دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۸
صص ۱۲۱ـ۱۴۶

A Biannual Scientific Research Journal
Art & Media Studies
Vol.1, No.1, Spring & Summer 2019
pp.121-146

بازنمایی اشراقی هالهٔ قدسی در نگارگری

علی محمدپور / طلبه سطح چهار حوزه علمیه قم و دانشجوی دکترای حکمت هنرهای دینی، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم. ali.mp1391@gmail.com

دریافت: ۱۳۹۷/۹/۲۲ – **پذیرش:** ۱۳۹۷/۱۱/٦

چکیده

یکی از راه‌های بیان حقایق هستی که کاربردی عمومی و قابل فهم برای عمومی افراد دارد، زبان رمز و سمبل است. یکی از این رموز، نور است. در سنت ایرانی پیش از اسلام، نور جایگاه ویژه‌ای در بین حکما و متألهین فهلوی داشته است. در سنت پس از اسلام نیز همین توجه بوده است. چرا که خداوند نور آسمان و زمین معرفی می‌شود و سوره‌ای تحت عنوان نور آمده است. بر همین اساس است که سهروردی فلسفهٔ اشراقی‌اش را بر اساس نور بنا می‌کند و سلسله انوار الهی از نور الانوار تا عالم غاسق را به نحو تشکیکی قرار می‌دهد. در چشم‌انداز اشراقی، فرّه به عنوان تأیید و اشراق الهی به نحو تشکیکی در عالم مادی از نباتات تا انسان کامل را دربرمی‌گیرد. هنرمند ایرانی، چه پیش از اسلام و چه پس از آن، از آن‌جا که در این فضای اشراقی تنفس می‌کند، با این اندیشه آشنا است و در بیان هنری خود سعی در نشان دان آن دارد. یکی از بسترهای مناسب برای بیان اشراقات و فرّه الهی، نگارگری است که آن را به صورت هالهٔ نورانی در اطراف سر انسان‌ها یا قدسیان تصویرگری می‌کردند. بیان هالهٔ نورانی یا قرص خورشید، مورد پژوهش‌های مختلف قرار گرفته است، اما بیان اشراقی و سمبولیک آن کمتر مورد پژوهشی مستقل قرار گرفته است. سعی در این پژوهش، بیان اشراقی هالهٔ قدسی در وهلهٔ نخست و در ادامه، بیان و تطبیق آن در نگاره‌ها است.

کلید واژه‌ها: رمز، فرّه، هالهٔ قدسی، نگارگری، انسان نورانی.

مقدمه

ایران کشوری است با گوناگونی فرهنگی- دینی بسیار زیاد که از دیرباز مأوای اندیشهٔ توحیدی بوده است که نقش بسزایی در زندگی فرهنگی و آداب و رسوم معنوی مردم این مرز و بوم داشته است. وجه مشترک این اندیشهٔ توحیدی، اعتقاد به یکتاپرستی بوده است. اعتقاد به وجود خدای واحد، چه در دوران پیش از اسلام و در باور اندیشهٔ فهلویون و چه بعد از ورود اسلام در باور تشیع معنوی، در تار و پود عقیدتی مردمان این سرزمین نقش داشته است. بسیاری از آثار و انواع هنر ایرانیان برگرفته از این اندیشه و یا با تأثیرپذیری از آن به مسیر خود ادامه داده است. در واقع در طول تاریخ کهن ایران، همیشه بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب، ارتباط بسیار نزدیک و تنگاتنگی وجود داشته است.

از جمله هنرهایی که کاملاً مرتبط با عقاید فرهنگی و دینی و مذهبی ایرانیان است، می‌توان به نگارگری ایرانی - اسلامی اشاره کرد. هنر نگارگری ایرانی – اسلامی، از سدهٔ هشتم تا سدهٔ یازدهم شکوفایی نمایانی داشت، ولی آثار تصویری به جای مانده از ادوار پیش از اسلام تا زمان حملهٔ مغولان، جلوه‌ای کمتر شناخته شده از هنر ایرانی را به نمایش گذاشته است (پاکباز، ۱۳۸۵: ۵۷۵). در این هنر، چه در دوران قبل از اسلام و چه در دوران اسلامی، می‌توان رگه‌های اعتقادی و مذهبی را در انواع نمادپردازی‌های به کار رفته در آن، بازشناسی کرد؛ به گونه‌ای که شاید بتوان بررسی آثار نگارگری ایرانی را گونه‌ای تصویرشناسی و نماد شناسی مذهبی خواند. این تصویر شناسی کاملاً مبتنی بر نمادگرایی و رمزپردازی اعتقادات مذهبی و سنتی هنرمند و جامعهٔ آن روزگار است.

در اندیشهٔ اشراقیون، نماد یا رمز یکی از راه‌های بیان حقایق هستی است و به بیان بهتر، شاید بتوان گفت در جایی که زبان استدلال و برهان عاجز از بیان حقایق هستی است، زبان رمزی نقش خودش را بهتر نشان می‌دهد (ر.ک: گنون، ۱۳۷۴). بر همین اساس، سهروردی روش خود را در بیان حقایق به پیروی از حکمای فهلوی، روش رمزی می‌داند: «کلمات الاولین مرموزة» (سهروردی، ۱۳۹۶: ۱۰/۲). البته باید توجه داشت که منظور اشراقیون از رمز و نماد، غیر نگاه امروزی است. در نزد ایشان، زبان رمزها، زبان الهی است و رمزها «کلمه الله» هستند که در سرشت

و حقیقت اشیاء وجود دارد. رمزها آیه و نشانه برای بیان مثال اعلی خویش هستند. در نتیجه، اهمیت ثانوی دارند (لینگز، ۱۳۹۱: ۱۹). اما در نگاه امروزی نمادها اموری اعتباری و قراردادی هستند (ر.ک: محمد پور، ۱۳۹۷).

«یکی از ارکان هنر مقدس، سمبول می‌باشد. هر چیزی در هنر مقدس، در واقع سمبول یک حقیقت برتر است. و سمبل یکی از راه‌های ابلاغ و شاید بتوان گفت بهترین راه ابلاغ حقایق علوی می‌باشد. سمبول غیر از مَجاز می‌باشد و نباید این دو را خلط کرد؛ چراکه اختلاف مبنایی با هم دارند. مَجاز یک فعلِ عقلی است. مستلزم هیچ انتقالی به مرتبهٔ جدیدی از وجود یا عمق جدیدی از آگاهی نیست. بلکه مجاز تنها توسع و تجوّز در یک مرتبهٔ واحد از آگاهی می‌باشد؛ یعنی آگاهی عَرَضی و افقی به ما می‌دهد. اما سمبول، نشانه‌ای برای یک راز و تنها وسیله برای بیانِ چیزی است که به هیچ طریق دیگری قابل فهم نیست. سمبول را می‌توان ترجمانِ مرتبه‌ای از آگاهی گرفت که از مرتبهٔ شواهد عقلانی متمایز می‌باشد» (کربن، ۱۳۸۴: ۵۶).

یکی از نمادهای به کار رفته در هنر نگارگری، نماد هالهٔ نورانی است که به احتمال قریب به یقین، نگارگر در کاربرد استفاده از این نماد، معتقدات و باورهای مذهبی خویش را در آن سهیم کرده؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت در واقع نماد تبدیل به نمادی مقدس شده است.

«در نمادشناسی سنتی نیز هالهٔ نور، نماد نور الهی و نیروی ترکیبی آتش و طلای شمس با نیروی الهی است. نور ساطع از ناحیهٔ قدس خداوند، نیروی معنوی و قدرت نور، تقدس، دایرهٔ شکوهمند، نبوغ، فضیلت قوهٔ حیاتی موجود در سر، نیروی حیاتی فرد و نور متعالی معرفت نیز هست» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۶۷).

هنرمند این نماد را در هنر خودش به صورت‌های مختلفی نشان می‌داده است. بیشتر موارد به صورت شعله‌هایی در اطراف سر قدیسان می‌کشیده است و گاهی هم این نماد فرّه را به صورت هندسی (شمسه یا چلیپا) تصویرگری می‌کردند (ر.ک: خلج امیر حسینی، ۱۳۸۹: ۱۶ـ۲۰ و Soudavar, 2003).

