ART University Website

دوفصلنامه دانشگاه هنر | شماره یک | بهار و تابستان ۸۷

نامه هنرهای تجسمی و کاربردی

۴۹

دکتر عبدالمجید حسینی‌راد

دیدار با فرشته رنگ
بررسی نور و رنگ در نگارگری ایران

تاریخ دریافت مقاله :
تاریخ پذیرش نهایی :

چکیده

نور و رنگ از عناصر اصلی هنر نقاشی و فضای تجسمی آثار نگارگران ایرانی به شمار می‌رود. این دو به مثابه ظاهر و باطن حقیقتی واحد، که تجلی و نمودی از فیض خداوند در عالم است، جلوه‌گر شده‌اند. براساس آیاتی از قرآن کریم که خداوند را نور آسمان‌ها و زمین گفته‌اند، جنبه‌های تمثیلی و رمزآمیز نور و رنگ مورد توجه فلاسفه، حکما و عرفای مسلمان نیز قرار گرفته است. تأثیرات حکمت و عرفان اسلامی بر نگاه هنرمندان مسلمان به موضوع هنر و عمل هنرمندانه، به نمایش جلوه‌هایی خاص از نور و رنگ در عالم خیالی نقاشی ایرانی انجامیده و موجب شده تا در فضای نگاره‌ها مشاهدات باطنی از عالم مثال و نور و رنگ به نمایش درآید. این مقاله ضمن توجه به سرچشمه‌های به‌کارگیری رنگ در آثار هنر ایران پیش از دوران اسلامی، به ریشه‌یابی توجه به نور در اساطیر باستانی ایران پرداخته و جلوه‌ها وتأثیرات آن را تا دوران اسلامی پی‌گیری می‌نماید و از همین رهگذر جنبه‌های تمثیلی و رمزآمیز نور و رنگ را در باور حکمای اشراقی مورد توجه قرار می‌دهد. نور فراگیر و رنگ‌های متباین، درخشان و دارای خلوص و بدون سایه ـ روشن بیشترین جلوه را در عالم نگارین نقاشی ایرانی دارند. در همین راستا استفاده از نام و جلوه‌های رنگ‌های متباین و مکمل، به عنوان عوامل اصلی ادراك بصری در ساخت تصاویر خیالی در اشعار فارسی مورد توجه قرارگرفته و رابطه متقابل صورت‌های خیالی شعری و فضای رنگین نگاره‌ها بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی

نورهای رنگین، رنگ، رنگ و نور، عالم رنگین نگارگری، فرشته رنگ

۱ـ دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
شهر تهران، استان تهران

Email: Hrad@ut.ac.ir

ART University Website

مقدمه

مباحث نور و رنگ در نگارگری ایرانی از یکدیگر جدا نیستند. همان‌طور که این دو در اساس به یکدیگر وابسته و غیرقابل تفکیک‌اند. بدون تابش نور، رنگ دیده نمی‌شود و در صورتی که چیز کدری حاجب نور نباشد و تابش نور را منعکس نکند، وجود نور نیز درک نمی‌شود.
اگرچه رنگ به عنوان عنصر تجسمی اصیل کار هنرمندان نقاش، معمولاً بیشتر مورد توجه و استفاده آنها قرار می‌گیرد، اما این توجه محدود به بازنمایی و توصیف کیفیت و چگونگی سطح و رنگ اشیاء در آثار نقاشان نیست؛ بلکه جنبه‌های مفهومی و نمادین رنگ‌ها همواره و در جلوه‌های گوناگون حیات آدمی مورد توجه قرار گرفته است. رابطه رمزآمیز رنگ و نور با یکدیگر و با پدیده‌ها و حقایق توصیف ناپذیر عالم، و نیز تجربه دیداری و تجسم نور به واسطه رنگ در فضا، جنبه‌هایی کیمیاگرانه و رازآمیز به رنگ، نور و رابطه میان آنها داده است. به طوری‌که رنگ و نور به عنوان ظاهر و باطن حقیقتی برتر و متعالی جلوه نموده‌اند. از این منظر نور و رنگ نه تنها در آثار هنرمندان نقاش و نوشته‌ها و مباحث هنری جایگاهی بس مهم دارد، بلکه در تألیفات و تجارب دانشمندان، اهل سلوک، حکما و عارفان نیز همواره مورد نظر بوده و آتش سخنان رمزآمیز آنها را، به ویژه در میان حکیمان اشراقی، تیزتر و پرحرارت‌تر نموده است. گویی نور و رنگ جنبه‌های معرفتی میان هنرمندان و عرفا را با یکدیگر پیوند می‌دهد و نشان می‌دهد که هنر و معرفت عرفانی سرشتی مشترک و نزدیک به هم برای پرده برداشتن از رخسار حقیقت و درک راستین آن دارند.
از آنجاکه جهان به نمایش درآمده در نگارگری ایرانی، تقلیدی از جهان طبیعت آن‌گونه که به طور ملموس و با چشمان خاکی در پیرامون خود می‌بینیم نیست، مفاهیم نور و رنگ علاوه بر جلوه‌های زیبایی شناختی نگارگری، نمودهای دیگری نیز می‌یابند که فراتر از بازنمایی و توصیف نور و رنگ در طبیعت است. تاکنون مقالات و نوشتارهای مختلفی در خصوص فضای مثالی نگاره‌های ایرانی منتشر شده است؛ این نوشته نیز ضمن پرهیز از مباحث مکرر، در حد لزوم ناچار به اشاره‌هایی در این زمینه برای ورود به بحث اصلی خود است. چراکه اطلاع از کیفیت و چگونگی جهان مثالی در تفکر و حکمت اسلامی ایران برای ورود به مبحث نور و رنگ در نگارگری ضروری است.[۱]

هنر پرستش‌مدارانه

در نگارگری ایرانی فضای تجسمی عالمی است زاییده خیال هنرمند، و در عین حال خیال‌انگیز. هنرمند ایرانی که آبشخور ذهن و خیالش اعتقادات و باورهای اسلامی است، جهان نقاشی‌اش را نه به عنوان تقلید و بازسازی عالم واقع، بلکه از تصوری در وجود می‌آورد که حاصل خیال و نگاه او به جهان مینوی ورای عالم مادی است. در نزد او جهان مادی گذران و فانی است؛ و آنچه ناپایدار و فانی است، تنها از آن جهت ارزشمند و قابل اعتناست که ما را به جهانی حقیقی و مینوی تذکر دهد. در نظر او هنر عالمی روحانی است و کار هنری به مثابه ذکری است که موجب تقرب در پیشگاه خداوند تبارک و تعالی و آرامش دل می‌شود و فرشته‌ای است که ما را از عالم خاک به افلاک می‌برد. عمل هنری ابداعی است خلّاقانه؛ همان‌گونه که خداوند از روح خود در آدم دمید و او را بر صورت خود آفرید و خلیفه خود قرار داد، خلّاقیت هنرمندانه نیز جلوه‌ای است از فعل و فضل باریتعالی که در جهان ما ظاهر می‌شود: «اوست خداوند خالق و سازنده و مصور و تمام اسماء حُسنی از آن اوست.»(سوره حشر آیه ۲۵ [۲]
خداوند قلم را وسیله آموختن قرار داد و نگاشتن با آن را به انسان آموخت. بنابراین عالم نگارگر ایرانی، عالمی است معنوی و نشئت گرفته از تعالیم اسلامی. از آنجاکه خدای کریم جن و انس را نیافرید مگر برای پرستش خودش[۳]، عمل هنرمند مؤمن به مثابه یاد و پرستش خداست؛ بنابراین او در اثر خود آفریدن زیبایی را دنبال می‌کند، چراکه: «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد و دوست دارد که نمود نعمتش را در بنده‌اش ببیند.»(جعفری، ۱۳۸۱، ۲۷۸ [۴]) بدین قرار در نزد هنرمند

