



مقاله‌های

هفتمین همایش بین‌المللی

انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

جلد هشتم

مقالات 351 - 400

15 - 17 شهریور ماه 1391

دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

با همکاری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

دبیر علمی همایش

دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده



- مقاله‌های هفتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

جلد هشتم (مقالات 351 – 400)

17-15 شهریور 1391

دانشگاه علامه طباطبائی (ره)

- دبیر علمی همایش: دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده

- سرویراستار: رضایات

- ویراستاران فنی: الناز شکوری، سهیلا بامری

- ناشر الکترونیکی: دانشگاه علامه طباطبائی

با همکاری شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی

تأثیرگذاری حکمت اشراق و آیین مانوی بر شیوهی نورپردازی در نگارگری ایرانی

فاطمه ماهوان¹

چکیده

شیوه نورپردازی در نگارگری ایرانی با دیگر سبک‌های نقاشی تفاوت دارد. در نگارگری ایرانی، سایه و تاریکی نشان داده نمی‌شود و همه چیز در نوری محض و یکدست به نمایش درمی‌آید. این شیوه نورپردازی از نظام دوگانه نور و ظلمت در تفکر ایرانی نشأت می‌گیرد. نگارگران در هنگام مصورسازی متون ادبی، از مبانی فکری این متون تأثیر پذیرفته و آن را در نگاره‌های خود منعکس ساخته‌اند.

در این پژوهش پشتوانه‌های فکری شیوه نورپردازی نگارگری ایرانی را در متون ادبی بررسی می‌کنیم. با توجه به اهمیت فلسفه اشراق و مانویت در بحث نور و ظلمت و همچنین تأثیرپذیری هنر ایرانی از مبانی فکری این دو مشرب فکری، پژوهش حاضر این پرسش را پاسخ می‌گوید که شیوه نورپردازی در نگارگری ایرانی از حکمت اشراق و آیین مانی چه تأثیری گرفته‌است؟ چگونه نگارگران ایرانی به حکمت اشراق سهروردی، نمودی هنری بخشیده‌اند؟ در این پژوهش سعی داریم تا با تحلیل شیوه نورپردازی نگاره‌ها، حضور پشتوانه‌های ادبی را در هنر ایرانی تبیین کنیم. حاصل این پژوهش نمایانگر آن است که مبانی فکری و فلسفی متون ادبی، در لابه‌لای کتب ادبی محصور نمانده بلکه در دیگر ابعاد فرهنگ و هنر ایرانی نیز تأثیری محسوس داشته‌است.

کلید واژه‌ها: حکمت اشراق، سهروردی، مانی، نقاشی مانوی، نگارگری، نور، ظلمت.

¹ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

مقدمه

نور، در اندیشه و بینش بشر دارای اهمیتی ماورایی است و حتی گاه جنبه‌ای از قداست دارد. خورشیدپرستی در مصرباستان اصل بود به همین علت خدای مصرباستان «امون» با خدای خورشید «رع» یکی پنداشته شده و به «امون رع» (Amun- Re) بدل گردیده‌است. امون- رع (خدای خورشید) را هر روز آپیس (Apopis)، مار غول‌پیکر تاریکی، می‌بلعد (تسوی و ربلوکسی، 1383: 55). منطقهٔ مدیترانه شرقی (مصر، سوریه و بین‌النهرین) خاستگاه بسیاری از خدایان نور بوده‌است. این خدایان در تاریخ دینی غرب، و در عصر یونانی‌مداری مجدداً اهمیت یافتند. در اسطوره‌های یونانی، عامل نجات انسان از تاریکی و سرما، نور یا جرعه‌ای از عرابهٔ خورشید است که توسط پرومته به انسان هدیه می‌شود (الیاده، 1372: 86). در آیین یهود و مسیح، حضور نور به عنوان تجلی الهی بسیار برجسته است، به عنوان مثال در عهد عتیق کتاب مقدس آمده‌است: «خداوند، نور من و نجات من است» [27:1، مزامیر داوود]؛ «زیرا که نزد تو چشمه حیات است و در نور تو، ما نور را خواهیم دید» [36:9، همان]؛ «ای خاندان یعقوب، بیاید تا در نور خدا سلوک کنیم» [5، 2: اشقیاء].

قداست نور، در فلسفه اشراق و آیین مانی نیز نمود پیدا کرده، و هنر سنتی ایران، به این جنبه از تفکر ایرانی، نمودی تصویری بخشیده است. از این رو در این پژوهش، به بررسی تأثیر فلسفه اشراق و آیین مانی بر شیوهٔ نورپردازی در نگارگری می‌پردازیم و به این پرسش پاسخ می‌گوییم که آیا شیوهٔ نورپردازی در نگارگری ایرانی، مبتنی بر بینش مانی و حکمت اشراق است؟

1- مبانی فکری فلسفه اشراق سهروردی و بحث پیرامون نور و ظلمت

در حکمت اشراق، مشرق به معنی جهان نور محض و فرشتگان است. چنین جهانی، از هر نوع ماده (ظلمت) تهی است به همین دلیل برای موجودات مادی قابل درک و رؤیت نیست (سهروردی، 1377: 71). شیخ اشراق، عالم را به سه مرتبه تقسیم می‌کند: عالم ملکوت، عالم معقول، و عالم محسوس. عالم ملکوت یا عالم خیال، نزد او حدّ واسط میان عالم معقول و عالم محسوس است. صور خیالی نیز برخلاف صور حسی قائم به خود هستند، نه وابسته به مکانی که در آن دیده می‌شوند. نفس انسانی می‌تواند در اثر ریاضت که منجر به تضعیف صور حسی می‌شود، صور مثالی عالم خیال را شفاف‌تر گرداند و به این طریق یک مرتبه به منبع نور و نور اعلی نور نزدیک‌تر ود (همان: 54).

