# پیشینه نور و رنگ در نگارگری معماری ایرانی و هنر اسلامی

**فرشته صادقی اسکندری**

**دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، دانشگاه ازاد اسلامی واحد نجف آباد**

EMAIL:Fereshteh.sadeghi70@yahoo.com

**چکیده:**

زیبایی که به چشم می آید از پرتو نور و روشنایی است وگرنه در تاریکی، زیبایی مفهومی ندارد. زیبایی حقیقی با نور معرفت درک می گردد و زیبایی ظاهری با عزیزترین حسن ما که بینایی است دیده می شود. نور و روشنایی چه ظاهری و چه عرفانی باعث می شود که زیبایی به چشم آید و رنگ و سایر زیبایی های شئ جلوه کند. بنابراین این بحث نور و پرداختن با آن می تواند در مباحث زیبایی شناسی و هنر جایگاه ویژه ای داشته باشد. از جمله علوم و هنرهایی که می توان به نقش نور در آن اشاره داشت، هنر معماری است که بحث مفصلی را در زمینه روند بهره گیری از نور طبیعی به خود اختصاص می دهد. ابزار و وسایل روشنایی نیز به عنوان عواملی که تامین کننده ی نور مصنوعی هستند، مطرح می باشند. نگارگری ایران نیز به عنوان «اسناد منقوش» در شناسایی عناصر نورگیری در معماری و همچنین ابزار و وسایل روشنایی نقش بسزایی دارد و چه بسا در نگارگری ایران نمونه هایی بسیار بدیع و منحصر به فرد از این وسایل وجود دارد که در حال حاضر اثری از آن ها موجود نیست و تنها در مینیاتورها می توان سراغ آن ها را گرفت و ما با رجوع به این منبع مهم می توانیم با این نمونه ها آشنا شویم. در ایران دوره اسلامی، همواره تاثیر آرای عرفا و حکمای اسلامی بر آثار هنری قابل تشخیص و شناسایی است. از این رو، ابتدا در این نوشتار آرای ابن عربی و مولوی درباره ی وحدت وجود و تاثیر آن در ساحت معماری مورد توجه قرار گرفته و سپس به عنصر نور به عنوان نمادی از وجود خداوند که در معماری اسلامی همواره حضوری ذاتی دارد، پرداخته شده است. بخش بعدی مقاله به آرای حکمای اسلامی درباره نور و رنگ و تاثیر شگفتی که این آرا در حوزه ی نگارگری و معماری از خود به جا گذاشته اند، اشاره می کند و ارتباط حالات روحی عارف با نورهای رنگی را مورد تحلیل قرار می دهد. در انتها نیز به نقش نور و رنگ در نگارگری ایرانی که همواره جایگاه تجلی فرهنگ ایرانی اسلامی بوده است، پرداخته شده است.

**واژگان کلیدی:** نور، رنگ، نگارگری ایرانی، معماری ایرانی، هنراسلامی

Archive of SID



www.SID.ir

## مقدمه:

هنر و معماری اموری کاملا عینی هستند و ما در ساخت اندیشه، نیاز داریم بدانیم کدامین مفاهیم نظری و آرای حکمی در این امور عینی تاثیر گذارده و آن ها را شکل و صورت بخشیده اند. بنابراین هدف این تحقیق شناسایی آرای حکمای اسلامی و تاثیر این آرا در ساحت معماری و نگارگری ایرانی است. از این رو در این نوشتار، دیدگاه هایی که عرفای اسلامی درباره وحدت وجود داشته اند و تاثیری که این تفکرات در شکل ظاهری معماری اسلامی داشته، مورد توجه قرار گرفته است. معماران ایرانی همواره ایده ی تجلی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را در آثارشان به نمایش گذاشته اند. همچنین در این نوشتار دیدگاه هایی که درباره نور و رنگ از جانب عرفا و حکمای دوره اسلامی بیان شده مورد قرار گرفته است.

اساساً نور و رنگ در فرهنگ ایران قبل و بعد از ظهور اسلام نقش مهمی دارد. در حکمت ایران باستان از خداوند که همان اهورامزدا باشد به منزله ی روشنی بیکران و از رنگ به عنوان اولین دختر نور یاد شده است.

در دوره اسلامی نیز حکمتی که سهروردی در جهان اسلام بنیاد نهاد مبتنی بر نور بود. بنابراین آرای حکمای اسلامی سبب شد تا هنر اسلامی عنصر نور را همواره به عنوان تمثیلی از جلوه ی الهی به کار گیرد.

نحوه تلقی حکما از نور و رنگ در آثار نگارگری نیز تاثیر خود را گذاشته است. نگارگری در اثر هنری خویش، دنیای خیالی، بدون سایه و غرق در نور ترسیم می کند و رنگ ها نیز در نگارگری با عدم تبعیت از رنگ های جهان مادی، روایتگر عالمی دیگر و جهان فراترند.

## نور و روشنایی

مقدار نور مورد احتیاج ما در فضاهای مختلف تفاوت می کند و بستگی به نوع استفاده از فضا و کارکرد آن دارد. بعضی از فضاها احتمالا در روز و یا فقط در شب مورد استفاده قرار می گیرند، لذا می بایست این مسائل را در موقع انتخاب نور برای فضای مورد نظر مورد توجه قرار داد. مقدار تابش نور خورشید را می توان توسط پرده، نوع شیشه و بزرگی و کوچکی پنجره تنظیم کرد. ساعات تابش نور خورشید در روز، معین است و تغییری در ساعات تابش و جهت آن نمی توان داد، ولی نور مصنوعی را می توان به طور دلخواه در جهت های مختلفی تنظیم کرد که در ساعات مختلف قابل استفاده باشد.

**نور طبیعی** در روز مهمترین منبع روشنایی به شمار می رود. زاویه تابش و تراکم نور خورشید بنا به حرکت وضعی و گردش انتقالی زمین در نوسان است. نور طبیعی گرچه حاصل درخشش آفتاب است، اما در حقیقت از سه منبع مختلف به فضای داخلی رخنه می کند. خورشید، آسمان و زمین اشعه ی مستقیم خورشید بنا به ساعت، روز، زمان، سال و موقعیت پنجره ها و روزها ممکن


www.SID.ir

است برای حضور آفتاب، یکی از ضرورت های زیستی است تا آنجا که نور خورشید فعالیت های معمول را منحل نکند حضور آن در ساختمان با استقبال مواجه می گردد. در حرکت انتقالی زمین، اختلال های شدید نوری به وجود می آورد که میزان آن را می توان با انواع سایه بان ها یا پرده تنظیم نمود. ابعاد و موقعیت نورگیرها با توجه به عملکرد فضای داخلی مشخص می شود. یک محل مسکونی ممکن است دارای پنجره های بلند، کوتاه، عریض و یا نورگیرهای سقفی باشد.

**نورمصنوعی:** هدایت و تنظیم نور مصنوعی توسط عواملی موسوم به عوامل نوری صورت می پذیرد این عوامل که مشتمل بر انواع چراغ ها و سیستم های روشنایی هستند که ابزار اصلی نورپردازی را تشکیل می دهند.