مؤمن، هنر کارکردی مشخص و روشن در راستای خیر، خوبی و زیبایی دارد. او از طرفی سعی می‌کند با استفاده از تعالیم دینی، عمل هنرمندانه خود را در مسیر پرستش حق و ارج‌گذاری به وجود قرار دهد، و از طرف دیگر از انجام فعل عبث در اثر هنری خودداری کند. بدین طریق عمل هنرمندانه با هدف متعالی ساختن منظر مخاطب اثر شکل می‌گیرد. در عین حال پرهیز از تقلید و بازنمایی صورت‌های جهان ملموس، نگارگر ایرانی را در طریقی قرار داده است که ساخته‌هایش موجب شائبه بت‌پرستی و تقلید انسان‌مدارانه فعل خداوند در صورت‌سازی نشود. بنابراین عالم نقاشی او فضایی است عاری از هر آنچه میان او و حضرت باریتعالی فاصله اندازد، بلکه تلاشی است تا حجاب‌ها را بسوزاند و او را به عالم اصلی‌اش باز رساند؛ «هنر اسلامی در نهایت خود به ایجاد فضایی می‌اندیشد که به آدمی کمك کند تا کرامت ازلی [=اولیه] خویش را محقق سازد. بنابراین از هر چیزی که بتواند، حتی درصدی کاملاً نسبی و موقّتی «بت» باشد، احتراز می‌جوید. هیچ چیز نباید میان انسان و حضور نامریی خداوند، حایل شود». (بورکهارت،)

عالم نگارین نقاشی ایرانی

از آنجا که خداوند نور آسمان‌ها و زمین است و جهان در همه مراتب خود سرشار از فیض نور ایزدی است، اگر با چشم دل به جهان نگاه شود، تاریکی‌ها هم سرشار از نورند، چرا که: «ستایش از آن خداوندی است که آسمان‌ها و زمین را بیافرید و تاریکی و روشنایی را پدیدار کرد...»(سوره انعام آیه ۱۷) و آنجا که سرشار از نور است سایه‌ای تشکیل نمی‌شود.

در جهان بلورین نگارگری، اشیاء از خود سایه‌ای ندارند و فضا را نوری سرمدی فراگرفته است. وقتی که اشیاء جهان مادی در معرض تابش نور قرار می‌گیرند، نه تنها دیده می‌شوند، بلکه به علت کدر بودن، سایه‌هایی از آنها تشکیل می‌شود. در فضای نگاره‌های ایرانی اگرچه نور همه جا را فراگرفته است، لیکن سایه‌ای از چیزها و پیکرها و عناصر موجود دیده نمی‌شود. گویی تابش نور صرفاً باعث دیده شدن رنگِ چیزها می‌شود و نه جسم آنها، به تعبیر دیگر نور در فضای نقاشی به رنگ استحاله می‌یابد.

وقتی که چیزها در معرض روشنایی قرار می‌گیرند، به دو صورت ممکن است سایه‌ای از آنها به وجود نیاید؛ صورت اول زمانی است که نور از زوایای مختلفی بر آنها بتابد، به طوری که نورهای مختلف سایه‌ها را از میان بردارد. در این حالت شدت نورهای سایه پُرکن به حدی است که اگرچه ممکن است سایه‌های متعددی به صورت خیلی ضعیف در کنار و یا روی یکدیگر به وجود آید، ولی در نهایت سایه مشخصی تشکیل نمی‌شود. حالت دوم هنگامی است که اشیاء خود دارای نور باشند. در این صورت اگرچه اشیاء دیده می‌شوند، اما سایه‌ای از آنها به وجود نمی‌آید، چون نوری از بیرون بر آنها نمی‌تابد؛ آنها خود نورند و نور از خود سایه‌ای نمی‌سازد. این حالت همان وضعیتی است که چیزها در فضای نگاره‌های ایرانی از آن برخوردارند. چرا که این فضا نمودی از عالم مثالی است. در عالم مثالی اگرچه چیزها صورت مادی دارند، لیکن جسم مادی ندارند تا از آنها سایه‌ای به وجود آید؛ آنها بلورین و شفافند، اگرچه شکل و رنگ دارند. به تعبیر «ملامحسن فیض کاشانی»، «عالم مثالی، جهانی است روحانی. از یك جانب با جوهر جسمانی شبیه است، چون می‌تواند موضوع درك و احساس گردد، و دارای ابعاد و مقدار است و می‌تواند در زمان و مکان ظاهر آید. و از جانب دیگر، با جوهر عقلی مشابهت دارد، چون از نور مطلق و محض تشکیل گردیده و از زمان و مکان مبّری است. پس جسم مرکبِ مادّی نیست و نه جوهر مجرّد عقلی و منفصل از مادّه. و بهتر آن است بگوییم که عالمی است دارای دو جهت و دو بُعد که به واسطه هر کدام از آن دو به مناسبتی که با آن دو دارد شبیه است.»(کربن،) همین معنا را «داوود قیصری»، از چهره‌های بزرگ تصوف در قرن هشتم هجری، (متوفی به سال) این گونه بیان می‌کند: «بدان که عالم مثالی (جهان صور مثالی)، عالمی است روحانی و از جوهر نورانی. از یك جانب با جوهر مادی رابطه دارد؛ از آن جهت که موضوع ادراك و دارای ابعاد و مقدار است و

از طـرف دیگـر، با جواهر معقول قائم بالـذّات و مجرّد قرابت دارد؛ از آن نظر کـه طبع آن از نور محض است». (کربن، ۲۵۰

نور و رنگ

همچنان که گفته شد نور و رنگ نه تنها عناصری به هم وابسته و مورد اکرام نگارگران هستند، بلکه در نزد مشـایخ صوفیه، عرفا و حکمای مسـلمان نیز همواره مورد توجه بـوده و مباحثی را به‌وجود آورده اسـت. از منظـر آنها نـور ذات حق تعالی مبداء جمیع انـوار، و نور مربی مرتبه‌ای متنـزل از نور الانوار اسـت. بنابراین هر چیز بنا به اسـتعداد جوهری خود از نور برخوردار اسـت و هر چه این برخورداری بیشتر باشد، جسم لطیف‌تر و رنگ خالص‌تری دارد. بنابراین رابطه و پیوستگی میان ادبیات حکیمانه و نگاه نگارگران به نور و رنگ، یکی از عوامل تأثیرگذاری دیدگاه‌ها و تفکر حکمی بر هنر ایرانی اسلامی، به خصوص نگارگری است.

«اللـه نورالسـموات و الارض»، و آیات متعدد دیگری در قرآن کریم، نور خداوند را مورد توجه مؤمنان قـرار می‌دهد. تقدس و اهمیت نور و وجه تمثیلی آن بـه عنوان مظهر وجود خداوند همواره مورد نظر حکما و عرفا قرار داشـته است، به طوری که اشعار و نوشته‌های عرفانی سرشار از خیال‌های شاعرانه، تمثیل‌ها، تعبیرها و مباحث فراوان پیرامون مفهوم و معنای نور است. تفسیر و تأویل‌هایی که پیرامون آیه سـوره نور[۵] پدید آمده، همه و همه کوشـیده‌اند تا بلکه پرده‌هایی از بی‌شـمار حجاب‌هایی که نور خداوند را پوشیده داشته، بگشایند. از سوی دیگر نگارگران، که به طور ملموسی با نور و رنگ سر و کار داشته‌اند، متأثر از این احوال و عوالم فضای آثار خود را از نور و رنگ آکنده‌اند. برای نگارگر ایرانی، رنگ حاصل نور و نحوه و محل ظهور آن اسـت. به تعبیر دیگر رنگ، جسـم نور اسـت و در ذات خود از تیرگی عاری است. پس هر چه رنگ‌ها درخشان‌تر و خالص‌تر باشند، از نور لطیف‌تری برخوردارند.