سهروردی مراتب عالم را با نورهمسان می‌داند. در نظر او منشأ کل کائنات «نور الانوار» است که نور قاهر نخستین، از آن صادر می‌شود. نور نخستین در ظهور خویش، به علت حاجت ندارد و به ذات خویش قائم است. در صورتیکه هرچیز دیگری عرضی و تبعی (ممکن الوجود) است و استقلال وجودی ندارد. پس ظلمت امری مستقل نیست که در مقابل نور باشد، بلکه نسبت آن با نور، نسبت عدم در برابر وجود است. نور نخستین منشأ تمام حرکات عالم است، اما حرکت خود او تغییر مکان نیست بلکه فیض و اشراق است که لازمهٔ جوهر اوست. در نظر سهروردی، جهان دارای درجاتی از نور و ظلمت است، او ظلمت را در واقع فقدان نور می‌داند. از این رو اجسام تا جایی که به هویت مادیشان مربوط است ظلمانی هستند. از دیدگاه سهروردی، همه چیز به سوی نور مطلق (خدا) بازمی‌گردد (ابراهیمی دینانی، 1379: 75-80).

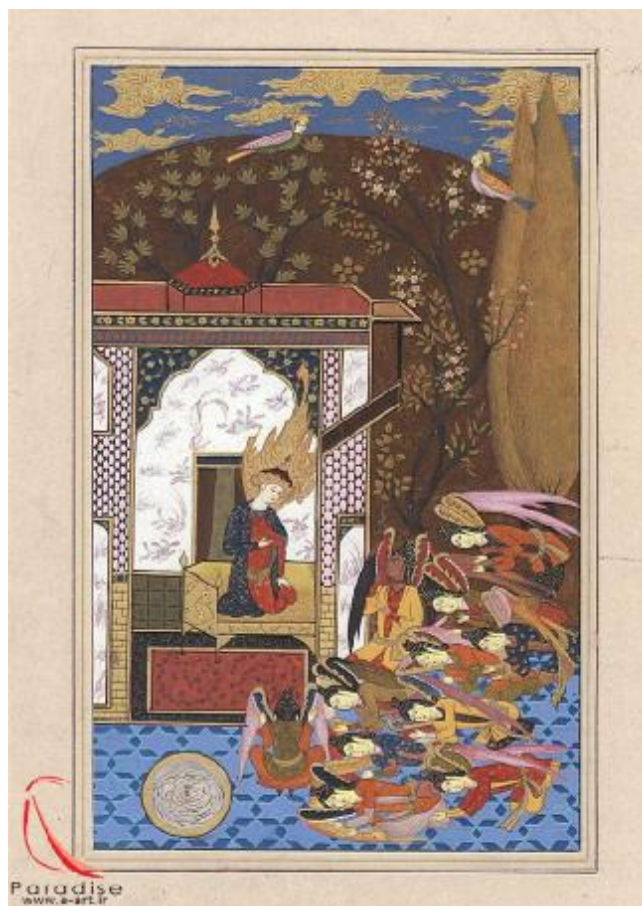
بحثی که «نجم رازی» ارائه می‌دهد بسیار متأثر از مبحث انوار درونی است که «ابن سینا» و «سهروردی» هر دو آن را مطرح کرده‌اند. او این مباحث را در کتاب مهم خود «مرصادالعباد» در بخش سوم آن که به بیان مشاهدات سالک

اختصاص دارد شرح میدهد (رازی، 98: 1361). از نظر «نجم رازی» توانایی دریافت نورهای معنوی نزد هر کس، وابسته به میزان صیقل دل او است و هر چه میزان صیقل دل بیشتر باشد میزان نورها بیشتر می‌شوند.

سرچشمه و منشأ نورها مقام عرفانی خود عارف است، به طوری که مفاهیم روحانیت، ولایت، نبوت و ذکرهای مختلف، هر کدام نور خاص خود را دارند و مثال خورشید، نمایانگر کمال دل است. مشاهده نورهای رنگی هم بسته به رنگ نور، نشان از مقام‌های مختلف عارف دارد. نور کبود، نمایانگر نفس لوامه یا ظلمت نفس است که با نور روح آمیخته گشته و نور سپید، نمایانگر اسلام و حد اعلای معرفت است. بنابراین از دیدگاه این عارف الهی هر چه میزان ظلمت نفس بیشتر است نور به سوی رنگ تیره جریان دارد و هر چه میزان معنویت نفس بیشتر شود بر روشنایی نور افزوده می‌گردد تا آنجا که اگر تمام دل به غایت صفا برسد دیگر هیچ رنگی باقی نمی‌ماند. همین طور نور سبز را برابر با نفس مطمئنه میدانند که از نور روح و صفای دل برخاسته است. او از نور دیگر به رنگ سیاه تیره نام می‌برد که آن را جلوه صفات جلال الهی برمی‌شمرد (رازی، 36: 1361).

