Vol. 7, No.2. Fall-Winter 2023: 15-28

Journal of Islamic Crafts

DOI: 10.52547/jic.7.2.283 URL: jih-tabriziau.ir

Original Paper

Analyzing the Creation and Decorations of Dragon Candlestick from the Timurid Period through the Lens of Suhrawardi's Philosophy of Illumination

Bahareh Teimouri *
Instructor of Industrial Design Department, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, IRAN
Gholamreza Pahlavan
Bachelor of Industrial Design, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, IRAN

Abstract
In today's design landscape, there is a growing emphasis on developing products that deeply resonate with users' cultural heritage and emotional preferences. In a globalized world, cultures seek to distinguish themselves locally and globally by drawing on their cultural roots while ensuring the enduring relevance of their designs. A civilization's cultural essence is often reflected in artifacts that have survived from the past. Iran boasts a rich collection of culturally significant artifacts that inspire designers in shaping forms. This study focuses on a dragon-themed candlestick from the Timurid period to explore the intellectual foundations of the designer, potentially influencing contemporary design practices.
The research methodology employed is descriptive-analytical, with data collected and analyzed through a literature review and a detailed examination of the candlestick's form and decorations. The design of the candlestick is assessed within the philosophical framework of light put forth by Sheikh Eshraq and Suhrawardi. The prevailing philosophical perspectives of the era, particularly regarding the concept of light, are also examined. The intricate forms and motifs of the Timurid period are rooted in a mystical geometry characterized by circles and radial lines, aiding in the understanding of the mystical concept of light. The findings emphasize the importance for designers to delve into the profound intellectual heritage that has transcended time. By integrating this knowledge with an understanding of the user's cultural background and the intended function of the product, designers can establish a deeper connection with users. The amalgamation of two intertwined dragons, each with an open mouth holding candles, and a serpentine-shaped crown or horn atop each dragon's head conveys various concepts, such as a demonic entity breathing fire and captivating viewers with its fiery gaze, the fusion of Iranian and Chinese cultures and myths, and the union of the earthly dragon with its celestial counterpart, among other symbols.
By drawing on the sophisticated geometric principles traditionally utilized by Iranian Muslim artists and revisiting the intellectual philosophy behind past creative endeavors, designers can convey these values in a manner that resonates with modern users, distinguishing Iranian designers in art and industry. Reflecting on the rationale behind forms and decorative motifs across artistic and industrial domains enables Iranian designers to offer valuable solutions for creating product forms that align with users' cultural sensibilities.

Keywords: Form Creation, Dragon Candlestick, Timurid Period, Suhrawardi's Philosophy of Illumination

* Corresponding Author: B.teimouri@semnan.ac.ir

Introduction

The Iranian artist-craftsman imbues products with Iranian-Islamic ideology and culture. Historically, Iranians designed products with these features, but contemporary designs often include universal symbols and motifs, impacting how messages and aesthetic values are perceived in the target society (Nedaeifard, 2008, p. 96). The key question is how designers can create products that reflect Iranian society's culture and ideologies while resonating with the audience. Exploring historical artists and craftsmen's creations can help understand Iranian design characteristics. Integrating cultural elements into design not only adapts technologies to suit the social context better but also fosters innovation (Moalosi et al, 2005, p. 2).

This study focuses on a candlestick from the Timurid period, known for the migration of artists to Samarkand, leading to artistic knowledge exchange and the flourishing of metalworking art in the capital. Towards the end of this period, double-headed candlesticks, particularly with dragon heads and incomplete cone bases, became popular in Iran (Sarvestani & Shokrpour, 2015, p. 21). Slim candlesticks with smaller diameters replaced bulky ones, often shaped like animal heads, exuding elegance and beauty (Fardpour, 2012, p. 100). Zekavat (2021) notes that candlesticks in Tahmasbi's Shahnameh had wide, robust bodies with circular cross-sections. Mortazavi and Gholinejad (2009) identified broad shoulders and incomplete cone-shaped bodies as defining features of Timurid period candlesticks. This study delves into the dragon candlestick's decorative motifs and form, drawing on Suhrawardi's Philosophy of Illumination.

1. Materials and Methods

This research used an analytical-descriptive method to examine the dragon candlestick from David's art collection in Denmark, considering its attributes from the Timurid period and intended function. Qualitative data were collected through a literature review, sample study, and analyzed qualitatively, alongside an analysis based on Suhrawardi's Illumination Philosophy to explore the dragon candlestick's form and decorations.

2. Dragon Bronze Candlestick

Metal objects have endured better than delicate artifacts due to their durability. Bronze and brass items have been meticulously preserved, often bearing the artist's identification number, creation date, or the name and title of the work's owner, serving as evidence for scholarly examination (Pope & Ackerman, 2009, p. 2872). Candlesticks, a significant subset of these preserved objects, were typically made of bronze and brass with silver-plated decorations during the Timurid period (Fardpour, 2012, p. 99) (Fig. 1).

3. Light in the Philosophy of Sheikh Eshraq

Sheikh Shahab al-Din Suhravardi established Hikmat Ishraqi, drawing from various philosophical traditions such as Masha'ian wisdom, Plato's philosophy, Khosravani wisdom, and Islamic philosophy to expound his ideas inspired by verse 35 of Surah Noor (Mohammadi vayghani, 2007, p. 18, 46, 78). According to Suhravardi, light is a pervasive force influencing existence and knowledge across all levels, affecting the world's origins and conclusions as well as humanity's happiness and well-being (Razi, 2003, p. 97). He posits that the entire realm of existence emerges from light. Suhravardi's concept of the religion of light and darkness serves as a potent allegory in philosophy, akin to ancient dualistic myths of good and evil. He defines darkness as the absence of light, emphasizing that anything lacking illumination is considered darkness (Nur Bakhsh, 2013, p. 58).

Building on these foundations, Suhravardi's Eshraqi Wisdom gained widespread influence during the 8th and 9th centuries A.H., fostering connections among mystics, craftsmen, artists, and intellectuals. Suhravardi integrated astronomical principles into his illuminative theories, often referencing celestial luminosity, especially the sun and moon (Mohammadi vayghani, 2007, p. 110).

In astronomy, the Arabic term "Jawzhar," meaning "dragon's head, body, and tail," is commonly mentioned. It does not refer to a specific constellation but denotes the moon's intersections with the zodiacal circle. The northern point or node is termed the "dragon's head" symbolized by ☊, while the southern point or node is the "dragon's tail" represented by ☋ (Fig. 2) (Rezazadeh, 2017, p. 64-68). The astronomical symbol of the dragon's tail (☋) resembles the dragon candlestick's shape. The candlestick serves as a source of illumination featuring two flames dispersing light. The dragons on the candlestick symbolize an ongoing effort to engulf light, leading to lunar and solar eclipses within the candlestick. The dual branches symbolize various dualities in the wisdom of illumination and contrast between brilliance and darkness portrayed in the dragon candlestick.

4. Analysis of Candlestick Form

The Timurid forms and motifs are based on geometric principles, featuring intricate circles and radial lines that convey the mystical concept of light. Geometry, as emphasized by Plato and Sheikh Eshraq, serves as the fundamental mode of philosophical expression (Rozbahani & Fahimifar, 2016, p. 38). In the context of illumination, the interplay between light and shadow reveals the essence of light, which is considered the catalyst for the manifestation of other entities (Corbin & Suhravardi, 2002, p. 119). The candlestick embodies a circular shape symbolizing the sky, inner world, monotheism, and resurrection. It also represents the triadic concept of center-territory-environment and signifies cosmic order or the annual calendar, marking both beginning and end (Critchlow, 2011, p. 19) (Fig. 3).

Moreover, the transformation sequence of the triangle's form is evident in this artwork. The image on the right depicts a mountain and volcanic eruption resembling a dragon, while the middle image shows the fusion of two triangles with the mentioned concepts. The left image illustrates the interaction and formation of a shape encompassing the entire candlestick (Fig. 4). An important inference from the analysis of the dragon candlestick's form is its consistent connection to geometric principles and symbolic concepts of shapes within this craft. These principles resonate with various industries and creations of Iranian Muslim artisans, showcasing similarities across art forms like architecture, textile design, and metalwork.

Fig. 1: Candlestick, cast and engraved bronze, Central Asia, Afghanistan or Iran; 15th century, height 25.5 cm, diameter: 17 cm (https://www.davidmus.dk/islamic-art/metalwork-weapons-and-jewelry/item/260)

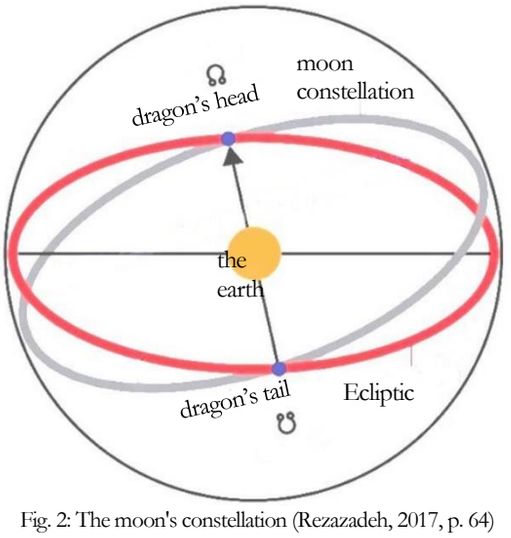


Fig. 2: The moon's constellation (Rezazadeh, 2017, p. 64)

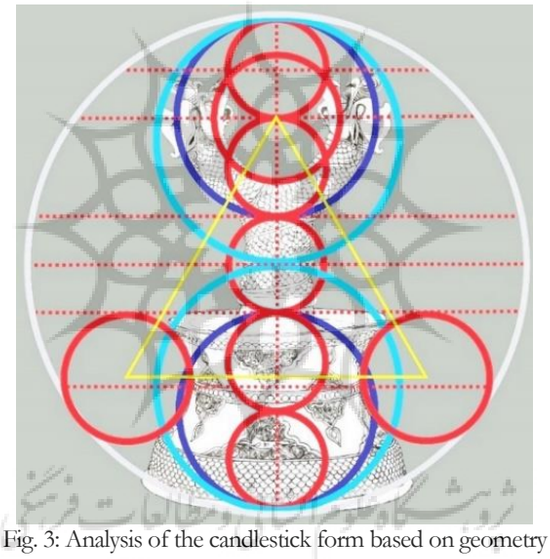


Fig. 3: Analysis of the candlestick form based on geometry

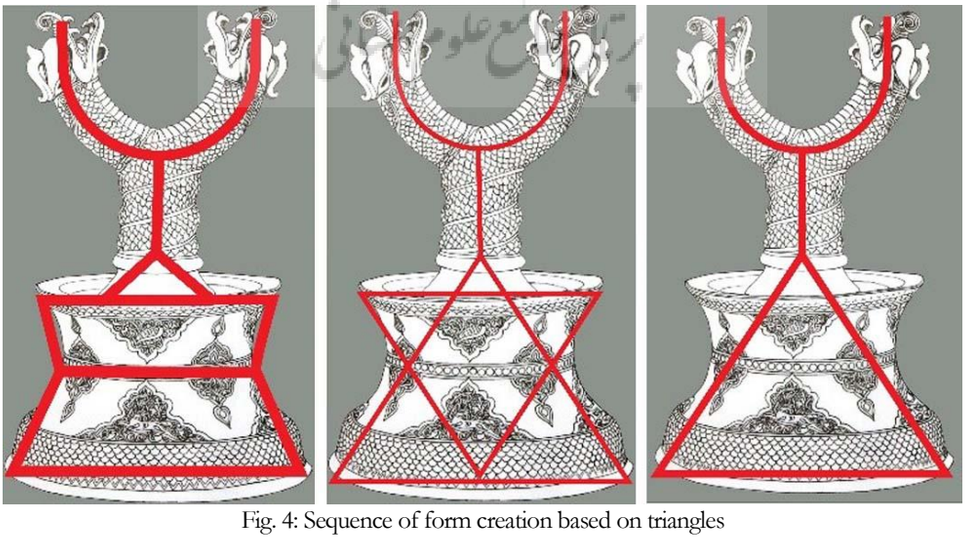


Fig. 4: Sequence of form creation based on triangles

5. Conclusion

A candlestick, as a container for light, takes on diverse forms and designs throughout different historical periods to align with the intellectual and cultural climate of its time of creation. Understanding the intellectual foundations of these designs can offer insights for modern designers in their creative processes. Particularly, dragon-shaped candlesticks emerged prominently during the Timurid era, characterized by their innovative shapes and symbolic meanings rooted in the concept of light, inspired by the philosophical ideas of Suhrawardi. The intertwined representation of two dragons, each with an open mouth for holding candles and crowned with a flame-like horn, conveys multiple symbolic layers. This imagery suggests a demonic being whose breath embodies fire and whose gaze emits a captivating light, symbolizing the fusion of Iranian and Chinese cultures, earthly and celestial dragons, and references to constellations and other symbols. Artisans during the Timurid period skillfully incorporated these profound ideas and philosophical beliefs into decorative patterns, crafting inventive candlestick forms. Iranian designers can draw on this rich heritage that has evolved over centuries to create products that resonate with the cultural context and preferences of Iranian consumers, ensuring the authenticity and longevity of their designs.