دربارهٔ ریشهٔ تأثیرپذیری تصویرگری هالهٔ قدسی و نورانی که در اطراف سر قدیسان در نگارگری کشیده می‌شود، دو نظرگاه مختلف وجود دارد. عده‌ای مانند ثروت عکاشه، بر این باورند که ریشهٔ نگارگری ایرانی را باید در نگارگری مانوی جست‌وجو کرد؛ چراکه در اندیشهٔ مانوی، نور نقش اساسی را دارد و زرد طلایی که مانی و پیروانش برای نگاره‌ها استفاده می‌کردند، نمادی از روشنایی، بی‌وزنی، اولوهیت و نیروهای خیر و خورنه می‌باشد (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳۶۱ و محمدی، ۱۳۷۹). اما در مقابل، افرادی مانند کربن بر این باور هستند که ریشهٔ هالهٔ قدسی در شخصیت پردازی‌های صدر مسیحیت و بودیسم را در دین مزدایی باید جست‌وجو کرد:

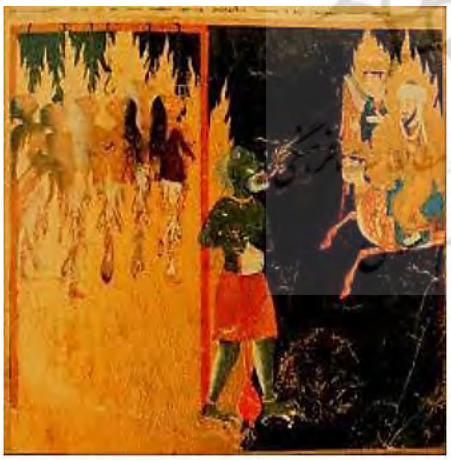
«در شمایل‌نگاری، این نیرو را به شکل هالهٔ نورانی که بر گرداگرد چهرهٔ پادشاهان و روحانیان دین مزدایی حلقه زده است، تصویر کرده‌اند و تصویر آن به شخصیت‌های بودا و بودی ستوه‌ها و همچنین به شخصیت‌های آسمانی در هنر صدر مسیحیت، انتقال یافته است» (کربن، ۱۳۹۵: ۹۹).

بازخوانی نماد هالهٔ قدسی و نور در ایران باستان

نور در سنت‌های دینی جایگاه مهمی دارد. آن‌ها نور را سمبولی برای زندگی، حیات و شادی و در مقابل، تاریکی را نمادی از آشوب و مرگ و بدبختی می‌دانستند (Jones, 2005: 51-54). می‌توانیم پیشینهٔ این بحث را در فیلسوفان یونان نیز جست‌وجو کنیم؛ چنان‌چه افلاطون ایدهٔ خیر را که روح را روشن می‌کند، مطابقت با خورشید می‌دهد (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲/ ۱۱۱۸ـ۱۱۲۰). اما بهترین نمونهٔ مطالعاتی را می‌توانیم در سنت ایرانی جست‌وجو کنیم. نور همواره در اعتقادات و باورهای ایرانیان از جایگاه بسیار مهمی برخوردار بوده است و به عنوان نشانه‌ای الهی و ایزدی مورد پرستش قرار گرفته و مقدس شمرده می‌شده است. اندیشه و باور به وجود نیروهای خیر، از ناحیهٔ اهورامزدا و نیروهای شر، از ناحیهٔ اهریمن، در ایران باستان بوده است و این به معنی دوگانگی مبدأ خیر و شر نیست؛ چنان‌چه در باور و اندیشهٔ زروانی بوده است. بر این اساس، باور به نور و تاریکی را می‌توانیم از وجوه مشترک اندیشهٔ توحیدی ایرانیان بدانیم (Eliade, 1965: 50-55). به عنوان مثال، می‌توان به دین زردشت اشاره کرد که اساس و بن مایهٔ اصلی این دین

کهن، کاملاً بر پایهٔ نور و معتقدات مرتبط با آن بنا نهاده شده است. در دین زردشت، اعتقاد بر این است که تقابلی بین اهورامزدا (مظهر روشنایی، نور و پاکی) و اهریمن (مظهر تاریکی، تباهی و شر) وجود دارد. زردشت در کتاب زند خود گفته است: جهان به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش مینوی یعنی عالم روشنایی، عالم معنوی و بخش گیتی یعنی عالم ظلمانی، جسمانی. این‌ها تقسیم‌بندی عمدهٔ اوستایی هستند. مَینَیوَ (Mainyava) و گئثیه (gaethya) که در پهلوی به صورت مَینوک (menok) و گیتیک (gatik) درآمده‌اند، از عالم روشنایی بر جان‌های انسان کامل نور می‌تابد که به آن نیرو می‌دهد و کمک‌شان می‌کند، جان‌ها از آن روشنایی می‌گیرند و هاله‌ای بس درخشان‌تر از برآمدن خورشید بر سرشان می‌تابد. همین نور است که می‌گویند در زبان پهلوی خُرّه نامیده می‌شود (کربن، ۱۳۸۲: ۸۵).

باور و اعتقاد به دو جهان نور و ظلمت را می‌توانیم در نگاره‌ای از *ارداویراف‌نامه* مشاهده کرد. این کتاب در حقیقت یکی از کتاب‌های نوشته شده به زبان فارسی میانه و متعلق به پیش از اسلام در قرن سوم هجری است که مضمونش اعتقادات و باورهای عامهٔ ایرانیان پیش از اسلام دربارهٔ آخرت است. نگارگر ویراف موبد مقدس را که سوار بر مرکب خویش بوده به همراه فرشته‌ای نظاره‌گر زنان گنه‌کار در دوزخ را به تصویر کشیده است. هالهٔ دور سر موبد مقدس است و فرشته همراهش شعله‌سان می‌باشد که نشانه‌ای از خرّه است. با توجه به خاصیت پاک-کنندگی آتش، هنرمند در این نگاره، از دو نوع آتش بهره گرفته است: اول آتشی گرد سر موبد و فرشته (اهورایی) است که نشانی از پاکی و قداست و ویژگی زندگی‌بخشی و حیات ایشان است و دوم آتش دوزخ (در جایگاه اهریمنی) که تأکیدی بر ویژگی پاک‌کنندگی آتش است که باعث رستگاری گناهگاران است. علاوه بر این هالهٔ گرد سر ویراف بزرگ‌تر از



تصویر ۱: برگی از کتاب اردایراف نامه

فرشتهٔ همراهش تصویر شده که نشان از تعالی مقام وی نسبت به فرشته دارد. (تصویر ۱)

اصطلاح خرّه یا خورنه یا در کاربرد امروزی، فرّه، در لغت به معنای شأن و شکوه است (دهخدا، ذیل واژهٔ «فرّ»). در زبان فارسی، کاربردش به نحو مستقل یا به صورت ترکیبی بوده است: مانند فرّهی، فرهمند، خرهناک، خرهمند (پورداود، ۱۳۷۷: ۳۰۹/۲ـ۳۱۰). در اصطلاح، موهبتی الهی (عنایت الهی، تایید الهی) است که در موجود خوب و سودمند است و موجب اقبال در او می‌شود. به بیانی دیگر، خورنه عبارتست از نیرویی که وجود یک موجود را قوام می‌بخشد. بدین‌معنا خورنه را می‌توانیم همان نفس بدانیم از آن حیث که دارای مقوّمی ازلی برای اوست و هالهٔ محافظی بر گرد او است و او را مراقبت و محافظت می‌کند (کربن، ۱۳۹۴: ۱۸۲/۲ و ۱۳۹۵: ۱۲۱ـ۱۲۲).

ایرانشناسان دست‌کم بیست وصف، تعریف و ترجمهٔ فرانسوی برای آن ذکر کرده‌اند. در حقیقت، در اکثر موارد واژگان همانندی برای توضیحِ مفهوم آن به کار رفته است: Gloire(جلال)، eclat (درخشش، فروغ)، splendeur (فرّ و شکوه)، souverainete (ریاست و شهریاری)، Majeste flamboyante (هیبت پرفروغ)، Nimbe (هالهٔ نور) و غیره (همو، ۱۳۹۴: ۱۷۶/۲ـ۱۷۷). این اصطلاح بیان‌گر تصور نور، جلال، شهریاری و فروغ فراحسی است که البته به‌واسطهٔ برخی علائم در عالم حس ظاهر می‌شود. اصطلاح خورنه در نزد سهروردی، شارحان و شاگردان او معنایی کاملاً دقیق، واضح و سخت منطبق بر سنت دارد. بر همین اساس است که کسی که دارای نیروی فرّه باشد را صاحب «رأی» گوید:

> «لأنّ النّور الفائض من العالم النّوریّ علی الأنفس الفاضلة الّذی یعطی التّأیید و الرّأی، و به تستضیء الأنفس، و تشرق أتمّ من إشراق الشّمس، یسمّی بالفهلویّ خرّة، علی ما قال زرادشت؛ «خرّة» نور یسطع من ذات اللّه تعالی، و به یرأس الخلق بعضهم علی بعض، و یتمکّن کلّ واحد من عمل و صناعة بمعونته، و ما یتخصّص بالملوک الأفاضل منهم، یسمّی «کیان خرّة» و الرأی هو واحد الآراء، جعل الأضواء المینویّه ینابیع الخرّة و الرّأی» (شیرازی، ۱۳۸۴: ۳۵۷).