1.2. فره ایزدی؛ نمودی از نور در مکتب اشراق و نگارگری ایرانی

اساس پیش نوری ایرانیان باستان، در مفهوم واژه «خورانه» (خوره، فره) آمده است. اعتقاد به «خورنه» در اوستا و یشت‌های ملکوتی از نخستین جلوه‌های ظهور پیش الهی ایرانیان، نسبت به نور است (کرین، 1384: 3). فره از مفاهیم بنیادی است که «سهروردی» نیز در حکمت نوری ایرانیان بر آن تأکید بسیار دارد. فلسفه خورنه شالوده حکمت اشراق را تشکیل می‌دهد. سهروردی شرف را به صورت هاله نورانی گرد سر شاهان تبیین می‌کند. او فره را اینگونه تعریف می‌کند: نوری که معطی تأیید الهی است، و نفس و بدن به او قوی و روشن گردد. در لغت پارسیان آن را خره و فره گویند و آنچه ملوک را خاص باشد کیان خره گویند. سهروردی معتقد است خوره یا فره به شهریارانی نظیر کیخسرو و فریدون اعطا شده است. فره به صورت هاله‌ای گرد سر موجودات نمایان می‌شود و اگر مخصوص پادشاهانی باشد که به مقامات روحانی رسیده‌اند، «کیان‌فره» نام دارد. نزد سهروردی، خورشید واسطه افاضه «کیان‌فره» است (سهروردی، 84: 1377). سهروردی منت‌های سیر و سلوک حکیم را مشاهده «انوار مقدّس قدسی» پس از ریاضت و سیر و سلوک می‌داند. «انوار قدسی مجرد» همان «فره» و فیضان نور الهی است. فره مشاهده انوار الهی است که سالک در طی طریق به آن دست می‌یابد. هانری کرین معتقد است که این نور فراحسی به صورت برخی نشانه‌های نمادین در دنیای حسی و تصویری مجسم شده است که از جمله آن‌ها هاله‌ای از نور و آتش در پیرامون چهره پادشاهان است. در نگاره‌های زیر، هاله نورانی دور سر قدیسان و پادشاهان مشاهده می‌شود.



هاله نورانی دور سر پیامبران و قدیسان





هاله نورانی دور سر پیامبران و قدیسان

2- مبانی فکری آیین مانوی در بحث نور و ظلمت

مانی دوگانگی مطلق میان ماده و روح را آموزش می‌داد و عقیده داشت که نیکی و بدی خاستگاهی جدا و متضاد دارند و اعمال اصلی بدی (تاریکی یا ماده) آن‌ها را در این جهان به هم آمیخته است. رستگاری از طریق رها ساختن نیکی (روح یا روشنایی) از ماده و بازگرداندن آن به سرچشمه‌های جداگانه‌اش میسر خواهد شد. این آموزه را مانی به صورت اسطوره‌های مفصل و پرشاخ و برگ بیان می‌کند [کلیم کایت، 1373: 26]. مانی به عنوان ترویج‌دهنده آیینی عرفانی، درصدد رستگاری روح انسان و رها کردن آن از اقلیم ظلمت بود. از نظر او جهان آمیزه‌ای از نور و ظلمت است و انسان، عالم صغیر، برترین جلوه این آمیختگی است. بنابراین رسالت انسان آزاد کردن ذرات نور، یعنی پاره‌های روح علوی، از تخته‌بند تن و زندان مادی است (اسماعیل پور، 1383: 55-56). مانی، تعالیم خود را با نقاشی و تصویرگری همراه می‌کرد از این رو او را مانی نگارگر خوانده‌اند. مانی خود می‌گوید: «همه رسولان که پیش از من آمده‌اند [به نوشتار در نیاوردند] خرد خویش را چونان که من و نه به تصویر درآوردند خرد خویش را چنان که من [کشیده‌ام] (کلیم کایت، 1373: 66). ارژنگ مانی نگارنامه‌ای بود درباب آفرینش و تکوین عالم، جهان نور و ظلمت، چگونگی آزاد شدن پاره‌های نور و رسیدن آن‌ها به ماه و خورشید و بهشت نورانی (اسماعیل پور، 1383: 55). نخستین هدف مانی، تصویرکردن نمادهای جهان نور و رستگاری در برابر نمادهای جهان ظلمت و اندوه بوده‌است (کلیم کایت، 1373: 217).