While this study focused on a specific design example, exploring the reasoning behind decorative motifs and forms in various artistic and industrial realms can provide valuable insights for Iranian designers seeking to develop culturally relevant products.

References

Corbin, H., & Suhravardi, S. (2002). Collection of works of Sheikh Eshraq. (Proofreading and introduction by Seyyed Hossein Nasr). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Critchlow, K. B. (2011). Analysis of cosmological themes of Islamic motifs. (Azarkar, S.H). Tehran: Hekmat publications. [In Persian]

Fardpour, S. (2012). A look at the form and motifs of the candlesticks of the Islamic period. Naqsh Mayeh, 4(7): 97-110. [In Persian]

Moalosi, R., Popovic, V., & Hickling-Hudson, A. (2005). Integration of culture within Botswana product design. Futureground: Volume 2: Proceedings, 1-11.

Mohammadi Vaighani, K. (2007). Suhrawardi, the wise man of ancient wisdom. Tehran: Pazine Publications. [In Persian]

Mortazavi, M., & Gholinejad, M. (2009). Ilkhani bronze and brass candlesticks, a new design or the continuation of traditions, scientific research conference on Iranian art, national identity, Isfahan. [In Persian]

Nedaeifard, A. (2008). Cultural identity and its role in product design. Honar-Ha-ye-Ziba. 30: 91-98. [In Persian]

Nur Bakhsh, S. S. (2013). Light in Suhravardi's wisdom. Tehran: Hermes Publications. [In Persian]

Pope, A., & Ackerman, P. (2009). A Survey of Persian art from prehistoric times to the present (6). (Najaf Daryabandari). Tehran: Scientific and cultural publications. (Original work published 1938) [In Persian]

Razi, H. (2003). The history of the Mithraic mystery religion in the East and the West from the beginning to the present day. Tehran: Behjat Publications. [In Persian]

Rezazadeh, T. (2017). Astronomical iconography in works of Islamic art. Tehran: Art Academy Publications. [In Persian]

Rozbahani, R., & Fahimifar, A. (2016). The reading of Timurid art based on Suhrawardi's ideas, a study on the geometric motifs of Goharshad mosque. Islamic architectural researches. 17: 35-53. [In Persian]

Thabit Sarvestani, M., & Shokarpour, Sh. (2015). Form and decorations in metal candlesticks of the Timurid period, International Conference on Engineering, Art and Environment, https://civilica.com/doc/372547. [In Persian]

Zekavat, S. (2021). A comparative study of images of metal candlesticks in Tahmasabi Shahnameh paintings and similar examples from Islamic periods. Peikareh. 9 (19). 41-30. [In Persian]

The David Collection. (2023). Metalwork weapons and jewelry. Retrieved June 02, 2023, from https://www.davidmus.dk/islamic-art/metalwork-weapons-and-jewelry/item/260.

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی اسلامی سال هفتم • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۴۰۲
صفحات: ۱۵-۲۸
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۶ •• تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۳۰

واکاوی ریشه‌های شکل‌گیری فرم و تزیینات شمعدان اژدها از دوره تیموری بر مبنای فلسفه نور سهروردی

بهاره تیموری*
مربی گروه طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
غلامرضا پهلوان
دانش‌آموخته کارشناسی طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

چکیده
یکی از دغدغه‌های طراحان در جهان امروز، طراحی محصولاتی است که دارای بیشترین هماهنگی با زمینه فرهنگی و روحیات مخاطب باشد. در جهان یکپارچه شده امروز، برخی فرهنگ‌ها با تعمق در ریشه‌های فرهنگی خود، علاوه بر دستیابی به ماندگاری طرح نزد کاربر، سعی در ایجاد تمایز در بازارهای محلی و جهانی دارند. بخشی از نمود فرهنگی یک تمدن در قالب مصنوعات باقیمانده از گذشته نمایان می‌گردد. ایران نیز دارای ریشه‌های فرهنگی است که در قالب اشیاء از روزگاران گذشته به یادگار مانده است. این مصنوعات منبع ارزشمند الهام برای طراحان در خلق فرم هستند. در این مطالعه شمعدان با طرح اژدها از دوره تیموری جهت پژوهش انتخاب گردید تا ریشه‌های فکری طراح اثر بر مبنای فضای فلسفی حاکم بر آن زمان بررسی شود؛ شاید که راهگشای طراح عصر حاضر باشد.
مطالعه حاضر به روش توصیفی- تحلیلی انجام شد و داده‌ها از طریق مطالعه متون و بررسی انطباقی فرم و تزیینات شمعدان بر مبنای فلسفه شیخ اشراق، سهروردی در حوزه نور جمع‌آوری و به روش کیفی تحلیل گردید. یافته‌ها حاکی از آن است که به‌کارگیری قواعد پیشرفته هندسه که در طراحی هنرمندان مسلمان ایرانی در گذشته مرسوم بوده، بازاندیشی در فلسفه فکری حاکم بر تفکر و در گام بعد آثار گذشتگان و ترجمه این داشته‌ها به زبان مخاطب امروز، تمایز اثر طراح ایرانی را در جهان هنر و صنعت سبب خواهد شد. مطالعه و بررسی ریشه‌های عمیق فکری محصولات به یادگار مانده از گذشته و به‌کارگیری این اصول در طراحی محصول امروز، سبب ماندگاری محصول در سطوحی عمیق‌تر نزد مخاطب خواهد شد.

واژگان کلیدی:
شکل‌گیری فرم، شمعدان اژدها، دوره تیموری، فلسفه نور سهروردی

* مسئول مکاتبات: B.teimouri@semnan.ac.ir

مقدمه

طراحی یک محصول و یا خلق یک پیام بصری به این معناست که باید مجموعه‌ای از ارتباطات بصری طراحی شوند و با دقت بسیار کنار هم قرار گیرند تا در نهایت توسط بیننده رمزگشایی و درک شوند. در طراحی اشیاء و محصولات، این کار با به‌کارگیری و انتقال ظریف و آگاهانه عناصر بصری تحقق می‌یابد که هر یک از منابع متفاوتی سرچشمه می‌گیرند (Nedaeifard, 2008, p. 94). طراحان باتجربه معمولاً از سه مرجع اصلی به عنوان پایه و بنیان ایده‌هایشان استفاده می‌کنند: طبیعت، ریاضیات و تاریخ. بدیهی است این سه عنصر ملموس‌ترین تجربه‌های زندگی روزمره ما را تشکیل نمی‌دهند؛ اما لبریز از اصیل‌ترین تجربه‌ها هستند(Hashemi, 2013, p. 107) . برای طراح ایرانی یکی از این منابع را می‌توان اشیاء و مصنوعات به یادگار مانده از روزگاران گذشته دانست.

هنرمند– صنعت‌گر ایرانی، در طول تاریخ فرهنگی ایران، با تکیه بر اندیشه و فرهنگ ایرانی– اسلامی، طراحی و ساخت محصولات را به انجام می‌رساند. در این مسیر، هنر صنعت‌گر بر اساس نیاز کاربر، فرهنگ جامعه و بر بستری از فلسفه و اندیشه زمانه در قالب اشیاء تجسم پیدا می‌کرد. به همین دلیل است که محصولات طراحی شده در ادوار گذشته از نظر فرم و نقش، احساس هویتی قوی را به بیننده منتقل می‌کنند.

با اینکه ایرانیان در گذشته محصولاتی را طراحی و تولید می‌کردند که واجد این ویژگی بودند. در دنیای امروز، بیشتر طرح محصولات حامل نشانه‌ها و نمادهای جهانی هستند که پذیرش آنها در جامعه هدف پیامدهایی چون انتقال پیام‌ها و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه جامعه مبدأ را به دنبال خواهد داشت (Nedaeifard, 2008, p. 96). این روند محصولاتی را در زندگی ایرانیان وارد کرده که در مواردی مناسبتی با سبک زندگی، نگرش و فلسفه فکری مخاطبین خود ندارند و مانند وصله‌ای ناموزون خودنمایی می‌کنند. پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که طراح چگونه می‌تواند محصولاتی را طراحی کند که از سویی شاخصه‌های بصری آن، معرف فرهنگ و تفکر جامعه ایرانی باشد و از سوی دیگر برای مخاطب قابل پذیرش باشد؟ یکی از مراجع شناخت شاخصه‌های طراحی ایرانی، مطالعه آثار هنرمند– صنعتگران گذشته است. استفاده از عوامل فرهنگی جامعه در طراحی، نه تنها فناوری‌ها را برای بافت اجتماعی جامعه مناسب‌تر می‌کند، بلکه از خود فرهنگ به عنوان منبعی برای نوآوری بهتر استفاده می‌کند (Moalosi et al., 2005, p. 2).

ماندگارترین طرح‌های تاریخ، خود ریشه در طبیعت و ریاضیات دارند. بدین ترتیب بررسی تاریخی یک طرح معمولاً به آشکار شدن ریشه‌های آشنای بیونیک و ریاضیات می‌انجامد که احتمالاً قابلیت به‌روز شدن را دارند (Hashemi, 2013, p. 125). بر همین مبنا، در این پژوهش، شمعدانی متعلق به دوره تیموری جهت بررسی و مطالعه انتخاب شد. در ایران و افغانستان، طی دوران ایلخانان و تیموریان، اشیاء فلزی مرغوبی ساخته می‌شدند. در دوره تیموری، انتقال هنرمندان از مناطق مختلف به سمرقند، سبب انتقال آموزه‌های هنرمندان این مناطق به پایتخت شد که دوره طلایی هنر فلزکاری را رقم زد. با به‌کارگیری آموزه‌های جدید، تغییراتی در مضامین تزیین و فرم آثار فلزی صورت گرفت که به تبع آن، شمعدان‌ها و سایر اشیاء مرتبط با روشنایی از حالت سادگی خارج شدند و تنوع بیشتری پیدا کردند.

انتخاب جنس و فرم اشیاء فلزی توسط صنعت‌گر در دوره اسلامی، ضوابط خاصی داشته که او خود را مقید به رعایت آن اصول می‌دانسته است. در نتیجه، فرم شمعدان‌ها در دو دسته کلی قابل دسته‌بندی است؛ ۱– طرح‌های حجیم و پهن؛ و ۲– طرح‌های ستونی و استوانه‌ای. گروه اول در دو قرن اول اسلام بیشتر رواج داشتند. در دوره تیموریان و صفویان، فرم و تزیینات شمعدان‌ها متنوع‌تر شد و ظرافت بیشتری در ساخت آن‌ها اعمال شد (Fardpour, 2012, p. 99). از منظری دیگر می‌توان احتمال داد که هنرمند – صنعت‌گر، از عنصر معماری مناره برای طراحی فرم شمعدان الهام گرفته است. مناره‌ها در ابتدا به عنوان نشانه‌های راه برای راهنمایی کاروانیان بوده‌اند که از نظر کاربرد با شمعدان هم‌خوانی دارد. مناره‌ها به شکل استوانه ساده و مخروط ناقص ساخته می‌شدند (Kafili, 2013, p. 115). در اواخر دوره تیموری، ساخت شمعدان‌های دوسر (به ویژه با سر اژدها) با پایه مخروط ناقص در ایران رایج شد (Thabit Sarvestani & Shokrpour, 2015, p. 21). در این زمان شمعدان‌های ظریف با قطر کمتر جایگزین شمعدان‌های حجیم شدند. این شمعدان‌ها که با فرم سر حیوانات ساخته می‌شدند از ظرافت و زیبایی خاصی برخوردار بودند (Fardpour, 2012, p. 100).

بر اساس این مطالعات می‌توان گفت که فرم و نقوش تزیینی شمعدان، متناسب با کاربرد آن برگزیده می‌شد که بر زمینه‌ای از نگرش مردمان آن روزگار درباره نور و جایگاه نور در اندیشه ایرانی– اسلامی قرار داشت. با این وجود در بیشتر مطالعات گذشته، فرم شمعدان به صورت کلی توصیف شده و تمرکز پژوهش‌گر بر مطالعه و تحلیل نقوش اثر بوده است.

ممکن است با بررسی ژرف‌تر فرم محصول بر اساس زمینه فکری متفکران اسلامی دوره مورد مطالعه، بتوان به چارچوبی برای طراحی محصولات مشابه برای مخاطب ایرانی در زمان حاضر رسید. به همین منظور، در مطالعه حاضر پس از مرور اجمالی اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در دوره تیموری، نقوش تزیینی و فرم شمعدان اژدها بر مبنای تفکرات سهروردی در مورد نور تجزیه و تحلیل خواهد شد.