دو صفت اصلی در معنای اصطلاحی خورنه قابل تشخیص است: یکی سرنوشت و بخت و

دیگری شکوه که اگر بخواهیم معادلی در سنت مسیحیت برای آن پیدا کنیم، بهترین واژه «تیخن» (Τυχη) (جلال – سرنوشت) است (کربن، ۱۳۹۴: ۱۷۸/۲ و ۱۳۹۵: ۹۸).

«یکی از این چشم‌اندازها در ظهور مرئی خورنه، که دست‌کم در قالب نگارگری ظاهر می‌گردد، هالهٔ مجد و شکوه ... این هالهٔ مجد و شکوه، این زبانهٔ آتش و این پرچم زرین را همچنین می‌توان یک رمز تلقی کرد. و همین شکوه قدسیِ طراحی شده در قالب هاله‌های نور است که از نگارهٔ سوشیانت یا منجی زردشتی به جهات مختلف انتقال یافت و در غرب، در تصاویر مسیح و قدیسان نمایان شد. و در شرق در پیکره‌های بودا و بودی‌سَتوَه‌ها متجلی گشت، و حتی به ایران اسلامی منتقل و در شمایل‌نگاری امامان شیعی ظاهر شد» (همو، ۱۳۹۴: ۱۷۳/۲).

از ویژگی‌های فره، تشکیکی بودن آن است؛ به نحوی که می‌توانیم مراتبی را برای موجودات در نظر گیریم. بر این اساس، برخی از مراتب آن عبارتند از:

۱. فره جمادات: چنان‌چه در ابتدای خورشید یشت، نور و گرمی خورشید را «خورنه» نامیده است.
۲. فره نباتی: مانند فرّه گیاه هوم.
۳. فره حیوانات: مانند فرّه سیمرغ (تصویر ۳).
۴. فره انسان‌ها: همهٔ انسان‌ها دارای فرّه هستند. وجود این فره باعث می‌شود که انسان در انجام کارها موفق‌تر باشد. فرّه انسانی در صورت گناه کردن یا درست انجام ندادن وظیفهٔ خود، از او فاصله گرفته و دور می‌شود (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳۶۰).

«اهورامزدا، بی‌شمار آفریدگان نیک ... زیبا، شگفت ... سرشار از زندگی، درخشان، را از آن {خورنه} پدید آورد» (پورداود، ۱۳۷۷: ۱۰/۲).

در انسان‌ها، علاوه بر فرّه عمومی که در همهٔ آنهاست، به خصوص می‌توانیم سه نوع فره انسانی تشخیص دهیم که در آثار سهروردی تحت عنوان «پیر، میر و کیان» نام‌گذاری شده است. این سه فرّه عبارتند از: فرّه موبدی (فرّه پیغمبری) که نمادی از دانایی آنان است. فرّه پهلوانی که متعلق به پهلوانان و جوانمردان است. فرّه کیانی (فرّه شاهی، کیان خرّه) که آن را فره خسروی و

شهریاری نیز گویند. این فره به شاهان عادل و فاضل داده می‌شود و در صورتی که به دادگری و خداشناسی نپردازد، این فرّه از او جدا می‌شود بر همین اساس است که فرّه کیانی از جمشید جدا شد.

«اگر آن‌چه که بر جوهر نفس چیرگی می‌یابد، امر قهری باشد، در این صورت در اثر شروق، امور فیروزی ... در نفس غلبه پیدا می‌کند ... آن کس که از آن برخوردار شود، پهلوان، پیروز و چیره خواهد بود، اما اگر شروق ریشه در شعله‌های قدسیِ انوار روحانی، برحسب استعداد نفس برای عشق و شوق، داشته باشد، در این حالت، اثر خورنهٔ ساری در فرد به این صورت ظاهر می‌شود که دارندهٔ آن شادی و خوشبختی خود را در امور لطیف می‌یابد و نفوس مردمان به سوی او می‌گراید، به او مهر می‌ورزند و او را بزرگ می‌دارند ... و سرانجام اگر اعتدال برقرار باشد و شمارِ هیئات نور به وساطت آن سرور که نیر اعظم است، بسیار گردد، پس دارندهٔ آن پادشهی بزرگ و با فرّ و شکوه و علم و فضیلت و اقبال خواهد بود. و تنها این مورد اخیر است که کیان خُرّه نامیده می‌شود. و این حالت سوم، آن‌گاه که به کمال رسد شریف‌ترین این سه دسته است، زیرا مستلزم اعتدال تامِّ نوری است. مضافا این‌که نیّر اعظم، پیشگاه همهٔ خلسه‌های عظیم است» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۵۰۴/۱).

۵. فرّه فرشتگان: مانند فره سروش. بر این اساس، فَرَوهران (فَرَوشیان) که در متون زردشتی آمده است، از این فرّه برخوردار هستند.

۶. فرّه خداوند یا فرّه ایزدی: فرّه آفریدهٔ اهورامزدا است (انواری، ۱۳۹۷: ۲۹ـ۳۰).

تصویر ۲: نگاره ایی از کتاب طب جالینوسی

در نگاره‌ای متعلق به دوره سلجوقی و برگرفته از کتاب *طب جالینوسی* (تصویر ۲)، می‌توانیم فرّه انسانی را که در همهٔ افراد مشترک است، مشاهده کنیم. در این نگاره، تمامی افراد

دارای هالهٔ نورانی و مشغول به انجام کاری می‌باشند. با این حال، شمایل سه نفر از شمایل‌های این نگاره، با هاله‌های متفاوتی ترسیم شده‌اند. به نحوی که بر گرد هالهٔ دور سر دو تن از شخصیت‌ها، هاله‌ای قرمز رنگ تصویر شده که نشانی از برتری ایشان است و شخصی که در مرکز نگاره ترسیم شده به گرد هالهٔ نورانی خود هاله‌ای سفید رنگ دارد که احتمالاً می‌تواند نشانی از برتری مقام و پیشهٔ وی نسبت به سایرین و نمادی از کیان خره می‌باشد. در واقع نگارگر با تمایز رنگی هاله‌ها سلسله مراتب و جایگاه هر شخص را معین می‌کند.

جایگاه هالهٔ قدسی و نور در سنت اسلامی

قرآن کریم مهم‌ترین مشوق متألهان و اندیشمندان اشراقی و نیز هنرمندان بوده است. خداوند در سورهٔ نور، خود را با وصف نور آسمان و زمین معرفی می‌کند: «الله نور السموات و الارض» (نور: ۳۵). همچنین در سورهٔ زمر، خداوند خود را عامل روشنایی آسمان و زمین می‌داند: «اشرقت الارض بنور ربّها» (زمر: ۶۹). این آیات و موارد دیگر، نشان از توجه به این نوع نگاه در اندیشهٔ اسلامی و قرآنی دارد (Jones, 2005: 5454 and McAuliffe, 2003: 187-188). هنرمندی که در فضای اسلامی تنفس می‌کند، این نگاه اشراقی را مورد توجه قرار داده است. اما نگاه در این‌جا - با توجه به رویکردی فقهی که حاکم است - هنرمندان را در خلق اثر هنری با محدودیت‌هایی مواجه می‌سازد.

با ظهور اسلام و نگاه منفی اسلام به تصویرگری و نقاشی، نقاشی و تصویرگری همانند بت‌ها نفی می‌شدند. از این‌رو، هنرمندان مسلمان می‌دانستند که در تصویرگری‌های خود می‌بایست حریم مقدسات اسلامی را رعایت کنند و در کارشان حتی رگه‌هایی از بت‌پرستی دیده نشود. از این‌رو، به تصویرگری تجریدی و انتزاعی روی آوردند؛ چیزی که قرآن کریم آن را تأیید کرده بود و صرف تقلید از آفرینش مخلوقات نمی‌شد. بدین‌سان تصویرسازی متفاوت از گذشته و متناسب با تعاریف جدید اسلامی به ظهور رسید، تصویرسازی‌هایی که هر چند گاه از تعالیم اسلامی دور می‌شد، اما کلیت و اجمال آن هرگز از روح اسلامی دور نشد.