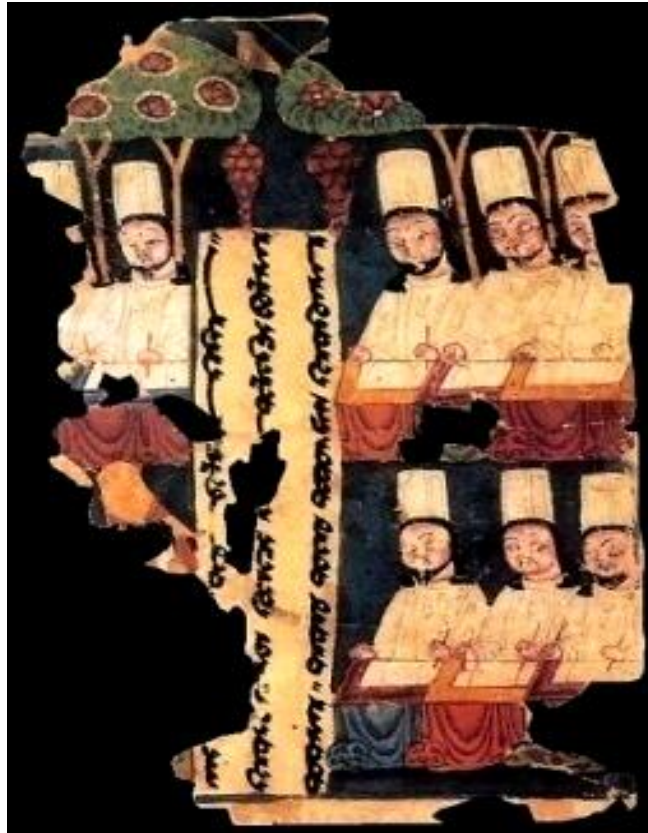
مانی، نگارگر بی‌همتایی بود و این هنر را وسیله مؤثری برای نشر آموزش‌های دینی می‌دانست. مانی، بیش از دیگر پیامبران، به هنرهای زیبا پرداخته‌است. او شیوه‌ای در خوش‌نویسی ابداع کرد، که کتاب‌هایش حتی پس از ترجمه به زبان‌های ایرانی و آسیای

میان به این خط نوشته می‌شد، و شخصاً آثارش را تذهیب می‌کرد. او حتی برای آموزه‌های خود، کتاب مصوری به نام ارژنگ داشت و در آثار تبلیغی و تربیتی خود نیز گنجینه بزرگی از یک سنت هنری بر جای نهاد. «مسلمانان، حتی پس از آن که از برگزاری مراسم آیینی مانوی جلوگیری شد، نسخه‌هایی از دستنویس‌های مانوی را نگهداری کردند، چنان که در کتاب بیان الادیان آمده‌است که یک نسخه رونوشت شده از کتاب مصور آردهنگ که تصاویر آن را مانوی خود نقش کرده بود، در بیت المال غزنه نگهداری می‌شد. نام این کتاب (ارتنگ، ارژنگ) در ادبیات فارسی بسیار آمده و انگیزه حفاظت آن در بیت المال ویژگی‌های منحصر به فرد و اسلوب شگفت‌آور تذهیب آن بوده‌است. بقای این نسخه دلیل بر آن است که نسخه‌های دیگری از آن دستنویس نیز محفوظ مانده و نمونه‌ای برای کار هنرمندان بوده‌است» (عکاشه، 1380: 56)

2.2. تجلی نور در نگاره‌های مانوی

نگارگری ایران ریشه در آیین مانی دارد. زیرا مانی برای مصور کردن کتب دینی خود از تصاویری سود می‌جست که صور نگارگری شابهتی تام با آن دارد، از این رو عموماً منشأ این هنر را در مانویت جستجو می‌کنند. در میان مانویان، هنر نقاشی جنبه تربیتی داشته‌است «وظیفه این هنر آن بود که توجه را به عوالم بالا جلب نماید؛ عشق و ستایش را به سوی «فرزندان نور» متوجه سازد و نسبت به «زاده‌های تاریکی» ایجاد نفرت کند. تذهیب کتاب‌های مذهبی که نزد مانویان رواج بسیار داشته در حقیقت صحنه‌ای از نمایش «آزادکردن نور و روشنایی» به شمار می‌رفت» (تجویدی، 1375: 41). در سخنان سن آگوستین نیز به منقوش و مزین بودن نسخ مانوی اشاره شده‌است: «نسخه‌های خطی شما متعدد، بزرگ و نفیس است [...] و تمام نسخ با شکوه کاغذ پوستی و متون زیبای نقش بسته بر روی پوست شما آتش بگیرد» (هامبی، 1376: 41). بر طبق گزارشی راجع به سوزاندن کتب نفیس مانوی در بغداد (سال 311) «طلا کاری این کتب آنقدر زیاد بود که وقتی 14 صندوق از این کتاب‌ها را آتش زدند زر و سیم از آن جاری شد» (پوپ، 1377، 16). بنابراین نگارگران مانوی با روشی پر خرج و مجلل به تزئین کتب می‌پرداختند. از نقاشی‌های مانوی نمونه‌های چندانی بر جای نمانده‌است. تنها شمار معدودی از نگاره‌های واحه تورفان (آسیای مرکزی) در دست است که بر هنر برجسته این کیش گواهی می‌دهد.





نمونه‌ای از نقاشی‌های مانوی، شباهت نگارگری به نقاشی‌های مانوی

در تحلیل نگاره‌های مانوی، به نمادشناسی هنر مانوی در ترسیم دنیای نور و ظلمت می‌پردازیم. گذشته از کاربرد فراوان طلا و ترسیم هاله‌های نور دور سر نیایشگران و ایزدان مانوی در یکی از نقاشی‌های دیواری مانوی، تصویر نیایشگران درخت زندگی، شجره الحیاه، بازمانده‌است. این نقاشی دیواری، درختی تنومند را با برگ‌های سبز و 12 گل بزرگ و میوه‌های فراوان نشان می‌دهد. درخت زندگی، که نماد سرزمین نور است، سه شاخه دارد که نماد سه مرحله آفرینش یا سه دوره کیهان‌شناسی مانوی است. نقاشی دیگری که در یک پرستشگاه مانوی واقع در شمال سانگیم ترسیم شده‌است، درخت زندگی و درخت مرگ، در حالیکه به دور یکدیگر پیچیده‌اند، به چشم می‌خورد. درخت زندگی شکوفا و زیبا است در حالیکه درخت مرگ پژمرده و بی‌برگ است. درهم پیچیدگی درخت زندگی و مرگ نماد آمیختگی نور و ظلمت در دنیای فانی است. در یکی از سروده‌های مانوی صریحاً از درخت زندگی به عنوان نماد شهریار روشنی و از درخت مرگ به عنوان نماد ظلمت یاد شده‌است: شهریار روشنی را شناختم که درخت زندگی است. ظلمت را دریافتم که درخت مرگ است (اسماعیل پور، 1383: 56-62).

3- تطبیق مبانی فکری فلسفه اشراق و آیین مانوی با نگارگری ایرانی

نور در نقاشی ایرانی به صورتی خاص و متفاوت از هنرهای تصویری سایر ملل جلوه‌گر شده‌است. نور در نگارگری ایرانی از اثرات مستقیم و خواص طبیعی نور محسوس پیروی نمی‌کند. این نوع جلوه‌گری نور، نشان از نور فراحسی و

غیرمادی است گویی نگارگر تصویرگر عالم مثال است. «نور، نقشی کیمیایی در هنر ایران داشته‌است. ایرانیان از هر چه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشتند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمنی یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده‌است. (شایگان، 1383: 80).

در هنر اسلامی، هدف هنرمند تقلید یا توصیف طبیعت نیست، بلکه هدف او ترسیم نمادین انسان و طبیعت است. نگارگری نیز، به عنوان یکی از هنرهای اسلامی، نمونه‌آفرینی آرمانی را هدف خود قرار داد. نگارگران پدیده‌های طبیعی را آنگونه که در طبیعت بود به تصویر در نمی‌آوردند و در صدد نبودند تا از طبیعت کپی‌برداری کنند، بلکه طبیعت را همراه با تغییراتی به تصویر کشیده و نمونه‌ای ثانوی از آن ترسیم می‌کردند، تا از این طریق نمونه‌مثالی و آرمانی آن را ترسیم کنند. «کوشش هنرمند ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه‌آفرینی آرمانی بوده‌است. نقاش بیشتر تمایل داشت که دنیای آرمان و آمال را تصویر کند. اگر هم به جهان پیرامونش روی می‌کرد چندان به صرافت تقلید از فضای سه بعدی، نور، سایه و شکل و رنگ اشیاء نبودند» (پاکباز، 1387، 8). «نگارگر ایرانی چندان در پی تقلید از فضای سه بعدی، نمایش نور، سایه نبود [...] در نگارگری ایرانی هنرمند تلاش می‌کرد تا ویژگی‌های عالم مثال را در اثر هنری‌اش ترسیم کند (گودرزی، 1386: 89). نگاره‌های ایرانی در فضایی مثالی ترسیم می‌شوند. عالم مثال مقدّم برعالم ماده بوده و همواره مورد توجه هنرمند ایرانی قرار گرفته‌است. این عالم به این جهت که بین دو عالم مجرد و مادی قرار دارد دارای هر دو خواص مادی (از جهت قابل رؤیت بودن) و غیرمادی (از جهت غیرقابل لمس بودن) است. نگارگر باید برای به نمایش گذاشتن عالم مثال از ظواهر فیزیکی عالم ماده دور شود تا دنیای نگاره‌اش بین عالم معقول و محسوس باشد. بدین ترتیب مظاهر فیزیکی نظیر سایه روشن و تاریکی از نگاره‌هایش حذف می‌شود. (زیرا تاریکی، وجود مستقل ندارد و در واقع تاریکی به معنی نبود نور است). درخشش رنگ‌ها، کاربرد رنگ طلایی، ترسیم هاله نور پیرامون سر اشخاص، سطوح دو بعدی رنگین فاقد سایه و روشن، حاکی از عدم حضور منبع نور واحد است. عدم حضور سایه در این آثار نشان می‌دهد که نوری فراگیر و بسیط سراسر تصویر را فرا گرفته‌است. دیدگاه نگارگر ایرانی از نظریه غلبه نور بر تاریکی تبعیت می‌کند.

نگارگران برای تأکید برحضور نور در نگاره از کاربرد مظاهر تاریکی خودداری می‌کردند و سراسر نگاره را در پرتویی نورانی نمایش می‌دادند. علاوه بر این نور را به صورت آسمان طلایی رنگ، هاله نورانی گرد سر شهریاران و قدّسین (فرّه)، کاربرد طلا و نقره و رنگ‌های فام‌دار نیز نشان داده می‌دادند. پیرامون هر یک از این موارد، به طور مشروح توضیح می‌دهیم:

3.1. سایه و روشن

در نگارگری ازسایه روشن استفاده نشده‌است. عدم حضور سایه روشن درنگارگری نشان می‌دهد که نوری فراگیر و یکدست سراسر تصویر را فرا گرفته‌است. نگارگران در صدد بودند تا جهانی را به تصویر بکشند که در آن نوری فراگیر بر همه چیز می‌تابد و همه اشیاء را به یک میزان روشن می‌کند و هیچ شی‌ای در تاریکی قرار نمی‌گیرد. «نگارگر برای به نمایش گذاشتن عالم مثال، به قدری از ظواهر فیزیکی عالم ماده دور می‌شد تا دنیای نگاره‌اش چیزی بین عالم معقول و محسوس باشد. بدین ترتیب مظاهر فیزیکی نور و سایه و قوانین مکان در عالم ماده، در نگاره‌ها حذف می‌شد» (گودرزی، 1386: 20). پشتوانه نظری این امر را می‌توان در نظریه غلبه نور بر تاریکی و ظلمت دنبال کرد. منشأ این تفکر به

آیین مانوی و فلسفه اشراق بازمی‌گردد. اشتراک مفهوم نور در آیات قرآنی با آیین‌های باستانی ایران، به ویژه حکمت خسروانی و آیین مانوی، سبب شد تا حضور نور به شکلی پایدار در هنر ایران زنده نگاه داشته شود.

«ملکوت یا عالم خیال و مثال، دارای صورت اما فاقد ماده است، به همین جهت است که گاهی این عالم را عالم صور معلقه نیز نامیده‌اند. یعنی عالمی که در آن، صورت یا هیولا یا جسم ترکیب نشده و به شکلی معلق است. کیفیت صوری عالم مثال، به جهت نداشتن جسم، با عالم دو بعدی نقاشی یا نگارگری قابل قیاس است. آنچه از سطوح دو بعدی تخت به همراه عدم بازنمایی بعد سوم و نداشتن سایه و حجم در اغلب این آثار مشاهده می‌شود، به کیفیت صوری و دو بعدی عالم مثال مربوط است. اگر چنین بود، در اینصورت از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و متعلق به تصویر عالم ملک یا ماده می‌شد» (نصر، 1375: 42).



استفاده از سایه و روشن در نقاشی اروپایی



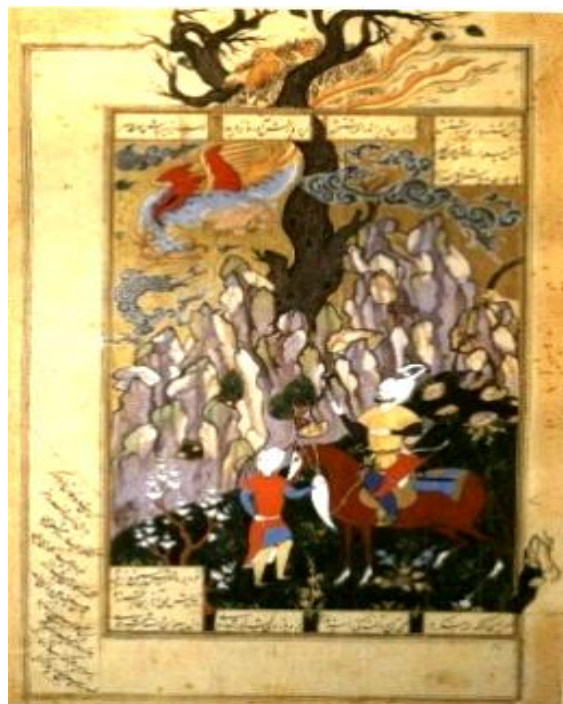
عدم استفاده از سایه و روشن در نگارگری ایرانی

3.2 کاربرد رنگ‌های فام‌دار و طلا در نگارگری

در فضای مثالی و نورانی نگارگری ایرانی، رنگ‌ها هم دارای خواص نورانی عالم مثال هستند. در نگاره‌ها، رنگ‌ها در واقع انوار رنگی هستند، انواری رنگی که بر انسان سالک، در هر مرحله از سلوک، تجلی می‌یابد (همین مقاله: 3). «کیفیت هنر مینیاتور ایرانی با تجلی در فروغ رنگ‌آمیز ویژه‌ای که بنیاد نهاده‌است، گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش کرده‌اند با روش‌هایی نظیر آنچه در علم کیمیا مرسوم است، انوار الهی را که در جسم رنگ‌های نقاشی نهفته‌است و در قشر رنگ زندانی شده، آزاد نمایند» (اسحاق‌پور، 1379: 55). نگارگران برای رنگ‌سازی از گرد طلا، نقره، لاجورد، زمرد، و سنگ‌های گرانبهای دیگر استفاده می‌کردند تا جسمانیّت رنگ را تلطیف کنند، زیرا می‌خواستند همه رنگ‌ها نور را منعکس کنند. در نگارگری، رنگ‌ها بدون سایه و روشن و به صورت سطوح رنگی به کار می‌روند. رنگ‌های متضاد به صورت سطوح رنگی در کنار هم قرار می‌گیرند؛ مثلاً رنگ نارنجی در کنار رنگ آبی، سبز در کنار قرمز، زرد در کنار بنفش به کار می‌رود. آسمان به رنگ طلایی رسم می‌شود و آب با نقره رنگ آمیزی می‌شود. «در بسیاری از نگاره‌های بر جای مانده آب سیاه رنگ به نظر می‌رسد، این امر به این علت است که نقره در برابر هوا اکسیده و سیاه رنگ می‌شود» (جوادی: 1389). استفاده از طلا و نقره در نگاره‌ها به این علت است که طلا و نقره نور را منعکس می‌کنند و با روح مخاطب تبادل معنوی برقرار می‌کنند. حال آنکه سایر رنگ‌ها از ویژگی انعکاس نور برخوردار نیستند.

تأکید بر نمایش نور در نگارگری از نقاشی مانوی تأثیر پذیرفته‌است. مانی برای بیان مفهوم آمیختگی نور و ظلمت و توصیف رستگاری روح و بهشت و نور، از تلفیق سنت کلامی و تصویری استفاده کرد و زیباترین نقاشی‌ها و نوشته‌ها را پدید آورد. ارزشنگ مانی نگارنامه‌ای در باب آفرینش و تکوین عالم، جهان نور و ظلمت، چگونگی آزاد شدن پاره‌های نور و رسیدن آن‌ها به ماه و خورشید و بهشت نورانی بود. به این منظور مانویان در آثار خود برای نمایش روشنایی از فلزات گرانبها بهره می‌جستند. به کاربردن فلزاتی چون طلا و نقره که در نگارگری ایرانی به وفور مشاهده می‌شود، دنباله مستقیم همین سنت هنر مانوی به شمار می‌رود. این فلزات قیمتی به منظور منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده تبادل معنوی برقرار می‌کردند استعمال می‌شدند. بنابراین اگر در نقاشی‌های ایرانی، سایه و روشن بکار نرفته‌است در مقابل هنرمند ایرانی هرگز از نمایش روشنایی و نور محض غافل نبوده‌است.

در تصاویر زیر نمونه‌هایی از رنگ‌آمیزی آسمان با طلا و رنگ‌آمیزی آب‌ها با نقره مشاهده می‌شود.



نمایش آسمان طلائی، صخره‌های مرجانی، طبیعت بهشت گونه
شاهنامه شاه اسماعیلی، سام به خانه سیمرخ می آید



کاربرد طلا برای رنگ آمیزی آسمان



کاربرد نقره برای رنگ آمیزی آب، شاهنامه بایسنغری، بخشی از نگاره گلنار و اردشیر
(به علت اکسید شدن نقره، آب در حوض میانه تصویر سیاه رنگ به نظر می‌رسد)

3.3- شب‌های روشن

نگارگر در ترسیم زمان خود را مقید به نمایش زمان و مکان فیزیکی نکرده و تصویری جدید از زمان و مکان ارائه می‌دهد. او سعی کرده زمان را، با توجه به تعاریف و ویژگی‌های عالم مثال، به نمایش بگذارد. زمان فیزیکیِ عالم ماده به

جهت تغییرات بصری که در طول شبانه روز در اشیاء ایجاد می‌کند، و مکان فیزیکی به جهت ایجاد محدودیت در زاویه دید بیننده، مورد توجه نقاش ایرانی قرار نگرفته است. برای نگارگر ایرانی مکانی دارای اهمیت است که در آن هر شیء در کامل‌ترین وضعیت خود قرار گیرد، و زمانی به تصویر کشیده می‌شود که به نور موضعی، که بیانگر زمان خاصی است، توجه نشود بلکه اشیاء را آنگونه که در عالم مثال ظهور می‌کنند به نمایش بگذارد. در نقاشی ایرانی زمان قراردادی و انتزاعی است. صحنه‌های شب به ندرت نقاشی می‌شود در حالیکه روز به فراوانی به تصویر در می‌آیند. حتی اگر در متن داستان، حادثه در دل شب وصف شده باشد، نگارگر تا آنجا که به اصل داستان لطمه نزند، سعی می‌کند زمان را به روز تغییر دهد.

فضای نگارگری ایرانی، فضای عالم مثال است. در ترسیم این فضای مثالی، محدود نبودن به زمان و مکان مادی سبب می‌شود نگارگر قادر باشد در یک زمان، اشیاء و اماکن را از چند زاویه مختلف رؤیت کند. مطلق بودن زمان در این فضا، سبب ترسیم تمامی اوقات (حتی صحنه‌های شب) در نوری یکدست و یکنواخت است. عدم محدودیت به زمان و مکان فیزیکی در نگارگری ایرانی، امکانات بیان بصری بیشتری در اختیار نگارگر قرار داده است (گودرزی، 1386: 89).