براساس تعریف علما، نور ظاهر بالذّات و مُظهر غیر است. یعنی چیزی است که به خود ظاهر و پدیدار اسـت و ظهور و رویت اشـیاء نیز به علت وجود آن است. «اگر در جهان هستی چیزی باشد که نیازی به تعریف و شرح آن نباشد [به ناچار] باید خود ظاهر بالذّات باشد و در عالم وجود چیزی اظهر و روشن‌تر از نور نیست؛ پس بنابراین چیزی از نور بی‌نیازتر از تعریف نیست». (سهروردی، ،

در مباحـث متعـددی کـه پیرامون مسـئله نـور و رنگ و رابطـه میان آنها طـرح گردیده، حکمـا نور را شـرط وجـود رنگ و متکلمین شـرط دیـدن آن می‌داننـد. «به عقیده ابن‌سـینا و بسـیاری از حکما و حسن‌بن‌هیثم، ریاضی‌دان معروف و معاصر ابن‌سینا، نور و روشنی شرط وجود و محصول رنگ‌هاست و در تاریکی رنگ وجود ندارد. زیرا شرایط وجود آن‌که نور است، موجود نیست. شمس‌الدین محمود اصفهانی (متوفـی هـ)، در مطالع الانظار که شـرح اوسـت بـر طالع‌الانوار، تألیف قاضـی عبدالله بن‌عمر بیضاوی (متوفی هـ)، نظر ابن‌سـینا را تأیید می‌کند. متکلمین عقیده داشتند که نور شرط دیدن رنگ اسـت و بر این عقیده، رنگ در ظلمت موجود اسـت ولی دیده نمی‌شود، برای آن‌که شرط رؤیت آن وجود ندارد». (فروزانفر، ،

نظر مولانا در مثنوی، شریف آنجا که رابطه رنگ و نور را برای اثبات یگانگی خداوند و مسئله توحید در میان می‌آورد، به عقاید متکلمین درخصوص رابطه نور و رنگ نزدیك اسـت و نور را شـرط دیدن رنگ می‌دانـد و نه شـرط وجود آن. امروزه نیز تحقیقات علمی نشـان می‌دهد که هر مـاده به لحاظ ترکیب شـیمیایی و سـاختمان مولکولی دارای ویژگی خاصی اسـت. یا به تعبیر بهتر طیف خاصی از نور را با طول موج مشخصی منعکس می‌کند. این انعکاس نور اجسام به چشم، باعث درك رنگ آنها می‌شود.

مولانا می‌فرماید:

کی ببینی سرخ و سبز و فور را[۶]
تا ببینی پیش از این سه نور را

لیك چون در رنگ گم شد هوش تر
شد ز نور آن رنگ‌ها روپوش تر
چون که شب آن رنگ‌ها مستور بود
پس بدیدی دید رنگ از نور بود[۷]

همان‌طور که حضرت مولانا می‌فرماید، از آنجاکه ما معمولاً مدهوش دیدن رنگ‌ها و چیزها می‌شویم، از توجه به نور که ظاهر سازنده رنگ‌ها و چیزهاست غفلت می‌ورزیم. این مسئله در نگاره‌های ایرانی قابل دریافت است؛ در نگاره‌ها از فرط وجود رنگ، نور دیده نمی‌شود. در حالی که همه چیز در کمال روشنی و بی‌سایگی قابل رویت است.

نورهای رنگین

در نزد عرفا و اهل سلوك، رنگ‌ها مراتب تجربه معنوی و میزان معرفت عارف و درجه سلوك او را نشان می‌دهند. این رنگ‌ها به صورت نوری رنگین در درون شخص مشاهده می‌شود. از میان اکابر عرفا «شیخ نجم‌الدین کبری» (مقتول به سال هـ)، از اولین و برجسته‌ترین عالمانی است که از مشاهده رنگ در مراتب سلوك عرفانی یاد می‌کند. او نورهای رنگی را چون نشانه‌هایی از حالت عارف و میزان سلوك معنوی او برمی‌شمارد. (کربن، ،) آن‌گونه که «هانری کربن» توضیح می‌دهد، نجم‌کبری تنها به ساختن یك نظریه اکتفا نمی‌کند؛ بلکه رخدادهای راستینی را توصیف می‌کند که در جهان باطنی شخص (مقام المشاهده) رخ می‌دهد؛ رخدادی در راستای حقایقی که کاملاً متناسب با قوه خیال است. مقام مشاهده هستی طبیعی (وجود) «قبل از هر چیز، تاریکی مطلقی است؛ وقتی که تزکیه آن آغاز می‌شود، این وجود ظلمانی در مقابل تو حالت ابری سیاه را به خود می‌گیرد و چون زایده‌های نفسانی، که بر جای الهامات حقانی بر آن روییده‌اند، زدوده و زایل شوند، آن‌گاه به تدریج حالت توده ابری سفید را به خود می‌گیرد. اما روان فرودین (نفس اماره)، هنگامی که برای بار نخست ظاهر می‌شود، به رنگ آبی‌تیره (کبود) است و حالتی جوشنده دارد؛ به همان‌گونه که آب از چشمه می‌جوشد. چنانچه این روان فرودین به تسلط شیطان درآید، به صورت فورانی مضاعف از تیرگی و آتش‌افروختگی ظاهر می‌شود، بی‌آن‌که بتواند چیز دیگری را بنمایاند؛ زیرا هیچ خیر و نیکویی در شیطان‌زدگی نیست.»(corbin,1987,72)

به باور «نجم رازی»]۸[رنگ‌هایی که توسط احساس فراحسی (غیبی) مشاهده می‌شوند، دارای چنین مراتبی هستند: «در نخستین گام، نوری که مشاهده می‌شود، نور سفید است؛ این نور نشانه اسلام است. در مرتبه دوم، نور زرد مشاهده می‌شود؛ که علامت ایمان است در سومین مرتبه نور آبی‌تیره (کبود)، که علامت احسان است مشاهده می‌شود. در چهارمین مرحله نور سبز علامت نفس‌مطمئنه است ـ مشاهده نور سبز در این مرحله اگرچه متناسب با درجه‌بندی نجم کبری نیست، اما در مفهوم با آن تناسب دارد ـ در پنجمین گام نور آبی‌لاجوری که علامت ایقان است در نظر می‌آید. در ششمین مرتبه رنگ قرمز دیده می‌شود (رنگ عقل فعال در نزد نجم‌کبری)، هفتمین گام، در مرحله نور سیاه است؛ که نشانه عشق شورانگیز است.