پس از فتوحات اسلام و ورود دین اسلام به ایران، از میان مذاهب اسلامی، دو مذهب شیعه

و شافعی (که بسیار نزدیک به شیعه است) به اهل بیت پیامبر عشق می‌ورزیدند. اکثر ایرانی‌ها به دلیلی نزدیکی مولفه‌های این مذاهب به اهل بیت پیامبر و ارادتی که به خاندان پیامبر داشتند به این دو مذهب گرویدند (ربیعی، ۱۳۹۱: ۲۷). بر این اساس، فرهنگ زرتشتی ایران و فرهنگ مسیحی بیزانس، با تجربه‌های خود در قلمرو عالم اسلامی – شیعی ایران قرار گرفتند (مددپور، ۱۳۸۴: ۳۸۹)

تصویر ۳:بخشی از نگاره کتاب التریاق

و از این رهگذر، زیبایی‌شناسی خاصی که حاصل برخورد میان هنرمند اسلامی با سنت‌های گذشته و هم‌جوار در هنر ایران پی‌ریزی شد. مبانی زیبایی‌شناسی شکل گرفته در ایران تا آن‌جا پیش می‌رود که به روایت بسیاری از تاریخ‌نویسان، مُبدِع نقاشی دینی ایرانیان شیعه‌اند. پاپادوپلو در مقدمهٔ کتاب *زیبایی‌شناسی هنر مسلمانان* می‌نویسد: «اوج هنر مسلمانان یا هنر اسلامی در نگارگری ایران است» (ربیعی، ۱۳۹۱: ۲۸). در آثار بر جای مانده، نظاره‌گر ترکیبی از اعتقادات پیشین و اسلامی می‌باشیم؛ ترکیبی که از طرفی اعتقادات شیعی و از جهتی دیگر، عناصری از باورهای توحیدی سنت‌های گذشته است. در نگاره‌ای که از کتاب *التریاق*، متعلق به اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری می‌باشد (تصویر ۳)، تمامی شخصیت‌های موجود در نگاره و پرندگان دارای هالهٔ نورانی هستند که به دلیل حضور فره در فرهنگ زرتشتی است. هاله‌ای که همهٔ موجودات را دربرمی‌گیرد و هاله‌ای که خاص شاهان معنوی است. حال آن‌که در تصاویر موجود در نگاره‌های اسلامی، هالهٔ نور تنها به انبیا و اولیای الهی و مومنین تخصیص داده شده و سایر موجودات از این هاله، مبرا هستند. از نکات حائز اهمیت در این نگاره که متعلق به مکتب مغول ایلخانی است، آن است که در مکتب مغول حداقل دو عنصر معمولی رایج در هنرهای تصویری پیشامغولی ایرانی اسلامی و حتی مکتب بغداد در کارکردی کاملاً متفاوت را به خدمت خواهد گرفت، این دو عبارتند از: هالهٔ دور سر و بازوبند پارچه‌ای منقوش. هالهٔ نورانی مدور

دور سر از منظر عکاشه یکی از نقش‌مایه‌هایی است که ایرانیان از هنر بودایی آسیای میانه و بالاخص هنر سُغدی به عاریت گرفته‌اند. فارغ از صحت و سقم نظر عکاشه، آن‌چه مسلم است این نشان تصویری در سده‌های آغازین نگارگری اسلامی عنصر ویژه‌ای برای تقدیس افراد محسوب نمی‌شد و تقریباً به تمامی فیگورها اضافه شده است (محمدی، ۱۳۷۹). در واقع، تأثیر مستمر اندیشهٔ شیعی و قداستی که برای امامان شیعه قائل می‌شوند، بر هنر نگارگری ایران غیرقابل انکار است. چه بسا ورود اندیشه‌های شیعی بر هنر ایرانی، وجه تمایز هنر این اقلیم، بر سایر هنر کشورهای دیگر است. از طرفی، نظریه‌ها و آموزه‌های اندیشمندان مسلمان و تبیین مباحث معرفت‌شناسی ایشان با تمثیل مراتب نور تأثیر زیادی بر باور و عملکرد نگارگران داشته است.

«می‌توان گفت دو معنا نگارگری را به عنوان هنری که تصویرگر عالم مثال و خیال است، از عالم خیال به عنوان منشأ و بازگشت‌گاه صور تجریدی مطرح در هنر اسلامی —به سوی مبحث بسیار بلند نور می‌کشاند: اول: همانندی ناگسستنی و بسیار عمیق مفهوم نور و وجود در عرفان اسلامی که موید آن است که جریان وجود از سوی وجود مطلق متعال به صورت نور جلوه می‌کند و هر جا که نشان از وجودی هست، به حقیقت نوری است که انوار شرقیه حضرت باری تعالی. دوم: اتفاق حکمای اسلامی بر این معناست که صور عالم مثال همه از جنس نورند و به یک عبارت، حکیم و عارف و هنرمند در مسیر صعودی و عروج عرفانی خویش، با پیراسته شدن از ماده و بعد ورود به قلمرو نوری را تجربه می‌کنند؛ قلمرویی که صور منفصل از ابعاد مادی در آن حضور و ظهور یافته‌اند. پس از یک سو، اصل وجود در جلوهٔ نور ظهور یافته و به تعبیر مولانا: من نیم جنس شهنشه دور از او بلکه دارم در تجلی نور از او و از سوی دیگر صور معقول عالم مثال همه از جنس نورند» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳۳۹).

مفهوم نور و هالهٔ نورانی، بینشی است که در ابتدای امر باید ریشهٔ آن‌ها را در آیات قرآنی جست‌وجو کرد. در قرآن کریم، «نور» صفت تورات و انجیل و صفت قرآن ذکر شده است: آیاتی مانند موارد «انا انزلنا فیها هدی و نور» (مائده: ۴۴)، «و اتیناه الانجیل فیه هدی و نور» (مائده:

۴۶) و «قد جاءکم من الله نور و کتاب مبین» (مائده: ۱۵). از طرفی، در قرآن کریم، ظلمت و نور به صورت دو مفهوم مقابل به هم بیان شده‌اند: «هل یستوی الظلمات و النور» (رعد: ۱۶) و بازگشت‌گاه و مقصد نهایی مومنان را نور ذکر کرده است (بقره: ۲۵۷). همچنین در قرآن وصف نورانیت را به اعتبار خداوند برای مومنین آورده است. به عنوان نمونه، در سورهٔ حدید، مومنین و مومنات صاحب نورند، شاید بتوانیم بگوییم بهترین آیه که اشاره به وصف نور برای خداوند دارد، آیه ۳۵ سورهٔ نور است: «خداوند نور آسمان ها و زمین است. مَثَل نور او مثل چراغ‌دانی است که در آن چراغ باشد، آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده از روغن درخت زیتون که نه خاوری است و نه باختری، افروخته باشد. روغنش روشنی بخشد؛ هرچند آتش بدان نرسیده باشد. نوری افزون بر نور دیگر، خدا هر کس را که بخواهد بدان نور داغ می نماید».

«این آیه {نور:۳۵} به عنوان کامل‌ترین آیهٔ نوری قرآن کریم با تعابیری مثل نور و تشبیهاتی مانند مشکات، زجاجه، کوکب مهم‌ترین دلیل بر اثبات نور حقیقی است که قابل تطابق با باورهای نوری هنرمندان گذشته ایرانی است. زیرا در فرهنگ ایران نمادها و رمزهایی وجود دارد و این نمادها با رازهای عارفانهٔ ایرانیان باستان در ارتباط است و بسیاری از این رموز، مانند فره ایزدی، اهورامزدا، فروهر خورشید، شمسه در آثار عارفانهٔ اسلامی ایران، به شکل نور الانوار و نور الاقرب و... ظاهر می‌شود. در انجیل یوحنا نیز در بخش کلمات رسولان آن‌جا که از انقلاب روحی پولس سخن گفته می‌شود، ظهور عیسی به صورت نور خیره‌کننده‌ای است که به دور او تابیده می‌شود. در نامهٔ دوم پولس به مسیحیان فرانتس، نور با زیبایی پیوند می‌خورد: مرام طاقت نداشتند به صورت نورانی موسی نگاه کنند، چون وقتی موسی قانون-های خدا را به آن‌ها می‌داد تا از آن اطاعت کنند، صورت او با جلال و زیبایی خدا می‌درخشید» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳۴۲).