## تاریخچه بهره گیری از نور طبیعی

دانستن روند بهره گیری از نور خورشید به اندازه روند شکل گیری مصالح و یا شکل های مختلف زیر بنایی ساختمان جهت طراحی بسیار لازم می باشد. اولین تاریخی که ما از آن اطلاع داریم سده ی سوم هزاره چهارم ق.م می باشد که در آن زمان جهت کسب نور و سایه از ایجاد اختلاف سطح در دیواره های خارجی استفاده می کردند. در شهر سوخته از هزاره های سوم و دوم ق.م از روی آثار خانه هایی که دیوار آن ها تا زیر سقف باقی مانده بود می توان استنباط کرد که هر اتاق از طریق یک در به خارج ارتباط داشته و فاقد پنجره بوده اند،در دوره ایلام در حدود ۱۳۰۰ و ۱۴۰۰ ق.م نیز نمونه ای از پنجره های شیشه ای به دست آمده که شامل لوله هایی از خمیر شیشه می باشد که در کنار هم و در داخل یک قاب جای می گرفته و به طور حتم جهت روشن کردن داخل بنا مورد استفاده بود. از جمله کهن ترین مدارک و نمونه های در و پنجره در معماری ایران را شاید بتوان در نقش قلعه های مادی در آثار دور شاروکین یافت. از روی نقش برجسته آشوری می توان روزنه هایی را که بر روی برج ها ساخته شده اند تشخیص داد.

در دوره هخامنشی در تخت جمشید وضع درها به خوبی روشن و پاشنه گرد آن ها اغلب به جا مانده است همچنین در این کاخ ها بالای درها و حتی بام ها، روزنه ها و جامخانه هایی داشته وگرنه فضای بزرگ و سرپوشیده آن ها را چگونه چند جفت در که اغلب بسته بوده روشن می کرده است؟

در اصل از خصوصیات سبک پارتی، تعبیه سایبان و آفتاب گیر منطقی و ضروری برای ساختمان هاست. در این دوره از اصل اختلاف سطح، جهت جذب نور به داخل استفاده می شد. براساس تحقیقات پروفسور ولفگانگ معلوم شده که انحراف زوایای بناهای تخت جمشید بر اساسی بنیان گذاشته که به وسیله ایجاد سایه روشن های گوناگون تعیین روز اول سال و فصول مختلف میسر شده و این انحراف به معمار ایرانی اجازه می داده مکان های مورد نیاز برای زیستن را به صورتی بسازد که در فصول مختلف سال هر خانه به مقدار لازم از آفتاب و روشنایی استفاده نماید.از نورگیری بناهای اشکانی اطلاع چندانی در دست نیست ولی در مورد کاخ هاترا چنین بیان می شود: تالارهای این مجموعه تمام دارای سقف چوبی بوده اند. ارتفاع آن ها مختلف و نیز روشنایی آن ها از دهنه و هلال هایی بوده که به سمت مرق باز می شدند. از روی تصویر باز سازی شده نسا که نورگیری بنا توسط سقف خرپا نشان می


www.SID.ir

دهد این احتمال را ممکن می سازد که اشکانیان از این روش برای نورگیری بنا استفاده می کردند. ساسانیان تمایل به نشان دادن تضاد بین سایه و روشنایی داشته اند و این امر در تمام بناهای آن ها مشهوداست. نوک گنبدهای چهار طاقی آن ها به صورت روزنه در آمده زیرا برای افروختن آتش بدان احتیاج داشته اند. ایوان کرخه در خوزستان، طریقه نور گرفتن از اتاق را برای اولین بار نشان می دهد، البته در بناهایی که طاق ضربی داشتند معمولا تامین نور از آن قسمت هایی بوده که سقف مسطح داشته اند.

روش استفاده از طاق گهواره ای که از انواع طاق سازی های عصر ساسانی است به معمار اجازه می داد که در فاصله میان دو قوس پنجره تعبیه نماید و روشنایی بنا را تامین کند.

طریقه نورگیری از جامخانه نیز همان طور که گفته شده بعد از هخامنشیان تا مدت ها بسیار به عنوان یک سقف طرح گردیده و مورد استفاده قرار گرفت و در دوره ساسانی که استفاده از گنبد به شکل پذیرفته وسیعی معمول شده وجزء ویژگی های این معماری می شود می بینیم که در روی گنبد روزنه هایی با حفره هایی تعبیه می کردند که احتمالا برای پوشش آن ها از شیشه استفاده می کردند، تا زمانی که ساسانیان از دیواره های حمال جهت تحل بار گنبد استفاده می کردند تنها از روزن وسط گنبد با از روزنه های تعبیه شده بر روی آن ها جهت نورگیری استفاده می کردند. اما پس از آن که بار سقف گنبدی را توسط قوس ها روی جرزها انتقال دادند توانستند در قسمت هایی از بدنه گنبدها نورگیرهایی را به صورت هلال تعبیه کنند.

## نور در معماری سنتی ایران

نور جدا از نقشی که در جهات روشنایی بخشیدن به داخل ساختمان به عهده دارد در ارتباط با تزئینات معماری اسلامی نیز حائز اهمیت است. چون تزئین در معماری ایران در تمام ادوار صرف نظر از دقت و ظرافت آن، نمودار روشنی و شادی نیز می باشد. هنرمند اسلامی در تزئینات بنا از عناصری استفاده می کند تا بتواند به هدف نورپردازی خود جامعه عمل بپوشاند، از جمله استفاده از مقرنس که گونه ای جالب و پخش نور به درجات دقیق و باریک است.

حتی استفاده از رنگ های ویژه در امر روشنایی بنا موثر است و با توازن و هماهنگی رنگ هاست که به نقش و جایگاه آن در روشنایی و شفافیت بنا پی می بریم. بعضی از نویسندگان با بررسی منشاء و نقش نور در معماری اسلامی، نور را نمادی عرفانی می دانند و معتقدند معماری مسلمان می کوشد هر ماده ای را به کار می گیرد و شکل می دهد، لرزش و ارتعاش نور در آن اثر بگذارد. به علاوه نور دیگر عوامل تزئینی را نیز بهتر می نمایاند و به طرح ها حیات و جان می بخشد. فاکتورهای معماری در بناهای اسلامی شکل یافته و با بازی نور و سایه، انعکاس و انکسار در آن ها به وجود می آید. از جمله استفاده از کف و دیوارهای صیقلی برای جذب و بازتاب نور، استفاده از مقرنس برای گرفتن، شکستن و پخش نور،گنبدهایی که بر حسب ساعات مختلف روز و شدت و ضعف نورچرخان به نظر می آیند، سردرهایی که نور خورشید از تزئینات گچی آن ها می گذرد و به آن ها شکل


www.SID.ir
Archive of SID

می دهد، حتی آینه ها و کاشی های درخشان و براق، چوب های منبت و مرمرهای صیقلی که همگی می درخشند.

## عناصر نورگیری در معماری سنتی

این عناصر در معماری سنتی ایران از دو جهت مورد مطالعه قرار می گیرند، گروه اول به عنوان کنترل کننده های نور مانند انواع سایه بان ها و دسته دوم نورگیرها.

گروه اول نقش تنظیم نور وارد شده به داخل بنا را به عهده دارند و به دو دسته تقسیم می شوند: دسته اول آن هایی که جزو بنا هستند مانند رواق و دسته دوم آن هایی که به بنا افزوده شده و گاهی حالت تزئینی دارند مانند پرده.

عناصری که به عنوان نورگیرها مطرح می شوندنام های مختلفی دارند ولی همه نورگیر هستند و عبارتند از : روزن، شباک، در و پنجره مشبک، جامخانه،هورنو، ارسی، روشندان، فریزوخوون، گلجام، پالکانه، فنزر، پاچنگ و تهرانی. در مقابل عناصری مانند رواق، پرده، تابش بند، سایه بان ها، سرادق و ساباط قرار دارد که نقش کنترل کننده نور و تنظیم آن برای ورود به داخل بنا را به عهده دارند. علاوه بر این موارد عناصری مانند شباک ها، ضمن نورگیری نقش کنترل آن را نیز برعهده دارند.

## کنترل کننده های نور

**رواق:** فضایی است مشتمل بر سقف وستون که حداقل در یک طرف مسدود می باشد و انسان را از تماس با بارش و تابش نور آفتاب مصون دارد و در مناطقی که شدت نور و حرارت خورشید زیاد باشد نور مناسب و ملایمی را به داخل عبور می دهد ودر این صورت روشنایی از طریق غیر مستقیم یا باواسطه خواهیم داشت.

**تابش بند:** تابش بند تاتووش بند یا آفتاب شکن تیغه هایی به عرض ٦ الی ١٨ سانتی متر است که گاهی ارتفاعی تا حدود ٥ متر دارد و با کمک گچ و نی آن ها را می ساختند. معمولا در بالای در و پنجره کلافی می کشیدند که در واقع تابش بند افقی بوده و اصطلاحا به آن سرسایه می گفتند و توسط آن ورود آفتاب به درون فضا را کنترل می کردند.

**سایه بان ها:** ایجاد سایه بر روی پنجره ها از تابش مستقیم آفتاب به سطح پنجره جلوگیری کرده و در نتیجه حرارت ایجاد شده ناشی از تابش آفتاب در فضای پشت آن به مقدار قابل ملاحظه ای کاهش می یابد. سایه بان ها ممکن است اثرات گوناگونی از قبیل کنترل تابش مستقیم آفتاب به داخل،


www.SID.ir

کنترل نور و تهویه طبیعی داشته باشند. کارایی سایه بان ها متفاوت بوده و به رنگ و محل نصب آن ها نسبت به پنجره و همچنین شرایط تهویه طبیعی در ساختمان بستگی دارد. سایه بان ها به انواع ثابت، متحرک و همچنینسایه بان های طبیعی مانند درختان تقسیم می شوند.

**سرداق:** سایه بان بر سرا که پرده آن بر خرپاهاییکه بر بالای سرا نشانیده بودند کشیده می شود و بدین ترتیب مانع تابش تند خورشید به درون سرا می شد.

**ساباط:** کوچه ای سر پوشیده که هم در شهرهای گرمسیری و هم سردسیری به چشم می خورد. در شهر های گرمسیری مجبور بودند کوچه را تنگ و دیوار را بلند بگیرند و برای ایجاد سایه اسباط می گذاشتند.

**پرده:** استفاده از پرده های ضخیم برای جلوگیری و تنظیم نور خورشید برای ورود به ساختمان از دوره صفویه معمول بوده و همچنین در دوره قاجار نیز از آن استفاده می شد. این پرده ها معمولا از جنس کرباس و یا ابریشم بوده . به صورت یک لا و دولا استفاده می شدند و به طور معمول در جلو ایوان ها و یا پنجره ها و ارسی ها نصب می شد. بالا کشیدن این پرده ها توسط قرقره و بندهایی بوده که به طور هماهنگ تمام قسمت های آن ها را یکنواخت جمع می کرده است چون این پرده ها معمولا ضخیم و سنگین بوده و غیر از این نمی شدآن ها را بالا کشید.

## نورگیرها

**شباک:** هوای متغیر ایران، آفتاب تند و روشن، باد و باران، طوفان و گردباد و عقاید خاص ملی و مذهبی ایجاب می کرده که ساختمان علاوه بر در و پنجره، پرده ای یا شباکی برای حفاظت درون بنا داشته باشد. درون ساختمان ها روزن ها و پنجره های چوبی و گچی و پرده محفوظ می شد و بیرون آن را با شبکه های سفالی یا کاشی می پوشاندند. این شبکه ها شدت نور را گرفته و نور ضعیف تری از لابه لای آن ایجاد می شود. انحراف پرتوهای نور در اثر برخورد با کناره های منقوش شبکه سبب پخش نور شده و به یکنواختی و پخش روشنایی کمک می کرد. ضمنا علی رغم آن که تمام فضای بیرون از داخل به راحتی قابل رویت بود از بیرون هیچ گونه دیدی در طول روز به داخل نداشت.

## در و پنجره مشبک

پنجره ها معمولابرای دادن نور، جریان هوا و رویت مناظر بیرون بدون برهم زدن خلوت اهل خانه است. در مناطقی که نور خورشید شدید است، پنجره باید متناسب با شدت نور ساخته شود. پنجره های مشبک تعادلی بین نور خارج و داخل ایجاد می کند، تعادلی که وقتی از داخل نگاه کرده شود جلوی نور شدید آفتاب را می گیرد و مانع خسته شدن چشم در مقابل نور شدید خارج می شود. طرح هایی که در ساختن پنجره های مشبک به کار برده می شود اغلب به گونه ای است که نور داخل اتاق را تنظیم می کند. پنجره


www.SID.ir
Archive of SID

های مشبک نور شدید خارج را پخش کرده و آن را تعدیل می کنند و وقتی نور بیرون شدید نیست همه آن را به داخل اتاق عبور می دهند. گاهی برای در و پنجره های مشبک شیشه نیز به کار برده می شود. (به درهای مشبک در و پنجره گفته می شود) در و پنجره و روزن های مشبک چوبی، سفالین و گچین در زمستان با کاغذ روغن زده و مسدود و در تابستان ها باز می شد.

**روزن**

روزن و پنجره را نمی توان از هم تفکیک کرد. در واقع روزن را می توان یک پنجره کوچک دانست که معمولا در بالای در و گاهی در دو سوی آن برای گرفتن روشنایی و تامین هوای آزاد برای فضای بسته به کار می رفته است. به عبارت دیگر روزن به سوراخ هایی اطلاق می گردید که در کلانه و یا شانه طاق ها تعبیه می شده است. روزن گاهی با چوب و گاه با گچو سفال ساخته می شده و اغلب ثابت بوده است. در بناهایی که دارای بافت مرکزی و درونگرا بودند و از سقف هشتی یا از نقطه ای دیگر نور کافی برای هشتی تامین می شد، در بالای در ورودی روزن قرار می دادند.

**ارسی**

ارسی پنجره مشبکی است که به جای گشتن روی پاشنه گرد، بالا می رود و در محفظه ای که در نظر گرفته شده جای می گیرد. ارسی معمولا در اشکوب کوشک ها و پیشان رواق ساختمان های سردسیری دیده می شود. نقش شبکه ای ارسی، معمولا مانند پنجره و روزن های چوبی است.

**جامخانه**

در کلاله گنبدها و کلمبه های گرمابه ها و غلامخانه ی رباط ها و رسته ها و بازارها هنوز هم روزن هایی وجود دارد که با چند حلقه سفالین به صورت قبه یا کپه ی برجسته ای در آمده اند. در این قسمت حلقه های سفالین را در کنار هم چیده اند و در زمستان ها جام های گرد شیشه ای مانند ته قرابه در میان حلقه ها کار می گذارند و تابستان ها یک یا کلیه آن ها را بر می دارند، امروزه هم برای روشنایی سرپوشیده هایی که به مناسبت فصل باید گاهی سد و گاهی گرم باشد. مناسب ترین وسیله است و بر فراز بام گرمابه ها جای خود را حفظ کرده است.

**هورنو**

به نورگیر بالای سقف گفته می شود. چون در نزدیکی های تیزه ی گنبد امکان اجرا به صورت بقیه ی قسمت ها میسر نیست، لذا در نزدیکی های تیزه، سوراخ را پر نمی کنند تا در بالای طاق کار نور رسانی را انجام دهد. مثلا در پوشش بازارها اکثرا سوراخ هورنو باز است تا عمل روشنایی و تهویه صورت پذیرد.

**روشندان**

در بناهایی که استفاده از پنجره در دیوارها ممکن نبوده مثل بازارها و سایر بناهای عمومی، معماران در قسمت «خورشیدی کاربندی» روزن هایی ایجاد کرده اند که عبور نور مناسب و تهویه را به بهترین وجه میسر می


www.SID.ir

ساخته است و به آن روشندان می گویند. روشندان ها معمولا به شکل کلاه فرنگی بوده و عمود بر قسمت خورشیدی کاربندی ساخته می شوند و برخی از آن ها دارای شیشه بوده، بعضی از آن ها زمینه چند ضلعی دارد، مثل روشندان حوضخانه کاخ هشت بهشت اصفهان.

**فریز و خوون در ساختمان**

خوون یک نقش تزئینی است که با تکه های آجر تراشیده و موزاییک آن را پدید آوردهاند، آن گاه روی آن را با خاک و سریشم و رنگ هایی که در آب حل کرده اند به رنگ های گوناگون رنگرزی می کنند و در پیشانی ساختمان، میانه ستون ها و «فریز در» چیده می شود. برای ورود روشنایی و هوا به اتاق ها و لوحه های گچن را سوراخ کرده و نقش هایی پدید آورده و آن لوحه را بالای درها و پنجره ها می نشانیدند.

**گلجام**

شیشه های کوچک و رنگینی که در داخل گچ کار می گذاشتند و آن را در بالاترین قسمت اتاق تعبیه می کردند تا نور رسانی به داخل بنا را تامین کند. به شبکه گچی و آلات شیشه ای که در بالای در استفاده می شد، نیز گلجام می گویند.

**پالکانه**

به پنجره های پیش آمده در ایوان یا بالکنی که در اطرافش پنجره باشد پالکانه می گفتند. بعضی از پالکانه ها به صورت پنجره های بیرون زده از نمای اصلی ساخته شده و با شیشه های کوچک تزئین شده اند.

**پا چنگ**

پنجره یا روزنی که پای آن بسته است و به زمین نمی رسد.

**پاچلاقی**

ترکیبی از در و پنجره که قسمت درآن تا پایین باز می شود و بقیه ی آن به صورت پنجره باقی می ماند.

**باجه**

نوعی پنجره است.

**تهرانی**

تالار روبه آفتاب که ارسی داشته باشد.

**سنگ مرمر**


www.SID.ir
Archive of SID

استفاده از این گونه سنگ برای نورگیری در بنا و شبستان های زیرزمینی به علت فقدان نور صورت می گرفت و قسمتی از سنگ فرش حیاط از سنگ مرمر بود تا نور وارد شبستان در زیرزمین شود.

## کاربندی و مقرنس

در فضاهاییکه نورگیری و در نتیجه روشنایی فضا از طریق سقف انجام می شود. نور به طور مستقیم وارد فضا شده و فقط بخشی از آن را روشن می نماید. کاربندی و مقرنس به غیر از زیبایی برای بهره گیری هرچه بیش تر از نور خورشید نیز استفاده می شود. بدین ترتیب که موجب می شود در جهات مختلف از مسیر خود منحرف شده و آن را به صورت پخش شده به داخل راه می دهد، در این صورت داخل بنا روشنایی یکنواخت و غیر متمرکزی خواهیم داشت. که حجم بیشتری را در بر می گیرد.

## نقش هشتی در نور رسانی به بنا

بعد از ورود به ساختمان به علت شدید بودن نور در بیرون می بایست نور شکسته شود، تا داخل ساختمان حالت نامطلوبی از نظر وارد شدن نداشته باشد. یکی از عوامل مهم معماری در تقسیم و شکست شدت نور، هشتی های ورودی هستند که گرد و یا چند ضلعی ساخته می شدند. در بالای هشتی معمولا نورگیری وجود دارد که نور متمرکز ملایمی را در ساعات مختلف روز به داخل انتقال می دهد، به کار بردن این شیوه برای تنظیم و متعادل کردن نور و حرارت از ویژگی های معماری سنتی، به ویژه در حاشیه کویر است.

انواع طاق ها، قوس ها و فیلپوش ها نیز در چگونگی نورگیری در داخل بنا سهم به سزایی دارند. وجود فیلپوش منجر به ایجاد ۳ مطقه متمایز ساختمانی در قسمت گنبدها شده است. ابداع شیوه طاق و تویزه باعث شد تا بار سقف مستقیما بر روی جرزها عمل کند و دیوارها و طاق ها سبک شده و آن ها را شکافته و پنجره در آن قرار دهند و بدین طریق نور فراوان و غیر مستقیم حاصل شود طاق های آهنگ نیز یا دارای پنجره های جانبی است و یا در بالای آن ها گنبد های کوچکی با پنجره تعبیه شده است. در طاق چهار بخش نیز که از تقاطع دو «طاق آهنگ» هم ارتفاع و هم عرض حاصل می شود نیز می توان روزنه های وسیعی ایجاد کرد. طاق گهواره ای نیز به معمار اجازه می دهد که در فاصله میان دو قوس پنجره تعبیه کرده و روشنایی طبیعی داخل بنا را ایجاد کند. عمل نورگیری در بناهای مختلف به اشکال گوناگونی صورت می گرفت. از جمله این که در حمام ها از طریق روزنه های منعدد و یا جامخانه ها بر حسب درونگرا یا برونگرا بدن، نورگیری متفاوت بود.

هر چند که نور خورشید همیشه برای ایجاد روشنایی طبیعی در یک ساختمان مورد نیاز است اما از آنجا که این نور سرانجام به حرارت تبدیل می شود باید میزان تابش مورد نیاز برای هر ساختمان با توجه به نوع ساختمان و شرایط اقلیمی آن تامین شود. چون اهمیت تابش آفتاب به نوع اقلیم منطقه و فصول مختلف سال بستگی دارد. در شرایط سرد حداکثر انرژی خورشیدی مورد نیاز بوده و ساختمان باید در جهتی قرار گیرد که بیش ترین تابش آفتاب را دریافت نماید برعکس وقتی هوا گرم است جهت ساختمان


www.SID.ir

باید به نحوی باشد که شدت آفتاب در دیوارهای آن به حداقل رسیده و نیز امکان نفوذ مستقیم اشعه خورشید به فضاهای داخلی وجود نداشته باشد. به همین دلیل نحوه نورپردازی بنا در اقلیم های مختلف مثل گرم و خشک و حاشیه کویر و اقلیم گرم و مرطوب و سردسیر با هم متفاوت است و هر کدام در این مناطق برحسب اقلیم خاص خود نحوه ی نورگیری و نورپردازی خاص را می طلبد.

## نور در معماری اسلامی

تمثیل نور در اعتقادات مردم ایران سابقه ای طولانی دارد. در ادیان قبل از ظهور اسلام در ایران، مثل دین زرتشتی و کیش مانوی، تمثیل نور برای تبیین تعالیم این ادیان استفاده می شد. در دوره ی اسلامی نیز، محوری ترین بنیاد اندیشه ی حکمت اشراق سهروردی بر نور استوار بود که در ایران گسترش بیشتری یافت. معماری اسلامی در ایران تاکید ویژه ای بر نور دارد. این معماری، همواره بازتابنده ی مکان مقدس، حیات و حضور نور است و بر روح آدمی تاثیر می گذارد. برای مثال، فضای درون مسجد، اساساً به نحوی ساخته شده است تا حضور خداوند القا کند و فد مومن از هر سو خود را در احاطه ی این حضور ببیند، که : والله من ورائهم محیط.

«حضور الهی در معماری اسلامی یا به صورت مساجد یک دست سپید و ساده ی نخستین که فقر و سادگی شان یادآور غنی مطلق است. جلوه گر می شود، یا در قالب نماها، طاق های و گنبدهایی که ماهرانه رنگ آمیزی شده اند و در توازن و هماهنگی خود، گویی تجلی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را بازگو می کنند.»

هنر اسلامی عنصر نور را اساساً به عنوان تمثیلی از جلوه ی وجود مطلق به کار می گیرد. شیخ اشراق خداوند را نورالانوار می خواند و معتقد است که آسمان و زمین از نور خداوند به وجود آمده و موجودات به نسبت قرب به نور آز وجود بهره مندند. او معتقد است که نور در مرتبه ی حس و ماده ضعیف تر از نور در مراتب عالی تر است، یعنی هر قدر به منبع نور و حضرت نورالانوار نزدیک تر شویم، نور خالص تر و شفاف تر حاصل می شود. پس تجرد از ماده به معنای حرکت و عروج سمت منبع وجود نور هستی و دوری گزیدن از نازل ترین درجه ی وجود سایه های نور است. « از این منظر نور به عنوان مظهر و نماد وجود در فضای معماری اسلامی تلقی می شود. آینه کاری و بهره گیری از موزاییک ها یا رنگ درخشنده ی طلایی و فیروزه ای برای گنبدها و تزیین مقرنس ها و نقوش، بیانی از قاعده ی جلوه گری نور است و این کار همانند کیمیاگری کردن است که معمار در آن سنگ را همچون نور جلوه گر می سازد و از دل سنگ که تاریک و سرد است، تلألو و در خششی پدید می آورد.»

در معماری اسلامی ماده ی سنگین و بی شکل با تبدیل به طرح های تزیینی و اشکال مقرنس و مشبک گویی به اشیایی ماورایی بدل شده اند. دیگر ماده ی درونی اتاق ها سنگ و آجر نیستند بلکه به صورت اسرار آمیزی از خود نور ساطع می کنند و خود به خود انسان مومن را متذکر آیه ی «الله نور السموات و الارض» می شوند. وقتی معماری به صورت جهانی و روشن در می آید، به یک مرتبه ی تکامل و بلوری رسیده است. « در کلامی به حضرت علی


www.SID.ir

(ع) داریم که :« محمد (ص) بشر است لکن نه مانند بشرهای دیگر بلکه مانند یاقوت بین احجار» در این کلام به تبیه بین طبیعت بلور و تکامل معنوی اشاره شده است. این تشبیه همچنین نقطه ی پیوستگی معماری را به کیمیا نشان می دهد.

## آرای ابن عربی و مولوی و تاثیر آن بر معماری اسلامی

در ایران، همیشه رابطه ای نزدیک و باطنی میان اسلام، به ویژه عرفان اسلامی، با هنر برقرار بوده است. با ملاحظه ی آرای مولوی و ابن عربی درباره وحدت وجود می بینیم این آرا در ساحت هنر، به نحوی تاثیر خود را گذاشته اند، به اعتقاد ابن عربی، هرگونه کثرت و تضادی که در عالم می بینیم از وجود کثرت و تضاد در بین اسماء حق ناشی می شود. اسماء در واقع، برزخ بین وحدت و کثرت اند. ما فقط با یک وجود سروکار داریم و آن حق تعالی است و اسماء کثیر وی وجوه مختلف این وجودند. خداوند در مرتبه ذات از هرگونه تعیّن و کثرت رها است. در این مرتبه، ذات الهی، هیچ اسم و صفتی ندارد و قابل شناخت نیست. نخستین مرحله تجلی، تجلی ذات الهی بر خویشتن است. در این مرتبه، اسماء و صفات مندرج اند، اما هنوز متمایز نشده اند. این مرحله را مقام احدیّت گفته اند. مرحله ی بعد تعیّن و تمایز اسماء و صفات است. تفاوت این مرحله با مرحله قبل، فقط در اجمال و تفصیل است. این مرحله را مقام واحدیّت نامیده اند. به این ترتیب، نظریه ی اسما، و صفات ما را از وحدت صرف ، به نوعی کثرت می رساند که باید آن را «کثرت اسمایی» خواند. ولی برای رسیدن به عالم امکان، هنوز توجه به یک اصطلاح بسیار مهم ضروری است و آن «اعیان ثابته» است. اعیان ثابته نامی است که ابن عربی بر ماهیت های ممکنات، آن گونه که در علم خدا مقرّر و ثابت است، اطلاق کرده است. اعیان ثابته که به نوبه ی خود برزخ بین اسماء و عالم امکان به شمار می روند تعیّنات و سایه های اسماء الهی اند. ابن عربی برای توضیح این که چگونه چنین تعینات و صورت هایی بر اسماء الهی حاصل شده است، از اصطلاح«فیض اقدس» که جانشین حقیقت غیبی است، استفاده می کند. در واقع اعیان ثابته و استعدادهایش در علم خداوند، از فیض اقدس حاصل می شود. سرانجام برای آنکه اعیان، لباس وجود بپوشند«فیض مقدس» به میان می آید و با دستیاری او، عالم امکان پیدا می شود. اندیشه ی وحدت وجود در مثنوی نیز قابل تامل است:

منبسط بودیم و یک جوهر همه
بی سر و بی پا بدیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب
بی گره بودیم و صافی همچون آب
چون به صورا آمد آن نور سره
شد عدد چون سایه های کنگره
کنگره ویران کنید منجنیق


www.SID.ir

تا رود فرق از میان فریق

انقروی، شارح بزرگ مثنوی، در تفسیر بیت اول می نویسد:« مشایخ صوفیه فیضی را که از ذات بی چون حضرت حق تعالی به اعیان ثابته می رسد فیض اقدس می گویند که یک نور واحد منبسط است. مثلا چون نور بسیطی است که از قرص خورشید به زجاجت مختلف می تابد. آن زجاجت مانند اعیان ثابته است و اشعه ی شمس که از زجاجت مختلف ظهور می کند مشابه فیض مقدس است که از اعیا ثابته به سایر ارواح می رسد.»

البته مولوی معتقد است که فهم وحدت وجود با بحث و گفت و گو ممکن نیست و فقط با سلوک عملی میسر می شود.

معماران ایرانی با آثارشان نشان داده اند که با سلوک علمی نه تنها به ادراک وحدت وجود نائل آمده اند بلکه این ایده را در آثارشان متجلی کرده اند. در معماری اسلامی، دایره، همواره نمادی از وحدت وجود بوده است و معماری ایرانی، همواره قسمت درونی فضای زیر گنبد را نیز به گونه ای می ساختند که توجه انسان از کثرات معطوف به یک نقطه شود.

بوکهارت می نویسد:« در خصوص معماری، شالوده ی مادی آن را بنّا و معمار فراهم می سازند، در حالی که به مثابه یک علم با هندسه سرو کار دارد. هندسه در معماری سنتی، برخلاف مهندسی جدید، به وجه کم و بیش کمّی و فیزیکی آن منحصر نمی شود.هندسه یک جنبه ی کیفی هم دارد که در قوانین تناسب ظاهر می شود و یک عمارت به واسطه ی آن، از وحدت و هماهنگی بی نظیری برخوردار می گردد. قوانین تناسب معمولا بر مبنای تقسیم دایره به اشکال منظّم محاط درآن به دست می آید.بدین گونه، همه ی نسبت های موجود در یک بنا نهایتا از دایره حاصل می شوند که نمادی از وحدت وجود بوده، تمامی اشکال ممکن هستی را در بر می گیرد. چه بسا گنبد با پایه های چند ضلعی و طاق نما با سه کنج های مشبک که از این نماد پردازی حکایت می کنند»

«معماری مسجد در اهدافی که می جوید و در مراقبت روحانی ای که می آفریند از باطن قرآن مقدس الهام می گیرد و این مسئله که معماری اسلامی چه روش های ساختی را از ساسانیان، بیزانس و دیگر منابع به عارت گرفته، چندان اهمیتی ندارد. حتی چهره ی ظاهری مساجد به گونه ای شکل گرفته تا از طریق رمز و تمثیل، با روشنی خیره کننده ای، اسماء و صفات گوناگون الوهیت را جلوه گر نماید: گنبد، زیبایی الهی یا «جمال»را و مناره ها، ابهت خداوندی یا«جلال» را»

تمامی تلاش معماری ایرانی دوره اسلامی این بوده که اساس ترین اصول تفکر اسلامی یعنی توحید را به نمایش بگذارد. حتی معنای ضمنی نقش مایه های تزئینی در هنر اسلامی که زبانی کاملا انتزاعی دارند، همواره وحدت مشهود در کثرت است.

## نور و رنگ از منظر حکمای اسلامی

حکمتی که سهروردی در جهان اسلام بنیاد نهاد مبتنی بر نور بود و سرانجام حکمت نوری او در آرای «نجم الدین کبری»، «نجم رازی» و «علاء الدوله


www.SID.ir

سمنانی» به نگرش ویژه ای در مورد پدیده ی نور و تالیف آن با رنگ انجامید. در کتاب مرصاد العباد نجم رازی درباره ی تمثیل نوری اسماء جلال و جمال، داده های درخور توجهی وجود دارد. نجم رازی در واقع انوار و کیفیات مختلف حالات روحی مرتبط با این انوار را طبقه بندی کرده است. او معتقد است که وقتی آینه ی دل با ذکر لا اله الله صیقل یابد و زنگار طبیعت و ظلمت صفات بشریت از او محو شود، می تواند پذیرای انوار غیبی شود. نجم رازی مانند نجم الدین کبری معتقد است که نفس اماره در مادون وجدان، نفس ناطقه همسطح وجدان و نفس مطمئنه در مافوق وجدان قرار دارد. و ساحت کشف و الهام به فرا وجدان که همان نفس مطمئنه است، مربوط می شود. نجم رازی نفس اماره را با رنگ سفید برابر می داند.

رنگ های بصری شده نجم الدین رازی، شامل هفت مرتبه اند که هر کدام به یک حالات روحی مرتبطند. «شش مرتبه اول که عبارتند از: نورهای سفید، زرد، بنفش، سبز، آبی و سرخ نماینده ی انوار صفت جمالند، حال ان که مرتبه ی هفتم که نور سیاه مظهر آن است، مربوط به صفت جلال است. این نور همچنین شب روشن هم خوانده می شود ذات احدیت است که به دلیل نامتمایز بودن بصری عدم تعیّن آنف با شب تشبیه پذیر است، زیرا همان طور که در شب نمی توان چیزی را، هرچه باشد، تشخیص داد، همان طور که در این مرتبه ذات هم که مرتبه ی افنای پدیده هاست، درک و دریافت آگاهی وجود ندارد.»

سیاهی گر بدانی نور ذات است

به تاریکی درون آب حیات است

لازم به ذکر است که سفیدی در نور، وجود تمام رنگ ها است، اما در ماده، رنگ نبود رنگ است. رنگ سیاه در ماده از ترکیب گونه های رنگ حاصل می شود در صورتی که در نور،سیاهی نبود رنگ است. در واقع نور سیاه که نماد نبود رنگ است به معنی ذات مصون از تجلی است. رنگ سیاهف رنگ پوشش خانه ی کعبه نیز هست اما رنگ سفید نماد ذات در مقام تجلی است، وجودی که خود را متجلی کرده است.

رنگ محصول تجزیه ی نور است اگر نور در حالت تجزیه نشده اش نماد وجود مطلق(وحدت) بدانیم. رنگ نیز می تواند نماد تعینات وجود مطلق (کثرت) باشد.

« رنگ ها آیینه ی عالم وجودند: برتر از همه، رنگ سفید، کنایه از «وجود مطلق» است و اصل و اساس تمامی مراتب هستی، که همه ی رنگ ها را به هم پیوند می زند. و پست تر از همه، رنگ سیاه، نشانه نیستی است. میان دومرز نور و ظلمت، همچون مراتب هستی، طیف رنگ ها قرار گرفته اند. البته رنگ سیاه معنای تمثیلی دیگری نیز دارد و آن (ذات خداوند) است که از شدت نورانیت، تیره و ظلمانی می نماید و برخی از عرفا آن را «نورسیاه» خوانده اند.»

اما اعتقاد نجم الدین کبری درباره ی انوار رنگین این است که این نورها در نگاهی فرا حسی برای عارف کشف و آشکار می شوند و نمادهایی هستند تا او توسط آن ها، مقام نورانی- عرفانی خویش را دریابد. سمنانی نیز بر


www.SID.ir

آن است که وقتی برای سالک به سبب آتش ذکر، فنا حاصل آمد نور نفس به ظهور می آید که پرده ی این نور به رنگ کبود است. بعد از آن نور دل طلوع می کند که پرده آن به رنگ سرخ عمیق می باشد. بعد از آن نور سبز ظاهر می شود که پرده ی آن سفید است و دراین مقام است که برای سالک علم لدنی کشف می شود. بعد از آن نور روح انسی اشراق می کند که پرده آن به رنگ زرد است و آن قدر خوشایند می باشد که از دیدن آن، نفس ضعیف و دل قوی می گردد. « بعد از آن نور خفی که روح القدس اشارت بدو است در تجلی آید و پرده ی او سیاه باشد، سیاهی ای به غایت صافی و عظیم با هیبت. گاه باشد که از دیدن این پرده سیاه سالک فانی شود و رعشه بر وجود اوافتد. مقصود آن که آب حیات جاودانی در این ظلمات تعبیه است. نور مطلق که صفت خاص حق است متجلی شود و پرده ی او سبز باشدو آن سبزی علامت حیات شجره ی وجود باشد.»

البته عقیده ی سمنانی بر این است که تجلی نور مطلق برای سالک تنها در بهشت ممکن است. و تجلی نور حق از جهات منزه است و چیزی شبیه این تجلی نیست.

سخن مولوی نیز درباره ی رنگ و نور قابل تأمل است. او معتقد است اگر و فقط رنگ را دلیل دیدن بدانیم علت اصلی تر آن را نخواهیم دید، آن چه بیش از رنگ به دیدن کمک می کند وجود نور است. اساساً هستی با نور تحقق یافته است. رنگ نیز تمام هستی اش وابسته به نور است. با آمدن تاریکی، مرگ رنگ از راه می رسد. و خلاصه آن که همه چیز به نور وابسته است.

کی بینی سرخ و سبز وفور را

تا نبینی پیش از این سه نور را

لیک چون در رنگ گم شد هوش تو

شد زنور آن رنگ ها روپوش تو

چون که شب آن رنگ ها مستور بود

پس بدیدی رنگ از نور بود.

به این ترتیب با نگاه به آثار به وجود آمده در حزه ی نگارگری و معماری می توان به این نکته پی برد که این مفاهیم نظری یعنی بینش عرفانی حکمای اسلامی درباره ی نور و رنگ چه تاثیر شگفتی بر هنر گذاشت.

## ابزار و وسایل روشنایی

بعد از پایان رسیدن روشنایی روز، انسان در تاریکی شب نیز نیازمند نور بوده است. لذا پس از استقرار دائم و تشکیل شهرها و ساخت خانه های مسکونی وجود یک وسیله به عنوان عامل نور مصنوعی که بتوان آن را از جایی به جایی حمل کرده؛ و یا اینکه بتوان از آن در هر جایی از ساختمان استفاده کرده حس شود. بنابراین از این زمان تامین نور مصنوعی با وسایلی که عوامل نوری نامیده می شوند آغاز شد و بشر به ساخت وسایل گوناگونی در این زمینه روی آورد. این وسایل که در مجموع


www.SID.ir

وسایل روشنایی نامیده می شوند جهت تامین نور مصنوعی برای روشنایی بخشیدن محیط اطراف در هنگام تاریکی شب بودند این وسایل عبارت بودند از: پیه سوزه ها، شمعدان ها، چراغ دان ها، پایه چراغ ها، قندیل ها، فانوس ها، مشعل ها، شمع ها و چراغ های روغنی.

## نور و رنگ در نگارگری ایرانی

نگارگری ایرانی ترجمه ی ناب فرهنگ ایران باستان و فرهنگ دوره ی اسلامی است. اکثر موضوعات انتخاب شده برای نگارگری از آثار ادبی-عرفانی اخذ شده اند. نگارگری در اثر هنری خویش، دنیای خیالی، بودن سایه و غرق در نور ترسیم می کند. در بینش باستانی ایرانیان، بارگاه اهورا مزدا روشنی بی پایان است و گویی که نگارگر ایرانی در اثر خویش همواره این بارگاه را می آفریند. و در بینش مزدایی، رنگ، اولین دختر نور است. هم چنین نگارگری ایرانی در سبک و معنا وامدار نگارگری مانوی است.

«هرکسی می داند که هدف نگارگری مانی، اساساً، آموزش بوده است و این نگاره ها برای آن کشیده می شدند تا بینش انسان را به فراسوی جهان حسی رهنمون شوند و برانگیزنده ی عشق و ستایش برای «پسران نور» و هراس از « پسران تاریکی» باشند. مانویان، با در سر داشتن آرمان آزاد سازی نور ، بر آن شدند تا در نگارگری ها خود نور را با فلزات گرانبها نمایش دهند.» رنگ هایی که در نگارگری ایرانی به کار برده شده، به خصوص رنگ های طلایی،نقره ای ، لاجوردی و فیروزه ای باید اذعان کرد که ساخته و پرداخته ی توهم ذهنی نگارگر نیست بلکه محصول باز شدند چشم دل او و رویت عالم مثالی است، همان عالمی که طبق حکمای اسلامی همچون ملاصدرا، مقّر بهشت ست.

معماری ایرانی نیز همین جهان نورانی را در آرایش های مساجد دوره ی صفوی و در رنگ های شاداب کاشی های لعابی، همچون کانی های بلورین اند به جلوه گذاشته است.

در نگارگری ایرانی، همه چیز وزن، حجم و جسمیت خود را از دست داده است و رنگ ها به نور مبدل شده اند. رنگ هایی که ما در طبیعت می بینیم ذرات نوری باز پس زده شده توسط مولکول های اجسام است و چون این فتون ها در فضا منتشرند با فتون های مولکول های مختلف ترکیب می شوند و رنگ های متنوعی را در چشم ایجاد می کنند به همین دلیل ما در طبیعت رنگ های خالص را نمی بینیم. نگارگران این نوع رنگ را رنگ نمی دانستند و به آن «نیرنگ» یا «نیست رنگ» می گفتند. و رنگ را همان می دانستند که خدا به موجودات اعطا کرده است. از نظر نگارگران رنگ های اصلی و فرعی هم معنایی نداشت و رنگ ها بر یکدیگر ترجیح نداشتند و رنگ ها را با همان خلوصی که از طبیعت می گرفتند به کار می بردند.هر وقت نگارگر، رنگ مورد نظر خود را در طبیعت نمی یافت با ترکیب کردن رنگ های دیگر آن را می ساخت. اساساً همه ی رنگ ها در رنگارگری ما روشن اند.

معماری ما هم روشن است و این همه، ریشه در اصل ثابتی دارد که در هستی جاری است و آن نور است. نور وسیله ی دیدن است، هم سبب دیدن و هم خود دیدن است و حیات همه چیز هم از نور است. بنابراین می توان گفت راز


www.SID.ir

باطنی هنر ایرانی رسیدن به کیمیای نور است، همچنان که هدف کیمیاگری حقیقی تبدیل ماده ی سنگین به روح است. البته این تبدل در انسان نیز باید اتفاق افتد . در حدیث داریم که خداوند پشت هفتاد هزار پرده ی نور و تاریکی پنهان است. و انسان باید این پرده ها را یکی پس از دیگر یکنار زند، ابتدا پرده های تاریک و بعد پرده های روشن را.« این سفر روحانی از مارپیچ دنیای کثرت اشیاء و رنگ می گذارد و به وحدت غایی می رسد، که آخرین مرحله ی آن با نور سیاه درخشانی اعلام می شود که با نابودی یا مرگ (فنا) همه ی تصویرها، همه ی رنگ ها، همه ی حواس ها، و مهم تر از آن با نابودی نفس فرد شناخته می شود. عارف، سراپا در نور الهی جذب می شود. قطره ی نوری که در دنیای سایه ها پنهان شده بود، سرانجام به دریای بیکرانه ی نور می پیوندد و با آن یکی می شود.»

## بررسی وسایل روشنایی در نگارگری ایران:

یکی از خصایص بارزنگارگری ایران، دقتی است که نگارگر در ثبت و به تصویر کشیدن انسان ها، وقایع، حوادث، مراسم، اشیاء و چگونگی کاربرد آن ها دارد و می توان به عنوان منبع معتبری از این ماخذ استفاده کرد، در رابطه با موضوع مورد بحث ما نیز می توان به منیاتورها رجوع کرد. زیرا با توجه به ویران شدن ابنیه تاریخی در گذشته و کمبود ابزار مربوط به روشنایی، یکی از راههای شناخت ما، بررسی وسایل مورد نظر در نگارگری است حتی نمونه هایی را که در حال حاضر در دسترس ما نیستند می توان در منیاتورها یافت و همچنین می‌توان چگونگی تامین روشنایی بنا و عواملی را که در معماری ذکر کردیم از دید نگارگر بررسی کرد.

## نحوه روشنایی بنا از دید نگارگر

عواملی که در معماری سنتی ایران به عنوان عنصری برای روشنایی بنا نام برده شدند تا اندازه ای در منیاتورها قابل رویت می باشند از جمله: جامخانه، در و پنجره های مشبک، شیشه های رنگی که در داخل پنجره ها کار گذاشته می شدند. روشندان، شبکه، مشربه، پالکانه (ایوانی برجسته و بیرون زده که دور تا دور آن را شبکه های چوبی قرار گرفته) مورد دیگری که قابل توجه است. دقتی است که نگارگر برای روشن نشان دادن بنا در شب و یا در تاریکی از خود نشان داده و داخل پنجره ها را با رنگ سفید پر کرده تا نمایشی از روشنایی داخل بنا در هنگام شب داشته باشد. به عنوان مثال در مینیاتور (صوفی در حمام) از هفت اورنگ نظامی مربوط به دوره صفویه؛ ۳ عامل را که در جهت روشن کردن بنا مورد استفاده قرار گرفته می توان تشخیص داد.

مورد اول در بالای صحنه پنجره ای است که دارای شیشه های رنگی (قرمز، سبز، زرد) می باشد، در پایین صحنه ۳ عدد جامخانه به تصویر کشیده شده (جامخانه ها نورگیرهایی بودند که در بالای سقف حمام ها تعبیه می شدند. و عبارت از شیشه های ته قرابه بودند که در میان حلقه های سفالین جا می گرفتند.) و مورد سوم طاقچه هایی هستند که به صورت قرینه قرار گرفته اند و در داخل هر کدام از آن ها یک پیه سوز برای روشن کردن محیط داخل قرار گرفته است.


www.SID.ir

## وسایل روشنایی در نگارگری

در این بخش انواع وسایل روشنایی که نام برده شد در منیاتور ها قابل جستجو بوده و به وضوح قابل مشاهده و همچنین قابل دسته بندی هستند. انواع قندیل ها، پیه سوزها، شمعدان ها، چراغ روغنی ها، مشعل ها در مینیاتورها تصویر کشیده شده اند. حتی نمونه هایی که در حال حاضر در دسترس ما نیستند نیز در آن ها به چشم می خورند، این وسایل در نگارگری از تنوع چشمگیری برخوردارند و می توان با دقت در آن ها با نحوه کاربرد آن ها، مکان استفاده، چگونگی استفاده و همین طور که گفته شد با انواع آن ها آشنا شد و شاید با توجه به آن ها ابهاماتی که در زمینه چگونگی کاربرد استفاده و همچنین اهمیت آن ها وجود دارد برطرف ساخت. به عنوان مثال کاربرد مشعل ها در گذرها، کنا درها و پشت بام ها می توان تشخیص داد. همچنین استفاده از حفاظ مخصوصی به صورت قفس که بر روی آن پرده شفافی جهت جلوگیری از خاموش شمع و افزایش نور آن کشیده می شد و تنها در مینیاتور با آن برخورد می کنیم، یا نوع مخصوصی از یک چراغ که از سقف آویزان می شد و نمونه ابتدایی از یک لوستر می باشد. بر روی تمامی این وسایل، انواع تزئینات نقش شده و در واقع ضبط و ثبت نقاش از این وسایل در نقاشی بسیار دقیق و ظریف می باشد.

## نتیجه گیری

برداشت کلی از این پژوهش می توان موارد زیر را نتیجه گرفت:

۱- در معماری اسلامی دنیایی از اشکال و صور وجود دارد که در کنار هم به صورتی هماهنگ و انسجامی بی نظیر بیانگر اصل وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت است که این مسئله به سبب تاثیر آرای عرفا و حکمای اسلامی در ساحت هنر، تحقق یافته است.
۲- در معماری اسلامی، تمامی اشکال منتظم هندسی که نماد کثرت هستند از دایره که مرز وحدت وجود می باشد، ناشی شده اند.
۳- هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الهی نزدیک نیست. بدین جهت است که معمار ایرانی می کوشید تا در آنچه می آفریند از عنصر نور تا آنجا که امکان داشت استفاده کند.
٤- تاثیر نظریه هایی که درباره ی نور و رنگ در آثار حکمای اسلامی وجود دارد، در معماری و به خصوص در نگارگری ایرانی کاملاً مشهود است. رنگ ها در هنر ایرانی با خردمندی و آگاهی، هم از لحاظ


www.SID.ir
Archive of SID

نمادگرایی و هم از نظر تاثیراتی که به واسطه ی ترکیب یا هماهنگی رنگ ها بر روح می گذارد، به کار می رود.

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

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

**منابع:**


- اردلان ، نادر،«اصفهان در مطالعات ایرانی» به کوشش درناتاهولود، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: فرهنگستان هنر،۱۳۸۵.
- اسکندرپور، پرویز،« نگارگری»
- بوکهارت، تیتوس،«جاودانگی و هنر» ترجمه سید محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ،۱۳۷۰.
- بوکهارت، تیتوس،«مبانی هنر معنوی»، تهران : انتشارات سوره،۱۳۷٦.
- سمنانی، علاء الدوله،«مصنفات فارسی» به اهتمام نجیب مایل هروی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی،۱۳۸۳.
- شایگان، داریوش،«آیین هندو و عرفان اسلامی» ترجمه جمشید ارجمند، نشر فرزان روز،۱۳۸۲.
- شبستری، شیخ محمود،«گلشن راز» به اهتمام دکتر صمد موحد، تهران: کتابخانه طهوری،۱۳۸٦.
- شمس، صادق،«جلوه هایی از هنر و معماری ایران زمین»
- عکاشه، ثروت / تهامی،غلامرضا« نگارگری اسلامی»
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد،«مثنوی معنوی»، تهران: انتشارات هرمس،۱۳۸٤.
- مددپور، محمد،«تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی»، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر،۱۳۷٤.
- مرادی، اصغر محمد«معرفی تعدادی از ابنیه های سنتی معماری ایران و تحلیلی بر ویژگی های فضایی آن ها»
- نصر،سید حسین،«جاودانگی و هنر» ، تهران: انتشارات برگ،۱۳۷۰
- یاوری، حسین،«آشنایی با چوب و هنرهای مرتبط»
- یاوری، حسین،«تجلی نور در هنرهای سنتی ایران»


Archive of SID



www.SID.ir