۱. پیشینه پژوهش

مطالعات اندکی در مورد فرم شمعدان‌های دوره تیموری انجام شده است. با این حال، عمده توجه این مطالعات بر توصیف کلی فرم و نقش و تشریح روش ساخت این آثار است. از آن جمله، شایسته‌فر و محمدیان در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش و کتیبه‌های تزئینی آثار روشنایی موزه آستان قدس رضوی مشهد» تعریف مختصری از آثاری چون چراغ، شمعدان و قندیل ارائه داده‌اند و پس از بررسی محتوایی این آثار، به تحلیل نقوش این آثار پرداخته و به این مورد اشاره می‌کنند که شمعدان‌های دوره تیموری دارای تنوع بسیاری هستند که بدنه‌ای زنگ شکل (مخروط ناقص) داشته و اغلب با فرم‌های مقعر، چندضلعی و مشبک ساخته شده‌اند. در این مطالعه فرم

شمعدان بسیار کلی بررسی شده است (Shaistefar & Mohammadian, 2010). همچنین کوماروف در مقاله با عنوان «قلمدان و شمعدان: دو منبع برای توسعه منبت‌کاری‌های ایرانی»، نقوش شمعدان‌های دوره تیموری را تحلیل نموده است (Komaroff, 1988). در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی بر فرم و نقوش شمعدان‌های دوره اسلامی» فردپور فرم و تزیینات شمعدان‌های دوره اسلامی را بررسی نمود. در این پژوهش، ویژگی‌های فرمی شمعدان‌ها به‌طور کلی دسته‌بندی شده‌اند که شامل دو دسته شمعدان‌های حجیم و پهن و شمعدان‌های استوانه‌ای و ستونی هستند (Fardpour, 2012). ذکاوت در مقاله خود با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر شمعدان‌های فلزی در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی و نمونه‌های مشابه دوره‌های اسلامی» به دنبال پاسخ به این سؤال بود که تصویر شمعدان در نگاره‌های شاهنامه طهماسبی بیشتر به آثار دست ساخته کدام یک از دوره‌های مورد بررسی مشابه است. او در نهایت به این نتیجه می‌رسد که تمام شمعدان‌های نگاره‌ها ساختار فرمی با بدنه‌های پهن، حجیم و سنگین دارند و اغلب با مقطع دایره‌ای شکل ساخته می‌شدند (Zekavat, 2021). در مقاله‌ای دیگر با عنوان «شمعدان‌های برنزی و برنجی ایلخانی، طرحی نو یا تداوم سنت‌ها»، مرتضوی و قلی‌نژاد، ویژگی‌های شمعدان‌های دوره ایلخانی و پس از آن را به منظور بررسی تداوم سنت‌های گذشته یا ظهور طرحی نو در فلزکاری آن زمان بررسی نمودند. پژوهشگران پس از گروه‌بندی شمعدان‌های دوره ایلخانی و تیموری این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کنند که شانه پهن مشخصه شمعدان‌های دوره تیموری بوده و به‌طور کلی بدنه جرسی (مخروط ناقص) شکل الگوی نخستین و مشترک بیشتر شمعدان‌های ساخته شده در این دوره بوده است (Mortazavi & Gholinejad, 2009).

مطالعه پژوهش‌های پیشین این نکته را عیان می‌کند که محققان بیشتر به بررسی نقوش آثار فلزی گرایش داشته‌اند و در بررسی فرم شمعدان‌ها به توصیف فرم به صورت کلی اشاره کرده‌اند و کمتر به خاستگاهی که فرم از آن منشأ گرفته، پرداخته‌اند. این خاستگاه بدون شک بر پایه تفکری عمیق‌تر قرار داشته که بی‌ارتباط با کاربری شمعدان به عنوان پایه نگه‌دارنده منبع نور نبوده است. به همین منظور پس از بررسی شرایط حاکم بر دوره خلق اثر، تفکر فلسفی غالب بر اندیشه هنرمند– صنعت‌گر دوره تیموری واکاوی خواهد شد تا شاید مفاهیم نمادین نهفته در ساختار فرم محصول عیان گردد.

۲. مواد و روش‌های پژوهش

مصنوعات گذشته، فراتر از ارزشمندی تاریخی‌شان، منبع بسیار خوبی برای کاوش ریشه‌های فکری زمانه پیدایش اثر و بررسی تأثیر این مبانی فکری بر فرم و تزیینات اثر هستند. در همین راستا، این پژوهش به روش، تحلیلی– توصیفی انجام شد. بر مبنای هدف پژوهش که ارائه چارچوبی جهت طراحی محصول برای مخاطب امروز از طریق بازاندیشی در ریشه فرم محصولات گذشته است، شمعدان اژدها از دوره تیموری انتخاب گردید. دلیل این انتخاب، شاخصه‌های آثار فلزی این دوره از جمله فرم‌های بدیع و نمادین آثار فلزی بود که همسو با کاربرد محصول شکل می‌گرفتند. داده‌های کیفی از طریق بررسی متون و مطالعه یک نمونه شمعدان دوره تیموری (شمعدان اژدها) جمع‌آوری گردید و به روش کیفی تحلیل شدند. پس از بررسی شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه در دوره خلق اثر و جایگاه هنر فلزکاری در این دوره، فلسفه حاکم بر زمانه هنرمند با تمرکز بر مبحث نور تحلیل گردید. در دوره تیموری اندیشه شیخ اشراق، سهروردی، بر مبانی فکری بسیاری از هنرمند– صنعت‌گران تسلط داشت. بر اساس یافته‌های این تحلیل، ریشه‌های شکل‌گیری فرم و تزیینات شمعدان اژدها بررسی شد. نمونه‌های بسیاری از این شمعدان در موزه‌ها موجود است که برای این پژوهش، نمونه موجود در مجموعه هنری داوید در دانمارک، انتخاب شد که دارای تزیینات کامل و فرم سالم به‌جامانده از اثرات گذشت روزگار است.

۳. اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در دوره تیموری

در دهه ۷۷۰ هجری/ ۱۳۷۰ میلادی، آخرین بازماندگان ایلخانان در ایران از بین رفتند؛ اما قدرت جدیدی در آسیای میانه روی کار آمد که سنت و قدرت بازماندگان چنگیز را در دشت‌های اوراسیا احیاء کرد. تیمور که در غرب به Tamrlane (تیمور لنگ) معروف است، سرکرده یکی از قبایل بود که سازمان‌بندی و تشکیلات قبیله‌ای خویش را به یک امپراتوری جهانی مبدل کرد. دوره حکومت تیموریان بر ایران را می‌توان به اعتبار وجود رجال و مشاهیر و مفاخر از یک سو و رونق خیره کننده علمی– فرهنگی و تمدنی آن از دیگر سو، رکنی مهم و اساسی در سیر تاریخ فرهنگی ایران دانست. شهرهای بزرگ سلسله تیموری در آسیای میانه و افغانستان — سمرقند (شهر سبز)، بخارا و هرات — از کانون‌های هنر و فرهنگ شمرده می‌شوند و نمادی از عظمت و قدرت تیموری بودند(Blair & Bloom, 2003, p. 91). هدف تیمور از لشکرکشی‌های متعدد به ایران، اوضاع اقتصادی ماوراء النهر بود که پایین‌تر از ایران قرار داشت؛ بنابراین تیمور به دنبال تجدید شرایط به نفع موطن مادری خود و آسیای مرکزی تا حد امکان کالاهای اساسی و نیروی انسانی با کفایت چون صنعت‌گران، هنرمندان و دانشمندان را به ماوراءالنهر منتقل نمود تا پیشرفت و ترقی را در تمامی جهات پایه‌گذاری نماید (Jackson & Lockhart, 2009, p. 80). آنها هنرورزان چیره‌دست زمانه را اغلب به اجبار از شرق و غرب به کار گرفتند تا آرمان‌های تیموریان را محقق سازند (Blair & Bloom, 2003, p. 91). از مهم‌ترین عوامل شکوفایی یک جامعه از نظر فرهنگی و اجتماعی، شرایط مساعد اقتصادی است. وضع اقتصادی جوامع تحت حاکمیت تیموریان، به مرتبه‌ای از پیشرفت رسید که با وجود همه مصائب و ناکامی‌ها، موجبات رونق همه جانبه امور فرهنگی و عمران و آبادانی سرزمین‌های فتح شده، به ویژه سمرقند، فراهم شد. در این دوره، هنر به علت تشویق سران خاندان تیموری به طور چشمگیر گسترش یافت و در زمره شاهکارهای جهانی قرار گرفت (Laal Shatery & Javan Lagi, 2017, p. 138). حکومت این خاندان، از ماوراءالنهر تا آناتولی، از دریای آرال تا بین‌النهرین و از قفقاز تا اندوس گسترش یافت. با این حال تنها فرهنگ ایرانی — اسلامی برای امیران تیموری نقطه اوج فرهنگی بود و دستاوردهای آن از ذوق ایرانی، حساسیت‌های هنر ایرانی و صنعت‌گران

ایرانی حاصل شده است (Jackson & Lockhart, 2009, p. 349).

٤. هنر فلزکاری در دوره تیموری

در اواسط سده میانه و پس از استیلای مغول در قرن ۷ هجری، هنر فلزکاری خراسان که در دوره سلجوقیان به اوج خود رسیده بود، آسیب فراوانی دید. با فرار هنرمندان به غرب، مکتب جدیدی از تلفیق سبک خراسانی با سبک هنرمندان بغداد و موصل پدید آمد (Ehsani, 1990, p. 155). در نیمه اول قرن ۸ هجری، فلزکاری مغول وارد عرصه‌ای شد که حکایت از اتخاذ ویژگی‌های ایرانی این هنر داشت. بدین ترتیب، میراث مکتب خراسان، پس از طی سفری طولانی از خراسان به موصل و از موصل به دمشق و حلب و قاهره به موطن اصلی خود، ایران، بازگشته بود. در حالی که ویژگی‌های فرهنگی مقتضی زمان نیز به آن افزوده شده بود (Pakyari & Ayatolahi, 2004, p. 145). در اواخر قرن ۸ هجری، هم‌زمان با دوره تیموریان، فلزکاری در زمره شاهکارهای جهانی قرار گرفته بود.

ظهور هنرمندان توانایی که هریک در دوره خویش از نوادر روزگار بودند، بدون تردید در اوج‌گیری هنر دوره تیموری تأثیری مستقیم داشت. در قالب اجتماع بزرگی که از هنرمندانی با فرهنگ‌ها و آداب و رسوم مختلف و متفاوت شکل گرفت، فرصتی برای تعامل و تبادل اندیشه میان ایشان فراهم شد. آن‌چنان که هریک با ارائه آثار خود، دیگران را از هنر خویش متأثر می‌ساخت (Kavousi, 2011, p. 26). در عرصه هنر فلزکاری نیز شاهد همین رویه هستیم و آثاری از هنرمندان خراسان، نیشابور، تبریز و اصفهان در سمرقند به وجود آمد که شهرت جهانی دارند. در این دوره فلزکاران در بدو امر، اشیایی را به صورت ساده ساختند که آنها را با پیرایه‌هایی چون برآمدگی و انحناء و محدب و مقعر ساختن بدنه اشیا که غالباً به ابتکار خطاطان، با خطوط گوناگون عربی همراه بود مزین ساختند. در عصر شاهرخ و بایسنقر، هنر فلزکاری رونق و حیات دوره سلجوقیان را بازیافت و فلزکاران این زمان توانستند به ویژه در هرات (مرکز خراسان)، اشیای مختلفی از مس، برنج، مفرغ، آهن و فولاد، نقره‌کاری و طلاکوبی کنند (Ehsani, 1990, p. 166). این مکتب را می‌توان میراث مکتب خراسان دوره سلجوقیان دانست. چنان‌چه از مطالعه برخی آثار فلزی برمی‌آید برخی از مهمترین ویژگی‌های سبک جدید مشتمل بر مواردی است چون جایگزینی طرح‌ها و اشکال دوره قبل با نقوش ایرانی، درج امضای سازنده و ذکر محل ساخت بر روی اثر، موجزگویی نقوش این دوره در مقایسه با بدنه پر نقش و نگار آثار مغولی و رایج شدن فن مرصع‌کاری با طلا و نقره بر روی بدنه گروهی از اشیا و ظروف خاص که دسته اژدهاگون دارند (Pakyari & Ayatolahi, 2004, p. 139). از بهترین آثار فلزی به‌جامانده از این دوره می‌توان شمعدان‌های فلزی با امضای استادکاران اصفهانی را ذکر نمود. این آثار بیشتر توسط استادکارانی ساخته شده‌اند که امیر تیمور پس از فتح اصفهان، با خود به سمرقند برد (Ehsani, 1990, p. 156).

٥. شمعدان برنزی اژدها

آثار فلزی ایرانی شاید در نگاه نخست چندان قابل توجه نباشد. شکل‌هایی ساده، رنگ‌هایی تیره، آرایه‌هایی سرشار از ریزه‌کاری یا مرصع‌سازی‌های پر زرق و برق و به دور از شور و خیال‌انگیزی؛ اما نگاه دقیق‌تر به بهترین قطعات، زیبایی غریبی را آشکار می‌سازد که صرفاً در این‌گونه آثار یافت می‌شوند. مجموعه متنوعی از طراحی و ترکیب که دست‌کم با شاهکارهای آشناتر ایران قرابت دارند (Pope & Ackerman, 2009, p. 2873). اشیای فلزی به سبب طبیعت‌شان بیشتر از اشیای شکننده هم‌دوره‌شان باقی مانده‌اند و از میان آنها اشیا مفرغی و برنجی به سبب ارزش‌شان با کمال دقت نگهداری شده‌اند که برخی به دلیل دارا بودن رقم هنرمند، تاریخ یا نام و عنوان مالک اثر، مدرکی غیرقابل انکار برای مطالعه علمی هستند (Pope & Ackerman, 2009, p. 2872). گروه مهمی از این دسته اشیا، شمعدان‌ها هستند. شمعدان‌ها وسایلی بودند که شیء روشنایی دهنده مثل شمع را در داخل آن قرار می‌دادند. در دوره تیموری، شمعدان‌های مجسمه‌دار با تزییناتی از مس و نقره ساخته می‌شدند. این دسته از آثار بسیار متنوع‌اند. به گونه‌ای که برخی دارای فرمی به شکل زنگ وارونه‌اند و برخی دیگر در زیر بدنه خود یک سینی دارند که پایه‌دار یا مسطح هستند. بدنه نیز گاهی مقعر و در مواردی به صورت چند ضلعی یا مشبک ساخته می‌شد. جنس آنها معمولاً از مفرغ و برنج با تزیینات نقره‌کوب و قلم‌زنی شده بودند (Fardpour, 2012, p. 99).

شمعدان با سر اژدها فرمی از شمعدان‌هاست که در دوره تیموری و ادوار بعد ساخته می‌شدند. این شمعدان دوتایی که گردن آن از دو اژدهای در هم تنیده تشکیل شده است، بر اساس شکل، تزئینات حکاکی شده و طرح اژدها یکی از قدیمی‌ترین آثار در گروه خود به شمار می‌آید (شکل ۱). شکل اصلی این اثر، احتمالاً از آسیای مرکزی می‌آید که در اواخر قرن پانزدهم و شانزدهم میلادی از آنجا به منطقه ایران گسترش یافته است. اژدها که در هنر چینی و ترکی عمدتاً دارای اهمیت بسیار است و حامل نمادی مثبت و خیر است، در هنر دوره تیموری نیز به وفور یافت می‌شود. طرح اژدها علاوه بر شمعدان‌ها، به عنوان دسته روی فنجان‌ها و کوزه‌ها ظاهر می‌شوند و اغلب بخشی از دسته شمشیرها و خنجرها را تشکیل می‌دهند (The David Collection, n.d.).

بایسته است علاوه بر مطالعه تزیینات این شمعدان، فرم آن نیز بر مبنای تفکر حاکم بر دوره ساخت اثر بررسی و تحلیل شود. به همین منظور و برای عمق بخشیدن به مطالعه اثر مذکور، در ابتدا اصول اولیه حکمت اشراق مطرح شود تا تطبیق این اصول با شمعدان اژدها ملموس‌تر گردد.

شکل ۱: شمعدان، برنز ریخته‌گری و حکاکی شده، آسیای مرکزی، افغانستان یا ایران؛ قرن ۱۵ م، ارتفاع ۲۵٫۵، قطر: ۱۷ سانتی‌متر
(https://www.davidmus.dk/islamic-art/metalwork-weapons-and-jewelry/item/260)

٦. نور در حکمت شیخ اشراق

شیخ شهاب‌الدین سهروردی، حکمت اشراقی را بر مبنای آیه ۳۵ سوره نور بنا نهاد و در تبیین نظریات خود از حکمت مشاییان (طریقت ارسطو)، طریقت افلاطون، حکمت خسروانی و فلسفه اسلامی در حد ضرورت استفاده نمود؛ بنابراین لازمه دانستن حکمت اشراقی سهروردی، مرور یک دوره کامل فلسفه، عرفان، تصوف، دین‌شناسی، حکمت یونان باستان، حکمت ایران باستان، زرتشت‌شناسی، اسلام-شناسی، علم سلوک عملی و بسیاری از رازهای نهفته‌ای است که در آثارش مستتر است (Mohammadi vayghani, 2007, p. 18-46-78). در نظر سهروردی، نورالانوار در تمامی مراتب هستی و درجات معرفت و آغاز و انجام عالم و سعادت و نیک‌بختی انسان اثر داشته و از انوارش همه عالم هستی پدیدار می‌گردد. این نور، قدیم است و نه حادث شده، قائم به ذات خویش است و وابسته به دیگری نیست. چون در محدوده زمان و مکان نمی‌گنجد قابل تعریف نیست؛ در صورتی که همه چیز در مجاورت آن معنا می‌یابد (Razi, 2003, p. 97). ذات نورالانوار واحد است و هرگز تکثر نمی‌پذیرد، چون مجرد از ماده است پس جسم ندارد، جمال و کمالش مطلق است و بخشنده‌ایست که کم و ناقص نمی‌دهد (Mohammadi vayghani, 2007, p. 96).

آیین نور و ظلمت خود یک تمثیل استوار در فلسفه است که یادآور اسطوره‌های باستانی خیر و شر است. «در نظر سهروردی نور، هر چقدر از نور اقرب (اولین نور صادر شده از نورالانوار) تا انوار قاهر (مراتب مادون) فاصله می‌گیرد به مراحل ظلمت نزدیکتر می‌شود. نور در مکتب اشراق بالذاته نور است و به همین جهت همه چیز در برابر او روشنایی کسب می‌کند؛ بنابراین نور باعث هستی، آگاهی و خودآگاهی بوده و همه چیز به نور ختم می‌شود. نورالانوار به عنوان سرچشمه اصلی وحدت و منبع فیضان همه عالم در سلسله مراتب آفرینش، در مسیر نزولی تا به انتها، همچنان وحدت داشته و بدون هیچ کاستی باقی می‌ماند و همه آفرینش، بدون واسطه، نشئت یافته از این نور بوده و از همان تقدس و تعالی به‌طور نسبی برخوردار هستند که به تدریج در این حرکت نزولی، کدر و ظلمانی شده‌اند. نخستین نور اشراق از نورالانوار را «بهمن» یا «نور اقرب» یا «نورالعظیم» گویند. در اشراق، برای هر وجود یا ذاتی فرشته یا همزادی هست که به تناسبی که در ظلمت نزول می‌کند به همان اندازه برای بازگشت به اصل خویش می‌کوشد تا آن ظلمت را با تزکیه متعالی سازد. سهروردی این فرشتگان را با عنوان «انوار اسفهبدیه یا اسپهبدیه» معرفی می‌کند» (Razi, 2003, p. 96-102). «ظلمت در این دیدگاه عدم نور، بدون شرط امکان است و حقیقت هرچه که نور و روشنایی نباشد را ظلمت گویند» (Nur bakhsh, 2013, p. 58).

در حکمت اشراق حقیقت هستی دارای نظامی سلسله مراتبی است. بر همین سیاق، مراتب نور به مثابه احاطه خود بر حقایق عالم، در درجات مختلفی از نظام هستی قرار می‌گیرند؛ بنابراین مراتب نور در قالب شعاع‌های نوری که از نورالانوار نشئت می‌گیرد، توصیف می‌شوند. این سلسله مراتب دارای اقسام گوناگونی است که در (شکل ۲) به اختصار بیان شده است.

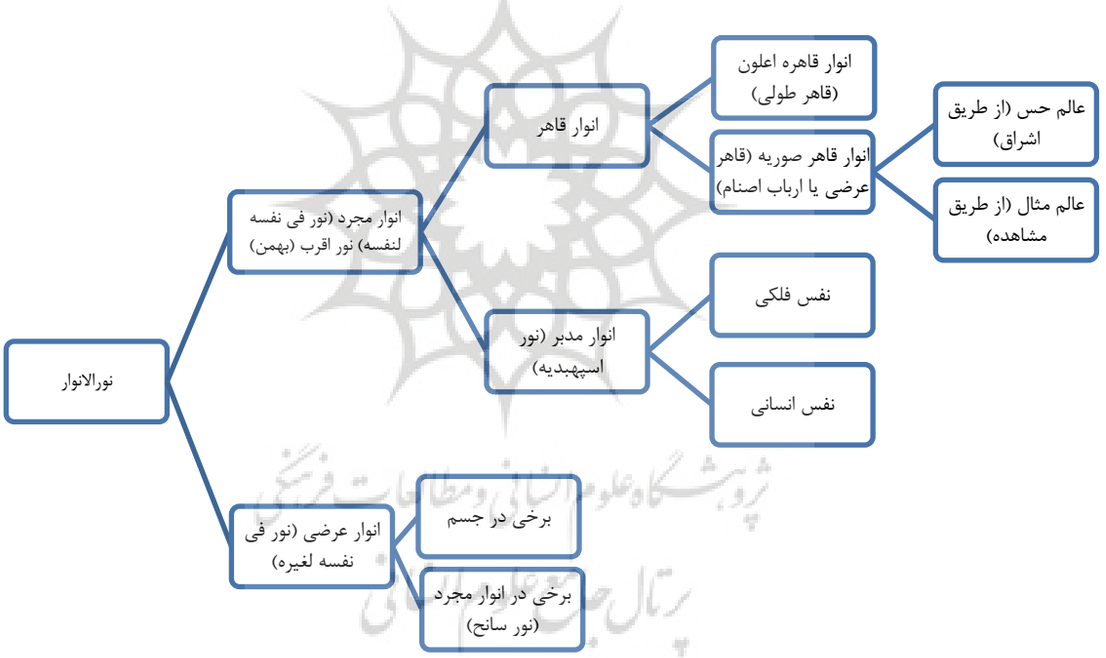
خداوند در سوره نور (آیه ۳۵)، خود را این چنین معرفی می‌کند: «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است، مَثَل نور وی مانند نور چراغدانی است که در آن چراغی پر فروغ باشد، آن چراغ در حباب بلوری قرار داشته باشد، بلوری شفاف و درخشنده، همانند ستاره‌ای فروزان، این چراغ با روغنی افروخته می‌شود که از درخت پر برکت زیتونی گرفته شده که نه شرقی است و نه غربی (یعنی همه طرف آن به‌طور یکسان از نور خورشید بهره‌مندند)، (روغنش آن‌چنان صاف و خالص است که) نزدیک است بدون تماس با آتش، شعله‌ور شود، نوری است بالاتر از هر نور دیگر و خداوند هر کس را بخواهد به نور خود هدایت می‌کند و خدا برای مردم مَثَل‌ها می‌زند و اوست دانای بر هر چیزی». نور در این آیه با این‌که در لایه‌های مختلف قرار می‌گیرد –که نشانه همان سلسله مراتب نوری است– اما صدور نور همچنان اتفاق می‌افتد و لایه‌ها حجابی برای نور نبوده و همواره نورافشانی از منبع اعلی حادث می‌شود.

«سهروردی این آیه را چنین تفسیر می‌کند: «هر چه زنده است بذات خویش نور مجرد است و هر نوری زنده است بذات خود. حق اول نورالانوار است؛ زیرا خود اعطاء کننده حیات و بخشنده نور است. ظاهر بذات خود بوده و نمودار کننده و آفریننده جهان وجود است. روشنایی همه انوار از فیض نور اوست. از نور یقین حاصل شود پس نه عقل‌گراست و نه مطلق‌گرا. وجود تنها از آن خداوندی است که به تمامی نور است و این نور دارای مراتبی است که در امثال و صور ظهور می‌یابد»(Rozbahani & Fahimifar, 2016, p. 43).

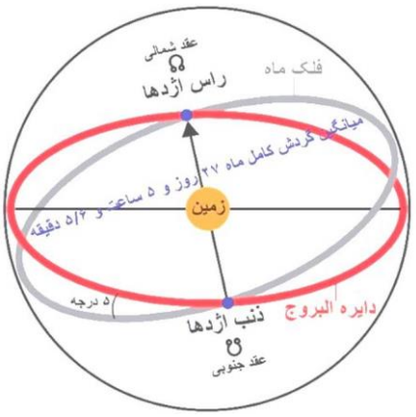
بر اساس این بن‌مایه‌های بسیار غنی، حکمت اشراقی سهروردی توانست بین قرون ۸ و ۹ (ه.ق) رواج گسترده‌ای یابد و پیوند عمیقی میان عرفای اشراق و صنعت‌گران و هنرمندان و اندیشمندان ایجاد کند.

علاوه بر این، سهروردی از علم نجوم و مقولات فلکی در تبیین نظریات اشراقی خود بسیار بهره برده است و به ستارگان و افلاک و به ویژه خورشید و ماه از جهت نورانی بودنشان با بیانی رمزی و گاه آشکار صحبت می‌کند. حکمت اشراق تعداد افلاک را نه عدد می‌داند که به ترتیب از پایین به بالا عبارت‌اند از: فلک قمر یا ماه، فلک عطارد یا تیر، فلک زهره یا ناهید، فلک شمس یا مهر یا خورشید، فلک مریخ یا بهرام، فلک مشتری یا برجیس، فلک زحل یا کیوان، فلک ثوابت یا دایرهٔ البروج، فلک اطلس یا محیط یا فلک الافلاک (Mohammadi vayghani, 2007, p. 110). تأثیرات و روابط بین دو فلک خورشید و ماه به جهت قابلیت‌هایی که هر کدام دارند به زبان تمثیل حائز اهمیت است. خورشید عالم عقل است (عقل دهم یا عقل کل یا عقل فعال) و ماه عالم نفس و چون خورشید اعطاء کننده نور و ماه دریافت کننده آن است پس خورشید را مؤنث و ماه را مذکر می‌دانند که حکم عاشق و معشوق فلکی را دارند. خورشید پادشاه و غنی و ماه رعیت و فقیر است. خورشید را در امر نبوت، رسول و ماه را در امامت و ولی می‌دانند (Mohammadi vayghani, 2007, p. 174-182). در عناصر و طبع خورشید، گرم و خشک است و ماه، نماد آب که سرد و تر است و در اندام‌های آدمی، خورشید بر مغز و پی و آنچه از تن در سمت راست قرار دارد چیره است و ماه بر پوست و هر چه در سمت چپ تن است مسلط است (Razi, 2003, p. 357-362)؛ بنابراین شاید بتوان گفت که از وصال این دو فلک، انسان کامل وجود می‌یابد.

در علم نجوم از واژه عربی «جوزهر» به معنی «رأس یا سر و ذنب یا تن و دم اژدها» بسیار یاد می‌شود، واژه «جوزهر» نام یک برج یا ستاره نیست بلکه به دو نقطه تلاقی فلک ماه با فلک دایرهٔ البروج گفته می‌شود. از آنجا که مدار ماه با دایرهٔ البروج زاویه‌ای پنج درجه‌ای دارد، نقاط تقاطع این دو دایره را «جوزهر یا عقدتین یا رأس و ذنب اژدها» گویند. به این معنی که هرگاه خورشید و ماه در این نقاط به استقبال هم بروند کسوف و خسوف پدید می‌آید. نقطه یا عقده شمالی را «رأس اژدها» می‌نامند که با نماد ☊ نشان می‌دهند و نقطه یا عقده جنوبی را «ذنب اژدها» گویند که با نماد ☋ شناخته می شود. این نقاط همواره در گردش بوده و ثابت نیستند. به عبارتی اگر گرفتگی در برج حمل روی داده است هیجده و نیم سال طول می‌کشد تا مجدداً در این برج شاهد گرفتگی باشیم؛ در صورتی که تقریباً در هر چهار یا پنج سال یک بار گرفتگی پدیدار می‌شود (شکل ۳) (Rezazadeh, 2017, p. 64-68).



شکل ۲: اقسام نور (Nur bakhsh, 2013, p. 77)



شکل ۳: عقدتین فلک ماه (Rezazadeh, 2017, p. 64)

سهروردی با استفاده از قاعده جوزهر، از سه موقعیت مکانی که به ترتیب با عناوین «جابلقا، هورقلیا و جابلسا» که در ناکجا آبادی در عالم افلاک هستند صحبت می‌کند. در ریشه‌شناسی این واژگان، با اینکه گمانه‌زنی‌هایی صورت گرفته است؛ اما همچنان ناشناخته‌اند. منظور از «هورقلیا» عالم افلاک مثال یا جهان فَروَشی و مینویی است. جایی که صور نوعیه، از نور ساکن و فارق از زمان و مکان به سر می‌برد و به آسمان برین و بی‌پایان نزدیک است. هورقلیا همان اقلیم هشتم و فلک اعلی است که در مسیر سلوک آدمی، روح منزه شده هنگام عروج به آنجا رفته و با رسیدن به مقام شهود در این فلک شگفتی‌ها می‌بیند و اصوات و نغمات لذیذه افلاکی به گوش می‌شنود (حرکات و رقص سما جهت ایجاد خلسه و عروج از بدن به همراه موسیقی در همین قالب توجیه‌پذیر می‌شود). هورقلیا را خیال فلک نیز می‌دانند؛ اما «جابلقا و جابلسا» از عالم عناصر مثل و متضاد یکدیگر در تمامی جهات هستند. یکی در شرق، جابلقا است از برای مثال صعودی و غیب محالی که نشان از طلوع خورشید و ماه دارد (که رمزی است از عالم نور) و دیگری در غرب، جابلسا است از برای مثال نزولی و غیب امکانی که بر غروب آنها دلالت دارد (بیانی است از عالم ظلمات). جابلقا اشرف است بر جابلسا و هورقلیا بر هر دو منزلت دارد. هورقلیا را اقلیم هشتم و جابلقا و جابلسا را زمین آن نیز می‌دانند (شکل ۴) (Razi, 2003, p. 241- 251).

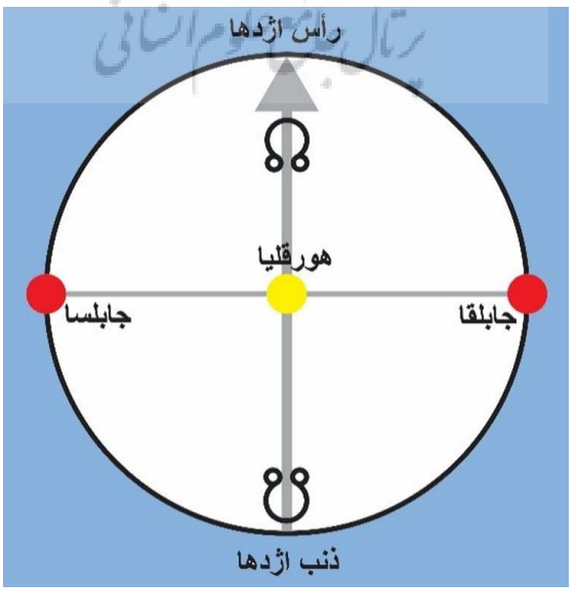
نماد ذنب اژدها (☋) در علم نجوم همان فرمی است که در شمعدان اژدها دیده می‌شود. شمعدان خود منبع نوری است که نورش از عنصر اعلی یعنی دو شعله آتش، بر محیط نور می‌پراکند. دو اژدهای شمعدان همواره به دنبال بلعیدن نور و ایجاد کسوف و خسوف در شمعدان هستند. ضمن آنکه دو شاخه بودن شمعدان اژدها تمامی دوگانه‌های مطرح شده در حکمت اشراق را تفسیر نموده و هم تقابل نورانیت شمعدان و ظلمات اژدها را به تصویر می‌کشد. یکی عالم انوار و ملکوت اعلی دیگری عالم نفس و ملکوت سفلی است. به عبارتی، یکی نور و یکی ظلمت است. رمزی از تکثر و نورالانوار و نور اقرب است. فرم دایره چه در ساختار کلی شمعدان و چه در تناسبات و تزیینات آن جملگی بر نورالانوار و اشراق تأکید دارد و تثلیث مطرح شده در اشراق، مبنایی برای ساختار هندسی رایج دوره تیموری است که در این شمعدان نیز نمود یافته است.

۷. تحلیل فرم و تزیینات شمعدان اژدها بر مبنای فلسفه سهروردی

شمعدان اژدها حامل نمادهایی است که علاوه بر نمود در تزیینات آن، بر شکل‌گیری فرم شمعدان نیز اثرگذار بوده است. در این مطالعه، این نمادها از منظر تفکرات رایج زمان ساخت اثر که ریشه در نگاه فلسفی سهروردی به مقوله نور داشته‌اند مورد واکاوی قرار می‌گیرد. به همین منظور، در دو بخش مجزا یعنی نقوش و فرم محصول، خاستگاه شکل‌گیری فرم شمعدان و تزیینات آن بررسی می‌شود. البته باید به این نکته توجه داشت که خود این شی به عنوان شمعدان وظایفی دارد که تمامی ویژگی‌های تزیینی و فرمی آن در راستای شرح همین وظیفه است که کاربران را بدان بشارت می‌دهد. محصولی که علاوه بر استحکام و ایستایی مناسب خود، توان نگهداری دو شاخه شمع و امکان جمع‌آوری اشک شمع پس از سوختن را داراست و کاربر می‌تواند آن را به راحتی چه با یک دست و چه با دو دست بگیرد، جابه‌جا و حمل نماید و در مکان‌های مورد نظر خود قرار دهد و روشنایی مورد نیاز خود را تأمین کند.

۷-۱. بررسی نقوش

چیدمان نقوش پایه در شمعدان اژدها در زمینه‌ای با تقسیمات مثلث متساوی‌الاضلاع جا گرفته‌اند و برای لطیف‌تر شدن و هماهنگی بیشتر با نقوش اسلیمی، از دایره و خطوط منحنی در بخش‌های مختلف نگاره‌ها استفاده شده است. این ترکیب‌بندی دارای دو خط تقارن عمود است (شکل ۵). برای اینکه سکون قرینه‌سازی به ترکیبی پویا و فعال تبدیل شود با قرار دادن عناصر حیوانی پرنده و خرگوش در نیم ترنج‌ها و پیرو آن نحوه پیچ و تاب ساقه اسلیمی به صورت غیرقرینه درآمده است که در نتیجه، نقوش تحرک بیشتری را القاء می‌کنند. نحوه قرارگیری و آناتومی پرنده و خرگوش به شکل زیرکانه‌ای در امتداد حرکت نقوش اسلیمی نقش شده‌اند.



شکل ۴: موقعیت سه ناکجا آباد فلکی، جابلقا، هورقلیا و جابلسا بر اساس جوزهر

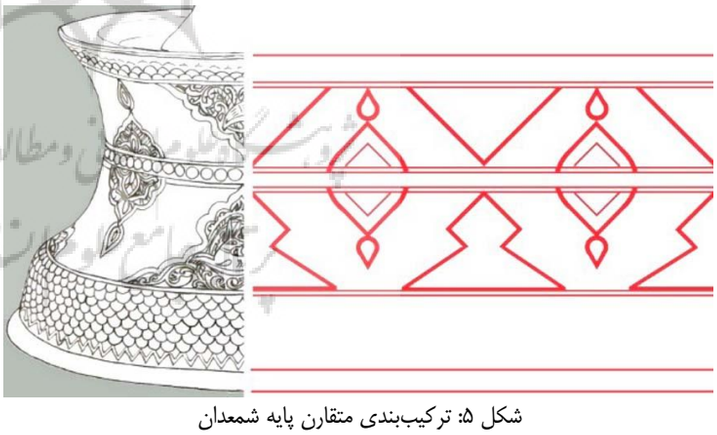
نیم ترنج پایینی پایه شمعدان با استفاده از تداخل دو شکل مربع و مثلث بر احساس هیجانی آن‌ها تأکید نموده و قرینگی در محور افق را از بین برده است و تنها در شمسه مرکزی، تقارن به صورت عمودی و افقی وجود دارد که آن هم برخاسته از رمزگذاری نقوش شمعدان است. استفاده از ریتم، چه به صورت تکرار نقوش و چه با تغییر فاصله و پهنای هر نوار ایجاد شده، عاملی برای برقراری توازن و تعادل بصری است و هر قدر نقوش به سمت لبه بالایی پایه می‌رود پهنای نوارها کمتر شده و از پراکندگی و دوری به تجمع و تمرکز نقوش گرایش می‌یابد. ترکیبی که پویایی و جنب و جوش فعال نقوش را در ذهن القاء می‌کند. این موضوع بر سلوک نگاره‌ها در مسیر کثرت به وحدت اشاره دارد. عامل تأثیرگذار دیگری که در چیدمان نقوش شمعدان اژدها دیده می‌شود «نظم» است که الگویی هندسی و ریاضی‌گونه دارد و باعث می‌شود تمامی نقوش و نگاره‌ها در ارتباطی هماهنگ و وحدت‌گرا قرار گرفته و جهتی رو به رشد و کمال را تداعی کنند. کشف این هندسه کمکی برای دست یافتن به رمزها و کدگذاری‌های ریاضی‌وار پنهان در این شی ارزشمند است.

ترنج میانه پایه شمعدان دارای الگوی هندسی خاصی است که از هفت دایره تشکیل شده است که همگی در یک دایره جای گرفته‌اند و مبنایی برای شکل گرفتن نیم ترنج‌های دیگر نیز هست. این الگوی هندسی رمزگانی است که بر وحدت عالم هستی دلالت دارد و پایه شکل‌گیری مثلث، شش ضلعی و ستاره شش پر است. این معنا به آفرینش هستی در شش روز که منشأ جهان شناختی ادیان توحیدی به ویژه یهودی، مسیحی و اسلام است اشاره دارد. شکلی که به کمال و تعالی رسیده و در بخش مرکزی پایه شمعدان جا گرفته است. نکته مهم آن است که طول این ترنج برابر با هفت دایره مماس بر هم است که اشاره به اجرام آسمانی دارند که در بین خطوط موازی قرار گرفته‌اند و ترنج را به دو قسمت مساوی تقسیم کرده‌اند. این همان مفهومی است که به گردش سالانه این اجرام به دور خورشید دلالت می‌کند (شکل ۶).

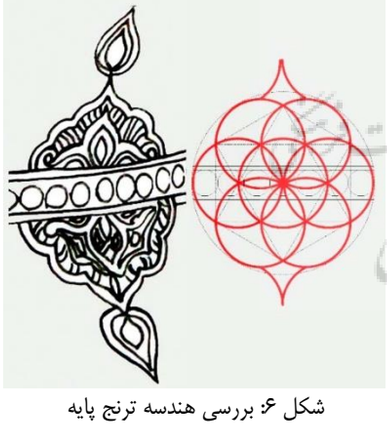
این شکل اساس بسیاری از نقوش گره‌چینی در هنرهای اسلامی نیز هست. شش ضلعی از کنار هم قرار گرفتن شش مثلث متساوی‌الاضلاع مماس برهم از دو ضلع حاصل می‌شود و ستاره شش پر از دو مثلث که رأس یکی رو به بالا و دیگری رو به پایین است به دست می‌آید. مثلث بر مفهوم زمان سه گانه (گذشته، حال، آینده) یا همان تثلیث اشراقی (جابلقا طلوع، هورقلیا ظهر و جابلسا غروب) دلالت دارد و وقتی رأس آن به سمت بالا باشد، اشاره به آسمان دارد و هنگامی که رأس مثلث پایین است، اشاره به زمین دارد و لحظه‌ای که با هم ادغام می‌شوند مفهوم وحدت عالم هستی و ابدیت را تداعی می‌کند.

حلقه فلس‌دار در لبه‌های پایین و بالای شمعدان علاوه بر داشتن مفاهیم رمزگون و نمادین دایره، تداعی‌گر بدن اژدها نیز هست. نیم ترنج با زمینه اسلیمی و خرگوشی در حال دویدن با سری که به عقب نگاه می‌کند، می‌تواند نمادی از یکی از صور فلکی باشد که در تقویم چینی منزلت دارد. این نقش چهار بار تکرار شده و با توجه به حرکت دویدن خرگوش به معنی چهار جهت جغرافیایی است.

نگاره دیگر، خطوط موازی است که در بین آنها دوایر هم اندازه و مماس بر محیط یکدیگر است که از وسط چهار ترنج کامل می‌گذرد. این نگاره علاوه بر مفاهیم رمزی دایره، بر آسمان دلالت دارد. در واقع، نماد ترنج یا شمسه کامل نماد نورالانوار، ظهر فلکی، خورشید و فروزندگی و کمال است. با دو نیم شدن ترنج به قسمت‌های بالا و پایین، نمادی از تثلیث اشراقی جابلقا، هورقلیا و جابلسا یا همان طلوع، ظهر و غروب را ساخته است (شکل ۷) (جدول ۱).



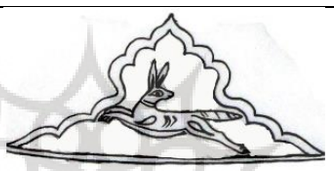
شکل ۵: ترکیب‌بندی متقارن پایه شمعدان

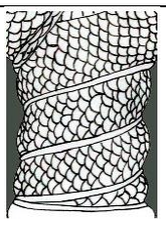
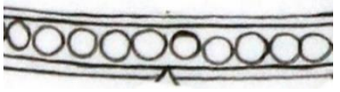
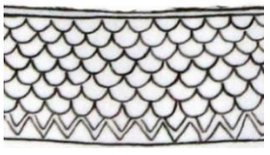


شکل ۶: بررسی هندسه ترنج پایه

شکل ۷: نگاره‌های جانوری و فلس مانند بدنه شمعدان

جدول ۱: تحلیل نمادین نقوش و تزیینات شمعدان اژدها

	گروه‌بندی نقوش	نوع نگاره	تصاویر	توضیحات	مفاهیم نمادین
تفکیک نقوش و تزیینات شمعدان اژدها دوره تیموری	نقوش حیوانی	اژدها		دو سر اژدها محل قرارگیری شمع‌هاست، دهانی گشاده دندان‌هایی تیز چشمانی باز و برجسته، فک بالا به‌صورت حلزونی برگشته	شرارت، تاریکی، جهان زیرین، پلید و اهریمنی، نفس اماره، خشکسالی، صور فلکی در تقویم ایران و چین، جنس مذکر، جاودانگی، دو منبع نور آسمان ماه و خورشید، نگهبان گنج‌ها، طلسم، آمیزش دوگانه‌های مقدس
		پرنده		چهار پرنده در حال آواز خواندن، داخل نیم ترنج‌هایی با رأس رو به پایین در لبه بالایی پایه، پرنده روبه شرق با دمی برافراشته	طاووس، خروس، سیمرغ، همای سعادت، پیام‌آور سروش، صلح و دوستی، متضاد و دشمن اژدها، آفریده اهورایی، خودآگاه فطرت، ملکوت، جان، طلوع،
		خرگوش		چهار خرگوش در نیم ترنج‌هایی با رأس روبه بالا، بخش پایینی پایه، در حالت جست زدن و با سر برگشته	خوراک اژدها، غریزه جنسی، صور فلکی تقویم چین، جهش به سمت غرب نماد غروب، انقلاب زمستانه، زمین و اولین مرحله سلوک
	نقوش گیاهی	اجزایی از سر اژدها با نقوش اسلیمی		به‌کارگیری برخی از عناصر گیاهی در ترکیب چهره اژدها جهت ایجاد هماهنگی بیشتر در تزیینات اسلیمی شمعدان	تاج اژدها (فرم ساده از گل اسلیمی) گوشه دهان اژدها (نیم ترنج ساده) زیر فک پایین اژدها (نیم گره ساده اسلیمی)
		نیم ترنج بالای پایه با زمینه نقوش اسلیمی		ساقه‌های پیچان با گل و برگ‌های و گره‌های اسلیمی	وحدت‌گرایی، حرکتی فعال و پویا، نیم ترج لبه بالا تداعی حرکت ماه و خورشید در آسمان و هنگام طلوع معرفت و دانش، باطنی و درون‌گرا
	نقوش گیاهی	ترنج وسط پایه با زمینه نقوش اسلیمی		شمسه کامل که با یک نوار به دو نیم شده است و سر شعله‌هایی در جهت بالا و پایین، در داخل خود ترنج اسلیمی کوچکتری دارد	خورشید کامل، هنگام ظهر، ماه کامل، شب پانزده هر ماه قمری، سرشعله ها طلوع و غروب ماه و خورشید، فلک الافلاک، نورالانوار، عقل کل، مرتبه یقین در سلوک، ایمان کامل،
		نیم ترنج پایین پایه با زمینه اسلیمی و ختایی		ساقه‌های پیچان با گل و برگ‌های و گره‌های اسلیمی و ختایی	بیشه‌زار محل زیست خرگوش، غروب.

		بدن پیچان دو اژدها		بدن پیچان دو اژدها و خط جداکننده مابین آنها، از مرکز پایه تا سر اژدها	فرم‌های تکرارشونده یکسان فراکتالی به شکل نیم دایره که پولک‌های بدن اژدهاست. ایجاد بافت هنگام دست گرفتن شمعدان (چنگش مناسب)
	نقوش هندسی	نگاره لبه بالایی پایه		یک حلقه از نقوش هندسی نیم دایره پولکی در لبه بالای پایه	نقش متقارن، جاودان در آسمان، قوس روبه بالا هنگام طلوع، شروع نور افشانی، ادامه بدن اژدها
		نگاره وسط پایه		یک حلقه دوایر کامل و محاط در بین خطوط موازی	آسمان ظهر، منازل صور فلکی، گردش کامل، جاودانگی، بی‌آغاز و بی‌پایان، وحدانیت، نورالانوار.
		نگاره لبه پایین پایه		یک حلقه از نقوش هندسی نیم دایره پولکی در لبه پایین پایه همراه با خطوط موازی زیگزاگ	قوس روبه پایین هنگام غروب، فرورفتن در تاریکی، جهالت، جهان زیرین، جاودان در زمین، ادامه بدن اژدها، خطوط زیگزاگ اشاره به هم آسمان و هم زمین دارد
جنس شمعدان اژدها از فلز برنج است و این فلز به دلیل رنگ زرد خود با نور خورشید و ماه در ارتباط بوده است. به عبارتی چون فلز برنج آلیاژی از مس و قلع است و از آنجا که طلا و برنج منسوب به خورشید و نقره و قلع منسوب به ماه است؛ بنابراین فلز برنج مفهوم مستقیم خورشید و به طور غیرمستقیم، ماه را در خود دارد.					

۲-۷. تحلیل فرم

خاستگاه و اساس فرم‌ها و نقش‌مایه‌های تیموری، نهفته در هندسه‌ای است که ریشه‌های عرفانی دارد و شبکه‌ای از دوایر و خطوط شعاعی است که از آن مفهوم عرفانی نور را می‌توان درک کرد. در نظر افلاطون، هندسه اساسی‌ترین، اصیل‌ترین و مطلوب‌ترین زبان فلسفی است که این نظر مورد تأیید شیخ اشراق نیز هست. اصول هندسه دوره تیموری شامل ابعاد زیادی از تناسبات فضایی، ایجاد اشکال و احجام هندسی و تزیینات در سطوح دو بعدی و سه بعدی است. طراحان این دوره، تقارن شعاعی را در تزیینات دو بعدی ارجح می‌دانستند و بر اساس آن شش دستگاه مشبک را در تزیینات به کار گرفتند. ۱- ساختی که بر اساس شبکه‌ای از مربع‌ها قرار داشت؛ ۲- ساختی که بر اساس خود مربع و مشتقات آن استوار بود؛ ۳- ساختی که بر پایه نیم مربع و مشتقات آن یا مربع دوگانه آن پی‌ریزی شده است؛ ۴- ساختی که بر پایه مثلث متساوی‌الاضلاع و مشتقات آن و شبکه مثلث‌ها متکی بود؛ ۵- ساختی که بر پایه ترکیبی از مثلث متساوی‌الاضلاع و مربع بنا شده است؛ ۶- طرحی که بر پایه شبکه‌ای از مختصات شعاعی بوده که آن را گره شانزده گویند. ساختار این دستگاه‌ها، شبکه‌ای است که مختصات شعاعی آن درون مربع یا مثلث بوده و کاربری این گونه از نقوش شعاعی در بسیاری از بناها و محصولات آن زمان متداول بوده است. اساس هر کدام از نقش‌مایه‌ها، یک شکل هندسی اولیه است که از خطوط شعاعی و تقاطع آنها با هم به دست می‌آید که به هندسه مسطحه مشهور است (Rozbahani & Fahimifar, 2016, p. 38). این شش دستگاه قابلیت سه بعدی شدن به عنوان یک ساختار اصلی و یا به عنوان بخشی از تزیین در بنا یا اشیا را دارند. «از منظر اشراق، بازی نور و سایه جز ظهور و ظهور چیزی جز واقعیت نور نیست. پس نور را ظاهر بالذات و عامل ظهور سایر چیزها می‌داند و تمایز انوار را در نقص و کمال حقیقت نور می‌بیند»(Corbin & Suhravardi, 2002, p. 119).

شکل هندسی که کلیت شمعدان از آن پیروی می‌کند، در مقطع دایره است. «این شکل نماد آسمان، جهان درون، وحدانیت، توحید و معاد، حرکت و گردش دائمی، جاودانگی، بیکران و بی‌نهایت، قداست و معنویت، قلمرو، فطرت بیدار، وحدت، عدالت و برابری، خاستگاه همه چند ضلعی‌ها، بدون آغاز و بدون پایان، بیان سه گانه مرکز- قلمرو- محیط و نماد نظم کیهانی یا تقویم سالانه، مبدأ و منتها است» (Critchlow, 2011, p. 19). دایره به عنوان اساسی‌ترین شکل آفرینش، عرفان و هندسه سایر اشکال، آغازگری است که نقطه را تداعی می‌کند و با حرکت از وحدانیت به بعد دوم یعنی خط ساخته می‌شود. بعدی که بسیاری از دوگانه‌ها را یادآور می‌شود. در این شمعدان از این مفهوم با تأکید فراوان استفاده شده و کلیه نقوش و نگاره‌ها به دو بخش مساوی تقسیم شده‌اند. دایره حتی در فرم کلی و تناسبات خود شمعدان اژدها نیز نقش اساسی دارد (شکل ۸). به طوری که ارتفاع پایه شمعدان تا قسمت شروع بدن اژدها شامل دو دایره یکسان است و از شروع بدن پیچان اژدها تا جدا شدن آنها که محل چنگش هم هست یک دایره ترسیم می‌شود و از این قسمت تا نهایت شمعدان دو دایره که در مجموع پنج دایره یکسان مماس بر هم می‌تواند قرار بگیرد. اگر محور تقارن شمعدان را به دو قسمت مساوی تقسیم کنیم -چه در بخش بالا و چه در پایین- و دو دایره کوچکتر را با دایره دیگری محصور کنیم آنگاه شکل به دست آمده، دو هلال ماه به صورت

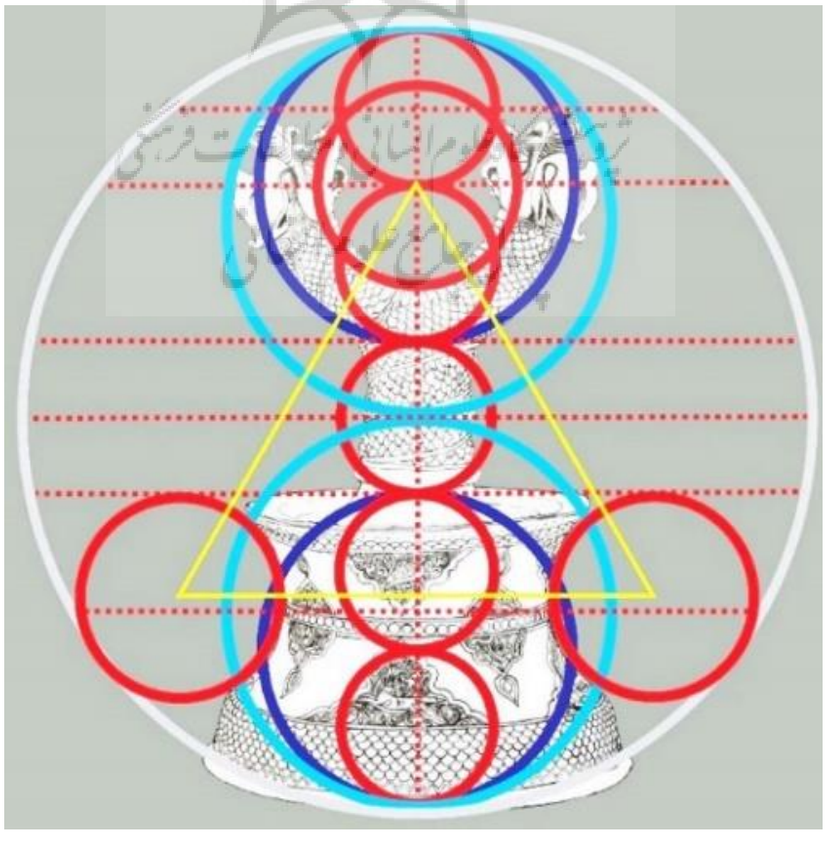
قرینه است که از تداخل دو دایره بزرگ به دست آمده‌اند و با مفهوم کسوف و خسوف در نقطه جوزهر رأس و ذنب اژدها (استعاره‌ای از روشنی و تاریکی)، دو اعتدال سالانه (اعتدال بهاری و پاییزی، اعتدال تابستانه و زمستانه)، دو بار برابری روز و شب در طول سال ارتباط دارد. اگر خطی را از چشمان دو اژدها عبور دهیم این خط از مابین دو دایره کوچک بالایی گذر کرده و از آنجا که ستاره چشم اژدها در صورت فلکی اژدها درخشان‌ترین و بزرگترین ستاره در این صورت فلکی است. می‌توان به علت بزرگ بودن چشم اژدها در این شمعدان و تأکید هنرمند سازنده آن پی برد. ضخامت سر و سطح مقطع بدن اژدها در این شمعدان با دو نیم کردن دایره نخست حاصل می‌شود. بخش مقعر پایه نیز از دایره تبعیت می‌کند که با خطی که از بالای دو دایره کوچک پایینی می‌گذرد مماس هستند. بخش مقعر پایه و نیم قوس بین دو سر اژدها، شکل سه دایره کامل را تداعی می‌کند که در فضای منفی شمعدان قرار دارند که اگر مرکز آنها را به هم وصل کنیم مثلث متساوی‌الاضلاعی را می‌سازد که به دلیل ارتباطش با خورشید و نور و منزلتی که دارند هم در ساختار فرمی شمعدان و هم در بیان رمزی تداعی‌کننده تثلیث اشراقی جابلقا، هورقلیا و جابلسا نمود می‌یابد. در نهایت تمام فرم‌ها و نقوش با دایره و کمان‌هایی از آن یکپارچه شده‌اند.

در (شکل ۹)، در تصویر سمت چپ دوایر اصلی ترسیم شده‌اند که فرم کلی شمعدان حول محور تقارن آن شکل گرفته است و نحوه حرکت دایره از پایین به بالا در شمعدان را نشان می‌دهد. کوچک و بزرگ شدن این دایره‌ها، به صورت نمادین، اشاره به مراحل سیر و سلوک سالک است برای دست یافتن به آسمان هفتم که جایگاه نور و نورالانوار است. در این شمعدان، شمع‌ها صورت مثالی از جایگاه نور و نورالانوار است که هم منبع نور و هم روشن کننده محیط هستند. همچنین دایره با شعاع‌های خود مفهوم نورالانوار را بهتر بیان می‌کند و نگاره‌هایی همچون نیم‌ترنج‌ها و ترنج‌ها از طریق تقسیمات شعاعی دایره به دست آمده‌اند که در عین وحدت‌گرایی تأکیدی بر اصل نورالانوار است. تصویر سمت راست تفکیک فرمی شمعدان و نحوه چیدمان اجزا آن بر اساس هندسه دایره تحلیل شده است. این چیدمان، فرمی جهت‌دار و روبه بالا دارد که هدف اصلی شی را به نمایش گذاشته است و تمام ترفندهای هنری در جهت اشاره به نور و آسمان را به کار گرفته است. این فرم‌ها را می‌توان در قالب استوانه و مخروط قرار داد که به شکل‌های مختلف برش خورده اند.

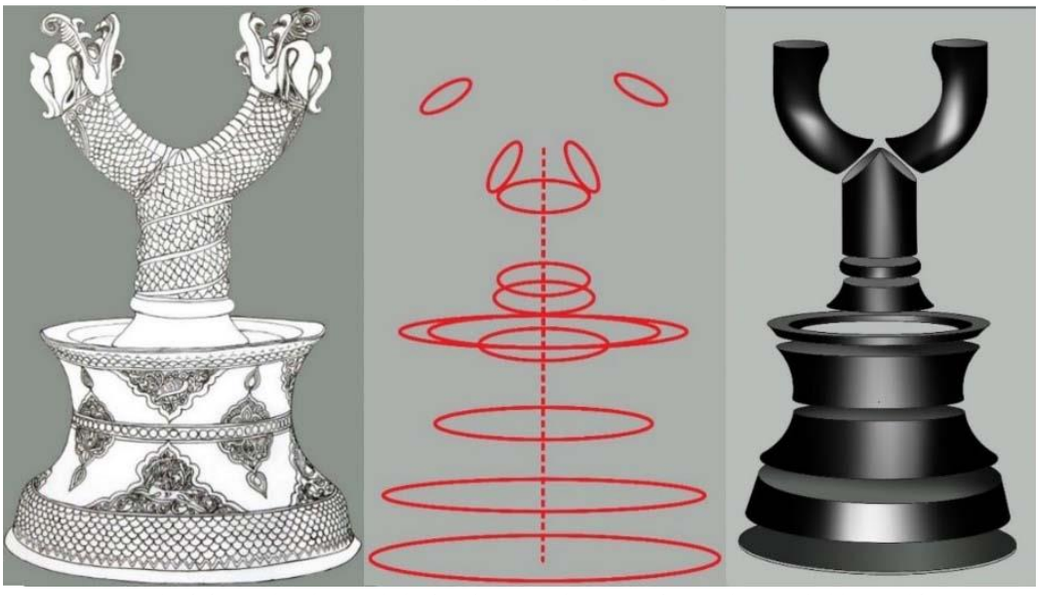
هنرمند– صنعت‌گر، در ساخت شمعدان اژدها با استفاده از تناسبات دایره‌ای توانسته کلیت‌های مختلفی از فرم ایجاد نماید. در نگاه اول، پایه شمعدان حجم مکعبی دارد که از وسط ضلع بالای آن، خطی امتداد می‌یابد (بدن اژدها) و به قوسی از دایره می‌رسد که دو سر آن در مسیر مستقیم ادامه دارد. در این بخش شکل ناقصی از شش ضلعی نیز مستور است (شکل ۱۰). در این شمعدان، مربع در مرحله اول زمینه اصلی برای شکل‌گیری ساختار فرمی و نظام هندسی شی در نظر می‌آید.

در (شکل ۱۱)، توالی تبدیل فرمی از مثلث قابل مشاهده است که در تصویر سمت راست، نمودی از کوه و فوران آتشفشانی در قالب اژدهاست، تصویر وسط اتحاد دو مثلث با مفاهیمی که گفته شد و در تصویر سمت چپ نحوه تداخل شکل‌ها و حاصل شدن فرم کلی شمعدان را نشان می‌دهد.

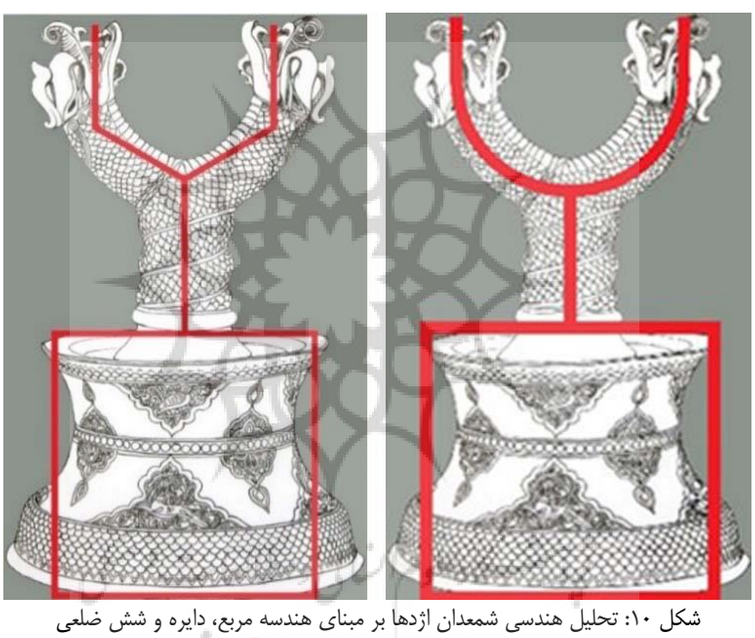
آنچه به وضوح می‌توان از تحلیل فرم شمعدان اژدها استنتاج نمود وجود پیوستگی و همبستگی ریشه‌های شکل‌گیری فرم بر اساس هندسه و مفاهیم نمادین اشکال و تناسبات هندسی در این صنعت همچون سایر صنایع و دست آفریده‌های هنرمند– صنعتگر مسلمان ایرانی است که دارای اشتراکات بسیاری در تمامی شاخه‌های هنر و صنعت — از معماری تا طرح منسوجات و فلزکاری– است.



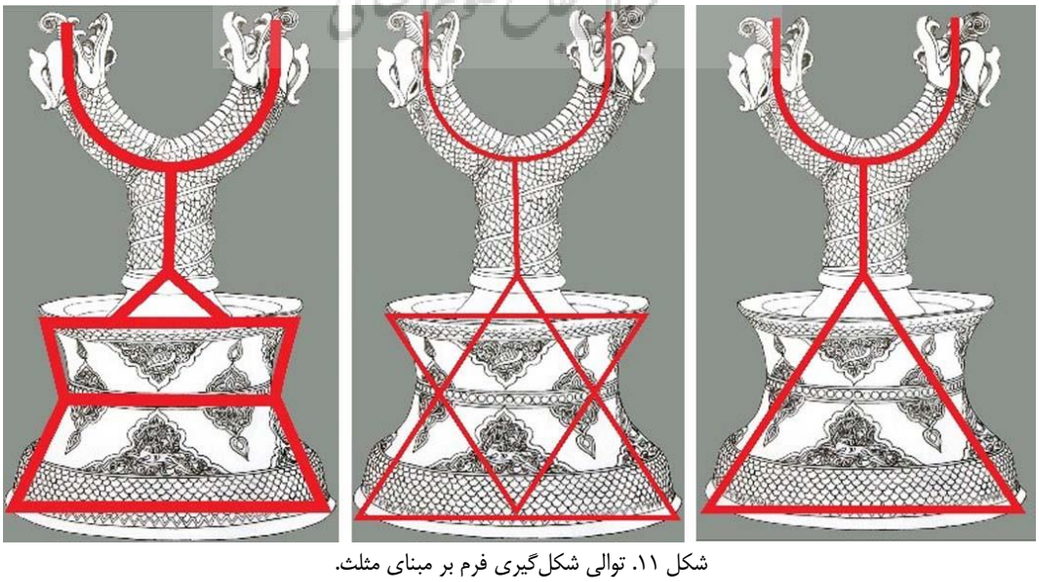
شکل ۸: تحلیل فرم شمعدان بر مبنای هندسه



شکل ۹: تحلیل فرم شمعدان بر مبنای هندسه دایره. چپ: دایره‌های اصلی شمعدان، راست: تفکیک فرم شی



شکل ۱۰: تحلیل هندسی شمعدان اژدها بر مبنای هندسه مربع، دایره و شش ضلعی



شکل ۱۱. توالی شکل‌گیری فرم بر مبنای مثلث.

نتیجه‌گیری

شمعدان وسیله‌ای جهت نگهداری منبع روشنایی‌بخش بوده است که مانند بسیاری از مصنوعات دیگر، در دوره‌های مختلف با فرم‌ها و نقوشی متناسب با فضای فکری و فرهنگی روزگار خلق شی، شکل می‌گرفت. بررسی ریشه‌ای فکری فرم، این قابلیت را دارد تا الگوهای شکل‌گیری طرح شی، راهنمای طراحان امروز در طراحی محصولات باشد. شمعدان‌های با فرم اژدها در دوره تیموری رواج یافتند که دارای فرمی بدیع و سرشار از مفاهیم نمادین برخاسته از مفهوم نور بودند که برخی از این مفاهیم از تفکرات سهروردی به امانت گرفته شدند. ترکیب دو اژدهای پیچیده در هم با دهانی گشاده که محل قرارگیری شمع‌ها را ساخته و تاج یا شاخی به شکل اسلیمی بر روی سر هر اژدها، می‌تواند نمادی از چند مفهوم باشد. از جمله، موجودی اهریمنی که نفسش آتش است و برق نگاهش همه را محصور و جادو می‌کند؛ امتزاج بین دو فرهنگ و دو اسطوره ایرانی و چینی، پیوند زوج مقدس اژدهای زمینی با صنم آسمانی خود یعنی صورت فلکی اژدها و نمادهای دیگر. هنرمند- صنعتگر دوره تیموری با دقت بسیار این مفاهیم و تفکر برخاسته از فلسفه زمان خود را در قالب نقوش تزیینی و ابداع فرم بدیع در قالب شمعدان گنجانده است. طراح ایرانی از این منبع غنی که پس از سده‌ها تکامل به او رسیده، می‌تواند به عنوان مرجعی برای خلق فرم محصولات متناسب با زمینه فرهنگی و روحیات کاربر ایرانی بهره برد و محصولاتی طراحی نماید که حتی گذشت زمان آسیبی به اصالت طرح او وارد ننماید؛ به گونه‌ای که هویت محصول در فرم آن نیز تجلی یابد.

در این پژوهش فقط یک نمونه از این قبیل آثار بررسی شد. بدون شک با تعمق در چرایی شکل‌گیری فرم و نقوش تزیینی آثار در حوزه‌های مختلف هنر و صنعت، طراح ایرانی به راهکارهای ارزشمندی برای خلق فرم محصول، متناسب با فرهنگ کاربر خود، دست می‌یابد.

References

Blair, Sh., & Bloom, J. M. (2003). The art architecture of Islam (2) (1250- 1800). (Ya`qub Azhand). Tehran: Samt. (Original work published 1995) [In Persian]

بلر، شیلا. بلوم، جاناتان. (۱۳۸۱). هنر و معماری اسلامی (جلد ۲). ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات سمت.

Corbin, H., & Suhravardi, S. (2002). Collection of works of Sheikh Eshraq. (Proofreading and introduction by Seyyed Hossein Nasr). Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

کربن، هانری. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی‌بن‌حبش. (۱۳۸۰). مجموعه مصنفات شیخ اشراق. (تصحیح و مقدمه: سید حسین نصر). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

Critchlow, K. B. (2011). Analysis of cosmological themes of Islamic motifs. (Azarkar, S.H). Tehran: Hekmat publications. [In Persian]

کریچلو، کیت. (۱۳۸۹). تحلیل مضامین جهان شناختی نقوش اسلامی. ترجمه سید حسن آذرکار. تهران: انتشارات حکمت.

Ehsani, M. T. (1990). Seven thousand years of metalworking art in Iran. Tehran: Scientific and cultural publications. [In Persian]

احسانی، محمدتقی. (۱۳۶۸). هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

Fardpour, S. (2012). A look at the form and motifs of the candlesticks of the Islamic period. Naqsh Mayeh, 4(7): 97-110. [In Persian]

فردپور، سارا. (۱۳۹۰). نگاهی بر فرم و نقوش شمعدان های دوره اسلامی. نقش‌مایه، ۴(۷): ۹۷-۱۱۰.

Hashemi, M. (2013). Industrial Design: An Invitation to Change. Tehran: Farhangsarai Mirdashti. [In Persian]

هاشمی، مهران. (۱۳۹۱). طراحی صنعتی: یک دعوت برای تغییر. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

Jackson, P., & Lockhart, L. (2009). The Cambridge History of Iran (Volume 6) Part 1: The Timurid Period. (Taimur Qadri), Tehran: Mehtab. (Original work published 1986) [In Persian]

جکسون، پیتر. لاکهارت، لورنس. (۱۳۸۷). تاریخ ایران کمبریج (جلد ششم) قسمت اول: دوره تیموری. مترجم: تیمور قادری، تهران: مهتاب.

Kafili, H. (2013). The base of the candlestick of Imam Reza's Dar al-Shifa (a.s.) in the Safavid era. Meshkat, 116: 106-120. [In Persian]

کفیلی، حشمت. (۱۳۹۱). پایه شمعدان دارالشفاء امام رضا (ع) در دوره صفوی. مشکوه. ۱۱۶: ۱۰۶-۱۲۰.

Kavousi, W. (2011). Blade and tambur (art of the Timurid period according to the literature). Tehran: Matn Publications. [In Persian]

کاوسی، ولی‌الله. (۱۳۸۹). تیغ و تنبور (هنر دوره تیموریان به روایت متون). تهران: انتشارات متن.

Komaroff, L. (1988). Pen-case and Candlestick: Two Sources for the Development of Persian Inlaid Metalwork. Metropolitan Museum Journal. 23: 89-102.

Laal Shateri, M., & Javan Laji, R. (2017). The influence of the cultural stability of Herat in the Timurid era on the development of literature and art (a case study of Nooruddin Abdul Rahman Jami). Tarikh nou. 6 (15): 137- 158. [In Persian]

لعل‌شاطری، مصطفی. جوان‌لاجی، رحیم. (۱۳۹۵). تأثیر ثبات فرهنگی هرات عصر تیموری بر پیشرفت اهل ادب و هنر (مطالعه موردی نورالدین عبدالرحمن جامی). تاریخ نو. ۶ (۱۵): ۱۳۷- ۱۵۸.

Moalosi, R., Popovic, V., & Hickling-Hudson, A. (2005). Integration of culture within Botswana product design. Futureground: Volume 2: Proceedings, 1-11.

Mohammadi Vaighani, K. (2007). Suhrawardi, the wise man of ancient wisdom. Tehran: Pazine Publications. [In Persian]

محمدی وایقانی، کاظم. (۱۳۸۵). سهروردی دانای حکمت باستان. تهران: انتشارات پازینه.

Mortazavi, M., & Gholinejad, M. (2009). Ilkhani bronze and brass candlesticks, a new design or the continuation of traditions, scientific research conference on Iranian art, national identity, Isfahan. [In Persian]

مرتضوی، محمد. قلی‌نژاد، مستنصر. (۱۳۸۷). شمعدان‌های برنزی و برنجی ایلخانی، طرحی نو یا تداوم سنت‌ها، همایش علمی پژوهشی هنر ایرانی، هویت ملی، اصفهان.

Nedaeifard, A. (2008). Cultural identity and its role in product design. Honar-Ha-ye-Ziba. 30: 91-98. [In Persian]
ندائی‌فرد، احمد. (۱۳۸۶). هویت فرهنگی و نقش آن در طراحی محصولات. هنرهای زیبا. ۳۰: ۹۱–۹۸.

Nur Bakhsh, S. S. (2013). Light in Suhravardi's wisdom. Tehran: Hermes Publications. [In Persian]
نوربخش، سیماسادات. (۱۳۹۱). نور در حکمت سهروردی. تهران: انتشارات هرمس.

Pakyari, S., & Ayatolahi, H. (2004). Metalworking from the School of Khorasan to the Mongol era. Visual Arts. 20: 138-148. [In Persian]
پاکیاری، سارا. آیت‌الهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۲). فلزکاری از مکتب خراسان تا عصر مغول. هنرهای تجسمی. ۲۰: ۱۳۸– ۱۴۸.

Pope, A., & Ackerman, P. (2009). A Survey of Persian art from prehistoric times to the present (6). (Najaf Daryabandari). Tehran: Scientific and cultural publications. (Original work published 1938) [In Persian]
پوپ، آرتر. اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز (جلد ششم). مترجم: نجف دریابندری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

Thabit Sarvestani, M., & Shokarpour, Sh. (2015). Form and decorations in metal candlesticks of the Timurid period, International Conference on Engineering, Art and Environment, https://civilica.com/doc/372547. [In Persian]
ثابت‌سروستانی، مژده. شکرپور، شهریار. (۱۳۹۳). فرم و تزئینات در شمعدان های فلزی دوره تیموری، کنفرانس بین‌المللی مهندسی، هنر و محیط زیست، https://civilica.com/doc/372547

Razi, H. (2003). The history of the Mithraic mystery religion in the East and the West from the beginning to the present day. Tehran: Behjat Publications. [In Persian]
رضی، هاشم. (۱۳۸۱). تاریخ آیین راز آمیز میترایی در شرق و غرب از آغاز تا امروز. تهران: انتشارات بهجت.

Rezazadeh, T. (2017). Astronomical iconography in works of Islamic art. Tehran: Art Academy Publications. [In Persian]
رضازاده، طاهر. (۱۳۹۷). شمایل‌نگاری صور نجومی در آثار هنر اسلامی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

Rozbahani, R., & Fahimifar, A. (2016). The reading of Timurid art based on Suhrawardi's ideas, a study on the geometric motifs of Goharshad mosque. Islamic architectural researches. 17: 35-53. [In Persian]
روزبهانی، رویا. فهیمی‌فر، اصغر. (۱۳۹۶). خوانش هنر تیموری بر مبنای اندیشه‌های سهروردی، مطالعه‌ای بر نقش‌مایه‌های هندسی مسجد گوهرشاد. پژوهش‌های معماری اسلامی. ۱۷: ۳۵– ۵۳.

Shaistefar, M., & Mohammadian, L. (2010). Investigation of the decorative motifs and inscriptions of the lighting works of Astan Quds Razavi Museum in Mashhad. Research in culture and art. 2: 47-62. [In Persian]
شایسته‌فر، مهناز. محمدیان، لیلا. (۱۳۸۸). بررسی نقوش و کتیبه‌های تزئینی آثار روشنایی موزه آستان قدس رضوی مشهد. پژوهش در فرهنگ و هنر. ۲. ۴۷– ۶۲.

Zekavat, S. (2021). A comparative study of images of metal candlesticks in Tahmasabi Shahnameh paintings and similar examples from Islamic periods. Peikareh. 9 (19). 41-30. [In Persian]
ذکاوت، سحر. (۱۳۹۹). مطالعهٔ تطبیقی تصاویر شمعدان‌های فلزی در نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی و نمونه‌های مشابه دوره‌های اسلامی. پیکره. ۹ (۱۹). ۳۰– ۴۱

The David Collection. (2023). Metalwork weapons and jewelry. Retrieved June 02, 2023, from https://www.davidmus.dk/islamic-art/metalwork-weapons-and-jewelry/item/260.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی