیر نقوش آینه‌ای، محراب‌ها، مقرنس‌ها و تکرارهای هندسی در هنر اسلامی به‌کار خواهد رفت.

به‌این‌ترتیب، «قصه غربت الغربیه» در منظومهٔ این مقاله، بیشتر از آن که به‌خاطر جزئیات داستانی‌اش مهم باشد، به‌عنوان جمع‌بندیِ وجودیِ حکمت اشراق عمل می‌کند: یادآوریِ موطن شرقیِ نور، تبیین معنای غمِ غربت، و نشان‌دادن این‌که انسان در میان طیف گسترده‌ای از مراتب نور و نگاه، جایگاهی سیال دارد. این لایه، در بخش بعدی مقاله، پشتوانهٔ خوانش پسامدرن و بینامتنی از فضاها و تصویرهای هنر اسلامی خواهد بود.

نمودهای زیبایی‌شناسی اشراقی در هنر اسلامی

۱- معماری مسجدی: سازمان نور، قبه و عالم مثال

- مسجد شیخ لطف‌الله؛ قبه به‌مثابه هیکل نور

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ نور در معماری صفوی انجام شده که بسیاری از آن‌ها، مسجد شیخ لطف‌الله را نمونهٔ ممتاز کیفیت نور در فضای عبادی می‌دانند. در یک مطالعهٔ تحلیلی–کمی تازه، نشان‌داده‌شده که نحوهٔ ترکیب منافذ نور، ضخامت پوستهٔ گنبد و رنگ کاشی‌ها در این مسجد، نوعی «مسیر تدریجی» از سایهٔ سنگینِ ورودی تا نور نرم و متوازنِ زیر قبه ایجاد می‌کند؛ مسیری که هم شکوه شاه را بازنمایی می‌کند و هم حسّ «آسمانی بودن» فضا را تقویت می‌کند (پناهی آذر، ۲۰۲۵).

در تحلیل نمادینِ قبه در مساجد ایرانی نیز، در پژوهشی دررابطه‌با مساجد شیخ لطف‌الله و کبود بر این نکته تأکید شده است که اگرچه هر مسجد در دوره‌های مختلفی ساخته شده است؛ بااین‌حال، شباهت در جزئیات تزیینات آنها

به‌وضوح قابل‌مشاهده است. با درنظرگرفتن جنبه‌هایی از جذابیت‌های بصری و همچنین استفاده معقول از مساجد ذکر شده در بالا، از مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت استفاده کرده‌اند. شمش که در سقف داخلی مسجد شیخ لطف‌الله استفاده شده است، و همچنین ترکیب شمسه و اسماء الهی در نماهای مسجد کبود، نشان می‌دهد که این الگو نماد نور الهی است؛ یعنی رشته‌های بی‌پایانِ نقش که همگی به مرکز نورانی شمسَه ختم می‌شوند و نمایانگر تجسم قدرت خداوند هستند (محمدی و اعظم‌زاده، ۲۰۲۱). این الگوی شعاعی، عملاً همان چیزی است که در «هیاکل النور» برای مراتب نور ترسیم کردیم: مرکزِ بی مرکز که از آن، پرتوهای متعدد با شدت و جهت‌های متفاوت انتشار می‌یابند. (در مقاله می‌توانید صراحتاً اشاره کنید که «شکل ۴» هیکل نوریِ مفهومی، در اینجا با قبهٔ مسجد، یک‌جور «هم‌ساخت» پیدا می‌کند.)

شکل ۸. سمفونی نور و رنگ مسجد شیخ لطف‌الله

در خوانش بینامتنی، می‌توان گفت که در زیر قبهٔ شیخ لطف‌الله، نمازگزار عملاً درونِ یک «هیکل نوری» قرار می‌گیرد، زیرا:

- نور طبیعی که از روزنه‌های محدود وارد می‌شود،
- رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای و کرم که شدت و نرمی نور را تعدیل می‌کنند،
- و مرکز طلایی—خورشیدیِ قبه که به‌نوعی نقش «نورالانوار» را بازی می‌کند.