به عنوان مثال، در نگاره‌ای از قرآن کریم (تصویر۴)، هاله‌ای نورانی تمام وجود پیغمبر اسلام ﷺ را دربرگرفته است و چهرهٔ ایشان نمایانده نشده است. نکتهٔ قابل بررسی و حائز اهمیت

تصویر۴: نگاره ایی از قرآن کریم

در این نگاره، شیوهٔ ترسیم هالهٔ نور است. شیوهٔ پردازش این هاله، به صورت درخت سرو نمایانده شده و کشیدگی و انحنای آن به سمت بالاست که نشان از استقامت و استواری و همیشه پایداری دین مبین اسلام و منجیان آن دارد. البته در سنت قبل از اسلام، سرو به عنوان نماد استقامت بوده است و در واقع هنرمند نگارگر با استفاده از پیشینهٔ فرهنگی با نشان دادن هالهٔ شعله‌سان سرو مانند بر قداست به عنوان امری پایدار و همیشگی تاکید می‌کند (دادور، ۱۳۹۱: ۲۲۵).

کاربرد رمزی نور را علاوه بر متن مقدس قرآن، می‌توان در بین کلمات عرفا و حکما جست-وجو کرد. شاید بتوان یکی از عرفای اولیهٔ مهم در این زمینه را غزالی معرفی کرد. غزالی در کتاب *مشکات الانوار* خود، به تبیین جایگاه رمزی نور پرداخته است و نظریات خاص او تأثیر زیادی بر نگارگری ایرانی داشته است.

«از دیدگاه غزالی، (نور) فقط برای وجود حقیقی خداوند کاربرد دارد که (عالی‌ترین و والاترین) نورهاست و سایر موجودات از او کسب نور می-کنند. خداوند نور اول، قائم بالذات و منبع تمام نورهاست و به دلیل آن‌که سراسر آسمان و زمین‌ها را انوار حسی و عقلی فراگرفته، عالم همه مظهر اوست. از نظر وی، بین دو عالم محسوس و روحانی ارتباط وجود دارد و هر موجود نمونه و مثالی است از موجودات عالم روحانی. نمونه‌های غزالی برای اثبات صور مثالی و حضور نومنه‌های عالم روحانی در جهان محسوسات خواب‌ها و رویاهایی است که به عنوان مثال، در آن‌ها دیدن خورشید به شاه تعبیر می‌شود» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳۴۳).

مهم‌ترین متفکری که به بیان مبانی نظری و سمبولیک نور پرداخته است، شیخ اشراق، شهاب الدین سهروردی است. آراء و اندیشه‌های حکمی ایشان تأثیری ژرف بر نگارگری و هنر ایرانی گذاشته است. او بنیان هستی‌شناسی حکمت خویش را بر پایهٔ نور استوار ساخته است و چنان‌چه

خود ایشان در *کلمه تصوف* آن را حکمت نوریه می‌نامند و سعی دارد در این مکتب، آموزه‌های پیش از اسلام (شیعی) و یونان را که در دو سنت شرقی و غربی خمیره‌ای ازلی قرار دارد، در مسیری جدید قرار دهد که نتیجهٔ استواری در پی داشته باشد. لذا او با بهره‌گیری از نوری غیر از نور مجازی و طبیعی که همهٔ اقسام نور به آن بازگشت می‌کنند، به بیان مراتب عوالم هستی بپردازد و وجود عالم چهارمی را به استناد به آیات قرآنی و مکاشفات خود و دیگران اثبات نموده و آن را عالم مثال توصیف می‌کند که معدن صور معلقه زیبایی است و حلقهٔ گمشده صور تجریدی هنر اسلامی محسوب می‌شود و هنرمند چون سالکی با رسیدن به آن به خلاقیت هنری دست می‌یابد و مشاهدهٔ خویش را که نشان از معرفت و مرتبهٔ وجود وی دارد را در هنرهای مختلفی منعکس می‌کند که نگارگری بر جبین آن می‌درخشد (خرمی و شفیعی، ۱۳۹۰: ۲۰).

«نظریهٔ نور الانوار و مراتب وجودی آن که در حکمت اشراق وی متجلی شد، به دلیل بنیان های عرفانی و زیبایی شناختی‌اش مهم‌ترین تأثیر را در هنر به جای گذاشت: شیخ اشراق ذات نور مطلق اول را منشأ تمام عالم گرفت. مراتب نورانیت در نزد وی بدین‌گونه است: در پگاه ازل در تارک سلسلهٔ وجود نور الانوار جای دارد که تجرد ماده زدای آن رو به تعالی دارد و از هر گونه تجردی که قابل تصور باشد فراتر می‌رود از این نورالانوار، نور اول نشأت می‌گردد ... در واقع نخستین ملک مقرب است؛ همان که سهروردی آن را به نام مزدایی آن یعنی بهمن می‌نامد که همان وهومنه، یعنی نخستین امشاپسند الهیات زرتشتی است. از رابطهٔ میان نور الانوار و نخستین ملک مقرب نور دیگری نشات می‌گیرد که دومین ملک مقرب است. روشنایی (اشراق) و تاله، قدرت قاهر و شور عشق، «قهر و محبت» رابطه‌ای اصلی و اولیه است که در سر زدن یعنی فلق خورشید هستی جای دارد، یعنی رابطهٔ محبوب ازلی (عاشق). این نوری که از نور الانوار ساطع می‌شود همان است که ایرانیان قدیم (خره) (خورنه اوستایی) می‌گفته‌اند. به این ترتیب، این قدرت آتشین، قدرتی است که هستی نور وجود را منسجم و یکپارچه می‌کند، که از طریق زوج‌ها به تمامی موجودات عالم‌ها نظم می‌بخشد و به این‌سان که برخی را بر برخی دیگر اولویت و تقدمی شبیه اولویت و تقدم معشوق بر عاشق می‌بخشد»

(کربن، ۱۳۸۲: ۷۱).

در وجه دیگر نیز سهروردی اصطلاح هیاکل النور را به کار می برد که کربن از آن به تلاشی آگاهانه در جمع میان آموزهای ایرانی و اسلامی در باب توحید اشراقی و نبوت سامی و نشان دادن همسانی و ارتباط «خورنه» اوستایی و «سکینه» قرآنی تعبیر کرده است. سهروردی اصطلاح سکینه را به مفهوم نورهای پاک معنوی نسبت می‌دهد که در روح سکنی می گزینند و روح معبد آن‌ها «هیکل نورانی» می گردد، همان‌سان که معنی کلی‌تر واژهٔ خوره، سکنی گزیدن نور جلال در روان فرمان‌روایان ایران کهن است که خدماتی داشته است (سهروردی، ۱۳۷۴: ۱۰۶/۱). در نگاره‌ای از کتاب *خاوران‌نامهٔ* ابن حسام خوسفی در باب جنگ‌های امام علی ﷺ که متعلق به ۸۸۱ تا ۸۸۳ هجری بوده و نگارگر آن فرهاد است (تصویر ۵)، نگارگر مولای متقیان علی ﷺ را در پیکار با اهریمنان تصویر کرده، در این تصویر، هالهٔ شعله‌سان کنگره‌مانند رو به بالا بر گرد سر مولا با حفظ خصائص و جزئیات چهره نمایانده شده که نشانی از برتری و فره زرتشتی و نورالانور اسلامی است.

تصویر۵: بخشی از نگاره ایی از خاوران نامه

از نکات حائز اهمیت در این نگاره، وجود دو نوع آتش است که از نظر ماهوی تفاوت عمده با یکدیگر دارند. یکی آتش هالهٔ گرد سر امام علی ﷺ و دیگری آتش بر روی شمشیر بران حضرت که به صورت بریده بریده و منفصل با رنگ‌های طلایی و قرمز، تأکیدی بر خصلت پاک‌کنندگی آتش افزون بر برندگی شمشیر وی به عنوان از بین برندهٔ ظلم و جور زمانه دارد و دیگری هالهٔ شعله‌سان گرد سر حضرت امیر، به صورت کنگره‌دار، رو به بالا و متصل است که تأکیدی بر مقام علوی مولا می‌باشد که با حفظ خصایص و جزئیات کامل چهره تصویر شده است. نکتهٔ جالب و قابل توجه این است که با سیر و تفحص در سمبل‌ها و نمادهای قدیمی

کشف کنیم مبدأ و مقصد تمامی این سمبل‌ها ریشه‌ای واحد داشته‌اند.

در نگارهٔ متعلق به قرن ۱۱ هجری قمری با عنوان اعجاز حضرت موسی ﷺ از کتاب حبیب *السیر* در دسترس است (تصویر ۶). در این نگاره نیز نگارگر علاوه بر پرداختن به جزئیات تصویر هالهٔ شعله‌سانی را بر گرد سر حضرت ترسیم کرده و خورشیدی را در دست وی قرار داده است. علاوه بر آن، افرادی در تصویر با شمایل-های اهریمنی وجود دارند که گوی‌های آتش کوچکی را در دست دارند. بنابر موضوع نگاره و روایت تصویری آن، می‌توان گفت که این نگاره، اشاره به معجزهٔ حضرت در این باب که دست خویش را درون ردای خود کردند و بر سینه گذاشتند و نوری ماه مانند از قفسه بیرون آوردند، دارد که در این‌جا نگارگر بنا بر تشخیص خود و برای ایجاد بالانس و هارمونی بین هالهٔ شعله‌سان و خورشید، از نماد خورشید بهره برده که احتمالاً اشاره‌ای است به فره و اعتقادات زرتشتی ایرانیان مبنی بر آن که آتش دخت خورشید است و مظهر پاکی ، تعالی و قداست می‌باشد. اهریمنان که تکه‌هایی کوچک از آتش در دست دارند، شاید اشاره‌ای به آتش هوای نفسانی و پایین و کوچک بودن مرتبه‌شان است (دادور، ۱۳۹۱: ۳۵۷). در واقع، می‌توان گفت دست حضرت که به صورت خورشید جلوه‌گر شده است، بیان‌گر این می‌باشد که ایشان مظهر نورالانور بر روی زمین‌اند و آتش دست اهریمنان در قیاس با خورشید به عنوان منبع نور و روشنایی در دست حضرت خرد و کوچک می نماید (نگارگر هماهنگی بین اعتقادات

تصویر۶: اعجاز حضرت موسی

تصویر۷:معراج رسول اکرم(ص)

باستانی باقی مانده در نهاد ایرانیان و معتقدات شیعی اسلامی برقرار کرده است). همین تفکر راهنمای بسیاری از نگارگران قرار گرفت. از طرفی دیگر، نظرات حکمای مسلمان که در واقع تلفیقی از مواجید عرفانی شیعی و اندیشه‌های باستانی ایران بود، سبب‌ساز شکل‌گیری هالهٔ نور یا به تعبیری، انسان نورانی در فرهنگ و هنر ایران شد. تأکید بر ماهیت نورانی انسان، در نگاره‌ای متعلق به قرن ۱۵ که در آن معراج حضرت رسول تصویر شده، آمده است (تصویر ۷).

در این نگاره، حضرت رسول ﷺ (سمت راست) سوار بر مرکب خویش، جبرئیل در مرکز تصویر و حضرت ابراهیم ؑ بر در خانهٔ خدا و چندی از مومنین در پایین تصویر مقابل پله‌های خانهٔ خدا ترسیم شده‌اند. تمامی افراد این تصویر، دارای هاله هستند، با این تفاوت که نگارگر برای پیامبر ﷺ، جبرئیل و ابراهیم ؑ هالهٔ شعله‌سان جداگانه در نظر گرفته و مومنین را در یک هاله گرد بزرگ ترسیم کرده است که شعلهٔ برآمده از هالهٔ مومنین در راستای مسیر پله و حضرت ابراهیم ؑ، شاید دعوتی بر پرهیزکاری در راه رسیدن به تعالی مومنین باشد. از طرفی هالهٔ شعله‌سان حضرت پیامبر ﷺ، تا هالهٔ شعله‌سان ابراهیم ؑ امتداد یافته است که نشان از آن است که محمد ﷺ از نسبت ابراهیم ؑ و ابراهیم ؑ جد بزرگ اوست. جبرئیل در مرکز تصویر نیز به عنوان راهنمای حضرت محمد ﷺ در نشان دادن هفت طبقهٔ آسمان تصویر شده است. با توجه به تمام آن‌چه در رابطه با معنای عمیق هالهٔ نور در عرفان و متون اسلامی گفته شد، لازم به ذکر است که تجلی هالهٔ نور در نگارگری اسلامی، بنا به منع صریح اسلام مبنی بر نفی شمایل‌های انسانی و با تأکید بر پرهیز از شبیه‌سازی مقدسان و اولیا، گاهی در نگاره‌ها به صورت نقوش هندسی انتزاعی یعنی شمسه مصور می‌گردد.

انواع هالهٔ نور

در سنت نگارگری، هالهٔ قدسی را به چند گونه نشان می‌دادند. شمسه و هالهٔ نوری که بر دور سر افراد کشیده می‌شده است و گاهی این قسم هاله را به صورت آتش نشان می‌دادند. در این‌جا به بررسی این دو هاله می‌پردازیم که بیشترین کاربرد را در هنر نگارکری ایرانی دارد.

۱. شمسه به عنوان تجسمی از هالهٔ نور

تجسم نمادین شمسه (خورشید)، جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده و در دوران متمادی مورد توجه قرار گرفته است. این نقش دارای مفاهیم نمادین فراوانی است. چنان‌چه از معنای شمسه برمی‌آید، اشاره‌ای مستقیم به خورشید دارد. خورشیدی که مایهٔ حیات است و نمادی از خداوند و نورالانوار است. چنان‌چه در قرآن کریم نیز خداوند می فرماید: «الله نورالسموات و الارض» (خداوند نور آسمان‌ها و زمین است). پس چنین است که خداوند یکی از اسماء خود را در قالب نور بیان می‌کند.

دکتر محمد خزائی در مقاله‌ای با عنوان نقش نمادین شمسه اظهار می‌دارد:

قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده است که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. نقش شمسه به صورت‌های گوناگون تجسم شده است. گاهی شبیه قرص خورشید همراه آب پرتوهای کوچه و یا به صورت جمع کثیری از تکرار شعاع‌ها به گونه‌ای که کل سطح را پوشش داده است، گاهی در داخل قرص خورشید، صورتی زنانه نقش شده است که نماد صفت جمالی ذات حق تعالی است. نماد شمسه دارای معانی فراوانی از جمله الوهیت و نور وحدانیت است. این نماد گاهی به شکل قندیل در هنر اسلامی تجسم می‌یابد. در برخی منابع ادبی نیز خورشید را نماد پیامبر اسلام ذکر کرده‌اند. این ایده ممکن است از مفهوم آیهٔ ۱۷۴ سوره نساء اخذ شده باشد: «یا أیها الناس قد جاءکم برهان من ربکم و انزلنا الیکم نور مبینا». ای مردم برای هدایت شما از جانب خدا برهانی محکم آمده و رسولی به آیات و معجزات فرستاده شد و نوری تابان به شما فرستادیم» (خزائی، ۱۳۸۷).

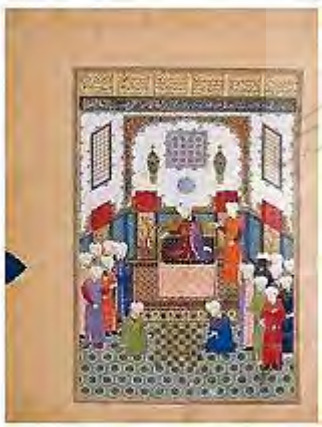
تصویر ۸: شمسه و قره پادشاهی

ابوالعلاء سودآور در کتاب خود به نماد شمسه به عنوان نشانه‌ای برای به فرّ اشاره می‌کند و

اینکه این همان شمسه‌ای است که در پشت سر بعضی از پادشاهان در دوره‌های اسلامی می‌بینیم. به عنوان مثال، می‌توانیم به شمسه‌ای که پشت سر پادشاهان مسلمان مغولی هند یعنی اکبر شاه و پسرش جهانگیر استفاده شده است، اشاره کنیم. در تصویر ۸ ، هر دو شمسه‌ای در پشت سر دارند و شمسهٔ اکبرشاه به خاطر فتوحات و تثبیت حکومت تیموریان، از شمسهٔ پسرش بزرگتر ترسیم شده است. بر اساس نظریهٔ سهروردی که قائل به تشکیک در نور است، می‌توانیم توجیهی برای این کار هنرمند پیدا کنیم؛ یعنی اینکه هر چه فرِّ پادشاه بزرگتر باشد، اشاره به قوی‌تر بودن و داشتن قدرت بیشتر او است.

«چون فرهٔ ایزدی خورشیدوار در چهرهٔ پادشاه متجلّی است، نیازی به نقشِ شمسه بر تخت سلطنت نیست. از آن پس، در نقاشی هندی مرسوم شد که در پشت سر پادشاه شمسه‌ای ترسیم کنند که نشان فرّ او بود و نمایندهٔ مشروعیت او» (سودآور، ۱۳۸۳: ۹).