تأکید نگارگران بر حضور نور در نگاره‌ها تا جایی است که حتی در صورتیکه شب به تصویر درآید، شب را فاقد ظلمت و تاریکی به ترسیم می‌کردند. شب‌هنگام در نگارگری تنها از طریق آسمان لاجوردی یا سرمه‌ای رنگ، هلال ماه یا درخشش ستارگان قابل تشخیص است ولی فضا همان فضای درخشان روز است. تأکید بر ترسیم نور، حتی در نگاره‌هایی که شب‌هنگام را نشان می‌دهد، حاکی از تسلط تفکر اشراقی بر ذهن نگارگر ایرانی است.

4- نتیجه گیری

نور خورشید، همواره نزد عرفا نماد تجلی انوار الهی به شمار آمده است. آنچه نزد عرفا «اشراق» نامیده می‌شود، به بهترین وجه در آثار نگارگران جلوه گر شده است. از آنجا که نگارگری در جستجوی صورت مجرد از ماده است، همه چیز در این هنر در پرتو نور دیده می‌شود. این نور از مراکز خاصی ساطع نمی‌شود و از زاویه خاص بر اشیاء نمی‌تابد. همه اجزای نگاره، از انسان و جانور و گیاه و جماد، آکنده در نورند و سایه ندارند.

نگارگری ایرانی، در شیوه نورپردازی از فلسفه اشراق و آموزه‌های مانوی تأثیر پذیرفته است. نگارگران ایرانی، به حکمت اشراق، نمودی هنری بخشیدند... نور از اساسی‌ترین اصول حکمت اشراق و آیین مانی است، زیرا همه موجودات در پرتو نور قدسی معنا پیدا می‌کنند. در نگارگری ایرانی نیز، نور از اهمیت و جایگاهی ویژه برخوردار است. نگارگر ایرانی، ظلمت و تاریکی را به تصویر در نمی‌آورد و همه چیز را در نوری محض و یکدست به تصویر می‌کشد، بر همین اساس در نگارگری سایه و روشن، صحنه‌های شب، و ظلمت به ندرت به تصویر کشیده می‌شود. در مقابل، تلاش برای نمایش نور به شیوه‌های متعدد به چشم می‌خورد؛ نگارگران سعی داشتند تا همواره از رنگ‌های درخشان و فام دار استفاده کنند، اوج این کاربرد در استعمال طلا برای آسمان و نقره برای آب دیده می‌شود. نگارگران، تحت تأثیر تفکر غلبه نور بر ظلمت، سعی داشتند تا ظلمت را از نگاره‌های خود حذف کنند و درخشش نور را به نمایش بگذارند.

نگارگران در هنگام مصورسازی متون ادبی، از مبانی فکری این متون تأثیر پذیرفته و آن را در نگاره‌های خود منعکس ساخته‌اند. این امر نشان می‌دهد که مبانی فکری و فلسفی متون ادبی، در لابه‌لای کتب ادبی محصور نمانده بلکه در دیگر ابعاد

فرهنگ و هنر ایرانی (از جمله نگارگری) نیز تأثیری محسوس داشته‌است. از این رو می‌توان حضور پشته‌های ادبی را در هنر ایرانی مشاهده کرد.

منابع

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (1379): شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی، تهران: همّت
- اسحاق پور، یوسف (1379): مینیاتور ایرانی (زنگ‌های نور: آینه و باغ) ترجمه جمشید ارجمند، تهران: فرزانه
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (1383): زیبایی شناسی در هنر و ادبیات مانوی، فصل‌نامه خیال، ش 6، تهران: فرهنگستان هنر
- یاده، میرچا (1372): رساله در تاریخ ایران، ترجمه جلال ستّاری، تهران: سروش
- پاکباز، رویین (1387): نقّاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران: زرّین و سیمین، چاپ هفتم
- پوپ، آرتو اپهام (1377): سیر و صور نقّاشی ایران، مترجم یعقوب آژند، تهران: مولی
- تجویدی، اکبر (1375): نقّاشی ایران از کهن روزگار تا دوران صفویان، تهران: انتشارات اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر
- تسوی وربلوسکی، آرجی (1383): نور و تاریکی، ترجمه شیرین خادمی، فصل‌نامه خیال، ش 12، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر
- جوادی، شهره (1389): تهران: مصاحبه (9 تیر 1389)
- رازی، نجم‌الدین (1361)، گزیده مرصادالعباد، بامقدمه محمد امین ریاحی، انتشارات توس
- سهروردی، شهاب‌الدین (1377)، حکمه‌الاشراق، ترجمه سید جعفر سجّادی، تهران: دانشگاه تهران
- شایگان، داریوش (1383): بت‌های ذهنی و خاطره‌های ازلی، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر
- عکاشه، ثروت (1380): نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی و حوزه هنری
- کربن، هانری (1384): بن‌مایه‌های زرتشتی در فلسفه سهروردی، محمود بهفروزی، تهران: جامی
- کایت، هانس یواخیم کلیم (1373): هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول
- گودرزی، مصطفی، گلناز کشاورز (1386): «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری»، هنرهای زیبا، شماره 31
- نصر، حسن (1375): هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، چاپ اول
- هامبی، لوئی (1376): هنر مانوی و زرتشتی، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی