181590 | DİA

ŞAMDAN

Madde Yayınlandıktan Sonra Gelen Doküman **03.05.2017**

Ward, Rachel
Tradition and innovation, candlesticks made in Mamluk Cairo .-- Oxford University Press, for the Board of Faculty of Oriental Studies, University of Oxford, Oxford, 1995 : Islamic art in the Ashmolean Museum. Part two, Edit. J. Allan , pp. 147-158,

Mamluks | Museums & galleries | Metalwork

MADDE YAYIMLANDIKTAN SONRA GELEN DOKÜMAN

43439

Türk sanatında şamdanlar (Hacıbektaş ve Mevlana Müzelerinde yer alan çok kollu şamdanlar)/ Candelsticks in Turkish art candelabras in Hacıbektaş and Mevlana Museums). *GÖKTAŞ, Lütfiye.* Yüksek Lisans. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1995. 132 s., 153 ref.
Danışman:Prof.Dr.Beyhan Karamağaralı. Dili:Tr.

Şamdan 181530

43061

22 Haziran 2015

Nebi Bozkurt
26 EKİM 2008
Şamdan

عربی]، چاپ سهیل زکّار، بیروت: دارالفکر للطباعة و النشر و التوزیع، ۱۹۹۲/۱۴۱۲؛ غلام‌علی شیربن عزت‌اللّه قانع، *تحفةالکرام*، ج ۳، بخش ۱، چاپ حسام‌الدین راشدی، حیدرآباد، سند ۱۹۷۱؛
EIr., s.v. "Čač-nāma" (by D. N. MacLean); *EI*², *Suppl.*, fascs. 3-4, Leiden 1981, s.v. "Čač-nāma" (by Y. Friedmann); Charles Ambrose Storey, *Persian literature: a bio-bibliographical survey*, vol.1, pt.1, [London] 1989.

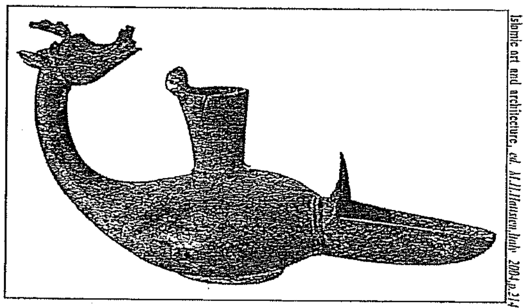
/ محمدرضا ناجی /

چَخانسور ← نیمروز(۱)

چخور سعد ← ایروان

چراغ، وسیلهٔ تولید روشنایی و گرما. این مقاله مشتمل است بر دو بخش: تاریخچهٔ رواج، ساخت و استفاده از چراغ در جهان اسلام؛ و چراغ در فرهنگ عامهٔ ایران.

۱) تاریخچهٔ رواج، ساخت و استفاده از چراغ در جهان اسلام. واژهٔ چراغ در پهلوی و پارتی (مکنزی[1]، ص ۲۳؛ بهار، ص ۱۶۷) و سغدی (قریب، ص ۱۲۸) رواج داشته است و چون در زبان اوستایی نشانی از آن نیست و همچنین در زبانهای آرامی و سریانی وسیلهٔ روشنایی را شراگا[2] گفته‌اند (← مشکور، ج ۱، ص ۳۷۱)، احتمالاً واژهٔ چراغ از این زبانها به پهلوی راه یافته است (قس برومند سعید، ص ۴۴۷). در ترکی واژهٔ کندیل در معنای چراغ کاربرد دارد (← کانار[3]، ۱۳۷۴ش، ذیل "Kandil"). طاهری (ص ۲۰۵) سراج (جمع آن: سروج ← زبیدی، ذیل «سرج») را معرّب چراغ فارسی دانسته، حال آنکه آن نیز احتمالاً مأخوذ از شراگای آرامی است. در قرآن واژه‌های سراج (احزاب: ۴۶؛ نوح: ۱۶؛ فرقان: ۶۱؛ نبأ: ۱۳) و مصباح (نور: ۳۵؛ فصّلت: ۱۲) به معنای چراغ آمده است. همچنین واژهٔ مشکاة، که لغتی حبشی و به معنای چراغدان و طاق کوچک است (جفری[4]، ص ۲۶۶؛ خوری[5]، ص ۲۸، یادداشت ۱۰۵؛ طاهری، ص ۳۱۵)، به معنای چراغ کاربرد داشته است (← نور: ۳۵؛ زبیدی، همانجا). به نوعی چراغ آویخته از سقف یا ستون نیز در هر سه زبان قندیل* می‌گویند، ضمن آنکه در دوره‌های متأخر، به ویژه در سدهٔ سیزدهم و اوایل سدهٔ چهاردهم، واژهٔ لامپ و لامپا در فارسی (← دهخدا، ذیل «لامپ») و لَمْبَه در عربی (ور[6]، ذیل «لمبة») و لامبا در ترکی (کانار، ۱۹۹۳، ذیل واژه) نیز رایج گردید که از لمپس یونانی است (لیدل[7] و اسکات[8]، ذیل "λαμπάς").



پی‌سوز برنجی با دستهٔ سَرِ گوزن، غرناطه، قرن سوم

پس از توسعهٔ قلمرو اسلامی، مسلمانان مناطق مختلف با اشکال متنوعی از چراغها آشنا شدند (حمودی و توتونچی، ص ۱۴۸) و شیوه‌ها و مواد مورد استفاده در ساخت چراغها به سرعت تحول یافت هر چند شیوه‌های ابتدایی ساخت چراغ از سفال، که پیش از اسلام رایج بود، در دورهٔ اسلامی نیز ادامه یافت. به تدریج استفاده از سفالهای لعابدار شیشه‌کاری شده با رنگهای مختلف و نیز کاربرد سنگ و بلور در ساخت چراغ، به‌ویژه در دورهٔ عباسی، رایج گردید (همان، ص ۱۴۹؛ فریال داود مختار، ص ۹۲؛ شالم[9]، ص ۱ـ۸؛ علی‌هاشم خیری و انعام‌عون احمد، ص ۲۰). از این دوره و ادوار متأخرتر، چراغهایی به جامانده که از فلز، از جمله مس و برنز، ساخته شده‌اند (حمودی و توتونچی، همانجا).

در اوایل دورهٔ اسلامی شکل بدنهٔ چراغها بیشتر به صورت اشکال هندسی بود و معمولاً از طرحهای حیوانی یا انسانی در قالب‌بندیِ بدنهٔ چراغها استفاده نمی‌شد، ولی در ادوار بعد، از جمله از عصر عباسی، اَشکالِ تعدیل شده‌ای از این طرحها در ساخت چراغها به کار رفت (همان، ص ۱۴۹ـ۱۵۰). به‌تدریج، استفاده از نوشته نیز برای تزیین چراغها معمول گردید (زکی محمدحسن، ۱۴۰۱[الف]، ص ۶۰۶ـ۶۰۷؛ برای تفصیل در جزئیات شکل، طرح و تزییناتِ شماری از چراغهای به جامانده از ادوار گوناگون اسلامی در ایران و عراق ← حمودی و توتونجی، ص ۱۵۰ـ۱۵۱، و جدولهای ص ۱۵۷ـ۱۶۲؛ شالم، ص ۸، تصویر ۹؛ زکی محمدحسن، ۱۴۰۱[ب]، لوح ۸۸، تصویر ۹۹؛ همو، ۱۴۰۱[الف]، ص ۲۹۴، تصویر ۲۲۰).

در ساخت پایه و ناودانکِ خروج فتیله و دستهٔ چراغها نیز این تزیینات به کار می‌رفت (← حمودی و توتونجی، ص ۱۴۷ـ۱۴۸؛ نیز ← همان، تصاویر ص ۱۴۹ـ۱۵۶؛ فریال داود مختار، تصاویر ۱ـ۱۱؛ بطرس بهنام، ص ۷۳).

1. MacKenzie 2. šeragâ 3. Kanar 4. Jeffery 5. Khoury 6. Wehr
7. Liddell 8. Scott 9. Shalem

İSAM 174951 .1386 دانشنامهٔ جهان اسلام، مج، 11، تهران

Antik Dekor, 2, 1989, İstanbul

GÜNÜMÜZDE DE YAŞAMINI SÜRDÜREN AYDINLATMA ARAÇLARI

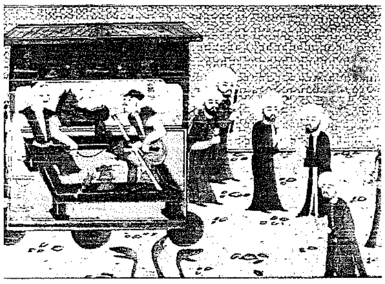
ŞAMDANLAR

İ. GÜNDAĞ KAYAOĞLU

Arapça "şem" kelimesi ile Farsça "dan" ekinden oluşan ve "mumluk" anlamına gelen şamdan, içine mum dikilen aydınlatma aracının adıdır. Meş'aleden elektrik ampulüne uzanan aydınlatma sürecinde şamdanın önemli bir yeri ve uzun bir ömrü vardır. Ortaçağ'dan bu yana yaygın bir biçimde kullanılmış, petrolün aydınlatmadaki yerini almasıyla gittikçe önemini kaybetmiş olsa da değişik zemin ve zamanda kullanılarak — gelişen teknolojiye rağmen — günümüze kadar yaşamını sürdürmüştür.

Çeşitli boy ve biçimlerde üretilen şamdanlar topraktan, seramikten, ağaçtan yapıldığı gibi, demir, bakır, bronz, pirinç, gümüş, altın vb. madenlerden de yapılmıştır. İlk şamdanlar bir sap üzerine oturtulmuş yuvarlak bir parçadan ya da bir gövde üzerinde mumun batırılacağı sivri bir demir çubuktan ibaretti. Zamanla çok çeşitli biçimleri doğdu.

İslâm maden sanatında en çok bakır, pirinç ve bronzun şamdan yapımında kullanıldığını görüyoruz. Bu madenlerin işlenişinde dövme ve döküm teknikleri uygulanmıştır. Erken İslâm döneminde dövme tekniğiyle olsun, döküm tekniğiyle olsun, üretilen şamdanlar üzerinde yoğun bir süsleme vardır. Kazıma, kabartma, altın ve gümüş kakma ile şamdanların yüzeyleri çeşitli motif ve ayetlerle süslenmiştir. Ayrıca, daha sonraki yüksek şamdanların prototipi sayabileceğimiz, yağ kandillerinin oturtulduğu — genellikle — üç ayaklı bir tabla üzerinde yükselen bronz lâmba kaidelerine bu dönemde de rastlanmaktadır. Bir



Surname-i Hümayun'da Şamdancılar (12582). (Topkapı Sarayı Müzesi, H-1344 r. 159 a'dan detay) ◄

Sevakıb-ı Menakıb'da Mevlâna'nın dostlarıyla bir toplantısında havan şamdanlar. (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R-1479) ◄

yandan mum kullanılırken, yağ da aydınlatma malzemesi olarak kullanımını sürdürmekteydi (Örnek için bk. **Türk Maden Sanatı,** Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İst. 1987, s. 84, 85, 96, 98, 104).

XIV. yüzyılın ünlü gezgini İbn Battuta Antalya'da Şeyh Şahabeddin-i Hamevî'nin dergâhını ziyaret ettiğinde orada gördüğü aydınlatma araçlarını şu şekilde anlatır:

"Misafir odasında beş adet beysus vardı. Beysus, bakırdan yapılmış bir tür şamdana denir ki, tepesinde yine bakırdan mamul bir çeşit kandilin ortasında fitilin çıkmasına yarayan bir boru bulunmaktadır. Bu kandil erimiş içyağı ile doludur ve yanına yine içinde yağ olan bakır kaplar konur. Ayrıca fitili düzeltmek için makaslar da vardır. Ahilerden biri bunlara bakmakla görevlidir ve adına çerağcı denir" (**Voyages d'İbn Battuta,** deuxième tome, éditions anthropos, Paris 1979, s. 263-264).

I. Ahmet Albümü'nde bir eğlencede havan şamdanlar, 17. yy. (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, B-408, r. 19 a'dan detay)

Rivista Degli Studi Orientali, 59, 1985 Roma.

ANATOLIAN CANDLESTICKS: THE EASTERN ELEMENT AND THE KONYA SCHOOL

The emergence of Islamic art in Anatolia remains shrouded in mystery. In some cases such as architecture the material is abundant but not much is known about the conditions that led to the development of a given style, let alone about the masters who played a role in its creation.

In the case of metalwork, it is the material itself that is elusive.

Oktay Aslanapa, despite his strenuous search for every monument or objet d'art that could somehow be tied in with Turks found very few bronzes that could be ascribed to pre–Ottoman Anatolia [1]. Three objects executed for rulers of the Artuqid dynasty have been known for more than a century: — Aslanapa actually mentions only one, dealt with elsewhere [2]. A war drum bought at Diyarbakir and now in the Türk ve Islam Eserleri Müzesi illustrates a style of its own. Diyarbakir, i.e. Āmid, does not belong to Anatolia *stricto sensu*. In geographical as well as cultural terms, the ancient city is part of the Northern Mesopotamian world: the drum is an artefact of the Jazīra [3]. The one significant piece that has been precisely located is a mosque lamp made of repoussé brass by ʿAlī b. Muḥammad al–Nasībīnī who, as the Arabic inscription on the underside specifies, made it at Konya (*bimadīnati*

1 ARALIK 19

[1] O. ASLANAPA, *Turkish Art and Architecture*, London 1971, Ch. 24: «Turkish Metalwork», p. 283-88.

[2] The mirror from the Ottingen–Wallerstein collection to the name of Nūr al–Dīn Abūl–Fażl Artuq Shāh b. al–Khiżr has been illustrated several times in general essays dealing with Islamic art e.g. ERNST KÜHNEL, *Islamische Kleinkunst*, Brunswick 1963² pl. 131. See latterly A.S. MELIKIAN–CHIRVANI, «Le Bassin du sultan Qarā Arslān ibn Īl–Ġāzī», *Revue des Etudes islamiques*, 1968/2. See pl. XIV and my remarks p. 273 on the possibility of an Armenian connection. The bowl to the name of Fakhr al–Dīn Abu'l–Ḥārith Qarā Arslān b. Īl–Ghāzī has been published by me in the *Revue des Etudes Islamiques*, pp. 246-66, pl. XI-XII. On the enamelled bowl see latterly *ibid.*, pl. XII pp. 269-70.

[3] Āmid, present–day Diyarbakir in Turkish Kurdistan is a district (*kūra*) of Diyār–Rabīʿa according to IBN KHORDĀDBEH. *K. al–masālik wa'l–mamālik*, ed. M.J. DE GOEJE, Leide 1889 p. 95. The writer's information is relevant to the political situation that prevailed before 300/900. In later times, Āmid is said to lie in Jazīra by all geographers. For the 13th century see YĀQŪT, *Muʿjam al–Buldān*, ed. DĀR ṢĀDIR, Beyrut, 1955. I p. 56-7 where Āmid is called the largest city it Diyār Bakr (as an area) within the Jazīra.

موسوعة الحضارة الاسلامية, القاهرة ٢٠٠٥/١٤٢٦, ص, 833-834
İSAM 146441.

Şamdan

08 KASIM 2006

الشمعـــدان

لم تستطع أمم الشرق والغرب أن تنافس المسلمين فى اهتمامهم بتوفير الإضاءة الصناعية سواء فى منازلهم البسيطة أو قصورهم الفخمة أو فى دور العبادة، ويبدو أن ولع المسلمين بتمديد فترات العمل والعبادة إلى مابعد غروب الشمس كان الدافع الأكبر لحرصهم على توفير أدوات الإضاءة من خامات متعددة تراوحت بين مواد زهيدة الثمن مثل الفخار الذى صنعت منه المسارج أو المشكاوات التى صُنعت من الزجاج أو حتى من المواد الثمينة مثل النحاس المزخرف بالفضة والذهب.

والشمعدانات كانت مجرد حوامل معدنية للشموع الكبيرة توضع عادة فى قاعات الاستقبال بالمنازل، كما لاحظ ذلك الرحالة ابن جبير فى رحلته لمكة خلال شهر رمضان فى عام ٥٧٩ هجرية، إن الشمعدانات الضخمة كانت تستعمل فى إضاءة بعض جوانب الحرم المكى خلال أداء صلاة التراويح.

يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بعدد كبير من الشمعدانات صنعت للسلاطين وأمراء المماليك، وزخرفت بكتابات نسخية توضح لمن صنعت، أو بالخط الثلث، ومن ذلك شمعدان صنع فى القرن التاسع الهجرى، وهو ذو تجويف بارز على رقبة ضيقة مزخرفة بكتابة نسخية نصها «**هذا ما أوقف على الحجرة النبوية مولانا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباى بتاريخ ٧٨٨هـ**» وفى قاعدة التجويف حواف بارزة محفورة فى هيئة حبل، وعلى رقبة الشمعدان كتابة محفورة هى نص دعائى باسم قايتباى، حروفه على هيئة ألسنة اللهب وهى متقاطعة فى القمة، وتقع بين شريطين ضيقين من الزخارف النباتية المورقة والمزهرة. وقاعدة الشمعدان تحفها من أسفل ومن أعلى أشرطة مماثلة من الزخارف النباتية، والجزء الأكبر من الفراغات مملوء بشريط من الكتابة النسخية تتكرر فيها عبارة الوقف المذكورة، ويلاحظ أن الألف لامات فى هذه الكتابة على هيئة ألسنة اللهب، وهى تتقاطع فى القمة، وتتخلل الكتابة جامتان باسم قايتباى بخط الثلث، والأرضية منقطة وعليها زخارف نباتية متباعدة.

Dünya barışı için küreselleşme sürecinin uzlaşmacı, hümanist bir bakış açısıyla mı yönlendirileceği; yoksa egemen kültürün kendi kısa vadeli menfaati uğruna dünya barışının feda mı edileceği, etnosantrik bir anlayışla mı konunun ele alınacağı tartışmasına dönersek; İslam kültürüne bu tasavvuf anlayışının sunduğu barışçı, uzlaşmacı ve hümanist yaklaşım; dünya barışının sorumluluğunu omuzlarında hissetmek durumunda olan güçlü ve başat kültür için "uzlaşmacı bir anlayışla küreselleşen" dünyayı oluşturmada bir örnek teşkil edebilir.

20 AĞU 2007

KAYNAKLAR:

AFİFİ, Ebu'l-Ala. (1996). Tasavvuf, İslam'da Manevi Hayat. İstanbul.

ARABİ, Muhiddin-i. (1956). Fusüs ül- Hikem. İstanbul.

BARTHOLD, V.V. (1981). Moğol İstilasına Kadar Türkistan, Hazırlayan: Hakkı Dursun Yıldız, Kervan Yay. İstanbul.

BROCKELMANN, Carl. (1992). İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi, Çev: Neşet Çağatay, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

DOĞRUL, Ömer Rıza. (1948). Tasavvuf, Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul.

HASLUCK, Von.(1991). Bektaşiliğin Coğrafi Dağılımı. Çeviri ve düzenleme: Turgut Koca-A. Nezihi Erginsoy, İstanbul.

KARA, Mustafa. (1980).Din, Hayat, Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler, İstanbul.

KOCA, Turgut. (1985). Pir Nefes Üstad. Ankara.

MELİKOFF, Irene. (1993). Uyur İdik Uyardılar. Çev: Turan Alptekin, Cem Yay. İstanbul.

MEYDAN LAROUSSE, Cilt 11.

SCHİMMEL, Annemarie. (1982). Tasavvufun Boyutları. İstanbul.

SUNAR, Cavit. (Tarihsiz). Tasavvuf Tarihi. A.Ü. İlahiyat Fak. Yay. 130.

SÜMER, Faruk. (1970). "Anadolu'da Moğollar", Selçuklu Araştırmaları Dergisi, s:1-147, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

SÜMER, Faruk. (1972). Oğuzlar. A.Ü. Dil ve Tarih –Coğrafya Fak. Yay:170. Ankara.

TEMREN, Belkıs. (1995). Tasavvuf Düşüncesinde Demokrasi. T.C. Kültür Bak. Yay. Demokrasi Klasikleri/8.

D 1033

Ankara

Şamdan

ALEVİ BEKTAŞİ KÜLTÜRÜNDE "KIRKBUDAK" ÜZERİNE

(About 'Kırkbudak' in Alevi and Bektashi Culture)

Lütfiye GÖKTAŞ KAYA*

ÖZET

Günümüzde Hacıbektaş Müzesi'nde biri Pir Evi'nde, diğeri Balım Sultan Türbesi'nde yer alan büyük boyutlu ve ağaç görünümlü iki şamdan bulunmaktadır. Şamdanların envanter kayıtlarında "kırkbudak" olarak adlandırılmaları dikkate alınarak konuya bu açıdan yaklaşılmış; "kırkbudak" tanımlamasının kaynağı, kırkbudakların Alevi-Bektaşi kültüründeki yeri ve kullanım alanları belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca eserlerin; yapı, müze olmadan, yani bir dergâhken burada bulundukları düşünüldüğünden; Bektaşilik tarikatının dinî felsefesinden yola çıkarak bu felsefenin bir sanat yapıtına nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hacı Bektaş Veli Müzesi, Balım Sultan Türbesi, Kırkbudak.

ABSTRACT

Today there are two huge candelabra which are wooden in appearance in the Hacıbektaş Museum. One of them is in the House of Pir and the other is in Balım Sultan's Shrine. The registration of the candelabra as "kırkbudak" in the inventory is taken into consideration while approaching this study. In this study it is aimed to investigate the source of the name of "kırkbudak", the place and the usage of it in the culture of Shiite-Bektashi culture. Besides this it is supposed that the candelabra were in the building which was a "dergâh" before it was converted into a museum. In this respect it is stated how the religious philosophy of the Bektashi order is reflected in a work of art.

Key Words: Museum of Hacı Bektash Veli, the tomb of Balım Sultan, Kırkbudak.

Anadolu maden sanatı ürün gruplarından olan şamdanlar eşya olarak düşünüldüğünde ilk başta ışık veren nesnelerdir; ancak tarikat yaşamı ve tasavvuf söz konusu olduğunda işlevlerinin dışında bazı sembolik anlamlar taşıdıkları görülür. Bu sembolizmin çözümlenebilmesi öncelikle İslam dini, felsefesi ve tasavvufunun irdelenmesiyle mümkündür.

"Kırkbudak" ile ilgili bilgilerin kaynağına *Hacı Bektaş Veli Vilayetnamesi*'nde rastlanmaktadır. Güvenç Abdal Hacı Bektaş Veli'nin hizmetinde olan bir der-

* Yard., Doç., Dr., Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü: lgoktaskaya@hotmail.com

وإوهامًا لا تجلب لهُ خيرًا ولا تدفع عنهُ ضيرًا ولا يستفيد منها الأَ توسيع نطاق الاوهام في دائرة عقلهِ حتى تتبلّد قواهُ وتكلّ مشاعرهُ ولا يعود يعتبر للعمل في الارض قيمة ولا للبحث عن الكائنات فائدة ولا في التعاون مزية فيكسل ونصير حياتهُ كحياة الحيوان منفردة ذاتية منفرزة عن الهيئة الاجتماعية ولا يهمهُ الاَّ الحصول على ما يقيهِ من الموت بردًا وجوعًا اذ يعتقد ان كل شيء قسمة فلا يجديهِ الاجتهاد فيهِ نفعًا فيسكن الاكواخ ويلبس المسوح وياكل القشور وهي قسمة ليست من الانسانية في شيء

فالامة التي تتخذ هذه المبادئ شعارها لا تلبث ان ترى نفسها متقهقرة كلما خطا العالم نحو التقدُّم خطوة تاخَّرت عنهُ خطوات حتى تصبح اخيرًا لا علوم لها ولا شرائع ولا صنائع مفتقرة الى غيرها من الامم المتمدنة افتقار الصلة للموصول ولا تحسن نسج ثوب ولا غزل خيط ولا صنع ابرة بل تكون كالعلق على بدن الانسانية تكدر راحتها وتمتص دمها

Şamdan –

تقسية الشحم لعمل الشمع

في كل الزيوت والادهان حوامض دهنية مركبة مع قاعدة اسمها كليسرين وهذه الحوامض الدهنية يتألَّف منها القسم القابل الاشتعال من الزيت او الدهن . وهي ضعيفة جدًّا من حيث فعلها الكيماوي وكذلك القاعدة التي تتركب معها ضعيفة في فعلها . ومن المقرَّر في علم الكيمياء ان القاعدة القوية تفصل القاعدة الضعيفة عن الحامض المتحدة بهِ باتحادها بذلك الحامض اي ان القاعدة القوية تجعل الحامض يترك القاعدة الضعيفة ويتحد بها . والكلس قاعدة قوية رخيصة الثمن فيستعمل لفصل الكليسرين عن حوامض الشحم وزيت النخل ونحوها ويتم ذلك بتذويب الشحم ومزجهِ بالكلس والماء وتحريك الجميع مدة فيتحد الكلس بالحامض الدهني ويتكوَّن منها مادة جامدة لا تذوب تُسمَّى صابون الكلس ويبقى الكليسرين ذائبًا في الماء . ثم يجفف صابون الكلس المذكور ويسحق ويضاف اليهِ حامض كبريتيك فيتحد الحامض الكبريتيك بالكلس مكوّنًا كبريتات الكلس اي الجص فيطفو الحامض الدهني على وجههِ عند اغلائهِ فيُقَش او يزل وتصنع الشموع منهُ كما شرحنا عمل الشمع في السنة الاولى . وهذا الحامض الدهني اذا استُخرج من الشحم حسب هذه الطريقة يكون ابيض لؤلؤيًّا صلبًا باهي النور ولكنهُ قصم لا يصلح لسبك الشمع في القوالب ما لم يُضَف اليهِ قليل من شمع العسل ويفرغ في قوالب سخنة . ويمكن ايضًا ان يصلح باضافة قليل من الزرنيخ اليهِ ولكن بخار الزرنيخ سامٌّ فاستعمالهُ مضرٌّ بالعملة وبالمستضيئين . اما الكميات التي تُستعمَل من كلٍّ من الاجزاء المذكورة فتُعرَف بالتجربة

el-Muktataf, 6/9 (1882) S. 232, Beyrut

ENCYCLOPAEDIA IRANICA, c.4, s.751, 1990, New York.

- Şamdan

9 TEMMUZ 1991

Kuttner, New York, 1971. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington, 1955. L. Thorndike, *A History of Magic And Experimental Science*, 2 vols., New York, 1929.

(MAHMOUD OMIDSALAR)

ii. IMAGERY IN POETRY

The candle is a standard image in Persian poetry. The candle traditionally visualized was tall and white (*kāfūr*) and made of wax (*mūm*), sometimes mixed with fragrant ambergris (*'anbar*); it stood in a golden or brass candlestick (*lagan*, a word that now means large metal pots; in modern Persian a candlestick is called *šam'dān*). The cotton wick (*rešta*) could be lit only after the top of the candle had been cut off. In constructing their metaphors poets drew on all these features, as well as on properties of the flame (*šo'la*, *zabāna*), which is fatal to insects but vulnerable to wind, produces molten wax and smoke, and lights up the night.

To the Arabic *moḥdatūn* poets of the 2nd-5th/8th-11th centuries the candle was a favorite subject of descriptive poems, which often have the form of riddles (see Wagner, pp. 134-35; Smoor, pp. 292, 299-301). Candle imagery also occurs in most basic genres of Persian poetry, though often only incidentally. The light and the flame may represent religious, especially mystical, experience. The most popular setting for such imagery is, however, the evening party, the essentials of which are a beautiful youth, a candle, and music (*šāhed o šam' o samā'*; Ritter, p. 499). The party may take place inside or in a garden. Such scenes are frequently depicted in miniature paintings (see, e.g., Robinson, p. 129; Dickson and Welch, II, no. 289; an outdoor scene; for an example in the iconography of funerals see CANDLESTICKS, Plate C).

The light of the candle is symbolic of physical beauty and, on another level, of spiritual radiance. When Ferēdūn demanded the three daughters of the king of Yemen for his sons, the king described the princesses as "three candles more shining than the light of the eyes" (*Šāh-nāma*, ed. Khaleghi, I, p. 96 v. 105b), referring not only to their beauty but also to the comfort and joy their presence brought to him. A religious poet might call his heart a "candle of God" (Nāṣer-e Ḵosrow, p. 416). In expressions like "candle of the world" (*šam'-e jahān*), "candle of the heavens" (*šam'-e āsmān*), and "candle in the golden candlestick" (*šam'-e zarrīn-lagan*) the object is a trope for the sun, but at times it also stands for the moon and other heavenly bodies. On the other hand, the weak light of the candle provided a contrast to the brightness of the sun ('Onṣorī, p. 78). Because of the shape of its flame, like a tongue or pen, the candle is a "teller of secrets."

The burning of the candle gave rise to more dramatic imagery. Drops of liquid wax are the tears of the suffering lover, the smoke his sighs, and the flame itself his passion. But, when the candle represents the beloved, then the lover is the moth (*parvāna*), which cannot resist the light and is drawn into the flame and consumed. The candle is also a source of paradox: It comes to life only after its head is cut off, destroys itself by living, weeps (molten wax) while laughing (a reference to the flickering flame), and wears a shirt (the wick) within its body (Manūčehrī, pp. 70-72).

Of more elaborately developed candle imagery only a few examples can be mentioned. Manūčehrī (loc. cit.) described the candle in the form of a riddle (*loḡaz*) to introduce a panegyric on his fellow poet 'Onṣorī. The motif of the candle and the moth was adopted by Aḥmad Ḡazālī (pp. 59-60) to illustrate the consuming force of love and by Sa'dī to conclude his chapter on love in *Būstān* (pp. 124-27). 'Aṭṭār included a short tale on the same subject in *Manṭeq al-ṭayr* (pp. 222-23) which was taken from the Arabic *Ṭawāsīn* of the Persian mystic Ḥallāj (pp. 16-17; cf. Ritter, p. 587, and Schimmel, p. 70). In the *dīvān* of Ḥāfeẓ both the candle and the moth are mentioned quite frequently (cf. Correale, nos. 4752, 5915); in one of his *ḡazal*s (ed. Ḵānlarī, no. 289), with the *radīf* rhyme *čū šam'* "like the candle," several aspects of the candle imagery are assembled. In Ahlī Šīrāzī's (894/1488-89) *maṯnawī-e Šam' o parvāna* it forms the basis of an allegorical love story (similar works are mentioned by Monzawī, *Noskahā* IV, pp. 2969-71). The poets of the Indian style (*sabk-e hendī*; q.v.) considerably expanded the range of the conventional imagery (for examples see Dehḵodā, s.vv. *parvāna* and *šam'*). Among modern Persian poets mention should be made of Moḥammad-Ḥosayn Šahrīār, who revived the ancient theme of the candle and the moth in a short *maṯnawī* fragment (*Kollīyāt*, pp. 612-15).

Bibliography: Shaikh Farīd-al-Dīn Moḥammad 'Aṭṭār, *Manṭeq-al-ṭayr*, ed. by S. Ṣ. Gowharīn, Tehran, 1348 Š./1969. D. M. Correale, *The Ghazals of Hafez. Concordance and Vocabulary*, Rome, 1988. M. B. Dickinson and S. C. Welch, *The Houghton Shahnameh*, Cambridge, Mass., 1981. Aḥmad Ḡazālī, *Ketāb sawāneḥ al-'oššāq*, ed. H. Ritter, Istanbul, 1942. Abu'l-Moḡīṯ Ḥosayn b. Manṣūr Bayżāwī Ḥallāj, *Ṭawāsīn*, ed. L. Massignon, Paris, 1913. Manūčehrī Dāmḡānī, *Dīvān*, ed. M. Dabīrsīāqī, Tehran, 1347 Š./1968, 1363 Š./1984. Nāṣer-e Ḵosrow, *Dīvān*, ed. S. N. Taqawī, Tehran, 1304 Š./1925. Abu'l-Qāsem Ḥasan b. Aḥmad 'Onṣorī Balḵī, *Dīvān*, ed. Y. Qarīb, Tehran, 1323 Š./1944, 1341 Š./1962. H. Ritter, *Das Meer der Seele*, Leiden, 1955. B. W. Robinson, *Persian Paintings in the India Office Library*, London, 1976. A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, 1975. Idem, *Stern und Blume. Die Bilderwelt der persischen Poesie*, Wiesbaden, 1984, pp. 162, 221-22. P. Smoor, "The Weeping Wax Candle and Ma'arrī's Wisdom-Tooth," *ZDMG* 138, 1988, pp. 283-312. W. Wagner, *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung* II, Darmstadt, 1988.

(J. T. P. DE BRUIJN)

CANDLESTICKS. From the late 6th/12th through the early 10th/16th century the candlestick was

Makale s. 751-755 arasındadır.