این نشان از مشروع جلوه دادن مقام سلطنتی پادشاه است و مقامی سلطنت نوری است که منشأ الهی دارد. بنابراین نماد بصری شمسه، نمایندهٔ خورنه و نشانه و نماد سلطنت الهی است که شاه در سایهٔ شکوه الهی به این مقام رسیده است (همان: ۹ـ۱۰).



تصویر ۹ بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند

در سنت ایرانی، نمود این مضمون را می‌توان در یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های مصور مکتب هرات (*شاهنامهٔ بایسنقری*) در اثر بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند دید (تصویر۹). در این تصویر، هالهٔ نورانی به صورت شمسه‌ای بسیار زیبا در بالای سر شخصیت اصلی نمودار شده است گویی که همان فرّه اینک به صورت خورشیدی فضا را نورانی کرده تا نه فقط شاه که همه از حضور نورانی آن بهره مند گردند.

«تمثال نوری آرام آرام از تصویرگری عینی فاصله می‌گیرد و به گویش انتزاعی خود (به دلیل تجرد نور) نزدیک‌تر می‌شود» (بلخاری

قهی، ۱۳۸۸: ۳۶۲).

۲. هالهٔ نور به دو صورت دایرهٔ ساده و شعله‌سان

در هنر مذهبی، هاله جلوه‌ای از نور است که دور سر اشخاص مقدس قرار می‌گیرد. هالهٔ مقدس اولین‌بار در ایران برگرد سر میترا مشاهده شد که مظهر نور خورشید است و مربوط به سال‌های ۳۴ تا ۶۹ پیش از میلاد در نمروداغ می‌باشد (گریشمن، ۱۳۷۰: ۶۷). البته حلقه یا دایره در آیین میتراییسم خود نمادی از چرخ است. همچنین نشانه‌ای از پیمان ناگسستنی و اتحاد و وابستگی است. از سوی دیگر، حلقه که نشان ویژهٔ میترا بوده، بی‌گمان از هالهٔ نور خورشید گرفته شده است. دایره‌ای از نور که ایزدمهر را محاط می‌ساخت، زیرا وی ایزد نور و روشنایی بوده است (عبداللهیان، ۱۳۷۸: ۵۲). بدین ترتیب، نخستین هنرمندان ایرانی که همواره زبان رمز و کنایه را برای بیان اهداف خویش بر می‌گزیدند، در هر جا که قصد داشتند از «مهر» و خصلت‌های زندگی‌بخش وی با زبان تصاویر حرف بزنند، از دایره‌ای که یادآور خورشید است، استفاده می‌کردند. این‌ها هنرمندانی بودند که در فضای اشراقی تنفس می‌کردند و به خوبی می‌دانسته اند که برای نشان دادن نیروهای پاکی و خیر و فرشتگان الهی، می‌باید از تصاویری انسان‌گونه که اشارهٔ مستقیم به شکل ظاهری این‌گونه نیم‌خدایان یا نیروها دارد، بهره جست؛ چراکه با این کار، ابهت و دست‌نیافتنی بودن این مردان الهی به واسطهٔ مقایسه آنان با انسان‌های معمولی به کلی محو خواهد شد. خورشید یا دایره که نشانه‌ای که از فرّ الهی و اهورامزدا بود، در سرتاسر آثار باستانی به اشکال متفاوتی به چشم می خورد؛ چراکه حلقه و دایره، نشان و یادوارهٔ وعده‌ای است که اهورامزدا به پیروزی و فرّ دائمی ایرانیان داده است. از طرفی در کتیبه‌ها و کاشی‌کاری‌ها و نقاشی‌های دوران‌های مختلف به ویژه دورهٔ حکومت ساسانیان، دایره (حلقه) را به وفور در دست پادشاهان و موبدان و یا حتی روی تاج سر آن‌ها مشاهده می‌کنیم که حکایت از اعتقاد آن‌ها به این امر دارد که قدرت و فخر آن‌ها از جانب اهورامزدا ودیعه است. در هنرهای مانوس با دین اسلام نیز دایره، نهاد جهانی است که مرکزیتی به نام «الله» دارد و تمامی هستی حول این مرکزیت قرار داده شده‌اند (خلج امیر حسینی، ۱۳۷۹: ۱۴ـ۱۵ و ۲۳).

شاید این پرسش مطرح شود که هالهٔ قدسی و نورانی بیشتر گرد سر انبیاء و اولیا دیده می شود، نه در اطراف آن‌ها. علت این امر چیست؟ در جواب باید بگویم که علتش این است که مرکز تجلی این انوار علوی در بدن انسان، مغز است و آیهٔ کریمه که می گوید: «یوم تری المؤمنین و المؤمنات یسعی نورهم بین أیدیهم و بایمانهم»، در وصف حال مومنین در روز محشر وارد شده که اشاره به همین هالهٔ آتش یا جسم نوری است و مراد از مؤمن، جز نفوس کامله بشر چیز دیگری نیست. در خبر وارد است که بعضی مومنین به قدر کوه‌ها نشر نور کنند و بعضی هم مالك نور کوچکی می‌شوند در نهایت شخصی هم پیدا می‌شود که نور او فقط به قدر یک انگشت بوده؛ گاهی می‌درخشد و گاهی هم خاموش می‌شود (آیت اللهی، ۱۳۸۹). بنابر آن‌چه گذشت، می‌توان نتیجه گرفت کاربرد استفاده از هالهٔ نور به شکل دایره، کاملاً برگرفته از اعتقادات باستانی و معارف اسلامی است که با گذر زمان و در روند شکل‌گیری شمایل‌ها، هالهٔ قرص‌مانند، رفته رفته از شکل اولیه خود فاصله می گیرد و به صورت شعلهٔ آتش جلوه‌گر می‌شود؛ گرچه حضور هالهٔ دایره‌شکل به طور کامل از نگارگری ایرانی - اسلامی حذف نمی شود, اما در نگاره‌های متأخرتر، حضور بارزتر و پررنگ‌تر هالهٔ شعله‌سان به چشم می‌خورد و در موارد محدودتری از هالهٔ دایره‌ای استفاده می‌شود؛ چراکه شعلهٔ آتش با خاصیت انتشار نور بیشتر در فضای کلی تصویر حالت فرا زمینی‌تری را به نگاره القا می کند و برای ترسیم نگاره‌های مقدسین مقبول‌تر به نظر می‌آید. می‌توانیم برای نخستین بار هالهٔ تقدس با شعله‌های متصاعد از بدن انسان را بر روی سکه‌ها و تندیس‌های شمال غربی هندوستان در حدود سده دوم میلادی ببینیم که احتمالاً کاربرد استفاده از هالهٔ شعله‌سان در این شمایل‌ها، برگرفته از اعتقادات باستانی ایرانی است که به همراه مانی و از طریق مذهب مانویت به هندوستان رسیده است (هال، ۱۳۸۰: ۲۲۱ـ۲۲۲).

۳. استفاده از آتش

در ادیان باستانی ایران، آتش از تقدس بسیار بالایی برخوردار بوده است تا جائی که ملاصدرا در این‌باره یادآور می‌شود شعلهٔ آتش قبلهٔ حاجات بود و ایرانیان باستان آن را دخت خورشید می‌نامند. از این‌رو از دیدگاه ایرانیان باستان، شعلهٔ آتش به دلیل نیروی ذاتی و جلوهٔ ظاهری

نمایندهٔ خورشید محسوب می‌شد.

«آتش پسر اهورامزدا، نشانهٔ مرئی حضور او و نمادی از نشم راستین اوست» (دادور، ۱۳۹۱: ۳۴۱).

در اندیشهٔ اشراقی، آتش، رمز و سمبل و به بیان دیگر، نمود زمینی نور و خورنه است. سهروردی در کتاب *صفیر سیمرغ*، نور الهی را به آتش تشبیه کرده است که غذای سیمرغ است:

«و غذای او {سیمرغ} آتش است و هر که پری از آن او بر پهلوی راست بندد و بر آتش گذرد، از حرق ایمن باشد. و نسیم صبا از نفس اوست، از بهر آن عاشقان راز دل و اسرار ضمایر با او گویند» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۳۱۶/۳).

بر اساس رمزگونگی بودن آتش است که آنان قائل به سه نوع آتش بودند، چنان‌چه زرتشتیان نیز بر این باور بوده‌اند و آن سه، اشاره به سه طبقهٔ اجتماعی می‌کند و لذا سه مکان مقدس را در ایران باستان برای نگهداری آن‌ها در نظر گرفته بودند که عبارتند از:

۱. آذر گُشَسپ که در منطقهٔ آذربایجان غربی واقع است و آتش آن جلوهٔ خورنه پادشاهان و پهلوانان بوده است.
۲. آذر فَرَبَغ که منطقهٔ فارس واقع است. این آتش جلوهٔ آتش مغان بوده است.
۳. آذر بُرزین مهر که در منطقهٔ مشرق ایران نزدیک کوه‌های ریوند نیشابور است و این آتش جلوهٔ خورنه کشاورزان است (دادور، ۱۳۹۱: ۳۰۱ و ۳۶۲).