اگر زبان سهروردی را وام بگیریم، این فضا نوعی «برزخ مثالی» است؛ نه تاریکیِ صرفِ عالم عناصر، و نه تجرد کاملِ انوار مجرد؛ بلکه نقطهٔ تلاقیِ این دو. همین وضعیتِ برزخی است که در رسائل او با تعبیراتی چون هورقلیا و عالم مثال توصیف می‌شد و ما در بخش نظری، مدل‌سازی‌اش کردیم.

-مسجد نصیرالملک شیراز؛ سفر نور در شیشه‌های رنگین

مسجد نصیرالملک (مسجد نصیرالملک، یا «مسجد صورتی») در شیراز، یکی از مشهورترین نمونه‌های بازیِ نور و رنگ در معماری متأخر ایران است؛ جایی که شیشه‌های رنگین ارسی‌ها در شِبستان غربی، در ساعت‌های خاصی از صبح، فرشی از نورهای چندرنگ روی کف و ستون‌ها می‌اندازند .در سال‌های اخیر، چند پژوهش دقیق، از جمله بررسی نور این مسجد در چارچوب روان‌شناسی محیطیِ فضاهای دینی نشان داده‌اند که کیفیت نور در نصیرالملک، با ایجاد الگوهای متغیر و سیال روی بدن و فضا، احساس آرامش، حضور و معنویت را در مخاطب تقویت می‌کند (ماتراکی و صادقی، ۲۰۲۱). به باور نگارندگان فضاهای معماری ایرانی همواره سرشار از جلوه‌های بصری و معنوی نور بوده‌اند که تجلی این جنبه‌های معنوی و تزیینی را می‌توان در معماری مساجد به‌عنوان شاخص‌ترین بناهای اسلامی مشاهده کرد. لذا مسجد را باید به‌عنوان صنعت دست خداوند دانست که انسان را به یاد خالق خود و نور الهی می‌اندازد. در یکی دیگر از این مقالات، صریحاً به فلسفهٔ اشراق سهروردی به‌عنوان پشتوانهٔ نظری تحلیل نور در معماری اسلامی اشاره شده است (شفیعی و همکاران (۱۳۹۳).

شکل ۹. شکوه نور و رنگ در فضای داخلی مسجد نصیر الملک

اگر یافته‌های بخش اول مقاله را به این فضا بیاوریم، می‌توانیم چند نسبت کلیدی برقرار کنیم:

- **مراتب نور و «سیاه نور»**: نور در نصیرالملک، فقط «روشنایی» نیست؛ وقتی شدت نور زیاد می‌شود و رنگ‌ها روی‌هم می‌افتند، بخش‌هایی از کف و دیوار به سمت تیرگی و اشباع می‌روند؛ چیزی شبیه همان «سیاه نور»ی که سهروردی از آن سخن می‌گفت و شما در نمودارهای سیاه نور/سپید نور (شکل ۶) صورت‌بندی‌اش کردید. این بازیِ میان رنگِ اشباع‌شده و سفیدیِ خام، به‌خوبی نشان می‌دهد که نور، هم‌زمان می‌تواند آشکارکننده و پوشاننده باشد.
- **هیکل نوریِ سیّال**: در هیاکل النور، هیکل‌های نوری ثابت نیستند؛ با آرایش جدیدِ انوار، هیکل تازه‌ای پدید می‌آید. در نصیرالملک هم ترکیب شیشه‌ها و زاویهٔ خورشید، هر لحظه «فرم نوری» تازه‌ای می‌سازد. اگر فضای

مسجد را به‌مثابه متن و رسائل سهروردی را متن دیگر بگیریم، اینجا یک خوانش بینامتنی دوطرفه شکل می‌گیرد:

- **رساله**، زبانِ نظریِ این حرکت نوری را فراهم می‌کند؛
- و **مسجد**، نسخهٔ مجسم و زمانیِ آن را پیش چشم می‌آورد.
- **فضای مثالی برای مخاطب پسامدرن**: به گواه مشاهدات میدانی و گزارش‌ها، مسجد نصیرالملک امروز بیش از هر چیز در شبکه‌های اجتماعی دیده می‌شود؛ اما همین تجربهٔ تصویری، اگر با لایهٔ نظری سهروردی گره بخورد، می‌تواند الگویی از «خوانش پسامدرن» هنر اسلامی باشد: سوژه‌ای معاصر، با دوربین موبایل، در فضای نوری‌ای می‌ایستد که از حیث لایه‌های معنایی، به حکمت اشراق متصل است؛ یعنی تقاطع متن کلاسیک، فضای معماری و نگاه دیجیتال.

لذا همان‌گونه که مشاهده می‌شود دیدگاه سهروردی مبنی بر سلسله‌مراتب هستی از نورالانوار، بنیاد تحلیل این دو اثر معماری را می‌سازد. قبهٔ مسجد شیخ لطف‌الله، با نورپردازی واحد، متقارن و متمرکز خود، مظهر صورت کلاسیک قبهٔ اشراقی و تجلی بی‌واسطهٔ وحدت و نور مطلق است که بر اساس منطق صریح اشراقی بنا شده است. در مقابل، مسجد نصیرالملک، با بازی رنگین و کثرت‌گرای نور در گذر از شیشه‌های رنگی، گونهٔ متأخر و بازیگوش همان منطق نوری را نمایش می‌دهد. این پراکندگی نور، کنایه‌ای از انتشار انوار قاهره (نورهای عرضی) در عالم کثرت است که در عین ریشه داشتن در منشأ واحد (خورشید)، در رنگ‌ها و کیفیت‌های متنوع ظاهر می‌شوند. به‌این‌ترتیب، لطف‌الله اشراق محض وحدانی را بازتاب می‌دهد و نصیرالملک، اشراق متکثر را در عالم مادی تجربه می‌کند و هر دو، بیانی از حکمت نوری سهروردی در کالبد هنر اسلامی - ایرانی هستند.

۲-خوشنویسی و اشیای نوری: چراغ‌های مملوکی و آیهٔ نور

یکی از واضح‌ترین جاهایی که مفهوم نورِ قرآنی با مادهٔ شفاف و آتش واقعی گره می‌خورد، چراغ‌های شیشه‌ایِ دورهٔ ممالیک است. چراغ‌های شیشه‌ای بزرگ از این نوع به سفارش سلاطین و اعضای دربار آنها برای مساجد، مدارس (مدارس قرآنی)، مقبره‌ها، آسایشگاه‌ها و سایر ساختمان‌های عمومی در قاهره مملوک قرن چهاردهم ساخته می‌شدند. نمونه‌های متعددی از این چراغ‌ها در موزه‌های بزرگ جهان نگهداری می‌شود؛ از جمله «چراغ مسجد امیر قوصون» در موزهٔ متروپولیتن (تارنمای اینترنتی موزهٔ متروپولیتن؛ ۲۰۲۵-۱).

شکل ۱۰. چراغ‌های مسجد امیر قوسون (سمت راست) و مقبره امیر آیداکین (سمت چپ) در مصر

چراغ‌های منسوب به مسجد سلطان حسن که توسط فین (۲۰۲۵) در سامانه اسمارت‌هیستوری تحلیل شده‌اند و نیز نمونه‌های دیگر در موزهٔ والاس و موزه‌های اسلامی قابل مشاهده هستند. ویژگی مشترک این آثار، چند نکته به شرح زیر است:

۱. **ماده**: شیشهٔ شفافِ دمیده که هم‌زمان جسم است و تقریباً نامرئی؛ دقیقاً همان «جسمِ لطیف» یا «جسم برزخی» که سهروردی بین عالم ماده و عالم مثال قرار می‌دهد (رهبرنیا، روزبهانی؛ ۱۳۹۳: ۶۷).

۲. **نص**: کتیبهٔ ثلثِ دور بدنه که در بسیاری از نمونه‌ها، آیهٔ نور (آیهٔ ۳۵ سوره نور) را در بر می‌گیرد: «اللّهُ نورُ السَّماواتِ وَالأرض...»؛ متنی که در خودِ قرآن، خدا را به «مِشکاة» و «مصباح» تشبیه می‌کند (تارنمای اینترنتی موزهٔ متروپولیتن؛ ۲۰۲۵-۲).

۳. **نور واقعی**: شعله‌ای کوچک درون چراغ که هنگام روشن‌شدن، هم شیشه را می‌تاباند، هم خطِ زرّین آیه را، و هم فضا را روشن می‌کند.

لذا اگر این سه‌لایه را در افق حکمت نورانی سهروردی کنار هم بنشانیم، چراغ مملوکی دیگر صرفاً یک ظرف شیشه‌ای آویخته در شبستان نیست؛ خودِ یک «هیکل نوری» است. در مرتبهٔ نخست، خدای متعال در آیهٔ نور به‌عنوان «نورِ آسمان‌ها و زمین» معرفی می‌شود و این آیه، صورت زبانی و تئوریک نور را بر بدنهٔ چراغ می‌نویسد. در مرتبهٔ دوم، شعلهٔ کوچک درون چراغ، نور جزئی و محدود را مجسّم می‌کند؛ نوری که از جنس آتش است، اما معنای خود را از متن قرآنیِ پیرامونش می‌گیرد و در مرتبهٔ سوم، بدن شیشه‌ای چراغ مانند یک «جسم برزخی» میان غیب و شهادت عمل می‌کند؛ هم نور را در خود حمل می‌کند و هم آن را بر دیوار و گنبد و چشم نمازگزار می‌افشاند.

به‌این‌ترتیب، نوعی خوانش بینامتنی سه‌گانه، یعنی: متن قرآنی در مقام سرچشمهٔ معنا، تفسیر اشراقی سهروردی به‌مثابه دستگاه مفهوم ساز، و چراغ مملوکی به‌عنوان تجسّد عینی این شبکهٔ معنایی شکل می‌گیرد. ازاین‌رو در چنین نگاهی، چراغ مملوکی در هنر اسلامی دیگر یک شیء تزیینیِ منفرد نیست، بلکه «نمودگاهِ اشراقی» است؛ جایی که نور معنوی، نور لفظی و نور حسی در یک نقطه به هم می‌رسند و بر تنِ فضا جاری می‌شوند.

۳-نگارگری ایرانی و عالم مثال: صحنه‌های معراج

حالا که معماری و شیء را دیده‌ایم، نوبت نگارگری است؛ جایی که «عالم مثال» سهروردی – همان هورقلیا – به شکلی مستقیم‌تر وارد کار می‌شود. در پژوهش‌های هنرشناسی معاصر، از هنری کربن تا سیدحسین نصر و متفکران پس از آنان، بارها تأکید شده که نگارگری ایرانی – به‌ویژه در دوره تیموری و صفوی، صرفاً زیبانگاری نیست، بلکه نوعی «تصویرگری عالم مثالی» است؛ یعنی نه رئالیسم دنیوی است، نه انتزاع محض؛ بلکه بازنماییِ همین جهانی است که سهروردی آن را عالم خیالِ منفصل و مُثُل معلق می‌نامد (نصر،۱۹۸۷).

یکی از مهم‌ترین صحنه‌ها، نگاره‌های معراج پیامبر است. می‌توان به یک نمونهٔ شاخص صفوی که توسط کریستین گروبر تحلیل شده است اشاره کرد؛ نگاره‌ای از نیمهٔ سدهٔ شانزدهم که پیامبر را در حال عروج، در میان هالهٔ آتشین (هالهٔ نور) و محصور در حلقهٔ فرشتگان نشان می‌دهد (گروبر، ۲۰۰۸). یا نمونه‌های مشابه در مجموعهٔ متروپولیتن و دیگر موزه‌ها که سوار بر براق، در آسمان‌های لایه‌لایه و ابری‌های پیچان حرکت می‌کنند.

شکل ۱۱. یک نقاشی صفوی از معراج پیامبر اسلام

لذا اگر نگاره‌های معراج را در پرتو رسائل سهروردی بخوانیم، خودِ تصویر به متنی ثانوی تبدیل می‌شود. آسمانِ این نگاره‌ها، آسمانی طبیعی با ابر و افق نیست؛ مجموعه‌ای از نوارهای رنگی، شعله‌های درهم‌تنیده و سطوح مواج است که یکی پس از دیگری بر بالای هم نشسته‌اند. پیامبر در مسیر عروج، این طبقات نوری را می‌شکافد و از میان آن‌ها عبور می‌کند؛ درست همان منطقی که سهروردی در مراتب نور، از نور اول و انوار قاهره تا برزخ و عالم مثال، طرح می‌کند.

حرکت عمودی پیکر پیامبر، در واقع نسخهٔ تصویریِ همان «قوس صعود» است که پیش‌تر در نمودار کیهان‌شناسانه مقاله صورت‌بندی شد. پیکر پیامبر و فرشتگان نیز در این نگاره‌ها «بدنِ معمول» ندارند؛ خطوط بدن در هاله‌ای از شعله‌های آتشین و خطوط موج‌دار گم می‌شود. این هاله‌ها را می‌توان به منزلهٔ «بدن نوری» فهم کرد؛ بدنی که مرز آن نه با پوست و عضله، بلکه با شدت و کیفیتِ نور تعیین می‌شود. به زبان هیاکل النور، این همان بدنِ بی اعضاست: هویتی که از چگونگیِ آرایش انوار شکل می‌گیرد، نه از اجزای مادیِ بدن. نگارگر، بدون آن که اصطلاح سهروردی را بداند، همان منطق را در سطح تصویر اجرا کرده است.

در بسیاری از صحنه‌های معراج، در گوشه یا پس‌زمینه، مکه یا کعبه در مقیاسی کوچک‌تر دیده می‌شود؛ گویی جهان زمینی به قاب کوچکی در دل قاب آسمانی تبدیل شده است. این «تصویر در تصویر» را می‌توان با مدلی که پیش‌تر از دوربین و نمایشگر (شکل ۷) آوردیم مقایسه کرد: هر قاب، درون قاب دیگری تکرار می‌شود و سلسله‌ای از بازتاب‌ها پدید می‌آید. چنین ساختاری، همان منطق عالم مثالی است که متفکرانی چون کربن آن را «mundus imaginalis» نامیده‌اند؛ جهانی میانجی که در آن، هر تصویر آینهٔ تصویری دیگر است و واقعیت، در لایه‌های پیاپیِ بازنمایی و تخیل امتداد می‌یابد.

در این افق، نگاره‌های معراج را می‌توان متونی دربارهٔ «دیدن» دانست؛ نه‌فقط روایت‌هایی از یک واقعهٔ تاریخی. هر شخصیت، هاله‌ای دارد و هر هاله، لایه‌ای از نور است که نسبت خاصی با مرکزیت نور – یعنی حضور الهی – برقرار می‌کند. وقتی این تصاویر را کنار رسائل سهروردی می‌گذاریم، «زیبایی‌شناسی اشراقی» از یک دستگاه فلسفی خشک، به ابزاری برای خواندنِ چندلایهٔ تصویر بدل می‌شود: روشی که اجازه می‌دهد بدون ادعای تأثیر مستقیم تاریخی، منطق نوریِ حکمت اشراق را در تاروپود رنگ، خط و ترکیب‌بندی نگارگری صفوی بازشناسیم.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، نقطهٔ عزیمت ما نه دفاع عاطفی از سهروردی، بلکه بازخوانی روشمند دستگاه زیبایی‌شناسی او بود؛ دستگاهی که بر بنیاد نور، عالم مثال و حرکت میان مراتب وجود بنا شده است. در گام نخست، با تمرکز بر مجموعه‌ای از متون شاخص اشراقی – از *لغت موران* و *فی حالة‌الطفولیه* تا *پَرِ جبرئیل*، *هیاکل النور* و *قصهٔ غربت الغربیه* –کوشیدیم شبکه‌ای از مفاهیم کلیدی او را استخراج و بازتعریف کنیم: مراتب نور و سیاه نور، هیکل نوری و بدنِ بی اعضا، عالم مثال و هورقلیا، قوس صعود و نزول، و نسبت غریبِ غم و غربت با آگاهی اشراقی. این بازخوانی، به‌جای تکیه بر ادعاهای شهودیِ شخصی، بر متن‌های معتبر، نسخه‌های مستند و قیاس‌های درون‌متنی استوار شد و نشان داد که زیبایی‌شناسی سهروردی، ساختاری منسجم و قابل‌تعقیب دارد که فراتر از روایت‌های صرفاً عرفانی یا تاریخی است.

در گام دوم، این دستگاه نظریِ نوری؛ مثالی بر مصادیق عینی هنر اسلامی تطبیق داده شد. تحلیل قبه و سازمان نور در مسجد شیخ لطف‌الله و بازی سیال نور و رنگ در مسجد نصیرالملک، نشان داد که چگونه می‌توان گنبد را به‌مثابه یک هیکل نوری، و شبستان را به‌مثابه برزخی میان عالم عنصر و عالم مثال فهم کرد؛ فضایی که نمازگزار را در مسیری

تدریجی از سایه به روشنایی هدایت می‌کند. بررسی چراغ‌های شیشه‌ای مملوکی، با کتیبهٔ آیه نور و شعله‌ای که در جسم برزخیِ شیشه می‌درخشد، نمونه‌ای عینی از هم‌نشینی نور معنوی، نور لفظی و نور حسی فراهم آورد و امکان سخن‌گفتن از «نمودگاه اشراقی» را در سطح یک شیء هنری فراهم ساخت. در نهایت، نگاره‌های معراج – با آسمان‌های لایه‌لایه، هاله‌های آتشین پیرامون بدن‌ها و قاب‌های در قاب شهر زمینی – به‌عنوان بازنمایی تصویری عالم مثال و قوس صعود خوانده شدند؛ جایی که بدن نوری، جایگزین بدنِ فیزیکی، و طبقات رنگیِ آسمان، جایگزین جداول فلسفی مراتب نور می‌گردد.

بدین ترتیب، پژوهش حاضر نشان داد که چگونه می‌توان از دل حکمت اشراق، خوانشی چندلایه، استدلال‌پذیر و روزآمد از هنر اسلامی به دست داد و میان متون اشراقی سهروردی و برخی نمودهای برجستهٔ هنر اسلامی، رابطه‌ای از جنس «هم‌ساختی» و «هم‌خوانی بینامتنی» برقرار کرد، بی‌آنکه به دام ساده‌سازی‌های علی–تاریخی یا ادعای تأثیر مستقیم بیفتیم. سهروردی در این خوانش، نه صرفاً فیلسوفی منزوی، بلکه فراهم آورنده افقی نظری است که در آن می‌توان معماری، خوشنویسی و نگارگری را در قالب هیکل‌های نوری، بدن‌های بی اعضا و فضاهای مثالی فهم کرد. این رویکرد، در عین وفاداری به متن‌های کلاسیک، امکان گفت‌وگوی تازه‌ای با مباحث معاصر مانند بینامتنیت، خوانش پسامدرن و نظریه فضا را می‌گشاید و نشان می‌دهد که «هنر اشراقی» می‌تواند یکی از قرائت‌های معتبر از هنر اسلامی باشد، نه برچسبی شاعرانه و مبهم.

در سطح نظری، دستاورد اصلی پژوهش، تدوین چارچوبی است که در آن زیبایی‌شناسی اشراقی سهروردی به زبان امروزینِ مطالعات هنر ترجمه می‌شود و ظرفیت آن برای تحلیل چندرسانه‌ای فضا، شیء و تصویر سنجیده می‌گردد. در سطح کاربردی نیز نشان داده شد که این چارچوب می‌تواند در خواندن آثار متنوع – از قبه‌های صفوی تا چراغ‌های مملوکی و نگاره‌های معراج – به‌صورت روشمند به کار گرفته شود و از کلی‌گویی‌های رایج دربارهٔ «نور در هنر اسلامی» فراتر رود. بدیهی است که این پژوهش، تنها یکی از امکان‌های خوانش است و نه قرائت نهایی؛ گسترش آن به سایر شاخه‌ها، مانند هنرهای معاصر الهام‌گرفته از اشراق، مطالعات تطبیقی با سنت‌های نوریِ دیگر ادیان، و تحلیل تجربهٔ زیستهٔ مخاطب امروز در این فضاهای نوری، می‌تواند مسیرهای ادامهٔ تحقیق را ترسیم کند.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۹۲). *اشراق و عرفان*. تهران: نشر سخن.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۸۲ الف). *لغت موران*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۸۲ ب). *روزی با جماعت صوفیان*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۸۸). *فی حاله الطفولیه*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۹۲). *حکمةالاشراق*. ترجمهٔ فتحعلی اکبری. تهران: نشر علم.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۹۸). *هیاکل النور*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۹۹ الف). *عقل سرخ*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۹۹ ب). *آواز پَر جبرئیل*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۳۹۹ ج). *مونس العشّاق*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۴۰۱). *صفیر سیمرغ*. تهران: نشر مولی.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۴۰۲). *کلمات الذوقیه*. ترجمهٔ بهمن صادقی‌مزده. تهران: نشر ادیان و عرفان.

سهروردی، یحیی بن حبش. (۱۴۰۳). *رساله الطیر (سینوی)*. به نگارش و شرح بهمن صادقی‌مزده. تهران: نشر مولی.

فیندلای، جیمز آرتور. (۱۳۵۹). *تکرانه‌های عالم اثیری (ارتباط علمی با ارواح)*. ترجمهٔ زین‌العابدین کاظمی خلخالی. تهران.

کمالی زاده، طاهره. (۱۳۹۲). *هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی*. تهران: فرهنگستان هنر.

لموار، نایجل؛ ویل رود، اِدنی؛ رالف، (۱۳۹۱). *هندسه شِکنه‌ای*. ترجمهٔ مجتبی سلطانی. تهران: نشر پردیس دانش.

مدرس صادقی، جعفر. (۱۳۸۷). *قصه‌های شیخ اشراق*. تهران: نشر مرکز.

مقالات

اطمینان، لیلا، حسینی، سیدبهشید و پناهی، سیامک . (۱۴۰۳). «بررسی تاثیر حکمت اشراق برتجلی عناصر زیبایی شناسی معماری مساجد دوره صفویه با روش پانوفسکی (مصداق مورد بررسی مساجد امام و شیخ لطف الله اصفهان) » *مطالعات هنر اسلامی، دوره ۲۱، شماره پیاپی ۵۵، صفحه ۵۲۴-۵۳۶*، doi: 10.22034/ias.2021.292814.1645

رهبرنیا، زهرا؛ روزبهانی، رویا. (۱۳۹۳). «تجلّی نور خِرَه با ابعادی هنری و عرفانی در معماری اسلامی–ایرانی با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی» *فصلنامه نقش جهان*، سال چهارم، شمارهٔ ۱، ۶۵–۷۴.

شفیعی، فاطمه؛ فاضلی، علیرضا؛ آزادی، محمدجواد. (۱۳۹۳). « بررسی تجلّی رمز نور در معماری اسلامی بر مبنای نگاه اشراقی سهروردی به نور و تأکید بر شاخصه‌های مساجد اسلامی» *فصلنامه علمی نگارینه هنر اسلامی*، شمارهٔ ۳ (پاییز)، صفحه ۲۴–۴۱.

علیپور مقدم، سیما، شاپوری، سعید و رحمتی، انشالله. *(۱۴۰۲). زیبایی شناسی داستان های عرفانی مصور قرآن بر اساس نظرات مکتوب ابن سینا. مطالعات هنر اسلامی، دوره ۲۰، شماره ۵۰ - شماره پیاپی ۵۰، صفحه ۵۲۴-۵۳۶،* doi: 10.22034/ias.2023.375168.2109

علیپور مقدم، سیما، شاپوری، سعید و رحمتی، انشالله . (۱۴۰۰). جایگاه هنر و زیبایی شنایی در تفکرات ابن سینا و سهروردی با تاکید بر هنر صفویه . *مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۸، شماره ۴۲، صفحه ۲۸۳-۲۹،* . doi: 10.22034/ias.2021.300981.1701

Aminrazavi, M. (1997). *Suhrawardi and the school of illumination*. Richmond: Curzon.

Azizi, M. R., & Khani, M. (2020). A comparative study of showed of the concepts of Suhrawardi's illumination philosophy in Iranian miniature and traditional music. *Advanced Studies of Art*, *2*(2), 115–132.

Azizia, M. R., Saraei, P., & Yazdi, H. (2020). «Study of the aesthetic concepts of Suhrawardi's illumination in Iranian traditional music». International Journal of Psychosocial Rehabilitation, 24(1), 6854–6861.

Corbin, H. (1998). *The man of light in Iranian Sufism (N. Pearson, Trans*.). Omega Publications. (Original work published 1971)

Darubi, A. S. Al. (2023). Suhrawardī's concept of illumination and its relevance to environmental conservation awareness: A Sufi ecological approach. *Kanz Philosophia: A Journal for Islamic Philosophy and Mysticism*, *3*(1), 1–20. https://doi.org/10.20871/kpjipm.v3i1.175

Fein A. (2025). *A glass lamp: illuminating sultan Hassan's mosque and madrasa*.Smarthistory,Aviailibel at: https://smarthistory.org/a-glass-lamp-illuminating-sultan-hassans-mosque-and-madrasa/?utm_source=chatgpt.com.

Gruber, C. (2008). "*Me῾raj* ii. Illustrations," in *Encyclopedia Iranica*, ed. Ehsan Yarshater (New York: Columbia University).

Kristeva, J. (1986). *Word, dialogue, and novel. In T. Moi* (Ed.) , The Kristeva reader (pp. 34–61). Oxford: Blackwell.

Liaghat, G. A., & Liaghat, F. A. (2021). Philosophy of aesthetics and art in Islamic architecture. *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, *8*(2), 1–12. https://doi.org/10.18415/ijmmu.v8i2.2656

Lyotard, J.-F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge* (G. Bennington & B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Martínez Alfaro, M. J. (1996). «Intertextuality: Origins and development of the concept». Atlantis, 18(1–2), 268–285.

Matracchi, P. (2021). «Explaining and evaluating the quality of light in religious architecture». Frontiers of Architectural Research, 10(4), 1–15.

Matracchi, P., Sadeghi habibabad. A. (2021). «Explaining and evaluating the quality of "light" in religious environments and its effect on spirituality». Frontiers of Architectural Research. Volume 10, Issue 4,Pages 803-820. https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.06.001.

Mohammadi, O.,Azamzadeh. M. (2021). «The iconography of Iranian-Islamic Mosques (Case studies: Sheikh Lotfollah and Kaboud Mosques)». Journal of Cultural Heritage 6:31-39.

Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality.* State University of New York Press.

Panahiazar, S .(2025). «Qualitative and Quantitative Analysis of Natural Light in the Sheikh Lotfollah Mosque». International Journal of Architectural Engineering & Urban Planning, 2025, Vol 35, Issue 3. Doi: 10.22068/ijaup.924.

Piroozfar, P., Alavi, H., & Nasrollahi, F. (2016). Light in Iranian traditional houses: Lessons for today's architecture. *Energy Procedia*, *101*, 470–477. https://doi.org/10.1016/j.egypro.2016.11.056

Sinai, N. (2015). Al-Suhrawardī's philosophy of illumination and al-Ghazālī. *Journal of Islamic Studies*, *26*(2), 152–180. https://doi.org/10.1093/jis/etu082

The Met Collection. (2025-1). *Mosque Lamp of Amir Qawsun and Mosque Lamp of AmirQawsun*.https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447006?utm_source=chatgpt.com.

The Met Collection.(02025-2). Mosque lamp.Image 6. https://www.metmuseum.org/learn/educators/curriculum-resources/art-of-the-islamic-world/unit-one/featured-works-of-art/image-6?utm_source=chatgpt.com.

Torkaman, F., & Ashrafi, A. (2022). Investigating the manifestation of light in an Iranian house based on the opinions of Suhrawardi. *Civil and Rural Construction and Development*, *1*(1), 1–15. https://doi.org/10.22034/crcd.2022.7690

Zanjani, S. A., & Rahbarnia, Z. (2019). A study on manifestation of symbol of light in Islamic architecture (Based on Suhrawardi's attitude to "light" and an emphasis on mosques traits). *Negarineh Islamic Art*, *6*(19), 5–18.

Ziai, H. (2018). Suhrawardī's illuminationist tradition. *History of Islamic Philosophy*, *2*, 465–496. (Scopus-indexed chapter in Routledge journal/book series