



نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی

پدیدآورده (ها) : خوش نظر، سید رحیم؛ رجبی، محمدعلی
کتابداری، آرشیو و نسخه پژوهی :: کتاب ماه هنر :: فروردین 1388 - شماره 127
از 70 تا 77

آدرس ثابت : <http://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/538757>

دانلود شده توسط : علیرضا کریمی
تاریخ دانلود : 10/08/1395

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) جهت ارائه مجلات عرضه شده در پایگاه، مجوز لازم را از صاحبان مجلات، دریافت نموده است، بر این اساس همه حقوق مادی برآمده از ورود اطلاعات مقالات، مجلات و تألیفات موجود در پایگاه، متعلق به "مرکز نور" می باشد. بنابر این، هرگونه نشر و عرضه مقالات در قالب نوشتار و تصویر به صورت کاغذی و مانند آن، یا به صورت دیجیتالی که حاصل و بر گرفته از این پایگاه باشد، نیازمند کسب مجوز لازم، از صاحبان مجلات و مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی (نور) می باشد و تخلف از آن موجب پیگرد قانونی است. به منظور کسب اطلاعات بیشتر به صفحه [قوانین و مقررات](#) استفاده از پایگاه مجلات تخصصی نور مراجعه فرمائید.



پایگاه مجلات تخصصی نور

www.noormags.ir

نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی

چکیده:

در ایران دوره‌ی اسلامی، همواره تأثیر آرای عرفا و حکمای اسلامی بر آثار هنری قابل تشخیص و شناسایی است. از این رو، ابتدا در این نوشتار آرای ابن عربی و مولوی درباره‌ی وحدت وجود و تأثیر آن در ساحت معماری مورد توجه قرار گرفته و سپس به عنصر نور به عنوان نمادی از وجود خداوند که در معماری اسلامی همواره حضوری ذاتی دارد، پرداخته شده است. بخش بعدی مقاله به آرای حکمای اسلامی درباره‌ی نور و رنگ و تأثیر شگفتی که این آرا در حوزه‌ی نگارگری و معماری از خود به جا گذاشته‌اند، اشاره می‌کند و ارتباط حالات روحی عارف با نورهای رنگی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. در انتها نیز به نقش نور و رنگ در نگارگری ایرانی که همواره جایگاه تجلی فرهنگ ایرانی اسلامی بوده است، پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: نور، رنگ، نگارگری، معماری، ایران، اسلام

مقدمه

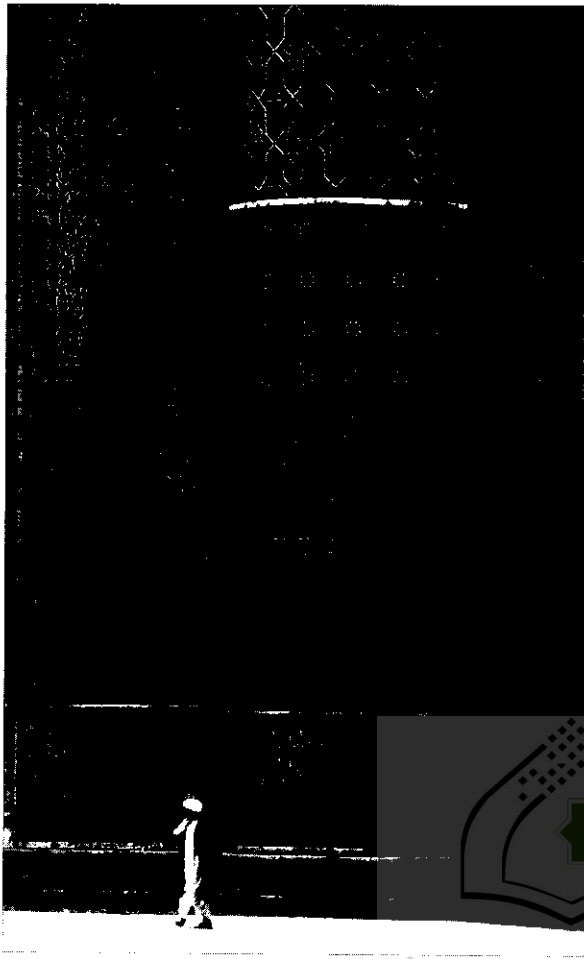
هنر و معماری اموری کاملاً عینی هستند و ما در ساحت اندیشه، نیاز داریم بدانیم کدامین مفاهیم نظری و آرای حکمی در این امور عینی تأثیر گذارده و آنها را شکل و صورت بخشیده‌اند. بنابراین هدف این تحقیق شناسایی آرای حکمای اسلامی و تأثیر این آرا در ساحت معماری و نگارگری ایرانی است. از این رو در این نوشتار، دیدگاه‌هایی که عرفای اسلامی درباره‌ی وحدت وجود داشته‌اند و تأثیری که این تفکرات در شکل ظاهری معماری اسلامی داشته، مورد توجه قرار گرفته است. معماران ایرانی همواره ایده‌ی تجلی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را در آثارشان به نمایش گذاشته‌اند. هم‌چنین در این نوشتار دیدگاه‌هایی که درباره‌ی نور و رنگ از جانب عرفا و حکمای دوره‌ی اسلامی بیان شده مورد مذاقه قرار گرفته است.

اساساً نور و رنگ در فرهنگ ایران قبل و بعد از ظهور اسلام نقش مهمی دارد. در حکمت ایران باستان از خداوند که همان اهورامزدا باشد به

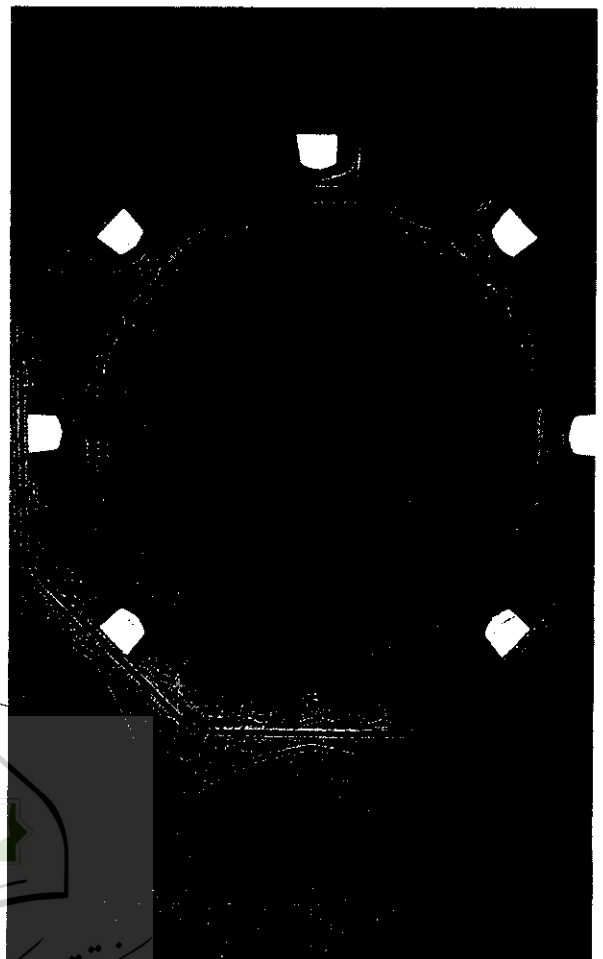
منزله‌ی روشنی بیکران و از رنگ به عنوان اولین دختر نور یاد شده است. در دوره‌ی اسلامی نیز حکمتی که سهروردی در جهان اسلام بنیاد نهاد مبتنی بر نور بود که سرانجام حکمت نوری او در آرای نجم الدین کبری، نجم رازی و علاء الدوله سمنانی به دیدگاه ویژه‌ی در مورد پدیده‌ی نور و تألیف آن با رنگ انجامید. بنابراین آرای حکمای اسلامی سبب شد تا هنر اسلامی عنصر نور را همواره به عنوان تمثیلی از جلوه‌ی وجود الهی به کار گیرد. نحوه‌ی تلقی حکما از نور و رنگ در آثار نگارگری نیز تأثیر خود را گذاشته است. نگارگر در اثر هنری خویش، دنیایی خیالی، بدون سایه و غرق در نور را ترسیم می‌کند و رنگ‌ها نیز در نگارگری با عدم تبعیت از رنگ‌های جهان مادی، روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراترند.

آرای ابن عربی و مولوی و تأثیر آن بر معماری اسلامی

درباران، همیشه رابطه‌ای نزدیک و باطنی میان اسلام، و به ویژه عرفان اسلامی، با هنر برقرار بوده است. با ملاحظه‌ی آرای مولوی و ابن عربی^۱ درباره‌ی وحدت وجود می‌بینیم این آرا در ساحت هنر، به نحوی تأثیر خود را گذاشته‌اند. به اعتقاد ابن عربی، هرگونه کثرت و تضادی که در عالم می‌بینیم از وجود کثرت و تضاد در بین اسماء حق ناشی می‌شود. اسماء، در واقع، برزخ بین وحدت و کثرت‌اند. ما فقط با یک وجود سروکار داریم و آن حق تعالی است و اسماء کثیر وی وجوه مختلف این وجودند. خداوند در مرتبه‌ی ذات از هرگونه تعیین و کثرت رها است. در این مرتبه، ذات الهی، هیچ اسم و صفتی ندارد و قابل شناخت نیست^۲. نخستین مرحله‌ی تجلی، تجلی ذات الهی بر خویش است. در این مرتبه، اسماء و صفات مندرج اند، اما هنوز متعین و متمایز نشده‌اند. این مرحله را مقام احدیت گفته‌اند. مرحله‌ی بعد تعیین و تمایز اسماء و صفات است. تفاوت این مرحله با مرحله‌ی قبل، فقط در اجمال و تفصیل است. این مرحله را مقام واحدیت نامیده‌اند. به این ترتیب، نظریه‌ی اسماء و صفات ما را از وحدت صرف، به نوعی کثرت می‌رساند که باید آن را «کثرت اسمایی» خواند. ولی برای رسیدن به عالم امکان، هنوز توجه به یک اصطلاح بسیار مهم ضروری است و آن «اعیان



تصویر ۲



تصویر ۱

مراجعات و تحقیقات معماری

انقروی، شارح بزرگ مثنوی، در تفسیر بیت اول می نویسد: «مشایخ صوفیه فیضی را که از ذات بی چون حضرت حق تعالی به اعیان ثابت می رسد فیض اقدس می گویند که یک نور واحد منبسط است. مثلاً چون نور بسیطی است که از قرص خورشید به زجاجات مختلف می تابد. آن زجاجات مانند اعیان ثابت است و اشعه‌ی متنوع شمس که از زجاجات مختلف ظهور می کند مشابه فیض مقدس است که از اعیان ثابت به سایر ارواح می رسد.» (انقروی، ۱۳۸۰، ص ۸-۳۰۷) البته مولوی معتقد است که فهم وحدت وجود با بحث و گفت‌وگو ممکن نیست و فقط با سلوک عملی میسر می شود.

شرح این درآینه‌ی اعمال جو
که نیابی فهم آن از گفت و گو
(مولوی، ۱۳۸۴، ص ۶۷۰)

معماران ایرانی با آثارشان نشان داده‌اند که با سلوک عملی نه تنها به ادراک وحدت وجود نائل آمده‌اند بلکه این ایده را در آثارشان متجلی کرده‌اند. در معماری اسلامی، دایره، همواره نمادی از وحدت وجود بوده است و معماران ایرانی، همواره قسمت درونی فضای زیر گنبد را نیز به گونه‌ای می ساختند که توجه انسان از کثرات معطوف به یک نقطه شود. (تصویر ۱) بورکهارت می نویسد: «در خصوص معماری، شالوده‌ی مادی آن را بنا و معمار فراهم می سازند، در حالی که به مثابه یک علم با هندسه سر و کار دارد

ثابت است.» اعیان ثابت نامی است که ابن عربی بر ماهیت‌های ممکنات، آن گونه که در علم خدا مقرر و ثابت است، اطلاق کرده است. اعیان ثابت که به نوبه‌ی خود، برزخ بین اسماء و عالم امکان به شمار می روند تعینات و سایه‌های اسماء الهی اند. ابن عربی برای توضیح این که چگونه چنین تعینات و صورت‌هایی بر اسماء الهی حاصل شده است، از اصطلاح «فیض اقدس» که جانشین حقیقت غیبی است، استفاده می کند. در واقع اعیان ثابت و استعدادهایشان در علم خداوند، از فیض اقدس حاصل می شود. سرانجام برای آنکه اعیان، لباس وجود بپوشند «فیض مقدس» به میان می آید و با دستیاری او، عالم امکان پیدا می شود. اندیشه‌ی وحدت وجود در مثنوی نیز قابل تأمل است:

منبسط بودیم و یک جوهر همه
بی سر و بی پا بدیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب
بی گره بودیم و صافی همچو آب
چون به صورت آمد آن نور سره
شد عدد چون سایه های کنگره
کنگره ویران کنسید از منجنيق
تا رود فرق از میان این فریق
(مولوی، ۱۳۸۴، ص ۳۴)

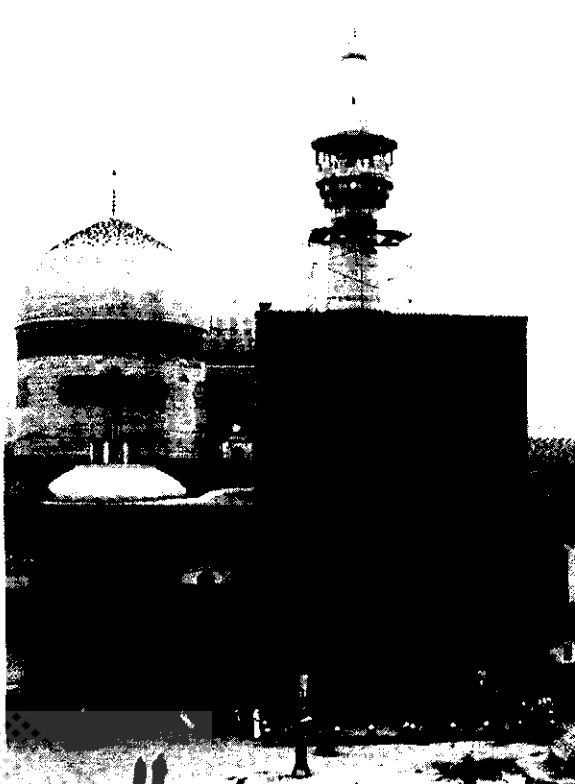
قرآن مقدس الهام می‌گیرد و این مسئله که معماری اسلامی چه روش‌های ساختی را از ساسانیان، بیزانس و دیگر منابع به عاریت گرفته، چندان اهمیتی ندارد. حتی چهره‌ی ظاهری مساجد به گونه‌ای شکل گرفته تا از طریق رمز و تمثیل، با روشنی خیره‌کننده‌ای، اسماء و صفات گوناگون الوهیت را جلوه‌گر نماید: گنبد، زیبایی الهی یا «جمال» را و مناره‌ها، ابهت خداوندی یا «جلال» را. (نصر، ۱۳۷۰، ص ۴۸)

تمامی تلاش معماری ایرانی دوره‌ی اسلامی این بوده که اساسی‌ترین اصول تفکر اسلامی یعنی توحید را به نمایش بگذارد. حتی معنای ضمنی نقش‌مایه‌های تزئینی در هنر اسلامی که زبانی کاملاً انتزاعی دارند، همواره وحدت مشهود در کثرت است. (تصویر ۲) دیواری که در این تصویر دیده می‌شود پایه مسجد جمعه در هرات افغانستان است. همه جای آن آکنده از نقوش است گویی دیوار ویا کف خانه‌ای را با پرده و قالی پوشانده‌اند. هریکشی از آن منطق خاص خود را دارد و مهمترین منطق آن ارتباط همه‌ی اجزا با یکدیگر است. در مجموع آنچه که در این تصویر علی‌رغم تمام تزئینات هندسی و خوشنویسی و رنگ‌آمیزی دیده می‌شود وحدت در کثرت است و کثرت در وحدت.

نور در معماری اسلامی

تمثیل نور در اعتقادات مردم ایران سابقه‌ای طولانی دارد. در ادیان قبل از ظهور اسلام در ایران، مثل دین زرتشتی و کیش مانوی، تمثیل نور برای تبیین تعلیم این ادیان استفاده می‌شد. در دوره‌ی اسلامی نیز، محوری‌ترین بنیاد اندیشه‌ی حکمت اشراق سهروردی^۵ بر نور استوار بود که در ایران گسترش بیشتری یافت. معماری اسلامی در ایران تأکید ویژه‌ای بر نور دارد. این معماری، همواره بازتابنده‌ی مکان مقدس، حیات و حضور نور است و بر روح آدمی تأثیر می‌گذارد. برای مثال، فضای درون مسجد، اساساً به نحوی ساخته شده است تا حضور خداوند را القا کند و فرد مؤمن از هر سو خود را در احاطه‌ی این حضور ببیند، که: «و الله من ورائهم محیط».

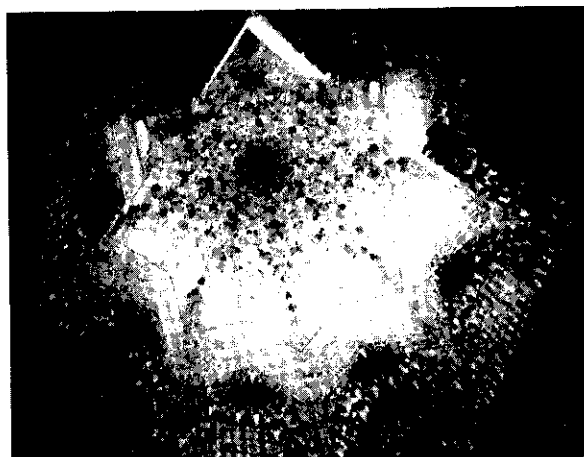
«حضور الهی در معماری اسلامی یا به صورت مساجد یکدست سپید و ساده‌ی نخستین که فقر و سادگی‌شان یادآور غنی مطلق است. جلوه‌گر می‌شود، یا در قالب نماها، طاق‌ها و گنبدهایی که ماهرانه رنگ‌آمیزی شده‌اند و در توازن و هماهنگی خود، گویی تجلی و حدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را باز گو می‌کنند.» (نصر، ۱۳۷۰، ص ۶۸) هنر اسلامی عنصر نور را اساساً به عنوان تمثیلی از جلوه‌ی وجود مطلق به کار می‌گیرد. شیخ اشراق خداوند را نورالانوار می‌خواند و معتقد است که آسمان و زمین از نور خداوند به وجود آمده و موجودات به نسبت قرب به نور از وجود بهره‌مندند. او معتقد است که نور در مرتبه‌ی حس و ماده ضعیف‌تر از نور در مراتب عالی‌تر است، یعنی هر قدر به منبع نور و حضرت نورالانوار نزدیک‌تر شویم، نور خالص‌تر و شفاف‌تری حاصل می‌شود. پس تجرد از ماده به معنای حرکت و عروج به سمت منبع وجود و نور هستی و دوری گزیدن از نازل‌ترین درجه‌ی وجود و سایه‌های نور است. «از این منظر نور به عنوان مظهر و نماد وجود در فضای معماری اسلامی تلقی می‌شود. آینه‌کاری و بهره‌گیری از موزاییک‌ها یا رنگ درخشنده‌ی طلائی و فیروزه‌ای برای گنبدها و تزئین مقرنس‌ها و نقوش، بیانی از قاعده‌ی جلوه‌گری نور است (تصویر ۳) و این کار چونان کیمیاگری کردن است که معمار در آن سنگ را همچون نور جلوه‌گر می‌سازد و از دل سنگ که تاریک و سرد است، تالو



تصویر ۲

. هندسه در معماری سنتی، بر خلاف مهندسی جدید، به وجه کم و بیش کمی و فیزیکی آن منحصر نمی‌شود. هندسه یک جنبه‌ی کیفی هم دارد که در قوانین تناسب ظاهر می‌شود و یک عمارت به واسطه‌ی آن، از وحدت و هماهنگی بی‌نظیری برخوردار می‌گردد. قوانین تناسب معمولاً بر مبنای تقسیم دایره به اشکال منظم محاط در آن به دست می‌آید. بدین‌گونه، همه‌ی نسبت‌های موجود در یک بنا نهایتاً از دایره حاصل می‌شوند که نمادی از وحدت وجود بوده، تمامی اشکال ممکن هستی را در بر می‌گیرد. چه بسیار گنبد با پایه‌های چند ضلعی و طاق نما با سه کنج‌های مشبک که از این نماد پردازی حکایت می‌کنند. «(بورکهارت، ۱۳۷۰، ص ۲۲) «معماری مسجد در اهدافی که می‌جوید و در واقعیت روحانی‌ای که می‌آفریند از باطن

تصویر ۳



و درخششی پدید می‌آورد.»

(مددپور، ۱۳۷۴، ص ۲۷۱) مقرنس‌های درون محراب مسجد گویی انوار تجسد یافته‌اند. (تصاویر ۴ و ۵ و ۶)

در معماری اسلامی ماده‌ی سنگین و بی شکل با تبدیل به طرح‌های تزیینی و اشکال مقرنس و مشبک‌گویی به اشیایی ماورایی بدل شده‌اند. دیگر ماده‌ی درونی اطاق‌ها سنگ و آجر نیستند بلکه به صورت اسرار آمیزی از خود نور ساطع می‌کنند و خود به خود انسان مؤمن را متذکر آیه‌ی «الله نور السموات و الارض» می‌شوند. وقتی معماری به صورت جهانی و روشن درمی‌آید، به یک مرتبه‌ی تکامل بلوری رسیده است. «در کلامی به حضرت علی (ع) داریم که: «محمد بشیر لا کالبشر بل هو کالیاقوت بین الحجر» «محمد (ص) بشیر است لکن نه مانند بشرهای دیگر بلکه مانند یاقوت بین احجار». در این کلام به تشبیه بین طبیعت بلور و تکامل معنوی اشاره شده است.^۷ این تشبیه همچنین نقطه‌ی پیوستگی معماری را به کیمیا نشان می‌دهد.»

(بورکهارت، ۱۳۷۶، ص ۵۷)

نور و رنگ از منظر حکمای اسلامی

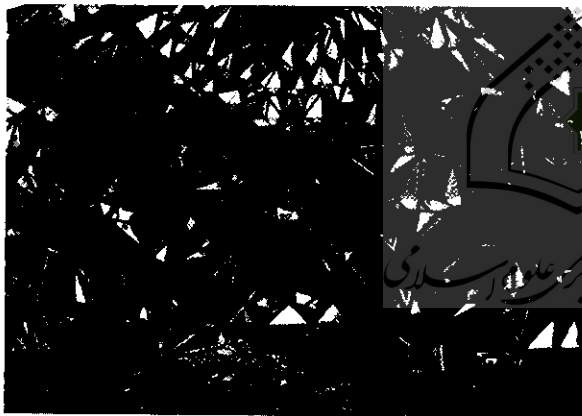
حکمتی که سهروردی در جهان اسلام بنیاد نهاد مبتنی بر نور بود و سرانجام حکمت نوری او در آرای «نجم‌الدین کبری»^۸، «نجم رازی»^۹ و «علاء الدوله سمنانی»^{۱۰} به نگرش ویژه‌ای در مورد پدیده‌ی نور و تألیف آن با رنگ انجامید. در کتاب مرصاد العباد نجم رازی درباره‌ی تمثیل نوری اسماء جلال و جمال، داده‌های درخور توجهی وجود دارد. نجم رازی در واقع انوار و کیفیات مختلف حالات روحی مرتبط با این انوار را طبقه‌بندی کرده است. او معتقد است که وقتی آینه‌ی دل با ذکر لا اله الا الله صیقل یابد و زنگار طبیعت و ظلمت صفات بشریت از او محو شود، می‌تواند پذیرای انوار غیبی شود. نجم رازی مانند نجم الدین کبری معتقد است که نفس اماره در مادون وجدان، نفس ناطقه همسطح وجدان و نفس مطمئنه در مافوق وجدان قرار دارد و ساحت کشف و الهام به فرا وجدان که همان نفس مطمئنه است، مربوط می‌شود. نجم رازی نفس اماره را با رنگ سیاه، نفس ناطقه را با رنگ سرخ و نفس مطمئنه را با رنگ سفید برابر می‌داند. «و اما الوان انوار، در هر مقام آن انوار که مشاهده افتد رنگی دیگر دارد به حسب آن مقام، چنان‌که در مقام لوامگی نفس، نوری ازرق پدید آید و آن از امتزاج نور روح بود با ظلمت نفس، و چون ظلمت نفس کمتر شود و نور روح زیادت گردد نوری سرخ مشاهده شود و چون نور روح غلبه گیرد نوری زرد پدید آید و چون ظلمت نفس نماند نوری سفید پدید آید و چون نور روح با صفای دل امتزاج گیرد نوری سبز پدید آید و چون دل تمام صافی شود نوری چون نور خورشید پدید آید. و چون نور حق عکس بر نور روح اندازد مشاهده با ذوق شهود آمیخته شود و چون نور حق، بی حجب روحی و دلی در شهود آید بی رنگی، بی کیفیتی و بی حدی و بی مثلی و بی ضدی آشکارا کند. اینجا نه طلوع ماند نه غروب، نه مکان نه زمان، نه قرب و نه بعد. «لیس عند الله صباح و لا مساء» اینجا نه عرش است نه فرش، نه دنیا و نه آخرت.» (نجم رازی، ۱۳۵۲، ص ۳۰۶)

رنگ‌های بصری‌شده‌ی نجم الدین رازی، شامل هفت مرتبه‌اند که هر کدام به یک حالت روحی مرتبطند. «شش مرتبه‌ی اول که عبارتند از:

نورهای سفید، زرد، بنفش، سبز، آبی و سرخ نماینده‌ی انوار صفت جمالند، حال آنکه مرتبه‌ی هفتم که نور سیاه مظهر آن است، مربوط به صفت جلال است. این نور که هم‌چنین شب روشن هم خوانده می‌شود ذات احدیت است که به دلیل نامتمايز بودن بصری عدم تعین آن، با شب تشبیه پذیر است، زیرا همان طور که در شب نمی‌توان چیزی راه هر چه باشد، تشخیص داد، همان طور، در این مرتبه‌ی ذات هم که مرتبه‌ی افنای پدیده‌هاست، درک و دریافت آگاهی وجود ندارد.» (شایگان، ۱۳۸۲، ص ۲۵۲)

سیاهی گر بدانی نور ذات است
به تاریکی درون آب حیات است
(سیستری، ۱۳۶۸، ص ۷۲)

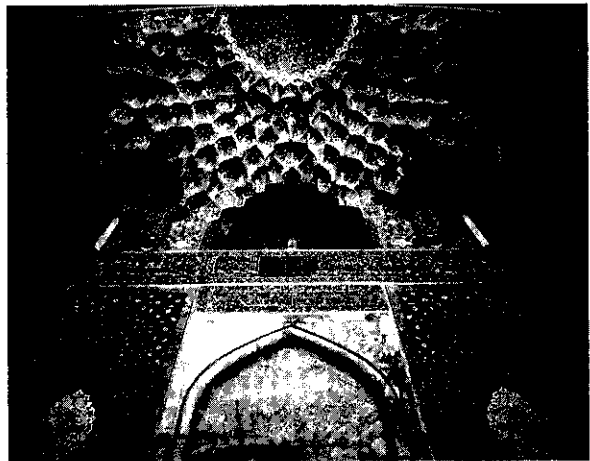
لازم به ذکر است که سفیدی در نور، وجود تمام رنگ‌ها است. اما در ماده، رنگ نبود رنگ است. رنگ سیاه در ماده از ترکیب گونه‌های رنگ حاصل می‌شود در صورتی که در نور، سیاهی نبود رنگ است. در واقع نور سیاه که نماد نبود رنگ است به معنی ذات مصون از تجلی است. رنگ سیاه، رنگ پوشش خانه‌ی کعبه نیز هست. اما رنگ سفید نماد ذات در مقام تجلی است، وجودی که خود را متجلی کرده است. رنگ محصول تجزیه‌ی نور است اگر نور را در حالت تجزیه نشده‌اش



تصویر ۵

نماد وجود مطلق (وحدت) بدانیم. رنگ نیز می‌تواند نماد تعینات وجود مطلق (کثرت) باشد.

«رنگ‌ها آینه‌ی عالم وجودند: برتر از همه، رنگ سپید، کنایه از «وجود مطلق» است و اصل و اساس تمامی مراتب هستی، که همه‌ی رنگ‌ها را به هم پیوند می‌زند. و پست‌تر از همه، رنگ سیاه، نشانه‌ی نیستی است. میان دو مرز نور و ظلمت، همچون مراتب هستی، طیف رنگ‌ها قرار گرفته‌اند. البته رنگ سیاه معنای تمثیلی دیگری نیز دارد و آن «ذات خداوند» است که از شدت نورانیت، تیره و ظلمانی می‌نماید و برخی از عرفا آن را «نور سیاه» خوانده‌اند.» (نصر، ۱۳۷۰، ص ۶۸) اما اعتقاد نجم الدین کبری درباره‌ی انوار رنگین این است که این نورها در رؤیتی فراحسی برای عارف منکشف می‌شوند و نمادهایی هستند تا او توسط آنها، مقام نورانی - عرفانی خویش را دریابد. سمنانی نیز بر آن است که وقتی برای سالک به سبب آتش ذکر، فنا حاصل آمد نور نفس به ظهور می‌آید که پرده‌ی این نور به رنگ کبود است. بعد از آن نور دل طلوع می‌کند که پرده آن به رنگ سرخ



تصویر ۶

عقیق می‌باشد. بعد از آن نور سبز ظاهر می‌شود که پرده‌ی آن سفید است و در این مقام است که برای سالک علم لدنی کشف می‌شود. بعد از آن نور روح انسی اشراق می‌کند که پرده‌ی آن به رنگ زرد است و آنقدر خوشایند می‌باشد که از دیدن آن، نفس ضعیف و دل قوی می‌گردد. «بعد از آن نور خفی که روح القدس اشارت بدو است در تجلی آید و پرده‌ی او سیاه باشد، سیاهی‌ای به غایت صافی و عظیم با هیبت. گاه باشد که از دیدن این پرده سیاه سالک فانی شود و رعشه بر وجود او افتد. مقصود آنکه آب حیات جاودانی در این ظلمات تعبیه است ... سالک چون داد این مقام داده باشد نور مطلق که صفت خاص حق است متجلی شود و پرده‌ی او سبز باشد و آن سبزی علامت حیات شجره‌ی وجود باشد.» (سمنانی، ۱۳۸۳، ص ۳۰۳) البته عقیده‌ی سمنانی بر این است که تجلی نور مطلق برای سالک تنها در بهشت ممکن است. و تجلی نور حق از جهات منزّه است و چیزی شبیه این تجلی نیست.

تصویر ۷



سخن مولوی نیز درباره‌ی رنگ و نور قابل تأمل است. او معتقد است اگر فقط رنگ را دلیل دیدن بدانیم علت اصلی‌تر آن را نخواهیم دید. آنچه بیش از رنگ به دیدن کمک می‌کند وجود نور است. اساساً هستی با نور تحقق یافته است. رنگ نیز تمام هستی‌اش وابسته به نور است. با آمدن تاریکی، مرگ رنگ از راه می‌رسد. و خلاصه آنکه همه چیز به نور وابسته است.

کی ببینی سرخ و سبز و فور را
تا ببینی پیش از این سه نور را
لیک چون در رنگ گم شد هوش تو
شد ز نور آن رنگها روپوش تو
چون که شب آن رنگها مستور بود
پس بیدیدی دید رنگ از نور بود.
(مولوی، ۱۳۸۴، ص ۵۴)

به این ترتیب با نگاه به آثار به وجود آمده در حوزه‌ی نگارگری و معماری می‌توان به این نکته پی برد که این مفاهیم نظری یعنی بینش عرفانی حکمای اسلامی درباره‌ی نور و رنگ چه تأثیر شگفتی بر هنر گذاشت.

نور و رنگ در نگارگری ایرانی

نگارگری ایرانی ترجمه‌ی ناب فرهنگ ایران باستان و فرهنگ دوره‌ی اسلامی است. اکثر موضوعات انتخاب شده برای نگارگری از آثار ادبی - عرفانی اخذ شده‌اند. نگارگر در اثر هنری خویش، دنیایی خیالی، بدون سایه و غرق در نور را ترسیم می‌کند. در بینش باستانی ایرانیان، بارگاه اهورا مزدا روشنی بی‌پایان است و گویی که نگارگر ایرانی در اثر خویش همواره این بارگاه را می‌آفریند. و در بینش مزدایی، رنگ، اولین دختر نور است. هم‌چنین نگارگری ایرانی در سبک و معنا وامدار نگارگری مانوی است.

«هرکسی می‌داند که هدف نگارگری مانی، اساساً آموزش بوده است و این نگاره‌ها برای آن کشیده می‌شدند تا بینش انسان را به فراسوی جهان حسی رهنمون شوند و برانگیزنده‌ی عشق و ستایش برای «پسران نور» و هراس از «پسران تاریکی» باشند. مانویان، با در سر داشتن آرمان آزاد سازی نور، بر آن شدند تا در نگارگری‌های خود نور را با فلزات گرانبها نمایش دهند.» (کرین، ۱۹۷۸، ص ۱۳۷) رنگ‌هایی که در نگارگری ایرانی به کار برده شده، به خصوص رنگ‌های طلایی، نقره‌ای، لاجوردی و فیروزه‌ای باید اذعان کرد که ساخته و پرداخته‌ی توهم ذهنی نگارگر نیست بلکه محصول باز شدن چشم دل او و رؤیت عالم مثالی است، همان عالمی که طبق نظر حکمای اسلامی همچون ملاصدرا، مقرر بهشت است. غزالی معتقد است که: «نسبت جهان ظاهر به جهان باطن همچون، نسبت پوسته به هسته، بدن به روح، و ظلمت به نور است.» (اسمیت، ۱۹۴۴، ص ۱۷۴) توجه نگارگر عارف نیز همواره متمایل به جهان باطن و نوراست تا به پوسته و ظاهر این جهان. از این رو دست به خلق عالم و آدمی فراسوی این جهان خاکی زده است. (تصویر ۸) پرده‌ی همای در برابر قصر همایون رقم جنید نقاش، را همه دیده‌ایم. (تصویر ۹) در این پرده‌ی بهشتی، نور و ظرافت همه جا به هم آمیخته است. هر برگه‌ی از نازک‌کاری بهره دارد. مکان ناکجا آباد است. درختان را ریشه در جوی معنا است. پرندگان در فضای

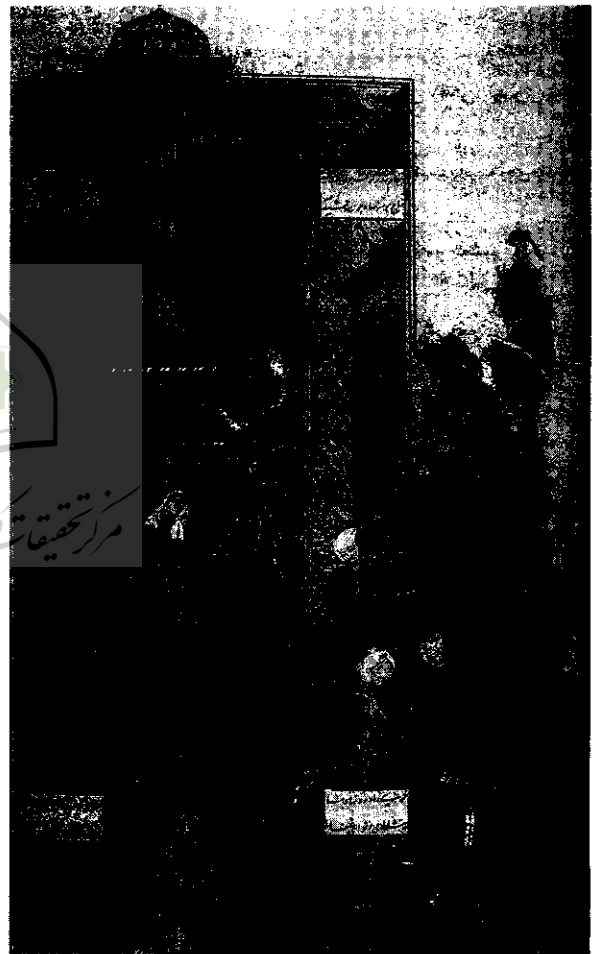
هورقلیائی شناورند. پرده، جای بیداری اشیاء در نور است و نور از بیرون نمی‌تابد، از خود اشیاء می‌تراود. از این پرده درمی‌یابیم که حضرت جنید با حکمت‌الاشراق جناب سهروردی کاملاً آشنا بوده است. در بیان نقاشان ایرانی، رنگ همان نور است و هنرمند می‌کوشد به وسیله‌ی رنگ‌ها و آشناسدن با عوالم نورانی با عالم ملکوت پیوند پیدا کند.

معمار ایرانی نیز همین جهان نورانی را در آرایش‌های مساجد دوره‌ی صفوی و در رنگ‌های شاداب کاشی‌های لعابی، که همچون کانی‌های بلورین‌اند به جلوه گذاشته است.

در نگارگری ایرانی، همه چیز وزن، حجم و جسمیت خود را از دست داده است و رنگ‌ها به نور مبدل شده‌اند. اساساً رنگ تخت از نظر

می‌بردند. هر وقت نگارگر، رنگ مورد نظر خود را در طبیعت نمی‌یافت با ترکیب کردن رنگ‌های دیگر آن را می‌ساخت. اساساً همه‌ی رنگ‌ها در نگارگری ما روشن‌اند.

معماری ما هم معماری روشن است و این همه، ریشه در اصل ثابتی دارد که در هستی جاری است و آن نور است. نور هم وسیله‌ی دیدن است، هم سبب دیدن و هم خود دیدن است و حیات همه چیز هم از نور است. بنابراین می‌توان گفت راز باطنی هنر ایرانی رسیدن به کیمیای نور است، همچنان که هدف کیمیاگری حقیقی تبدیل ماده‌ی سنگین به روح است. البته این تبدل در انسان نیز باید اتفاق افتد در حدیث داریم که خداوند پشت هفتاد هزار پرده‌ی نور و تاریکی پنهان است. و انسان



تصویر ۸



تصویر ۹

نگارگران نماد نور محسوب می‌شد. رنگ‌هایی که ما در طبیعت می‌بینیم ذرات نوری باز پس زده شده توسط مولکول‌های اجسام است و چون این فوتون‌ها در فضا منتشرند با فوتون‌های مولکول‌های مختلف ترکیب می‌شوند و رنگ‌های متنوعی را در چشم ایجاد می‌کنند به همین دلیل ما در طبیعت رنگ‌های خالص را نمی‌بینیم. نگارگران این نوع رنگ را رنگ نمی‌دانستند و به آن «تیرنگ» یا «نیست رنگ» می‌گفتند. و رنگ را همان می‌دانستند که خدا به موجودات اعطا کرده است. از نظر نگارگران رنگ‌های اصلی و فرعی هم معنایی نداشت و رنگ‌ها بر یکدیگر ترجیح نداشتند و رنگ‌ها را با همان خلوصی که از طبیعت می‌گرفتند به کار

باید این پرده‌ها را یکی پس از دیگری کنار زد، ابتدا پرده‌های تاریک و بعد پرده‌های روشن را. «این سفر روحانی از ماریج دنیا به کثرت اشیاء و رنگ می‌گذرد و به وحدت غایی می‌رسد، که آخرین مرحله‌ی آن با نور سیاه درخشانی اعلام می‌شود که با نابودی یا مرگ (فنا) همه‌ی تصویرها، همه‌ی رنگ‌ها، همه‌ی حواس‌ها، و مهم‌تر از آن با نابودی نفس فرد شناخته می‌شود. عارف، سراپا در نور الهی جذب می‌شود. قطره‌ی نوری که در دنیا سایه‌ها پنهان شده بود، سرانجام به دریای بیکران‌هی نور می‌پیوندد و با آن یکی می‌شود.» (اردلان، ۱۳۸۵، ص ۱۷۷)

نتیجه‌گیری

در برداشتی کلی از این پژوهش می‌توان موارد زیر را به طور موجز نتیجه گرفت:

- ۱- در معماری اسلامی دنیایی از اشکال و صور وجود دارد که در کنار هم به صورتی هماهنگ و انسجامی بی‌نظیر بیانگر اصل وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت است که این مسئله به سبب تأثیر آرای عرفا و حکمای اسلامی در ساحت هنر، تحقق یافته است.
- ۲- در معماری اسلامی، تمامی اشکال منتظم هندسی که نماد کثرت هستند از دایره که رمز وحدت وجود می‌باشد، ناشی شده‌اند.
- ۳- هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الهی نزدیک نیست. بدین جهت است که معمار ایرانی می‌کوشید تا در آنچه می‌آفریند از عنصر نور تا آنجا که امکان داشت استفاده کند.
- ۴- تأثیر نظریه‌هایی که درباره‌ی نور و رنگ در آثار حکمای اسلامی وجود دارد، در معماری و به‌خصوص در نگارگری ایرانی کاملاً مشهود است. رنگ‌ها در هنر ایرانی با خردمندی و آگاهی، هم از لحاظ نمادگرایی و هم از نظر تأییدی که به واسطه‌ی ترکیب یا هماهنگی رنگ‌ها بر روح می‌گذارد، به کار می‌رود.

۵- جهان نگارگری ایرانی نسبت ذاتی با عالم مثال دارد و زبان و فرم خود را از همان عالم اخذ کرده است. بنابراین رنگ و نور در نگارگری، مثالی و واقعیت‌گریزند.

۶- هنر ایرانی چونان کیمیاگری کردن است هم‌چنان که هدف کیمیاگری حقیقی نیز تعالی بخشیدن به ماده و تبدیل آن به طلا است. البته این تبدل در نفس انسان هنرمند نیز باید صورت گیرد.

پانویس ها :

۱. آثار عرفانی ابن عربی، اندیشمند سده‌ی ششم، در اندیشه‌های عرفانی بعد از وی تأثیری عمیق داشت و کتاب زیر نیز همچون کاوشی ژرف و تطبیقی بر آن آثار تألیف شده است:

T . Izutsu , The Key Philosophical Concepts in Sufism and Taoism – Ibn Arabi and Lao – Tzu , Chuang – Tzu , Tokyo : 1966

۲. رجوع کنید به کتاب مصباح الهیاده الی الخلافه و الولایه ، تألیف امام خمینی (ره) ترجمه‌ی سید احمد فهری ، صفحات ۲۱ و ۲۲

۳. نگاه کنید به کتاب اصلاحات الصوفیه یا فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف، تألیف عبد الرزاق کاشانی، ترجمه‌ی محمد خواجوی، انتشارات مولی، صفحه ۹

۴. برای توضیحات بیشتر درباره‌ی فیض اقدس و فیض مقدس ، رجوع کنید به کتاب تجلی و ظهور در عرفان نظری ، نوشته‌ی سعید رحیمیان ، صفحات ۲۲۷ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹

۵. سهروردی از اندیشمندان سده‌ی ششم هجری، مؤسس حکمت اشراقی و از حکمای بزرگ اسلام است .

۶. قرآن کریم ، سوره ی بروج ، آیه ی ۲۰

۷. به تعبیر حافظ :

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر

آری شود ولیک به خون جگر شود

۸. نجم‌الدین کبری ، عارف بزرگ قرن ششم هجری است . او استاد نجم‌الدین رازی بود .

۹. نجم‌الدین رازی صاحب کتاب مرصاد العباد ، نخستین عارفی است که به مطالعه‌ی تجلیات رنگین و رابطه‌ی آنها با احوالات روحانی پرداخت .
۱۰ - علاء الدوله سمنانی از حکیمان عارف مشرب سده‌ی ۷ و ۸ هجری است . او در کتاب مصنفات فارسی نقد حالی نیز از خود ارائه کرده است .

منابع :

- اردلان، نادر، «اصفهان در مطالعات ایرانی»، به کوشش درناتاهولود، ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵ .

- انقروی، و رسوخ‌الدین اسماعیل. «شرح کبیر بر مثنوی (جلد ۱)»، ترجمه عصمت ستارزاده، تهران: انتشارات زرین، ۱۳۸۰.

- بورکهارت، تیتوس. «جاودانگی و هنر»، ترجمه‌ی سید محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ، ۱۳۷۰.

- بورکهارت، تیتوس. «مبانی هنر معنوی»، تهران: انتشارات سوره، ۱۳۷۶

- رازی، نجم. «مرصاد العباد»، به اهتمام محمد امین ریاحی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۵۲ .

- سمنانی، علاء‌الدوله. «مصنفات فارسی»، به اهتمام نجیب مایل هروی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳ .

- شایگان، داریوش. «آیین هندو و عرفان اسلامی»، ترجمه جمشید ارجمند، نشر فرزانه روز، ۱۳۸۲ .

- شبستری، شیخ محمود. «گلشن راز»، به اهتمام دکتر صمد موحد، تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۶۸ .

- مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. «مثنوی معنوی»، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۴ .

- مددیپور، محمد. «تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی»، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۴ .

- نصر، سیدحسین. «جاودانگی و هنر»، ترجمه‌ی سید محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ، ۱۳۷۰ .

Corbin , Henry , " The Man Of Light in Iranian Sufism " , Translated From the French by Nancy Pearson , London,1978, 1944 Smith , Margaret , " al – Ghazzali the Mystic " , London

فهرست منابع تصویر:

تصویر ۱: شیلاد، بلر، بلوم، جانانان ام، هنر و معماری اسلامی، ترجمه‌ی اردشیر اشراقی، تهران: سروش، ۱۳۸۱.

تصویر ۲ و ۴ و ۵: میشل، جرج، معماری جهان اسلام، ترجمه‌ی دکتر یعقوب آژند، تهران: مولی، ۱۳۸۰.

Taqi Mostafai, Seyed Mohamed, Persian Architecture At A Glance, Published by Tehran Cement Company, 1967

تصویر ۶ و ۷: استیرلن، هانری، اصفهان تصویر بهشت، ترجمه‌ی جمشید ارجمند، تهران: فرزانه روز، ۱۳۷۷

تصویر ۸: فریه، ر. دلبیو، هنرهای ایران، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران: فرزانه روز، ۱۳۷۴

تصویر ۹: گرابر، اولگ، مروری بر نگارگری ایرانی، مترجم مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳

دانشنامه‌ی شهرسازی

گراهام اشورت

ترجمه‌ی پدram پورشکیبایی

انتشارات ستایش

دانشنامه‌ی شهرسازی، بحث خود را مبتنی بر برنامه‌ریزی و طرح‌ریزی محیط زیست کالبدی کرده است. بی‌تردید همه‌ی ما به نوعی برنامه‌ریزی می‌کنیم. داشتن یک یا چند هدف و سپس جهت‌دهی زمان و داشته‌ها و استعدادها به آن سمت و سو، به طور مشخص اندیشه‌ی درستی است. برنامه‌ریزی برای خانه یا کسب و کار کوچک کاری ساده تلقی می‌شود و برنامه‌ریزی برای کسب و کاری بزرگ شکل پیچیده‌ای به خود می‌گیرد و آن‌گاه جهت‌دهی منابع و مهارت‌ها در شهر، منطقه یا کل کشور، کاری تقریباً بفرنج است. این بفرنج بودن و پیچیدگی همیشه شیوه‌های عملکردی و توصیفی تازه‌ای را به خود به وجود می‌آورد. در این صورت پای نخبگان به میان می‌آید که با زبانی سخن می‌گویند که درک آن برای ما دشوار و گاه کاملاً نامفهوم است. دانشمندان چنین زبان نامفهومی را خاص خود دارند و برنامه‌ریزان نیز همین طور.

برنامه‌ریزی برای شهرها ریشه‌ای ده هزار ساله دارد و کتاب حاضر نیز می‌کوشد به پراهمیت‌ترین افراد و رخداد‌های عرصه‌ی تاریخی مذکور بپردازد.

برنامه‌ریزی به مثابه مشخص‌ترین شیوه‌ای که از طریق آن حکومت یا بوروکراسی می‌تواند شکلی غلبه یافته در زندگی ما به خود بگیرد، کماکان با نوعی نگرانی همراه است که شاید درست هم باشد.

ناخرسندی از برنامه‌ریزان و دستاوردهای آن نمی‌تواند بهانه‌ی معقولی برای رد کردن خود برنامه‌ریزی باشد. این امر به آن معنا است که مردم بیشتری باید خواست و اراده‌ی خود را بر آگاهی از طرح‌ها و نقشه‌برداری‌ها، کمربند‌های سبز و زمین بکر، طرح توسعه‌ی جامع و هم‌چنین بناهای تاریخی تعلق بگیرد. کتاب شاید بتواند در این زمینه یاری‌رسان باشد.

به گفته‌ی نویسنده کتابی از این نوع، به طور اجتناب‌ناپذیر، به منابع بسیاری مدیون است که در آن میان برخی از آنها منتشر شده‌اند. از جمله کتاب برنامه‌ریزی شهری و روستایی در انگلستان اثر جی جی کالینگ ورت، کلیات قانون شهرسازی اثر دزموند هیپ، و کتابچه‌ی محیط زیست اثر پیتر کرسول که اخیراً منتشر شده است و سودمندترین منبع برای مقابله با کتاب حاضر بوده است که به نوعی می‌توان گفت مکمل یکدیگر نیز هستند.

کتاب به شیوه‌ی الفبایی تنظیم شده، اما نمایه‌ای برای افراد و مکان‌هایی دارد که خودشان مدخل جداگانه‌ای را تشکیل نداده‌اند لیکن در مدخل‌های دیگر به آنها اشاره شده است.

نویسنده چنین کتابی را در بهترین زمان ممکن در اختیار مخاطب قرار داده است. در گذشته این همه آحاد مردم چنین گرایش مشتاقانه‌ای به محیط زیست نداشتند هر چند افراد بیشتری دارند به جست و جوی راه‌حل‌های گوناگون در این زمینه می‌پردازند. آنان که به طور حرفه‌ای چنین می‌کنند و هم‌چنین دانشجویان کتاب را ارزشمند خواهند یافت. کتاب برای افراد غیرمتخصص نیز مناسب خواهد بود.