حضور کهن الگوها در نگارگری ایرانی
(مورد مطالعه: نور، سایه، رنگ)

مهدی قادرنژاد*
بهروز الیاسی**

چکیده: نگارگری ایرانی هنری است که اندیشه‌های فکری آن ریشه در گذشته های دور داشته و سه ویژگی شاخص آن یعنی نورانی بودن، رنگین بودن و عدم حضور سایه بر اساس تفکری ازلی و کهن شکل گرفته و همواره تکرار شده است. این نکات را می‌توان مطابق با اندیشه کهن الگویی یونگ دانست و بر آن اساس تحلیل کرد. نتایج مطالعات نشان می‌دهند که نور یا به قول سهروردی "نورالانوار"، محور اندیشه ایرانیان از گذشته‌های بسیار دور بوده و در زمان‌های مختلف با دین، آیین و مذهب رایج همراه شده است. اندیشهٔ نورانی، رنگ‌های نوری شفاف و بدون کدورت را به دنبال داشت که در نگارگری ایرانی نمود و تجسم می‌یابد و سایه در آن به عنوان بخش پست و وجه غریزی و حیوانی نفس انسان حذف گردیده است. نگرش الگویی از سویی ریشه در اسطوره و ادبیات و از سوی دیگر، ریشه در دین، مذهب و آیین داشته است و حکما و اندیشه‌وران به تبیین آن پرداخته‌اند و اثرات آن در نگارگری ایرانی- اسلامی مشهود می‌باشد، اگر چه در آراء حکما آشکارا به مبحث نگارگری پرداخته نشده است. از منظر تحلیل کهن الگویی خلاقیت در نگارگری بسیار آرام اتفاق می‌افتد. یعنی هر نگاره، عناصر پیشین عرفان، حکمت، نگارگری‌ها و سنت‌های تصویری را تکرار می‌کند و از سویی هم اثری بی همتا است. پژوهش حاضر به منظور بررسی سه انگاره نور، رنگ و سایه در نگارگری ایرانی انجام گردیده و در این راستا از روش تحلیلی ـ توصیفی استفاده شده است. داده‌های ضروری تحقیق با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای به دست آمده است.

واژگان کلیدی: انگاره های ازلی (کهن الگوها)، نگارگری ایرانی، نور، سایه، رنگ

مقدمه

نظریهٔ کهن الگوهای یونگی که بی‌شباهت به مفهوم"اعیان ثابته" در عرفان اسلامی و خاصه نزد ابن عربی نمی‌باشد، از نظریات و مباحث نسبتاً جدیدی است که در بررسی و تحلیل هنر اعصار کهن و هنر مدرن جهان سودمند است. به خصوص بکارگیری آن در تجزیه و تحلیل نقاشی مدرن راهگشا می‌باشد. بنا به دیدگاه کارل گوستاو یونگ روانشناس مشهور سویسی که مطالعات روانشناسی و فلسفی خود را بر این الگوهای کهن و جاودانی متمرکز نموده است تمام ملل جهان خاطرهٔ قومی و ازلی و اساطیری خود را در قالب ادبیات، نمایش و نمادگان تجسمی و در قالب این کهن الگوها منعکس نموده‌اند. در واقع همین صور ازلی و تصاویر کهن نمونه‌ای و اساطیری خفته در اعماق ناخودآگاه است که یونگ آنها را "آرکتیپ" (کهن الگو) (Archetype) می‌نامد. «آرکتیپ به یونانی آرکئوس تیپوس است و تاریخ دیرینه ای در فرهنگ غرب دارد. در فلسفهٔ فیلون اسکندرانی[1] این لفظ "صورت الهی" را می‌نامد. در رساله هرمسی خدا را "نور آرکتیپی" می‌گویند. در فلسفه "اگوستین قدیس"[2] کلمه آرکتیپ نیامده ولی در اشاره به آن می‌گوید: ایده‌هایی که خود صورت نگرفته‌اند ولی در عقل الهی موجودند» (شایگان،۲۰۹.۱۳۸۳). نمایش‌های کهن یونان مانند آثار هومر، مجسمه‌های آزتکی، اساطیر کهن بین النهرین و شخصیت های اسطوره ای در ادبیات اساطیری و حماسی ایران را می‌توان از نمونه‌های ازلی و کهن الگویی دانست. نگارگری‌های ایرانی نیز بنا به اذعان بسیاری از پژوهشگران در سیر تاریخی خود کهن الگوها و انگاره‌های ازلی را با خود حمل کرده است و این همان چیزی است که ما در این مقاله با استفاده از نوشته‌های مرتبط با آن و نگاره‌ها سعی در بررسی آن داریم.

نقاشی ایرانی تاریخچه‌ای دیرپا دارد. آثار باقیمانده از تمدنهای ایلامی، مادی، هخامنشی، پارتی و ساسانی اعم از صنمک ها، نقش برجسته‌ها، موزاییک کاری‌ها، ظروف زرین و سیمین ساسانی نشانگر سنت تجسمی قابل تاملی هستند. اما آنچه به عنوان نگاره یا نقاشی به معنای مرسوم به دست آمده است به نسبت این پیشینه تصویری بسیار کهن، تاریخی متاخر دارد. بازیل‌گری متخصص نگارگری و هنر اسلامی- ایرانی معتقد است که:

* نویسندهٔ **مسئول**: کارشناس ارشد، پژوهش هنر، Mehdi.Ghadernezhad@yahoo.com
** کارشناس ارشد، پژوهش هنر Behroozel@yahoo.eoj

Archive of SID
www.SID.ir

« می‌توانیم بگوییم که کاغذ از طریق چین در سال ۷۵۳ میلادی به ایرانیان شناسانده شد و تنها بقایای ناچیزی نیز از نقاشی‌های ساسانیان به جا مانده که در خارج از ایران امروز است. بر اساس علائم و نشانه های نه چندان مسلمی که اغلب آنها را می‌توان در مکتوبات به دست آمده پیدا کرد، پایه نقاشی ایران را قبل از سال‌های ۱۲۰۰میلادی باید دانست» (گری،۱۳۸۵، ۱۲).

اما در مورد کهن الگوها و خاطره ازلی اقوام ایرانی حاضر در نگارگری ایرانی باید گفت که این انگاره‌ها و تصاویر ازلی ریشه در اعماق ناپیدای تاریخ دارند و به طور موکد در تاریخ تصویرگری و نگارگری ایرانی تکرار شده‌اند. در دوره ساسانی و خاصه‌نگارگری مانوی با سه عنصر نور، سایه و رنگ بر می‌خوریم که در دوره اسلامی تکرار می‌گردد و محتوای فکری بسیاری از حکما و عرفای اسلامی را در برمی‌گیرد. پس از شکسته شدن تحریم نقاشی و نرمش حکام و متشرعین اسلامی درباره نگارگری دیگر باره سنت‌های نگارگری ایرانی که در صور خیال شاعران و صوفیه موجود بودند، رونق خود را در نگارگری از سر گرفته و رنگ و بوی عرفانی به خود گرفتند. اگر چه مباحث رنگ، نور و سایه در نگارگری به طور آشکارا مورد توجه حکمای اسلامی نبوده است، آنچه در این نوشتار آمده تعمیم اندیشه های حکمی و عرفانی است که دارای شان و شخصیتی اسلامی شده‌اند و در نگارگری ایرانی به طور شفاف قابل دیدن است.

برخی از اندیشمندان اسلامی انگاره‌های ذهنی و خاطرات ازلی قوم ایرانی را بر طرف کننده حس غربت و بیگانگی انسان و عامل پیونددهنده گذشته به اکنون و آینده می‌دانند. اما نکته اساسی این است که این انگاره ها و تصاویر ازلی تجسم یافته در هنر اسلامی « بر وفق کلی ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است » (بورکهارت،۱۳۸۱،۱۳۴).

به نظر می رسد بررسی نگارگری ایرانی با استفاده از نظریه کهن الگوهای یونگی از سویی منجر به کشف تبارشناسی اندیشه حاکم بر نگارگری ایرانی در سیر تاریخی آن میشود که در نتیجه مباحث مرتبط با هویت نیز در پی آن مطرح می‌شود. باید یادآور شد که بسیاری از صاحب نظران حوزه تفکر، اندیشه و هنر ایرانی اعتقاد دارند، وقتی از قوم ایرانی و هویت خاص آن سخن به میان می‌آید باید این هویت ویژه قوم ایرانی را هویت جمعی یا قومی نامید. اینجا سخن از فرد یا شخص در میان نمی باشد بلکه فرد در جمع و در کل استحاله میابد، کلی که حامل الگوها و انگاره های کهن و خاطره جمعی ما می باشد. البته منظور ما از هویت جمعی در اینجا « هویتی است که فرد در جامعه و از طریق ارتباط با گروه‌ها یا واحدهای اجتماعی موجود در جامعه آن را کسب میکند» (اکبری،۱۳۸۴، ۳۱۸). از سویی دیگر، طرح نظریه کهن الگوها در نگارگری ایرانی می‌تواند جوابگوی بسیاری از سئوالات درباره مسائلی چون ذوق، خلاقیت و فردیت در نگارگری گذشته و حتی امروز ایران باشد که با آغاز نوگرایی در نقاشی ایران همواره محل پرسش، تأمل و چالش‌های فراوان بوده است. در پژوهش حاضر، کهن الگوها و تصاویر ازلی شاخص در نگارگری ایرانی مانند نور، سایه و رنگ مورد مطالعه قرار گرفته و چگونگی حضور و نفوذ آنان در اسطوره، ادبیات و آمیزش آنها با انگاره‌های عرفانی و اندیشهٔ اسلامی تجزیه و تحلیل شده است.

نظریه کهن الگوهای یونگی و ارتباط آن با اندیشه ایرانی

طرح مساله کهن الگوها به طور جدی در روانشناسی و با آراء یونگ (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱ میلادی) آغاز شد. به نظر می‌رسد توجه به شرق و فرهنگهای غیر اروپایی در شکل‌گیری آراء کهن الگویی مؤثر افتاده است، زیرا یونگ با تأکید بر "علم شیفتگی" و "خردزدگی" مخالف بود. بنابراین طرح کهن الگوها و اسطوره سبب شد برخی منتقدان، نظرات روانشناسانه او درباره کهن الگوها را چندان دارای اعتبار علمی ندانند. «می‌دانیم که یونگ تحقیقات و مسافرت‌های مختلفی به خارج اروپا (آسیا، آمریکا، آفریقا) کرده و پس از این پژوهش‌ها بود که در بینش او نوعی غرب زدایی به خوبی آشکار می‌شود. " علم بهترین ابزار ذهن غربی است و به وسیله آن بیشتر درها باز می‌شوند... اما شرق به ما چیز وسیعتر، عمیق‌تر و مهم‌تری را آموخته که عبارت است از: درک حقایق به وسیله تجربه زندگی". می‌توان اضافه کرد که علاقه یونگ به شرق و اساطیرش چنان شدید بود که با آثار خاورشناسان و ایران‌شناسان کاملاً آشنا بود (مثلاً هانری کربن[۳] ایرانشناس بزرگ از مریدانش بود)» (یونگ،۱۳۸۷، ۸). از نظر یونگ ساختار شخصیت هر کس از "خود"، ناهشیار فردی و ناهشیار جمعی بر ساخته از کهن الگوها است. عناصر یاد شده در ارتباط با هم به وحدت و یکپارچگی شخصیت منجر میشوند که در دوران معاصر برای تحلیل آثار هنری نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند. در کتاب "مبانی نقد ادبی" ویلفریدگرین منتقد ادبی به نقل از کتاب "انسان مدرن در جستجوی روح" یونگ آورده است: «هنرمند بزرگ انسانی است دارای "پنداره ازلی" با حساسیتی خاص در برابر انگاره‌های کهن الگویی و استعداد سخن گفتن با تصاویر ازلی» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵، ۱۸۱).

اما به راستی این کهن الگوهایی که یونگ از آن سخن می‌راند چیست؟در پاسخ شاید بتوان نظریهٔ کهن الگوهای یونگی را به طور خلاصه این‌گونه بیان کرد که: « همه

Archive of SID
www.SID.ir

انسان‌ها دارای غرایض و تمایلات فطری مشابه برای ایجاد سمبلهای همگانی معینی هستند و این سمبلها خود را از طریق ناخودآگاه و بوسیله اسطوره ها، رویاها و تصورات فولکلور بیان می‌کنند. مشاهدات و مدارکی که یونگ بیان می‌کند، نشان‌دهنده این است که چنین نمادهای همگانی مثل پدر آسمان و مادر زمین، فرزند آسمانی، خود(ego)، خدا، خورشید، آنیما[۴] و آنیموس[۵]، چهارگوش (مربع)، صلیب، ماندالا و... همچون ابزارهای بیانگری عمل میکنند که دائماً در اساطیر و رویاهای آدمی در حال تکرار هستند و در نتیجه باید خاستگاه های جمعی و همگانی داشته باشند » (Kirk، 1971,275). نور، انگاره و تصویری ازلی و کهن الگویی ای است که در ذهن و خاطره جمعی ایرانی تجلی یافته است و این کهن الگو و انگاره ازلی در نزد سهروردی همان است که از آن با عنوان نورالانوار[۶] یاد می‌شود.

از دیگر کهن الگوهای مطرح در نزد یونگ، یکی پرسونا یا نقاب (persona) می‌باشد، و آن به معنی ماسکی است که بازیگران در یونان قدیم به چهره می‌گذاشتند و آن صورتکی است که شخص با آن در جامعه ظاهر میشود، دیگری سایه (shadow) است. یونگ جنبه حیوانی انسان را سایه می‌نامد که جنبه حیوانی در دو قطبی شدن امور نقش مهمی ایفا می‌کند تا شر وجود نداشته باشد، خیر معنای واقعی نخواهد یافت. تا زشتی نباشد، زیبایی آشکار نخواهد شد. نوع برخورد یونگ و اندیشه ایرانی با سایه به گونه عجیبی هماهنگ است. همخوانی نظریه کهن الگوهای یونگ با نگارگری ایرانی می‌طلبد که عناصر موجود در نگارگری ایرانی از این زاویه نیز نگریسته شود و این خود یک "گفتگوی فرا تاریخی" را پیش روی اندیشمندان و محققان قرار میدهد. هانری کربن زبان مشترک این فضا را زبان اسطوره ای میداند و بر اساس تحلیل روانکاوی یونگی میتوان گفت که این به دلیل حضور کهن الگوها است. « باید در نظر داشت که این خاطره جمعی بیشتر به یک "مایملک جمعی" میماند و جنبه شخصی ندارد بلکه فرد در آن با دیگران شریک است» (احمدی،۱۳۸۳، ۴۲). زهرا رهنورد در این باره می‌نویسد: « باورها نه به صورت آگاهانه و ارادی، بلکه به صورت ناآگاهانه و غیر ارادی، هنگامی به اعماق آثار نفوذ میکند که گذشت ایام آنها را به صورت توافق جمعی و فرهنگ اعتقادی و سر انجام با عبور از سطوح روانی هنرمند به صورت محصول زیباشناسانه روح او به تصویر و تجسم در آورده باشد» (رهنورد،۱۳۸۸،۳۰). داریوش شایگان نیز از این توافق جمعی شکل دهنده هویت ایرانی با عنوان "هویتی چهل‌تکه" و سیار یاد می‌کند که از کنار هم قرار گرفتن قومیت‌ها، مذاهب و زبان‌های مختلف تشکیل شده است. این الگوهای ازلی با وفاداری اجتماع به خاطره جمعی قوم ایرانی تداوم یافته است (احمدی،۱۳۸۳، ۴۲). جهان‌بینی اسطوره‌ای، بینش نمادین و تمثیلی در تفکر ایرانی، همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. علت آن را باید در سلطه هزاران ساله نمونه های مثالی و الگوهای ازلی در ساحت اندیشه و هنر ایرانی جستجو کرد. « این تصورات نمادین و تمثیلی و این خاطره‌های نهفته در درون، ریشه در همان چشمه اساطیر دارد که رود صور نوعی و انگاره‌های قومیمان از آن جدا میشود و این رودی است که امروز را به دیروز و دیروز را به فردا می‌پیوندد و هر سه را در لحظه تجربه ناپذیر خاطره ازلی می شکوفاند» (شایگان،۱۳۸۳، ۱۰۲). البته همین وفاداری ذهن و خاطر هنرمند ایرانی (به عنوان حافظ خاطره انسان ایرانی) به این خاطره جمعی قومی است که باعث حفظ تداوم این عناصر ازلی در هنر و خاطر انسان ایرانی شده است.

بسیاری از اندیشمندان حوزه هنر و فرهنگ ایرانی- اسلامی بر آنند که سرچشمه و مبداء اولین "صورت ازلی" و تصویر نخستین، همان فضای مثالی یا "عالم مثال" یا همان "مثل افلاطونی" می‌باشد که عنصر غالب در همه تجلیات روح و فکر ایرانی می‌باشد و قبل و پس از اسلام عنصر غالب بر اندیشه و هنر ایرانی بوده است. عبدالرزاق لاهیجی عارف قرن یازدهم هجری و مؤلف "گوهر مراد" این عالم را اینگونه توصیف می‌کند: « حکمای شرق و متصوفه متفقاً برآنند که بین عالم عقلی که عالم مجردات محض است و عالم محسوس که عالم مادیات محض است، عالم دیگری وجود دارد که اهالی آن صورت و وسعت دارند، اما جسم مادی ندارند. بر این قیاس، واقعیات محض فاقد ماده و وسعتند، حال آنکه مجردات محض پوشیده در ماده و وسعتند. اهالی این عالم واسط، فاقد ماده‌اند ولی همچون صور خیالیه پوشیده در وسعتند. در حالی که صور خیالیه در ذهن، و نه در دنیای عینی واقعیت دارند. عالم مثال دارای واقعیتی عینی در خارج است» (شایگان،۱۳۸۲،۱۹۸). نمود تجسمی این صور خیالیه که فاقد ماده، بعد و وسعتند آنگونه که هستند ناممکن است اما در نگارگری ایرانی با استفاده از سطوح تخت، نور، رنگ، خطوط کناره نما و فقدان سایه تا حدی به آن دنیای مثالی و الگویی نزدیک میشویم. هنرمند ایرانی قرنها همان نقشها، الگوها و انگاره هایی را که با تجربه درونی و خاطره او عجین شده است، تکرار می‌کند. زیست معنوی و تجربیات عرفانی و احوال خاص آنان را نیز باید به این عوامل تاثیرگذار افزود. شایگان معتقد است زیبایی‌شناسی یا به عبارت درست‌تر، علم‌الجمال ایرانی بر محور بینش الهی- اسطوره‌ای قرار دارد و ذوق و زیبایی به مفهوم خاص آن مطمح نظر هنرمند دارای تشخص و فردیت نبوده است.

Archive of SID

www.SID.ir

◆ تبارشناسی کهن الگوهای نور، سایه، و رنگ در نگارگری ایرانی

همانطور که گفته شد، به نظر میرسد که اندیشه کهن الگویی و تصاویر و انگاره‌های ازلی نهفته و برآمده از آن، گونه ای "خاطره ازلی" می باشد که خصلت قومی و جمعی ما را می‌سازند و ما از آن تغذیه می‌کنیم. و هنرمند نگارگر به عنوان حساس‌ترین عنصر این اجتماع نگهدارنده خاطره قومی است و به طبع در حفظ و تداوم این عناصر کوشاترین فرد این قوم بوده است.

پژوهندگان اندیشه و هنر ایرانی کهن الگوها و انگاره‌های موجود در نگارگری ایرانی را به گذشته ای بسیار دور و به آیین زروانی[۷]، مزدایی، زرتشتی و مانوی منتسب می‌کنند و حیات این آیین ها نهایت جایگاه‌هایی هستند که در تیررس اندیشه آنان بوده است. مباحث مربوط به نور، سایه و رنگ نیز همواره به طور عمومی در پهنه عرفان اسلامی مورد ملاحظه قرار گرفته، هرچند هیچگاه در گذشته گفتگویی سر راست درباره مباحث یاد شده، در نگارگری صورت نگرفته است. با چرخشی در میان آراء اندیشمندان ایرانی، بی‌شک جدی‌ترین مباحث درباره نور را در حکمت اشراق[۸] سهروردی می‌یابیم که منشاء فکری‌اش را از گذشته دورتری دریافت کرده است. در رساله غربت‌الغربیه، نوشته سهروردی دربارهٔ ریشه‌های اندیشه اشراقی آمده است:

> « نه تنها با سنت هرمسی، بلکه با نوشتاری بستگی پیدا می‌کند که به گونه‌ای برجسته، نماینده هم دینداری مانوی است و هم آیین گنوسی» (کربن،۱۳۸۷، ۴۳).

هانری کربن یادآور می‌شود: « خلسه‌های سهروردی، ما را به یکی از مفهوم‌های بنیادین آیین زرتشتی، یعنی خورنه (خره فارسی) باز می‌گرداند. با توجه به همین نقطه آغاز، باید به اجمال مفهوم اشراق، مرتبه عالمی که از آن ناشی میشود و صورتی از معنویت را که اشراق ناظر به آن است، درک کرد» (کربن،۱۳۸۵، ۲۹۲). از دیگر سو، سهروردی طریقه خود را با افلاطون هم جهت می‌داند اگر چه گاهی بر فلسفه افلاطون خرده گرفته است. او درحکمه الاشراق می‌نویسد:

> « آن کس اهل حقیقت است و در راه شهود حق سالک است، باطناً با طریقه من که طریقه امام حکیمان، یعنی افلاطون نیز هست، موافق و همگام است...» (حلبی، ۱۳۸۱، ۴۶۸).

تفکر اشراقی سهروردی از جنس اندیشه های افلاطونی است که آموزه های عرفانی و حکمت خسروانی بر آن حمل شده است. « مکتب اشراق مکتبی حکمی- عرفانی بود که "اصطلاح افلاطونیان ایران" به بهترین وجهی، مبین این مکتب خواهد بود که یکی از ویژگی‌های آن، تفسیر مثل افلاطونی با اصطلاحات فرشته‌شناسی زرتشتی است» (کربن،۱۳۸۵، ۲۹۱). با اندکی تامل در فلسفه افلاطون، نمود عینی برخی عناصر آن را در نگارگری ایرانی می‌یابیم، چرا که هم فلسفه افلاطونی و هم نگارگری ایرانی در دلبستگی به عناصر دنیای خیالی تصویری ناکجا آبادی و اتوپیایی از جهان بینی مشترک دارند: « ایده‌آلیسم افلاطون نوع ویژه ای است برای افلاطون، در آن تنها ایده‌ها (مثل) هستی حقیقی‌اند، ایده آلیسم دلبسته ذهن، روح، مطلق و جز آنهاست که مایل است هستی را بیشتر تخت و مستوی و بدون پرسپکتیو ببیند و معمولاً فیلسوف را کسی می‌داند که بنیان‌گذار مدینه فاضله باشد به تعبیری تصویرگر ناکجا آباد» (جنسن،۱۳۸۱، ۴).

آنچه سهروردی تحت عنوان حکمت اشراق عرضه می‌دارد، مباحثی چون نورالانوار (نور مجرد) و انوار قاهره و اسفهبدیه، دوری و نزدیکی انسان از نور (منبع ازلی نور)، عالم خیال و مثال نورانی می باشد و از همین وجه است که با عالم نگارگری ایرانی ارتباط می‌یابد. « اعتقاد به نور و ظلمت در آراء سهروردی بسیار نزدیک به دو نیروی "سپنتا مینو" و " انگره مینو" در دین زرتشتی است و این امر البته دلیل ثنویت نیست. به قول جکسن، اگر معتقد باشیم که دین زرتشت ثنوی است، اسلام هم ثنوی است، در حالیکه نه دین زرتشت ثنوی است و نه اسلام، زیرا با اینکه ظاهراً هر یک از این دو به دو نیروی رحمانی و شیطانی معتقد هستند ولی این دو دین، آن قوی را مخلوق یک نیروی فوق‌العاده می‌شمارند که در اسلام "الله" و در دین زرتشت و در آیین مزدیسنا "اهورامزدا" گفته می‌شود» (حلبی، ۱۳۸۱، ۴۷۳).

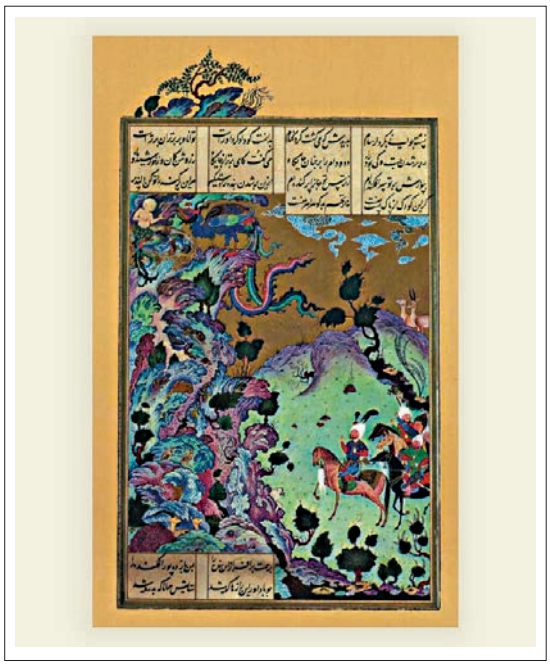
از این منظر است که می‌بینیم، کهن الگوی نور که محور اندیشه‌های سهروردی است توسط شاگردان سهروردی و بسیاری دیگر از عرفای اسلامی بسط و گسترش می‌یابد. امام محمّد غزالی (در مشکاةالانوار)، نجم‌الدین‌کبری، علاءالدوله سمنانی، شیخ محمود شبستری ، مولانا و... از کسانی هستند که به نور، رنگ و سایه اندیشیده‌اند و این مفاهیم را به کار برده اند.

در نگارگری ایرانی، جغرافیای عرفانی اسلامی ترسیم شده توسط حکما و عرفا نمود تجسمی می‌یابد. شهرهای جابلقا (شهر خیالی در مشرق)، جابلسا (شهر خیالی در مغرب)، قطب شمال، جزیره سبز، عالم هورقلیا، جسم لطیف نورانی بدون سایه، همگی اعتباری در خور توجه دارند. این آرمانشهر (utopia) عرفانی "زمین هورقلیا" و ساکنان آن همگی الگوهای مثالی هستند « در آنجا هر زیوندهای چهره کهن- الگویی (مبداء=دموثا) خود را دارد و این چهره گاه با

Archive of SID
www.SID.ir

جفت زمینی‌اش پیوند پیدا می‌کند» (کربن، ۱۳۸۷، ۵۸). پس بی‌دلیل نیست اگر نگارگری ایرانی با آن ویژگی‌های انحصاری، رنگ‌های تخت و درخشان، فاقد پرسپکتیو و خطوط کناره نما، اگر چه گاه یک واقعه تاریخی را روایت کرده، اما دنیای خیالی را تصویر می‌کند. برای مشاهده این دنیای خیالی و نورانی و چگونگی تجسم آن در نگارگری ایرانی می‌توان به نگاره معراج حضرت رسول اکرم(ص) (شکل ۱) و یا نگاره‌ای دیگر از شاهنامهٔ تهماسبی (شکل ۲) اشاره کرد این تصاویر نورانی و دنیای در پس آن بیان تجسمی این تفسیر کربن است که می‌گوید در نگارگری ایرانی « آنچه جسمانی است، روحانی می‌شود و آنچه روحانی است، تنی به دست می‌آورد» (کربن،۱۳۸۷،۷۲). تنی لطیف که جز با رنگهای درخشان و نورانی، بدون سایه نمود نمی‌یابد. « کاملترین بیان معنای این تصویر و صور خیالین همان است که سهروردی آن را "اقلیم هشتم" یا عالم "صور معلق" نامیده است. روح آدمی در آنجا به صورت مکاشفات قلبی ظاهر می‌شود و محسوسات به صورت "صور مثالی" استحاله می‌یابند. همه جغرافیای خیالی عرفانی ما، همچنین شهرهای اساطیری مانند جابلقا، جابلسا، هورقلیا در آنجا قرار گرفته اند. این شهرها تمثیل عالم مثال هستند. نتایج این جغرافیای خیالی عظیم است زیرا هم در بینش شاعرانه- اساطیری منعکس است و هم در بینش هنری، که هنر خود کار بست همین بینش می‌باشد» (شایگان،۱۳۸۳، ۷۹).

تصویر۱



تصویر۲

در فرهنگ اسلامی مبنای بسیاری از آراء و تاملات حکمی، آیات قرآن کریم بوده است. در این زمینه آیه ۳۵ سوره نور یکی از آیاتی است که همواره مورد توجه مفسرین قرار گرفته است. در این آیه آمده است:

«خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. داستان نورش همچون چراغدانی است که در آن چراغی هست، و چراغ در آبگینه‌ای هست، آبگینه‌گویی ستاره‌ای درخشان است، [چراغ] از درخت مبارک زیتون- که نه شرقی است و نه غربی- افروخته شود. نزدیک است که روغنش، با آنکه آتشی به آن نرسیده است، روشنی دهد، نور در نور است؛ خداوند به نور خویش هر کس را که خواهد هدایت کند، و خداوند برای مردم این مثلها را می‌زند و خداوند به هر چیزی داناست» (قمشه‌ای، ۱۳۵۴، ۳۸۴).

این آیه یکی از نافذترین آیات قرآن است و در نحله های مختلف فکری ایرانی رسوخ کرده است. در تبیین این اندیشه نورانی در تصوف ایرانی، نجم رازی[۹] در مرصاد العباد آورده است:

«چون نظر کنی هر کجا در دو عالم، نور و ظلمت است از پرتو صفات لطف و قهر اوست... هیچ چیز را وجودی حقیقی که قائم بالذات خود باشد، نیست و وجود حقیقی حضرت لایزالی راست» (بلخاری، ۱۳۸۴، ۴۹۰).

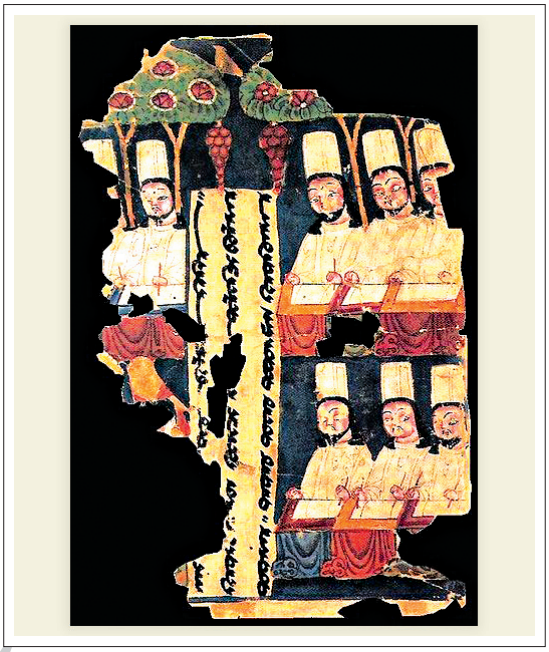
اگر سیر تاریخ نگارگری ایرانی نگریسته شود در جای جای آن رد پای اندیشه نورانی، عالم خیال و مثال آیین‌های ما قبل اسلام و دورهٔ اسلامی دیده می‌شود. آنگونه که از نقش برجسته‌های هخامنشی و ساسانی پیداست، نور حضور و تجلی خاصی در تصویرگری ایرانی داشته است، اما

Archive of SID

www.SID.ir

تجلی کامل این انگاره ازلی و شدت استفاده از آن را در نگارگری مانوی می‌توان مشاهده نمود (شکل ۳). آیین مانوی چنین تعلیم می‌دهد:

«فرشته روشنی بارها و بارها به پیکرهای گوناگون تجسم یافته، به شکل شخصیت‌های کتاب مقدس و نیز به شکل بودا و زرتشت درآمده و در نتیجه مانی خود واپسین نمودگار این گروه است» (کلیم کایت،۱۳۸۴، ۳۸).



تصویر۳

مانستان های مانوی نه تنها مراکز آموزش و پژوهش آموزه‌های مانی بلکه کارگاه‌های هنری و کتاب آرایی نیز به شمار می‌آمدند.

با توجه به نوع نگرش مانویان استفاده از فلزات گران‌بها چون زر و سیم در ترسیم نور و روشنایی در نگارگری مانوی رایج شد. ثروت عکاشه در مورد استفاده بیش از حد طلا و نقره در کتب مانویان چنین می‌نویسد:

«آنان در تزیین این کتاب‌ها رنگمایه‌های طلا و نقره به کار می بردند و در این کار چنان اسراف می‌کردند که وقتی چهارده صندوق از کتاب‌های آنها در سال ۹۳۲ میلادی در بغداد به آتش افکنده شد رگه‌های طلا و نقره مذاب از زیر آن جاری شد» (عکاشه،۱۳۸۰، ۵۶).

اگر ما این حکایت را بپذیریم، این نمی‌تواند چیزی جز گرامیداشت نور و روشنایی در نزد مانویان باشد. از دیگر سو، باید اذعان داشت که نگارگری دورهٔ اسلامی تداوم نگارگری مانوی است. «مانی به گونه‌ای سنتی در اسلام بنیان‌گذار نگارگری و بزرگترین استاد این هنر شمرده می‌شود» (کربن، ۱۳۸۰، ۱۹۵).

در سیر تاریخی نگارگری ایرانی از دوره‌های قبل و بعد از ظهور اسلام، شباهت‌های زیادی دیده می‌شود:

« برای مثال، تشابه مجالس شکار در سه دوره مختلف اشکانی، اموی و صفوی شگفت‌انگیز می‌نماید. به نظر می‌رسد که این نقاشی‌ها بر طبق یک الگوی معین شکل گرفته‌اند، هر چند سلیقه‌ها و خواسته‌های بسیار متفاوتی را منعکس می‌کنند. در واقع، همانندی آنها به سبب استمرار طولانی سنت‌های ایرانی است» (پاکباز، ۱۳۸۴، ۸).

البته در میان این استمرار و حفظ سنت‌ها، تخطی از سبک، شیوه‌ها و الگوهای کهن در نگارگری ایرانی بسیار به کندی و با رعایت جوانب احتیاط صورت گرفته است. البته هیچ پدیده ای در آن ویران و متروک نمانده است، مگر آنکه عمر طبیعی آن به سر آمده باشد. در نگارگری ایران، یافته‌های نو را به داشته‌های پیشین تحمیل کرده اند و آن را پر شاخ و برگ نموده اند و این شاید راز تکرار الگوهای ازلی و جاودانی در نگارگری ایران باشد.

کهن الگوهای نور، سایه و رنگ در نگارگری ایرانی

الف- نور و رنگ

در مورد نگارگری ایرانی می‌توان این‌گونه گفت و اندیشید که در هنگامه مشاهده و سیر در آثار استادان نگارگری، متوجه می‌شویم که کوشش هنرمند نگارگر ایرانی از دیر باز معطوف به باز آفرینش نمونه‌ها و الگوهای ازلی و آرمانی بوده است. نقاش بیشتر تمایل دارد که دنیای خیالی آمال، تصورات و خاطره جمعی و ازلی یا آنچه که یونگ آن را "پنداره ازلی" می‌نامد، تصویر کند. می‌توان این‌گونه گفت که نقاشی ایرانی محل تجلی این ساحت خیالی و مثالی است که در آن نور و روشنایی فضا نقش اصلی را عهده دارند و همانطور که پیشتر اشاره شد آراء حکما و عرفای ایرانی و مهمتر از همه سهروردی تجسم گفتاری این اصل نورانی است.

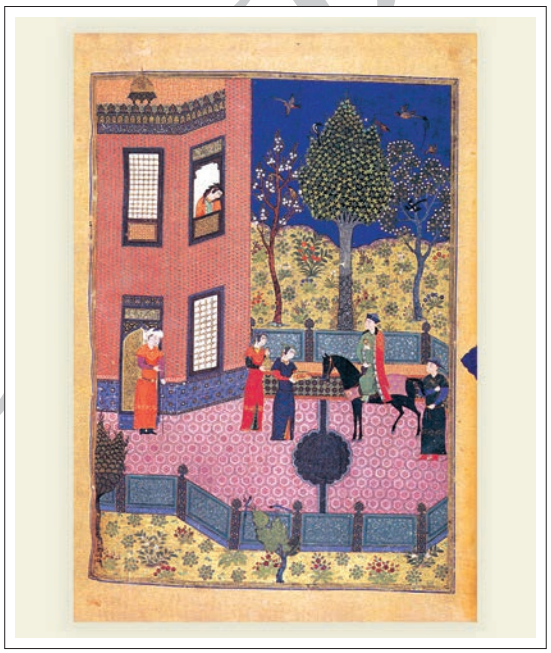
« به نظر می‌رسد، در این زمینه باید در نظر داشت که از دیدگاه هنر ایرانی این ملاحظات با انوار اسفهبدی که مورد نظر شیخ اشراق شهاب الدین سهروردی حکیم نامدار ایرانی بوده است پیوندی لطیف دارد. در بیان نقاشان، رنگ همان نور است و هنرمند می‌کوشد به وسیلهٔ رنگ‌ها و آشنا شدن با عوالم نورانی با عالم ملکوت پیوند پیدا کند» (تجویدی، ۱۶، ۱۳۷۵).

هانری کربن آنجا که درباره مفهوم نگارگری مانوی و تأثیر آن بر نگارگری ایرانی دوره اسلامی سخن گفته، آورده است که: «آنها حتی نیاز ندارند برای آنکه رنگ باشند، بر رویهٔ جسمی که می‌تواند زندانشان باشد، جایگیر شوند. این نورها که درست در هنگام نور شدن به رنگ تبدیل شده‌اند، می‌باید

Archive
www.SID.ir

به گونه‌ای نموده شوند که از زندگی و سرشت خودشان، آفرینندهٔ شکل و فضای خود باشند» (کربن، ۱۵۰، ۱۳۸۷).

در نگارگری ایرانی، تاریکی و تیرگی به ندرت و فقط برای القاء مفاهیم خاص وارد شده است و حتی در نگارههایی که شب، به نمایش در آمده است، فضا شفاف و نورآذین است. اصطلاحات عرفانی ایرانی چون "شب روشنایی" ، "خورشید نیمه شب" و "نور باطنی" که در بسیاری از آیین‌های رمزورانه رایج و مصطلح است، در نگارگری نمود تجسمی می‌یابد و لطافتی خاص به نگاره‌ها می‌بخشد. نگارهٔ "گلنار و اردشیر" از شاهنامه بایسنقری، نمونه‌ای عالی از این دست می‌باشد که در آن با وجود آسمان شب، اما رنگ در آن تجلی دنیایی خیالی است که تیرگی در آن راه ندارد، نمود و ساحت تغزلی نگاره در حالت شکوفه‌ها، گل‌ها و پرنده‌های درون باغ جلوه دارد. (شکل ۴)



تصویر۴

اغراق نخواهد بود اگر که بگوییم در نگارگری ایرانی رنگ در نمود جزئی از اثر، تمامی اثر است، زیرا رنگ به سان خود اثر، عارضی بوده و جوهر آن در عالم مثال و خیال میباشد بنابراین رنگها خود رنگ‌های نمادین هستند که انوار و رنگ‌های عالم مثال و خیال را مجسم می‌کنند. از این منظر است که طرح یا طراحی در نگارگری اهمیتی ثانویه می‌یابد. رنگ مادی (جسمی) در نگارگری ایرانی بر اساس بینش اشراقی، نماینده رنگ هاله‌ای است که در آثار صوفیهٔ ایرانی مانند سهروردی، نجم کبری، روز بهان بقلی شیرازی و علاءالدوله سمنانی مورد توجه قرار گرفته است. در این باره هانری کربن می‌گوید:

«راستی این است که میان رنگ‌های مادی و رنگ‌های هاله‌ای همسویی هست؛ به این مفهوم که رنگ‌های مادی، ویژگی اخلاقی- روحی دارند و آنچه که هاله نشان می‌دهد، با خود آن چیز هم راستایی دارد و آن را به نماد در می‌آورد» (همان، ۹۶).

در نگارگری ایرانی ساختار انسان‌های با کالبد لطیف و فرشتگان از جنسی مشترک است. یعنی یک هستی پذیر آسمانی چون پذیرای کالبد شد با کالبد زمینی شباهت خانوادگی خواهد داشت و شاید باور به جهان مینویی و بهشت ترسیم شده در کتاب‌های مقدس اسلامی و الگوهای ازلی ایرانی عامل ایجاد چنین شباهتی باشد. به این ترتیب نگارگری ایرانی با بینش کهن الگویی و عرفانی، فضاهای طرب انگیز و شادابی را پدید آورده است که هیچ کدورتی در آن راه ندارد. در اندیشه‌های نجم الدین کبری[۱۰] آمده است:

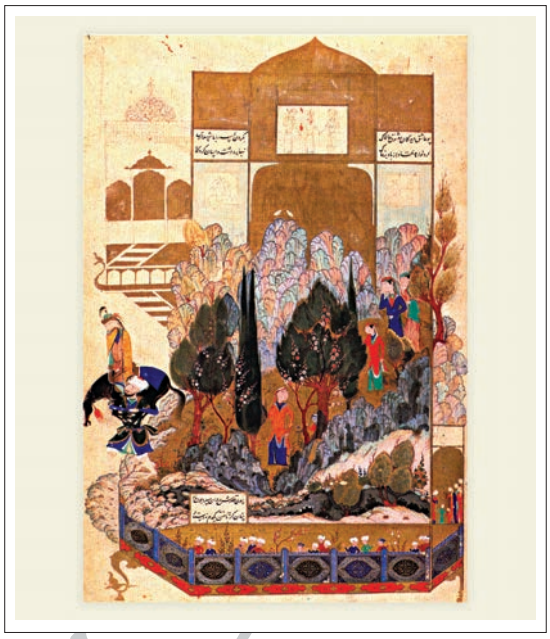
« از این پس، راستی‌های مینوی باغ رنگ‌ها به او نموده می‌شود، زیرا اکنون میان رنگ‌ها و بینش درونی او همنوایی پدید آمده است» (همان، ۱۲۴).

علاءالدوله سمنانی[۱۱] از پیروان نجم کبری نیز نظر جالبی درباره نور و رنگ ارائه میدهد. وی انوار رنگی و مراتب آن را با مراتب انبیا[ع] و مراتب شناخت عرفانی پیوند داده است. «در تجربه‌های عرفانی سمنانی، (آدم) هستی تاریک است که به سیاهی خاکستری می‌زند، ردهٔ جان حیاتی (نوح) آبی رنگ است، ردهٔ دل (ابراهیم) سرخ رنگ؛ ردهٔ ابر آگاهی (موسی) سفید؛ ردهٔ روح (داود) زرد؛ و ردهٔ سرّ(عیسا) سیاه روشن (اسود نورانی) است. این همان " نور سیاه" یا شب روشنی است که ما در سخنان نجم رازی و "گلشن راز" شبستری از آن آگاهی یافته‌ایم. آخرین ردهٔ مرکز خدایی (محمّد) است، نور سبز درخشان دارد که نور سبز برای راز رازها مناسب‌ترین است» (کربن، ۱۲۴، ۱۳۸۷). و این خصلت نورانی رنگ‌های عرفانی، در رنگ‌های جسمی موجود در نگارگری ایرانی به صورت نمادین جلوه‌گر می‌شود که بقایای تخمهٔ نور زرتشتی، اعتقادات الخسایی[۱۲] و مبحث نورالانوار را در خود دارد.

رنگ مهم‌ترین عنصر برای نمایش کهن الگوهای ازلی و جاودانی حاضر در ذهن و خاطر ایرانی است. «نقاشان ایرانی توانسته‌اند هنر منظرنگاری را بدان پایه هایی خلق کنند که هیچ مکتب دیگری آن را ابداع نکرده است و آن هم مناظر سرزمین پریان، صخره‌های خیال انگیز، کوه و کمرهای گلگون و شعله فام و ستیغ‌های سر به فلک کشیده است. در این مناظر هماهنگی شگفت‌آوری از لطافت و رنگ مایه‌های توصیف‌ناپذیر، مثل آنچه شما ممکن است در پر و بال پرندگان نایاب و صدف‌های دریایی ببینید، در ترکیب با نقش و نگاره‌ای تابناک مشاهده می‌کنید. یقیناً هیچ هنری حتی امپرسیونیست‌های مدرن چنین احساس کاملی را از شکوه

Archive of SID
www.SID.ir

نور خیره کننده شکوفه‌های بهاری در برابر آسمان بی‌اندازه آبی در شما پدید نمی‌آورد» (بینیون، ۱۴۰، ۱۴۱-۱۳۸۳). (شکل ۵)



تصویر۵

رنگ در نگارگری ایرانی، مکاشفهٔ خیره‌کننده‌ای از دنیای مثالی و الگوهای ازلی است که نگارگر، انسان و اشیاء را زلال بر پرده می‌آورد. لورنس بینیون متخصص نگارگری و هنر ایرانی،در وصف نگارگری ایرانی، آورده است که:

«در هنر هیچ یک از ملل دیگر، از مجموعه رنگی تا بدین حد کامل و درخشان بی‌آنکه زننده باشند، استفاده نشده است. بنابراین شکوه و درخشش در نقاشی هیچ کشوری به اندازهٔ نقاشی ایران ارائه نشده است» (بینیون و دیگران، ۳۱، ۱۳۸۳).

ب- سایه

یکی از عناصر طبیعی که در اثر وجود نور شکل می‌گیرد، سایه است. اشیاء و موجودات در پرتو نور طبیعی یا مصنوعی سایه می‌پذیرند. در نگارگری ایرانی عدم حضور سایه مشهود می‌باشد. نه سایهٔ اصلی که بر روی زمین می‌افتد و نه سایهٔ فرعی که بر روی اشیاء و افراد، بخشی از موضوع را کدر می‌نماید. این عدم حضور سایه در نگارگری ایرانی می‌تواند ریشه در اندیشه‌های عرفانی و اسلامی داشته باشد. اولین نکته‌ای که دربارهٔ سایه باید گفته شود آن است که طبق مثال مشهور افلاطون، نظریهٔ عالم مثل خود را با پیکره‌هایی توضیح می‌دهد که در میانهٔ فاصلهٔ نور آتش و دیوارهٔ غار تاریک قرار گرفته‌اند. یعنی آنکه جوهر متعالی اشیاء و انسان در جایی دیگر قرار دارد که همان عالم مثال است و عالم هیولی (ماده) نه قائم به ذات بلکه پدیده ای عارضی است.

بنابراین در فلسفه و عرفان ایرانی- اسلامی که بخشی از بنیان فکری خود را از آراء و افکار افلاطون و نو افلاطونیان بر گرفته، آنچه که خود سایه‌ای از عالم مثل است نمی‌تواند سایه‌ای در پرتو نور ایجاد کند.

خیالی پنداشتن این عالم در آراء و اندیشه‌های عرفانی اسلامی بسیار رایج است که با مثال سایهٔ افلاطون همخوان و هم سو است. در مثنوی معنوی آمده است:

مـــرغ بـــر بالا پـران و سایـه‌اش
می‌دود بر خـاک پران مـرغ وش
ابـلهی صیـــاد آن سایـــه شـــود
می‌دود چنـدان که بیمـــایه شـــود
بیخبر کان عکس آن مرغ هواست
بی‌خبر که اصل آن سایه کجاست؟
سایهٔ یزدان چو باشد دایه‌اش
وارهاند از خیال و سایه‌اش (مولوی، ۲۳، ۱۳۸۱)

از منظری دیگر برخی از حکما سایه را مظهر نفس اماره دانسته‌اند. در آموزه‌های نجم الدین کبری آمده است: «نفس پست‌تر روان امر کننده، نمودار در دایره‌ای از سایه، چهرهٔ سیاه، و ابر سیاهی که به آبی تیره گرایش دارد» (کربن، ۱۴۰، ۱۳۸۷). هانری کربن نیز تأکید دارد که یک همزاد در اندرون آدمی است که ضد همزاد آسمانی اوست. او در این باره می‌نویسد:

«راستی این است که بررسی‌های روانشناسانه نشان می‌دهند که این همزاد جلوهٔ ناخود آگاه آدمی بوده و بنابراین به کارکرد روان پستتر یعنی نفس اماره، تاریک و سایه بستگی دارد» (همان، ۱۴۲).

در آراء برخی از حکمای اسلامی سایه جایگاه رسوخ شیطان به وجود انسان است و « آدمی توان آن را ندارد که ابلیس را در جهان نابود سازد، اما او می‌تواند با نابود ساختن سایه در جانش، جان خود را از ابلیس جدا گرداند، زیرا ابلیس تنها در سایه می‌تواند خود را به جان بچسباند » (همان، ۱۰۲).

با این تفاصیل در اینجا به روشنی میتوان عقاید روانشناسانهٔ یونگ را درباره کهن الگوی سایه با عقاید برخی از عرفا و فلاسفهٔ اسلامی (بر طبق نظراتی که از آنها بیان شد) منطبق دانست. یونگ جنبهٔ حیوانی طبیعت انسان را سایه نامیده است. «سایه مرکب از مجموعه غرایز حیوانی، خشن و وحشیانه‌ای است که از اجداد بشر به او رسیده است. افکار و احساسات نامناسب و برخاسته از سایه، گرایش به ظهور در خودآگاه و رفتار آدمی دارند. اما آدمی این تمایلات را به وسیلهٔ نقاب از دیگران پنهان نگاه می‌دارد یا آنکه آنها را وا پس زده و به ناخودآگاه شخصی خود می‌فرستد. سایه در نظریه یونگ تقریباً معادل نهاد در نظریه فروید است» (کریمی، ۸۵، ۱۳۸۸).

در نگارگری ایرانی اگر چه نمودهای نفسانی و حتی شر،

Archive of SID
www.SID.ir

چون نبردهای مختلف ترسیم شده است، اما آنچه اتفاق افتاده در ساحت خیال است و تعدیل و تهذیب شده است و این خود به راستی یاد آور نظریه کاتارسیس (تزکیه) ارسطو می‌باشد. روشنایی و رنگ‌های خیره‌کننده در تمامی نگاره‌های ایرانی نوید پیروزی نور و نیکی است. اولین نمونه‌های نگارگری ایرانی که در آن اندکی سایه پدیدار شده مقارن است با اولین ارتباط‌های هنری با غرب به واسطهٔ عثمانی که در اواخر دورهٔ تیموری اتفاق افتاده است. حضور سایه جزو ویژگی‌های نگارگری ایرانی نبوده و صرفاً گونه‌ای تقلید به شمار می‌آید. « یکی از آثار منسوب به کمال الدین بهزاد (شکل۶)، تک چهرهٔ مردی را در حین نگاشتن نشان می‌دهد که رونگاری از یک اثر متعلق به هنرمند مشهور ایتالیایی جنتیل بلینی (Gentile Bellini) است. احتمال داده‌اند بهزاد یا هر هنرمند دیگری که این اقتباس را انجام داده اصل سر مشق خویش را ندیده باشد. در هر حال لااقل در نگاشتن این قطعه، تصویری بدون رنگ از اثر هنرمند ایتالیایی را در برابر خود داشته است» (تجویدی، ۱۱۹، ۱۳۷۵). از ویژگیهای خاص این اثر، علاوه بر تک چهرنگاری، وجود سایه‌هایی در نیمرخ و دست‌های شاهزاده‌ای تصویر شده است که مقداری برجستگی را به نمایش میگذارد و این ویژگی پیش از این در نگارگری ایرانی رایج نبوده است. لارنس بنیون در این باره می‌گوید:

«امتناع از نقش کردن تاریکی و نیز امتناع از بازنمایی سایه‌افکنی، از ویژگی‌های تمام نقاشی‌های آسیایی است؛ مگر در مواردی که شیوه‌های اروپایی بر ذهن هنرمند تأثیر گذاشته باشد. شاید شما فکر کنید نگرش هنرمند ایرانی به این موضوع گرایشی کودکانه است؛ در واقع باید گفت این نگرش با روش‌هایی آمیخته است که کودکان به طور غریزی به کار می‌برند. به هر حال، این شیوهٔ ایرانی به بدعت غربی که تأثیرات طبیعت را اصل اساسی هنر خود می‌داند و به آن پایبندی نشان می‌دهد، گردن ننهاد» (بنیون، ۱۳۸۳، ۱۳۴).

تصویر۶

نتیجه‌گیری

در مورد تحلیل و ارزیابی نگارگری ایرانی بر اساس نظریهٔ یونگ می‌توان چنین استنباط کرد که تبیین نگارگری ایرانی بر اساس کهن الگوها یک پردازش غربی نیست، اگر چه تئوری‌پرداز آن یک اندیشمند غربی بوده است. نگارگری ایرانی، هنری انسان محور است اما انسان و سایر موجودات مانند درخت و اسب و پرنده و غیره، نوعی و مثالی‌اند. اجزای دنیای خیال و مثال فقط یک شباهت خانوادگی به امور واقع دارند بنابراین رنگ و شکل به سختی بر قامت آنان راست شده است.

عمده‌ترین و برجسته‌ترین کهن الگو و تصویر ازلی در نگارگری ایرانی نور یا به تعبیر سهروردی "نورالانوار" است که ریشه در تاریخی دور دست و ناپیدا، در خاطرهٔ قومی ایرانی دارد. این ستایش از نور اساساً امری دینی و آیینی بوده و در هر دوره با نگرش دینی غالب همراه شده است. نگاه و توجه ویژه به نور و سایه باعث تعمیم آراء افلاطون و نو افلاطونیان در اندیشهٔ ایرانی شده است. آنان حکمت خسروانی، اندیشه انسان نورانی و جغرافیای عرفانی را نیز به نظرات افلاطون تحمیل کردند و نوعی خاص از اندیشیدن را پایه‌گذاری کردند که بیشترین تأثیر را بر نگارگری ایرانی دورهٔ اسلامی گذاشته است. به دنبال مبحث نور، ناگزیر رنگ و مباحث مرتبط به آن نیز پیش آمد. رنگ‌هایی که تا حد ممکن بتوانند مثال صور معلقه و عالم خیال در اندیشهٔ ایرانی باشند، رنگ‌هایی شفاف، خالص و بدون کدورت هستند که می‌توانند نمایانگر و نماد اندیشهٔ استعلایی (Transcendental) ایرانیان باشند.

می‌توان اینگونه پنداشت که نگارگر ایرانی با حذف سایه یکجا دو هدف را برآورده ساخته است. یکی آنکه رنگ، نور و فضای نگارگری را انعکاس یا سایه‌ای از عالم مثال و خیال می‌داند، یعنی نمونه‌ای که حقیقت متعالی آن در جای دیگر یعنی عالم مثال موجود است. پس چیزی که خود عارضی و سایه است، نمی‌تواند سایه‌پذیر باشد. دوم آنکه با حذف سایه، نفس بدخواه، شرور و شیطان را از ساحت اندیشه و هنر خود بیرون رانده است که از منظر اول با آراء افلاطون و از منظر دوم با عقاید کهن الگویی کارل گوستاو یونگ همراه است.

نگارگری ایرانی علیرغم آنکه در معرض همجواری و تأثیرپذیری از هنر ملل و اقوام مختلف بوده و میل به التقاط از گذشتهٔ دور تا به امروز با آن همراه بوده است، اما الگوهای ثابت و لایتغیری بر آن چیرگی داشته است. انگارهٔ ازلی نور و حضور رنگ‌های شفاف بر اساس مکاشفه و عدم وجود سایه از اصلی‌ترین کهن الگوهای حاکم بر نقاشی ایرانی است که این مسئله منجر به خلق نگاره‌هایی با عناصر تکرارپذیر شده و نگارگر الگوی خاصی را پیروی کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت‌ها

۱- **فیلون اسکندرانی**: فیلسوف اهل اسکندریه که در اواخر سده اول پیش از میلاد میزیست. فیلون در آثارش در پی آن بود تا محتویات تورات را با فلسفه یونان وفق دهد.

۲- **اگوستین قدیس**: (۴۳۰-۳۵۴ میلادی)، پیش از آنکه جزو آبای کلیسای روم گردد، بیش از ۹ سال از نیوشایان(توده مردم پیرو دین مانوی) بود.

۳- **هانری کربن**: فیلسوف و ایرانشناس فرانسوی که بسیاری از متون کهن شیعی و فلسفی کهن و ناشناخته اسلامی خاصه آثار سهروردی را بازخوانی کرده و به جامعهٔ فلسفی اروپا شناساند.

۴- آنیما (anima): جنبه زنانگی در مردان است

۵ آنیموس (animus): جنبه مردانگی در زنان است

۶- **نورالانوار**: سهروردی بالاترین مرتبهٔ نور را که منشاء و مبدا همهٔ نورهاست، نورالانوار می‌داند که آن را به اسامی نور مقدس، نور محیط، نور اعلی، نور اعظم و غیره خوانده است.

۷- **آیین زروانی**: آیینی بسیار قدیمی در ایران بوده است. زروان خدایی است که از بطن او اهورامزدا و اهریمن متولد می‌شوند. یکی فرمانروای گیتی و دیگری حاکم عالم مینویی می گردد. این موجود بیکرانه، اغلب در متون زرتشتی به صورت زمان بیکرانه وارد شده است.

۸- **اشراق**: کلمه‌ای عربی به معنی لغوی "درخشش از شرق" که یکی از معانی آن "درخشیدن" است (پطروشفسکی، ۱۳۶۳، ۳۴۸).

۹- **نجم الدین رازی**: نجم‌الدین رازی مشهور به نجم‌الدین دایه یا نجم رازی عارف قرن ۷-۶ هجری، از چهره‌های تأثیرگذار و مطرح در تاریخ تصوف در ایران و جهان اسلام است. مرصادالعباد تحقیقاً شاهکار اوست که بر عرفای بعد از او تأثیر گذاشته است.

۱۰- **نجم الدین کبری**: عارف قرن ششم هجری، مؤسس سلسلهٔ کبرویه و از بزرگترین مشایخ تصوف، شیخ و استاد نجم رازی، که در بحث نور مسایل مهمی را وارد عرفان اسلامی کرده است.

۱۱- **علاءالدوله سمنانی**: عارف قرن هفتم و هشتم هجری، همچون رازی و کبری درباره نور صاحب رساله بوده (رساله نوریه) و در مقابل نظریه وحدت وجود ابن عربی، نظریه وحدت شهود را ارایه کرده است.

۱۲- **اعتقادات الخسایی**: یک اصل اعتقادی مانوی است که بنابر آن منجی به طور ادواری دوباره ظاهر می‌شود و آن را الخسائیه می گفتند که منجی بارها به زمین باز می‌گردد و به راستی، پیش از این به صورت حضرت آدم و پیامبران ظاهر شده است (کلیم کایت، ۱۳۸۴، ۳۸).

فهرست منابع

۱- احمدی، حمید، **ایران، هویت، ملیت، قومیت**، مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی، تهران، اول، ۱۳۸۳.

۲- اکبری، محمد علی، **تبارشناسی هویت جدید ایرانی**، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، اول، ۱۳۸۵.

۳- اوشیدری، جهانگیر، **دانشنامه مزدیسنا**، مرکز، تهران، اول، ۱۳۷۱.

۴- بلخاری، حسن، **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**، سورهٔ مهر، تهران، اول، ۱۳۸۴.

۵- بورکهارت، تیتوس، **هنر مقدس**، جلال ستاری، سروش، تهران، سوم ، ۱۳۸۱.

۶- بینیون، لارنس و دیگران، **سیر تاریخ نقاشی ایرانی**، محمّد ایرانمنش، امیرکبیر، تهران، سوم، ۱۳۸۳.

۷- بینیون، لارنس، **روح انسان در هنر آسیایی**، محمد آریا، سازمان چاپ و انتشارات، تهران، اول، ۱۳۸۳.

۸- پاکباز، رویین، **نقاشی ایرانی**، انتشارات زرین وسیمین، تهران، چهارم، ۱۳۸۴.

۹- پطروشفسکی، ایلیا پاولوویچ، **اسلام در ایران**، کریم کشاورز، انتشارات پیام، تهران، هفتم، ۱۳۶۳ .

۱۰- تجویدی، اکبر، **نگاهی به هنر نقاشی ایران**، سازمان چاپ و انتشارات، تهران، دوم، ۱۳۷۵.

۱۱- جنسن، آنتونی‌اف، **پست‌مدرنیسم، هنر پست‌مدرن**، مجید گودرزی، عصر هنر، تهران، اول، ۱۳۸۱.

۱۲- حلبی، علی اصغر، **تاریخ فلسفهٔ ایرانی**، زوار، تهران، اول، ۱۳۸۱.

۱۳- رهنورد، زهرا، و دیگران، **سه رهیافت به حکمت هنر اسلامی**، سوره مهر، تهران، اول، ۱۳۸۸.

۱۴- شایگان، داریوش، **آیین هندو و عرفان اسلامی**، جمشید ارجمند، فرزان روز، تهران، اول، ۱۳۸۲.

۱۵- شایگان، داریوش، **بتهای ذهنی و خاطره ازلی**، امیر کبیر، تهران، ششم، ۱۳۸۳.

۱۶- شبستری، شیخ محمود، **گلشن راز**، به تصحیح کاظم دزفولیان، نشر طلایه، تهران، دوم، ۱۳۸۴.

۱۷- عکاشه، ثروت، **نگارگری اسلامی**، سید غلامرضا تهامی، انتشارات حوزه هنری، تهران، اول، ۱۳۸۰.

۱۸- فمشه ای، مهدی الهی، **تفسیر و ترجمهٔ قرآن کریم**، انتشارات ایران، تهران، اول، ۱۳۵۴.

۱۹- کربن، هانری، **انسان نورانی در تصوف ایرانی**، فرامرز جواهری‌نیا، نشر آموزگار خرد، شیراز، دوم، ۱۳۸۷.

۲۰- کربن، هانری، **تاریخ فلسفهٔ اسلامی**، جواد طباطبایی، نشر کویر، تهران، پنجم، ۱۳۸۵.

۲۱- کریمی، یوسف، **روانشناسی شخصیت**، نشر ویرایش، تهران، سیزدهم، ۱۳۸۸.

۲۲- کلیم کایت، هانس یواخیم، **هنر مانوی**، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، اسطوره، تهران، اول، ۱۳۸۴.

۲۳- گری، بازیل، **نقاشی ایرانی**، عربعلی شروه، نشر دنیای نو، تهران، دوم، ۱۳۸۵.

۲۴- گرین، ویلفرد و دیگران، **مبانی نقد ادبی**، فرزانه طاهری، نیلوفر، تهران، اول، ۱۳۸۵.

۲۵- معین، محمّد، **فرهنگ فارسی**، امیرکبیر، تهران، پانزدهم، ۱۳۷۹

۲۶- مولوی، مولانا جلالالدین محمد، **مثنوی معنوی**، نشر محمّد، تهران، دوم، ۱۳۸۱.

۲۷- یونگ،کارل گوستاو، **انسان و سمبلهایش**، محمود سلطانیه، جامی، تهران، ششم، ۱۳۸۷.

28. Myth, *Cambridge press and university of California*, London, Kirk, G.S, 1971.

Archive of SID

www.SID.ir