«شش گام نخست با نورهایی مطابقت دارد که نجم رازی آنها را به عنوان انوار جمالی توصیف می‌کند؛ نورهای تجلی روشنی‌بخش. نور سیاه نوری است جلالی که وجود عارف را می‌سوزاند. نور سیاه «طلسم اعظم» یعنی اسباب ساختار جسمانی انسان را می‌شکند.» (corbin,1987,117-118)

«علاءالدوله سمنانی»[۹] (ـ هـ) در تفسیر خود از مراتب باطنی، از توصیف اندام لطیف اندام‌شناسی عرفانی بهره می‌گیرد، در باور او هر یك از اندام‌های لطیف رمزی است از پیامبری که در عالم صغیر انسان وجود دارد و نقش او را بر خود می‌پذیرد. هر اندام با نور رنگینی به نشان درمی‌آید که عارف، در حالتی از ژرف‌اندیشی، آن را مشاهده می‌کند، و می‌آموزد که بدان نگرش داشته باشد. چراکه این رنگ او را از حالت مینوی خودش آگاه می‌سازد. در نظر سمنانی هرکدام از مراتب عارف

ART University Website

در سلوك و سفر عرفانی‌اش با یکی از پیامبران هستی انسان ارتباط دارد و با نوری رنگی توصیف می‌شود. (کربنِ، ،) «مرتبه جسم لطیف در هنگام زاده شدن، وقتی که به ترکیب جسمانی کاملاً نزدیك است (آدم هستی‌ات)، به سادگی تاریکی، سیاه رنگ است و گاه با تغییراتی به رنگ خاکستری دودی؛ مرتبه نفس اماره (نوح هستی‌ات)، به رنگ آبی است؛ مرتبه اول (ابراهیم)، به رنگ قرمز است؛ مرتبه اَبَر آگاهی (موسی) به رنگ سیاه درخشان است. این همان نور سیاه است؛ [...] آخرین مرتبه، مرکز الهی محمّد(ص) به رنگ سبز پرتلألو است [...] زیرا سبز مناسب‌ترین رنگ برای رمزِ رازِ رازها (یا برترین فراحس‌ها) است.» (corbin,1987,136)

قریب به همین رنگ‌بندی، در روایتی از حضرت علی‌علیه‌السلام، به نقل از امام حسین(ع) آمده که «مردی شامی در مسجد کوفه از امیرالمؤمنین علی(ع) خواست تا او را از رنگ و نام آسمان‌ها آگاه کند. امام در پاسخ فرمودند: نام نزدیك‌ترین آسمان‌ها «رقیع» است و آن از آب و دود است، و نام آسمان دوم «فیذوم» است و به رنگ آهن است، سومین آسمان «ماروم» است و به رنگ ارزیز [قلع] است، و نام آسمان چهارم «ارقلون» است و به رنگ نقره است، و نام آسمان پنجم «هیضمون» است و به رنگ طلاست، نام آسمان ششم «عروس» است و آن یاقوت سبزی است، و نام آسمان هفتم «عجماء» است و آن درّ سفیدی است.»(معین،۱۳۸۵، ۱۰۰ ۱۰) در حدیث دیگری منسوب به حضرت علی‌علیه‌السلام که هانری کربن از کتاب مرحوم کلینی نقل کرده، آمده است: خداوند عرش را از چهار نور آفرید؛ یك نور قرمز که قرمزی رنگ‌ها از آن است، یك نور سبز که رنگ‌های سبز همه از آن پدید آمده‌اند، دیگری نور زرد است که همه رنگ‌های زرد از آن به وجود می‌آیند و یکی نیز نور سفید است که رنگ‌های سفید همه از آن حاصل می‌شود.(corbin,1981,36)

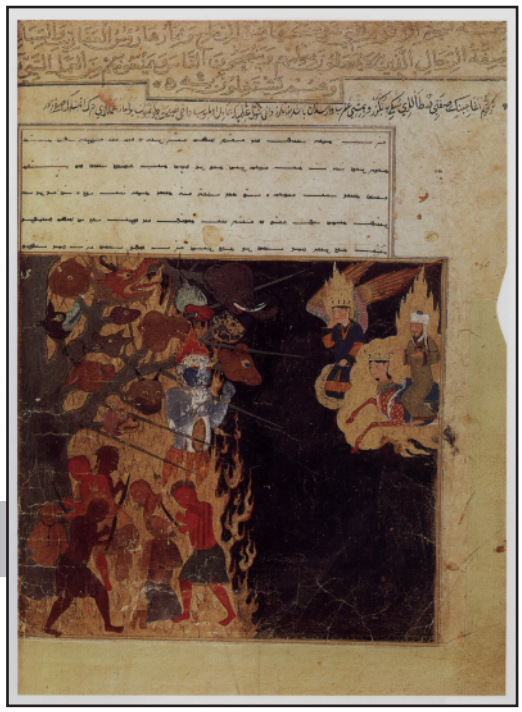
نمایش نور در نگارگری

در نقاشی‌های ایرانی عموماً از رنگ طلایی برای نشان دادن نور استفاده می‌شود. آسمان طلایی و فضای نگاره‌ها، سرزمین نورانی عالم خیال هنرمندان را روشن می‌کند. حضور چنین نوری به همه چیز جلوه‌ای رنگین می‌بخشد. گاه صخره‌ها و نوك درختان سرو نیز ازاین رنگ نورانی بهره‌مند می‌شوند. نگارگر ایرانی آنجاکه آسمان را طلایی می‌سازد، از رنگ آبی برای رنگ‌آمیزی سطح زمین و صخره‌ها بیشتر استفاده می‌کند؛ رنگی که به عنوان مکمل رنگ‌های طلایی و زرد رابطه میان زمین و آسمان کیهانی را کاملتر نشان می‌دهد. در این صورت است که فرشته زمین وجود آسمانی خود را ظاهر می‌سازد. بر اساس همین رابطه، در نگاره‌هایی که آسمان در جامه کبود نقاشی شده، نگارگران از رنگ طلایی برای رنگ‌آمیزی سطح زمین استفاده می‌کنند. گاهی نیز اشعه‌های طلایی خورشید زرین از گوشه‌ای در بالای نگاره، فضای آن را سرشار از روشنایی مهر می‌کنند. درجهان اساطیری ایرانی آسمان هفتم همان روشنی بیکران و جای اورمزد است و «خورشید چشم اورمزد خوانده می‌شود. او تیرگی و تاریکی را نابود می‌کند و اگر یك زمان دیر برآید، دیوان همه آفرینش را از میان می‌برند.»(آموزگار،۱۳۸۶، ۳۷)

در جهان نگاره‌های ایرانی خورشید هیچگاه غروب نمی‌کند و فروغ روشنایی‌بخش آن همواره فرشته زمین را از تاریکی اهریمنی محفوظ می‌دارد. گویی مهر همچون ایزدی همیشه بیدار همراه با خورشید از مشرق به مغرب می‌رود و پس از فرو رفتن خورشید همچنان بر سرزمین اشراقی نگاره‌ها نورافشانی می‌کند تا سایه‌ای از چیزها و پیکره‌ها به وجود نیاید و تنها رنگ آنها بتواند نمودار شود.

در نگاره‌های ایرانی هاله نور پیرامون چهره و پیکر مقدسین نیز با رنگ طلایی به صورت شعله‌ای مشتعل جلوه می‌کند. از آنجاکه نار سرشتی نورانی دارد، پاك می‌کند و روشنی می‌بخشد، شعله‌های آتش نیز به همین شیوه نموده می‌شوند. این ویژگی را در بسیاری از نقاشی‌ها می‌توان دید. به‌خصوص در نگاره‌های معراجنامه میر حیدر، مربوط به سال هـ. ق در هرات (تصاویر و)که در آنها سفر آسمانی پیامبر گرامی اسلام به تصویر کشیده شده است. در نگاره‌های معراج،

_ فرشتگان با سه ظرف نوردر پیشواز پیامبر(ص)؛ معراجنامه میرحیدر، هرات، حدود هجری قمری، کتابخانه ملی پاریس



_ پیامبر(ص) هنگام دیدار از عذاب گناهکاران در جهنم؛ معراجنامه میرحیدر، هرات، حدود هجری قمری، کتابخانه ملی پاریس

_ گلشن شدن آتش بر حضرت ابراهیم(ع)؛ منتخبات اسکندر سلطان، هجری قمری، مجموعه گلبنکیان،لیسبون

پیامبر(ص) در آسمان‌های هفتگانه با مقدسین و ملایك ملاقات و سرانجام از دوزخ و بهشت دیدار می‌کند. در این تصاویر وجود نورانی پیامبر اکرم در همه‌جا با هاله‌ای از نور شعله افشان نموده شده است؛ انواری طلایی که به صورت توده‌هایی از ابرهای شعله‌ور همچون آتش «وازیشته»(ن.ك :آموزگار، ، ۱۱] با حرکتهای پیچان در آسمان لایتناهی شناور هستند. هاله‌ای از همان جنس پیرامون سر مقدس او دیده می‌شود. به راستی جز به این طریقه چگونه می‌شد وجود نورانی و مقدس پیامبر(ص) را در این سفر آسمانی به تصویر کشید؟ جسم پیامبر نور مجسم بود و بر حسب روایات «و شهادت اهل معرفت، حضرت ختمی مرتبت(ص)، همواره پشت سر خود را همانند پیش روی خود می‌دیده و جسم مقدس او نیز سایه نداشته است. وجود مقدس او نور بوده و نور به حسب ذات و طبیعت خود سایه ندارد.»(ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۱، ۱۰۱ ۱۲]

عموماً در نگارگری ایران، از جمله در تصاویر معراجنامه فوق‌الذکر، شعله‌های آتش نیز به شکل زبانه‌های نور ترسیم شده‌اند. در دوزخ این شعله‌ها گناهکاران را در برگرفته می‌سوزاند، در

حالی‌که خازنان جهنم هر لحظه آتش را شعله‌ورتر می‌کنند. همین آتش اما آنجاکه به وسوسه شیطان برپا می‌شود، بر وجود مقدس حضرت ابراهیم(ع) گلشن می‌شود. آنچنان که در جُنگ اسکندر سلطان به سال - هـ.ق. در شیراز نقاشی شده است. (تصویر
با توجه به پیشـنهادهای «حکمت اشـراقی» سـهروردی (- هـ.ق) و قواعد و ضوابط اشراق در بـاب نـور و ظلمت، کـه راه و روش رمزی حکما و دانایـان الهی ایران کهن (فهلویون) اسـت و توجه به نورالانوار و انوار اسـفهبدیه، به نظر می‌رسـد هاله نوری که به صورت شـعله‌ای درخشان در نگاره‌های ایرانی برگرد سـر مقدسـین نموده شـده، ریشـه در باورهای اسطوره‌ای ایران باسـتان و در فرّه ایزدی دارد. ایـن هالـه درخشـان تـا پیـش از دوره ایلخانان در نقاشـی مکاتب بغداد و سـلجوقی گرد سـرو پیرامون عموم پیکره‌ها و موجودات نموده می‌شـد. در دوره ایلخانان شـخصیت‌های برجسته نگاره‌ها از آن برخـوردار بودنـد و پـس از آن تنها خاص پیکره مقدسـین گردید. در نقش برجسـته‌های دوران ساسـانی نیز این فرّه یا فرّوهر نموده شده است[۱۳]. فرّه کیانی در فرهنگ ایران قبل از اسلام، نصرت و تأیید الهی بزرگان و سـران کشـور را باز می‌نمود و همان خورّه و خَوَرنه یا نوری اسـت که در حکمت اشـراقی از انوار مینوی سـاطع می‌شود. «خَوَرنه چیزی اسـت که در تندیس‌نگاری چون هاله نورانی و هاله شـکوه نموده شده است که گرد سر پادشـاهان و پریستاران دین مزدایی حلقه می‌زند؛ این روش نشـان دادن آن بـه چهره‌های بوداییان و بودی‌سَـتواها[۱۴]، و نیز به چهره‌های آسـمانی هنر آغازین مسیحیت راه یافته است. همچنین، این خَوَرنه است که زمینه طلایی شنگرفی بسیاری از نگاره‌های مانوی تورفان، نگاره‌های برخی دست نوشته‌های ایرانی مکتب شیراز، و به جای مانده‌های نگاره‌های دیواری تقدیس شده ساسانیان را چهره می‌بخشد.»(کربن، ،

رنگ در نگاره‌ها

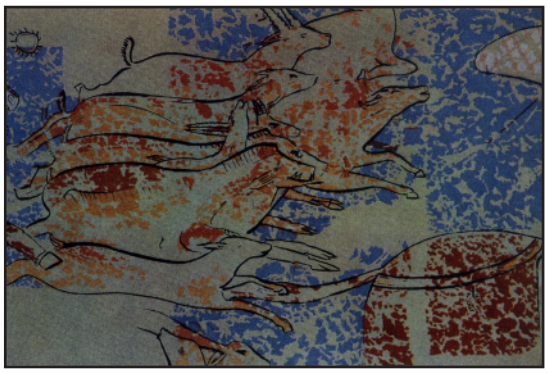
اسـتفاده از رنگ طلایی با درخششی فلزی و بی‌همانند در نگاره‌های ایرانی، گویی موجب آزادشدگی و رهایی نور محبوس در جهان مادی، و نورِ پنهان در اشـیاء و چیزهای کدر می‌شـود. روشـنایی رنگ طلایـی در کنار سـایر رنگ‌هایی که عموماً از خلوص برخوردارند و طیف‌های درخشـان نور را تجسـم می‌بخشـند، هر چه بیشتر ما را متقاعد می‌سـازد که نور همان رنگ در حالت لطیف و روحانی، و رنگ همان نور در حالت جسـمانی و در کسـوت مادی است، و نسـبت آنها به هم به مثابه جسم و روح است که به یکدیگر پیوسته و وابسته هستند؛ دو چیز و در عین حال یکی هستند.
تذهیب حواشـی صفحات خوشنویسـی قرآن کریم، سـرلوح‌ها و سرسـوره‌ها عموماً با استفاده از رنگ طلایی و طلااندازی صورت گرفته است. صحنه‌های تزئینی و معنی‌دار حواشی صفحات نقاشی شده، تشـعیر، شمسـه‌ها و ... نیز عموماً با طلا نقش‌اندازی و نقاشی شده است تا تلألو این رنگ جادویی به صورتی کیمیاگرانه نگاه خاکی ما را با تصاویر خیال‌انگیز، افلاکی کند.
رنگ نقره‌ای نیز با درخشـش خود از جمله رنگ‌هایی اسـت که تابشـی از نور متمرکز سفید را منتشر و مجسـم می‌سازد. آب سرشتی از نور و آئینه دارد؛ هم شفاف است، آنچنان که نور در جسم آن حرکت می‌کند، و هم منعکس‌کننده نور اسـت. روخانه اساطیری سـرزمین ایران، "وِه‌دائیتی"[۱۵] در "ایران ویج" مانند ماه سـفید و روشـن است و برای یاری آب و گیاه آفریده شده است. نگارگران عموماً و بیش از هر چیز، برای نشـان دادن گوهر آب، دریا، رودخانه و نهرهایی که در مناظر بهشـتی همیشه جاری هسـتند، و نیز چشـمه‌ها، حوض‌ها و جویبارهایی که در فضای داخلی مجالس دیده می‌شـوند از نقره سـود جسـته‌اند. نگارگران از طلا و نقره بـرای رنگ‌آمیزی زره‌ها، خوُدها و تزئینـات جامه‌ها و جام‌ها و اشـیاء صحنه به وفور و همواره بهره برده‌اند. به طوری که شـرح سـاختن و چگونگی اسـتفاده از زر و سیماب حل، در عموم رساله‌های مرتبط با خوشنویسی، صحافی و نقاشی آمده است.[۱۶]
اصولاً نگارگران ایرانی رنگ‌ها را با مهارت و براساس ارتباط آنها با یکدیگر در نقاشی‌ها به کار می‌برند. اسـتفاده از زوج‌های مکمل رنگی و دارای کنتراسـت سرد و گرم، رایج‌ترین روش نقاشان برای در کنار

هم نشـاندن رنگ‌ها به صورت عاشـق و معشـوق در مجالس نقاشـی اسـت. به طوری‌که غالباً در کنار رنگ‌هـای آبی و فیروزه‌ای از رنگ‌های طلایی، زرد، زرد نارنجی و نارنجی اسـتفاده می‌کرده‌اند. انواع سبزهای تیره و روشن را در کنار سرخ تیره تا قرمز و قرمز نارنجی می‌نشانده‌اند. آنها رنگ‌ها را براساس وسـعت سـطح مورد نیاز و میزان درخششـان برای رسـیدن به یك تعادل پایدار رنگی، در سـطح نگاه پراکنده می‌سـاخته‌اند. این رنگ‌ها معمولاً نه کدر و چرك هسـتند و نه با سـیاه امتزاج یافته‌اند، بلکه شسته و پاك هستند؛

«به رنگ‌آمیز چون گردی هوسناك
بباید رنگ‌های شسته و پاك
بنه گر بیش خواهی ساخت ورکم
دو رنگ عاشق و معشوق با هم» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۳۴۹ [۱۷

نقاشـان در موارد لزوم حتماً از سفید برای روشـن‌تر کردن رنگ‌ها استفاده می‌کرده‌اند و سفید خالص را نیـز بـه بهانه‌های مختلف بـرای فاصله‌گـذاری، و در عین حال ایجـاد رابطه میان رنگ‌ها اسـتفاده می‌نموده‌انـد. از سـیاه نیز، نه بـه عنوان یك رنـگ، بلکه برای خطـوط کناره نما، قلم‌گیری و ترسـیم جداول کتیبه‌ها و همچنین نوشته‌های درون آنها بهره می‌برده‌اند.

اسـتفاده از خانواده رنگ‌های مکمل و دارای کنتراسـتِ زرد اخرایی و آبی، سـابقه‌ای بسـیار کهن در سـرزمین ایـران دارد. از قدیمی‌تریـن نمونه‌هـای به جـا مانده، نقـش برجسـته‌های رنگینی‌اند که با خشـت مینایی سـاخته شـده و مربوط به حدود هزاره اول پیش از میلاد هسـتند. همچنین در نقش برجسـته‌های هخامنشینی شـوش که آنها نیز با خشت مینایی ساخته شده‌اند، عموماً از این دو طیف رنگی اسـتفاده شـده اسـت. دیوار نگاری‌های کـوه خواجه در سیسـتان نیز با رنگ‌هـای قرمز و زرد و



_ صحنه شـکار؛ بخشـی از نقاشـی دیواری ساسانی، شوش، سده چهارم میلادی

_ کشـتن شـیر شـنزبه را؛ کلیله و دمنه، اواخر سده ششم یـا اوایل سـده هفتم هجری قمـری، موزه توپ قاپوسـرای استانبول

_ گفتگوی گلشاه و پدرش درباره ازدواج با ورقه؛ ورقه و گلشاه عیوقی، اواخر سده ششم یا اوایل سده هفتم هجری قمری، موزه توپ قاپوسرای استانبول

ART University Website

آبی به صورت تخت و بدون سایه ـ روشن نقاشی شده‌اند. یك نمونه نقاشی دیواری به جا مانده از دوره ساسانی، که در شوش یافته شده و صحنه‌ای از شکار را نشان می‌دهد، نیز با همین روش و به رنگ‌های آبی و اخرایی نقاشی شده است (تصویر) در نگارگری ایرانی دوره اسلامی نیز از همین نوع رنگ‌آمیزی و به‌خصوص خانواده رنگ‌های مکمل و دارای کنتراست بسیار استفاده شده است. در تزئینات معماری و مساجد نیز از همین طیف رنگ‌ها بهره گرفته شده است.

ـ یورش محمودبن سبکتکین به قلعه زرنگ در سیستان، ؛ جامع‌التواریخ رشیدالدین، تبریز، هجری قمری

ـ مجلس شبانه خسرو و شیرین در باغ؛ خمسه نظامی طهماسبی، تبریز، هجری قمری کتابخانه بریتانیایی‌لندن

ـ صحنه‌ای از زندگی درباری؛ سرلوح کتاب الترياق، احتمالا موصل، اواسط سده ششم هجری قمری

ـ آوردن تصویر خسرو نزد شیرین؛ خمسه نظامی، هرات، هجری قمری، کتابخانه بریتانیایی لندن

_معراج حضرت پیامبر (ص)؛ خمسه نظامی طهماسبی، تبریز، هجری قمری کتابخانه بریتانیایی لندن

_ گفتگوی پدر درباره عشق؛ هفت اورنگ جامی، مشهد، هجری قمری، گالری هنر فریر، واشنگتن

_ مجلس حضرت یوسف (ع) قبل از عروسی؛ هفت اورنگ جامی، مشهد، هجری قمری، گالری هنر فریر، واشنگتن

_ معراج حضرت پیامبر (ص)؛ هفت اورنگ جامی، مشهد، هجری قمری، گالری هنر فریر، واشنگتن

نقاشی‌های به جای مانده از بغداد و شیراز در سده‌های ششم و هفتم هجری نشان می‌دهد که استفاده از رنگ‌هـای تخـت قرمز، و در برخی مـوارد آبی، در پس‌زمینه‌ها، تا پیـش از دوره ایلخانان رایج بوده اسـت. در دوره ایلخانـی، همان‌طور کـه در نگاره‌هـای جامع‌التواریخ رشـیدالدین و شـاهنامه بزرگ (ابوسـعیدی) دیده می‌شـود، تحت نفوذ نقاشـی چینی، در نگاره‌ها از خاکستری رنگی و قهوه‌ای‌های تیره و روشن بیشتر استفاده شده است. (تصاویر تا) در حالی که از دوره تیموری به بعد، نقاشی‌ها با رنگ‌های تابناك در هرات و شـیراز احیا می‌شدند. و البته سنت رنگ‌آمیزی ایرانی در فارس به علت مصون ماندن از نفوذ کامل ایلخانان و علایق آنها، در نقاشی همچنان رایج بود و با اضمحلال ایلخانان شـکوفایی آن در شیراز و سپس در غرب و شرق ایران مجدداً رونق گرفت. سرانجام در دوران صفوی، به‌خصوص در آثار مکتب تبریز، مشـهد و قزوین، نگاره‌ها به اوج رنگ‌آمیزی غنی، شـکوهمند پر تلألو رسیدند. (تصاویر تا

نگارگـران ایرانـی تا اواسـط دوره صفـوی از رنگ‌های غیـر روغنی که عموماً منشـاء گیاهـی و معدنی داشـتند استفاده می‌کردند. چند رساله در زمینه رنگ‌سـازی برای خوشنویسان و نقاشان و صحافان از دوره‌های تیموری و صفوی باقی مانده اسـت که در آنها توضیحات مربوط به سـاختن انواع رنگ‌ها و مرکب‌های رنگین توضیح داده شده است. (ن.ك: مایل هروی،

دوفصلنامه دانشگاه هنر | شماره یک | بهار و تابستان ۸۷

نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی

رنگ در نقاشی و شعر

با توجه به ارتباط بسـیار نزدیك نگارگران با آثار شاعران و ادبا و شهرت تأثیرگذاری این دو بر یکدیگر، در زمینـه رنگ‌ها نیز این تأثیرات متقابل قابل بحث و بررسـی اسـت. اسـتفاده از کلمـات، حالت‌ها، اصطلاحات و نام رنگ‌ها به صورت مسـتقیم و غیرمسـتقیم در اشعار فارسی همواره مورد توجه خاص شاعران بوده است. البته برخی از شعرا بیش از دیگران خیال‌انگیزی شعر خود را براساس فنون ادبی و بـا اسـتفاده از حالت‌هـا و نام‌های رنگ‌های متباینـ ـبه ویژه زوج‌های مکمـل زرد و آبی به مخاطب انتقال داده‌اند. آنها کوشیده‌اند با رنگ‌آمیزی اشعار خود تصاویری از مفاهیم لطیف را در صورت‌های خیالی ایجاد کنند. چراکه رنگ یکی از مهم‌ترین عناصر تصاویر و اشـیاء اسـت که برای ادای معانی از رهگذر صورت‌های خیالی و ایجاد حسـامیزی از طریق توسـعه تعبیرات حس بینایی در زبان شـعری بـه‌کار مـی‌رود و «در صور خیال، رنگ یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش اسـت، هـم از نظر مجازهای زبان شـعر و هم از نظر اهمیتی که در خلق تشـبیهات و اسـتعاره‌های متحرك و حسی دارد.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵، ۱۸

برای ایجاد تصویری روشـنتر از این ارتباط مفهومی و تصویری و تأثیرگذاری متقابل شـعر و نگارگری ایرانی، به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود. بی‌شك برای این مسئله نمونه‌های بسیار بیشتری در اشعار فارسی وجود دارد که ذکر نمونه‌ها و تحلیل آنها در حوصله این مقاله نمی‌گنجد.

در اشعار زیر کلمات اشاره‌کننده به رنگ‌ها که چه به صورت مستقیم و چه به صورت غیرمستقیم نوعی تباین را نشان می‌دهند، مورد تأکید قرار گرفته است:

درخشیدن خِشت و ژوبین زگرد
چو آتش پس پرده لاژورد
ز بس گونه‌گون سنان و درفش
سپرهای زرین و زرینه کفش
تو گفتی که ابری به رنگ آبنوس
برآمد ببارید زو سندروس
یکی بُد ز خورشید پیکر درفش
سرش ماه زرین، غلافش بنفش

(شاهنامه فردوسی، داستان رستم و سهراب)

خوان ز پیروزه، جامه از یاقوت
دیده را زو نصیب و جان را قوت (هفت‌پیکر، نظامی)

نیلوفر کبود نگه‌کن میان آب
چون تیغ آبداده و یاقوت آبدار
همرنگ آسمان و به‌کردار آسمان
زردیش بر میانه چو ماه ده و چهار
چون راهبی که دو رخ او سال و ماه زرد
و زمطرف کبود ردا کرده و اِزار (لباب‌الالباب، عوفی) [۱۹]

گوگردسرخ خواست ز من سبز من پریر
و امروزگر نیافتمی روی زرد می
گفتم که نیك بود که گوگردسرخ خواست
گر نان خواجه خواستی از من چه کردمی؟ (منجیك ترمذی)

گویی که دوست قرطه شعر کبود خویش
تا جایگاه ناف به عمداً فرو درید
خورشید با سهیل عروسی همی کند
کز بامداد کله مصقول برکشید
و آن عکس آفتاب نگه‌کن عَلَم عَلَم
گویی به لاجورد می سرخ بر چکید
یا بر بنفشه‌زار گل نار سایه کرد
یا برگ لاله‌زار همی برچکد به خوید
یا آتش شعاع ز مشرق فروختند
یا پرنیان لعل کسی بازگسترید
جام کبود و سرخ نبید آرکاسمان
گویی که جام‌های کبود است برنبید
جام کبود و سرخ نبید و شعاع زرد
گویی شقایق است و بنفشه است و شنبلید (المعجم، شمس قیس رازی)

سرخ و سپید و لعل و کبود و بنفش و زرد
نو روز کرده بر گل صد برگ، زرگری (حسین ایلاقی)

می لعل رخشنده در سبز جام
چو مریخ می‌تافت درگاه بام (عیوقی)

بدانگه که دریای یاقوت زرد
زند موج بر کشور لاجورد
چو شد روی گیتی ز خورشید زرد
به خم اندر آمد شب لا ژورد
چو خورشید با رنگ دیبای زرد
ستم کرده بر توده لاژورد

ART University Website

طبق‌های زرین و پیروزه جام
گهرهای زرین و زرین ستام
چنین تا سپیده ز یاقوت زرد
بزد شید بر شیشه لاژورد (شاهنامه فردوسی)

نتیجه‌گیری

الف- رنگ و نور جلوه‌های دوگانه‌ای از سرشت حقیقتی یگانه هستند. این یگانگی از چشم خاکی پنهان و با مشاهده باطنی قابل درك می‌گردد. از آنجا که در هنر ایرانی اسلامی این نحو مشاهده عالم جزو باور هنرمند و نگاه او به جهان پیرامون است، توانسته در آثار نگارگری، که جلوه‌ای از عالم خیال است، صورتی مثالی به خود بگیرد؛ بدون این‌که خصوصیات عالم مادّه از قبیل جلوه‌های نور و سایه و مادی بودنِ اجسام و تأثیرپذیری آنها از شرایط جهان ملموس را به نمایش بگذارد.
ب- عموماً جهان بلورین و شفاف نگاره‌های ایرانی و تصاویر خیال‌انگیز آن بر پایه درك ملموس از جهان مادی پیرامون ما و چگونگی بازنمایی آن قابل بررسی و سنجش نیست، بلکه عالم نقاشی ایرانی زاییده عالم خیال و زاینده آن است و بیشترین ارتباط را با درك شاعرانه از طبیعت دارد. در این میان حسّامیزی مشترك میان رنگ به عنوان یکی از عناصر اصلی درك تصاویر عالم واقع و به کارگیری آن در اشعار فارسی، رابطه‌ای متقابل را میان تصاویر شاعرانه و عالم مثالی نگاره‌های ایرانی به وجود می‌آورد. این رابطه و تأثیر متقابل استفاده مشترکی از رنگ‌ها، حالت‌ها و ویژگی‌های متباین آنها را در شعر و تقاشی ایرانی به وجود آورده است.
ج- فضای نگارین نقاشی ایرانی سرشار از نوری فراگیر و رنگ‌هایی متباین، مکمل، درخشان و عاری از سایه - روشن است. این فضا از یك سو ریشه در جهان‌بینی و نگاه هنرمند مسلمان به عالم دارد، و از سوی دیگر از سرچشمه‌های حکمت کهن و سنت‌های هنر ایرانی سیراب شده است.
احیاء تفکر اشراقی و ذوقی و تبیین ارتباط آن با حکمت کهن ایرانی توسط شیخ شهاب‌الدین سهروردی، و همچنین نگاه رمزآمیز و تمثیلی به نور و رنگ و نورهای رنگین در باور شارحان حکمت اشراقی از یك جانب، و از جانب دیگر توجه هنرمندان نگارگر به مسئله نور و رنگ و نمایش آن براساس تأویلات شاعرانه در عالم خیال‌نگارگری ایرانی، سرچشمه‌های مشترکی را در هنر ایرانی و حکمت اشراقی به نمایش می‌گذارد. این مسئله نشان می‌دهد که اگرچه نور و رنگ از عناصر اصیل هنر نگارگری به شمار می‌آیند، اما علمای اشراقی که وجود را جلوه‌ای از سرچشمه نور الانوار می‌دانند، توجهات خاصی به نور و جلوه‌های آن داشته‌اند. از همین رهگذر، مشاهده باطنی نور و رنگ توانسته است نمایشی تجسمی در عالم نگارگری ایران بیابد.

پی‌نوشت ها

۱- مراجعه شود به مقاله ارزشمند آقای دکتر سیدحسین‌نصر با عنوان : عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتورهای ایرانی و نیز کتاب ارض ملکوت از هانری کربن و ترجمه سیدضیاءالدین دهشیری.
۲- سوره حشر، آیه . در سراسر مقاله ترجمه آیات از برگردان فارسی آقای عبدالمحمد آیتی، قرآن مجید چاپ انتشارات سروش استفاده شده است.
۳- "جنس و انس را نیافریدم مگر برای این‌که مرا عبادت کنند"، سوره ذاریات، آیه
۴- الوافی؛ فیض کاشانی، جزء ، ص ؛ به نقل از علامه محمدتقی جعفری در زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام؛ مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری، سوم ، ص
خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی باشد، آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده. از روغن درخت پربرکت زیتون که نه خاوری

http://journal.art.ac.ir

ART University Website

است و نه باختری افروخته باشد. روغنش روشنی بخشد هر چند آتش بدان نرسیده باشد. نوری افزون بـر نـور دیگر. خدا هر کس را که بخواهد بدان نـور راه می‌نماید و برای مردم مثل‌ها مـی‌آورد، زیرا بر هر چیزی آگاه است.

۶- فـور، رنـگ بور اسـت به ابـدال (با) به (فـا) که آن را بـه رنگ خاکی و سـرخ کم‌رنگ تعریـف کرده‌اند؛ همانجا.

۷- مثنوی معنوی نیکلسون، ابیات تا

۸- نجم رازی معروف به شیخ نجم‌الدین دایه، متوفی به سال هـ، از عرفای بزرگ سده هفتم و شاگرد نجم کبری است.

۹- علاءالدوله سـمنانی از عرفا و دانشـمندانی اسـت که بیشـتر عمر خود را در خانقاه سـکاك سمنان به عبادت و ارشاد مردم گذراند.

۱۰- خصال صدوق، باب‌السبعه؛ به نقل از دکتر محمد معین؛ تحلیل هفت‌پیکر نظامی، ص

۱۱- بنابر باورهای اساطیری ایران، در جهان پنج‌گونه آتش مینوی هست که یکی از آتش "وازیشته" در ابرهاسـت؛ آتش "برزیسوه" در برابر اورمزد می‌سـوزد؛ آتش "وهوفریانه" در تن مردمان و جانوران جای دارد؛ آتش "اوروازیشـته" در گیاهان است و آتش "سپنیشـته" در کانون‌های خانوادگی جای دارد. نك: دکتر ژاله آموزگار؛ همان، ص

۱۲- از آنجا که نور مظهر ذات باریتعالی است و گفته‌اند که حضرت ختمی مرتبت (ص) مظهر همه صفات الهی است، وجود مقدس او را چون نور بدون سایه دانسته‌اند. در ص از کتاب فوق‌الذکر می‌خوانیم: از جمله شـیخ روزبهان بقلی شـیرازی در کتاب عبهرالعاشقین خود گوید: «... جمالش پرتو تجلی ذات بـود؛ زیـرا که او آئینه صفـات ذات بود. از آن، در این جهان، نشـان آن جهان آمد، کـه موج لجّه دریای عمیق قدم بود که از راه عدم در میان آمد. خلق او را در دو طریق عشـق آنِ سـیّد حاصل آمد: بعضی را عشق از موافقت او پدید آمد و بعضی را عشق از تأثیر رؤیت و صحبت و تخلق به خلق عظیمش، که حق آن را عظیم خواند؛ زیرا که تخلق به خُلق او داشت. خلقش نقش «خلق الله آدم علی صورته» یافته بود. زیرا فرمود: لعمرك. خلقش حق را صفت بود؛ زیرا گفت: «و انك لعلی خلق عظیم».

۱۳- فرّه یا خورّه یا خرّه، همان موهبت ایزدی اسـت که تجلی ظاهری آن در وجود زردشـت، نور اسـت. براسـاس باورهای کهن ایرانی، همه آدمیان دارای فرّه هسـتند و چون فرّه آنان را ترك کند، نیکبختی از آنهـا روی برمی‌تابـد. همچنین: «فر یا فرّه یا خورّه یا خَوَرنه (Xvarnah)، نیرویی آسـمانی اسـت که در وجود هر انسانی به ودیعه گذاشته شده است تا او را در انجام اعمالی که با وظیفه و حرفه آدمی مطابقت دارد یاری کند. فرمانروایان، موبدان، آریایی‌ها، زردشت و... فرّه مخصوص به خود دارند...»؛ دکتر ژاله آموزگار؛ همان، پاورقی ص . همچنین نك: ص

14-Bodhisattavas.

۱۵ Veh daiti (دائیتی خوب). نك: ژاله آموزگار، همان، ص

۱۶- «اگر خواهند که طلا حل‌کننده چند ورق طلا و پیاله حاضر ساخته و اندك سریشم در پیاله گذارند و طلا را ورق ورق در پیاله انداخته به انگشت بشکنند. بعد از آن بسیار بمالند که صاف و هموار شود، بعد از آن پیاله را بشویند و گذارند که طلا در ته نشیند و آب بر بالا اِستد، بعد از آن آب را ریخته طلا را به قلم مو به کار برند. و نقره نیز به همین طریق است، اما اگر نقره را به صمغ عربی حل کنند بهتر است.» رساله خط و مرکب حسـین عقیلی رسـتمداری؛ به نقل از: نجیب مایل هروی؛ کتاب‌آرایی در تهران اسلامی، ص

۱۷- صادقی بیك‌افشار؛ قانون‌الصور، به نقل از: نجیب مایل هروی، همان، ص

۱۸- همچنین نك به بخش «عنصر رنگ و مسأله حسّامیزی»، ص تا

۱۹- این بیت و سایر ابیاتی که پس از آن آمده، برگرفته از تألیف ارزشمند آقای دکتر محمدرضا شفیعی کدکنـی، همـان، بخش عنصر رنگ و مسـأله حسّـامیزی، صور خیال در شـعر منجیك و صـور خیال در شاهنامه.

ART University Website

فهرست منابع

آموزگار، ژاله. . تاریخ اساطیری ایران؛ سمت،نهم ،تهران.
ابراهیمی دنیانی، غلامحسین. . اسماء و صفات حق؛سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ،تهران.
اعوانی، غلامرضا. . حکمت و هنر معنوی، گروس، اول.
بهایی لاهیجی. . رساله نوریه در عالم مثال؛ مقدمه و تعلیقات و تصیحیح سیدجلال‌الدین آشتیانی،حوزه هنری، تهران.
حسینی‌راد، عبدالمجید. . مبانی هنرهای تجسمی (گروه تحصیلی هنر)؛ شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
سهروردی، شیخ شهاب‌الدین یحیی. . حکمه‌الاشراق ترجمه و شرح دکتر سیدجعفر سجادی، انتشارات دانشگاه تهران ، تهران.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. . صورخیال در شعر فارسی،آگاه، تهران.
طاهری مبارکه، غلام‌محمد. .رستم و سهراب (شرح، نقد و تحلیل داستان) سمت، تهران.
علامه جعفری، محمدتقی. . زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام؛ مؤسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری،چاپ سوم.
فروزانفر، بدیع‌الزمان. .شرح مثنوی شریف (جزو دوم از دفتر اول)؛کتابفروشی زوار،چاپ سوم.
کربن، هانری. .انسان نورانی در تصوف ایرانی؛ ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، آموزگار خرد، چاپ دوم ،شیراز
مایل هروی، نجیب. .کتاب‌آرایی در تهران اسلامی؛ بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد.
معین، محمد. . تحلیل هفت پیکر نظامی؛ انتشارات دانشگاه تهران،چاپ دوم.
مثنوی معنوی. . به سعی و اهتمام رینوله‌الین نیکلسون، سپهر، چاپ هشتم.
هنر و معنویت. . (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)؛ تدوین و ترجمه انشاا... رحمتی،فرهنگستان هنر ،تهران.
Corbin, Henry. 1981. Temple et Contemplation. Flammarion. Paris.
Corbin, Henry.1987.L'homme de lumiere dans le Soufisme iranien, Pres'ence, paris

http://journal.art.ac.ir