تصویر ۱۰: حضرت محمد ﷺ در راه غدا و سوار بر اسب سفید

در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی نیز هنرمند سنتی در کاربرد عناصر بصری نگارهٔ خویش به اهمیت کیهان‌شناختی آن‌ها توجه ویژه‌ای می‌کرده است. از لحاظ کیهان‌شناختی، آتش به عنوان والاترین عنصر، نه تنها مانند آب و هوا از خود بی‌خویشی نشان می‌دهد و مشتاقانه به سوی نور لهیب می‌کشد و از درون به مهر گرما بخش خورشید حقیقت می‌سوزد، بلکه در مرتبه‌ای برتر، نور، شاکله و پیکرهٔ او را تشکیل

می‌دهد، به همین دلیل، برای دوام خود و حفظ معنای نور در وجود خویش، به سوی نور زبانه می‌کشد و رقص عاشقانه را در محضر نور می‌آغازد و دست‌افشان به سوی بالا که از حیث رمزی به مکانت علوی اشاره دارد، عروج می‌کند. لذا معنای رمزی آتش، عقل و جان است (ربیعی، ۱۳۹۱: ۱۹۲). بر همین اساس است که در نگارهٔ پیامبرﷺ در راه خانه خدا (تصویر ۱۰)، به جای این‌که هالهٔ قدسی را در دور سر پیامبرﷺ نشان دهد، از نماد آتش استفاده کرده و تنها به شعله‌های آتش بسنده کرده است.

نتیجه

بنابر تمام آن‌چه گذشت، می‌توان نتیجه گرفت که هنر نگارگری به عنوان هنری که ریشه در تفکر ژرف و عمیق عرفانی و حکمت ایران باستان دارد، کاملاً متأثر از آموزه‌های آن است و بسیاری از معانی نمادین خود را در زمینهٔ عرفانی و ایرانی تاریخ خود اخذ می‌کند. نماد هالهٔ نور/ قرص خورشید، نشان‌گر اعطای نور از جانب پروردگار، خواه در معنای باستانی آن، اهورامزدا و خواه در معانی عرفانی خود، نورالانوار است. این نماد نشانهٔ پاکی و تقدس فرد دارندهٔ آن و همچنین نشانه‌ای برای تمییز فرد والامقام از دیگر افراد در نگاره است.

چنان‌چه در متن مقاله نیز ذکر شد، تا قبل از اسلام این نماد جز در موارد محدودی در معنای تقدس و پاکی به کار نمی‌رفته است، بلکه نگاره‌هایی موجود است که در آن تمامی افراد و حتی موجودات همچون پرندگان دارای هالهٔ نورانی‌اند که این موضوع اشاره‌ای به آموزه‌های زرتشتی و باستانی مبنی بر وجود دو نوع فره در جهان است: فره‌ای که از جانب اهورامزدا به همهٔ موجودات اعطا می‌شود و هر کس را بر کار و صناعتی توانا می‌سازد و فره‌ای که خاص پادشاهان دادگر و مقدسان است. در واقع، تصویر هالهٔ نور در نگارگری باستانی ایران، کاملاً متأثر از اعتقادات مذهبی ایرانیان است، اعتقاداتی که با ظهور اسلام و ورود تشیع به ایران، رنگ و بوی ناب‌تر و حضور پررنگ‌تر و ملموس‌تری می‌یابد. بنا بر روایات اسلامی – شیعی، گرچه همهٔ مومنین از نور وجود ایزدی برخوردارند، اما بسته به درجهٔ تقوا و برتری‌شان این نور جلوهٔ بارزتری می‌یابد. از این‌روست که در نگاره‌های اسلامی، تنها بر گرد سر معصومین، پیامبران و

مقدسان هالهٔ نورانی تصویر می‌شود. هالهٔ دایره‌مانندی که گاه جای خود را به هالهٔ شعله‌سان و آتشی می‌دهد که بنا بر روایات باستانی و اسلامی، نشان از عقل و جان و برتری و قدسیت دارندهٔ آن نسبت به سایر انسان‌ها دارد.

از بررسی نگاره‌های بر جای مانده و همچنین مطالعهٔ متون باستانی و اسلامی در رابطه با نور و هالهٔ نورانی، می‌توان به نقش بسیار بارز و پررنگ مذهب و اعتقادات دینی در همهٔ شئون زندگی ایرانیان از جمله هنر که جلوگاه و بازتاب زندگی است، اشاره کرد. در واقع هنر نگارگری و نمادپردازی در آن، کاملاً ملهم و برگرفته از معتقدات مذهبی هنرمندان نگارگر است که به شیوه و سبک‌های گوناگون در هنرشان نمود می‌یابد،که هالهٔ نورانی نیز از این قاعده مستثنی نیست و کاملاً متأثر از مذهب ایرانیان از کهن‌ترین ایام تاکنون است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

قرآن کریم

انواری، سعید و رضی، سپیده، (۱۳۹۷)، «خرّه کیانی بالاترین مقام معنوی در حکمت اشراقی»، *جاویدان خرد*، شمارهٔ ۳۳، صص ۲۷ـ۴۶.

آیت اللهی، حبیب الله و اخوان، مهدی، (۱۳۸۸)، «هالهٔ مقدس در نقاشی دیواری بقاع متبرک ایران»، *کتاب تخصصی پژوهشی هنرهای سنتی ایرانی اسلامی*، شمارهٔ ۱، صص ۲۹ـ۴۱.

آیت اللهی، حبیب الله و رجبی، محمد، (۱۳۸۹)، «بررسی روند شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی»، *مطالعات هنر اسلامی*، شمارهٔ ۱۳، صص ۳۷ـ۵۴.

بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۴)، *تجلی نور و رنگ در هنر اسلامی*، تهران: سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۸)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.

پاکباز، رویین، (۱۳۷۸)، *دایرة المعارف هنر*، تهران: معاصر.

پور خرمی، پرویز و شفیعی، فاطمه، (۱۳۹۰)، «نگارگری ایران تجلی گاه ملکوت خیال»، *هنرهای تجسمی*، شمارهٔ ۴۸، صص ۱۹ـ۲۹.

پورداود، ابراهیم، (۱۳۷۷)، *یشت‌ها*، جلد اول، تهران: اساطیر.

خزاعی، محمد، (۱۳۸۷)، «شمسه نقش حضرت محمد ﷺ در هنر اسلامی ایرانی»، *کتاب ماه هنر*، شمارهٔ ۱۲۰، صص ۵۶ـ۶۲.

خلج امیر حسینی، مرتضی، (۱۳۸۹)، *رموز نهفته در نگارگری ایران*، تهران: آبان.

دادور، ابوالقاسم و برازنده حسینی، مهتاب، (۱۳۹۱)، *هم‌بودی دین و هنر در ایران باستان*، تهران: گستره.

دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

ربیعی، هادی، (۱۳۹۱)، *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات)*، تهران: فرهنگستان هنر.

سودآور، ابوالعلاء، (۱۳۸۳)، *فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، هوستون: تامسون-شور.

سهروردی، شهاب الدین، (۱۳۷۵)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

شیرازی، قطب الدین، (۱۳۸۴)، *شرح حکمة الاشراق*، تهران: انجمن آثار و مفاخر.

عبداللهیان، بهناز، (۱۳۷۸)، «نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران»، *هنرنامه*، شمارهٔ ۲، صص ۴۶ـ۶۴.

عکاشه، ثروت، (۱۳۸۰)، *نگارگری اسلامی*، ترجمهٔ سید غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری.

کربن، هانری، (۱۳۷۷)، *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمهٔ فرامرز جواهر نیا، تهران: گلبان.

کربن، هانری، (۱۳۸۲)، *روابط حکمت اشراق و فلسفهٔ ایران باستان*، ترجمهٔ احمد فردید و عبدالحمید گلشن، تهران: اساطیر.

کربن، هانری، (۱۳۸۴)، *بن‌مایه‌های آیین زرتشت در اندیشهٔ سهروردی*، ترجمهٔ محمود بهفروردی، تهران: جامی.

کربن، هانری، (۱۳۸۶)، *حکمت اشراق: ایران باطنی و معنویت عصر جدید*، ترجمهٔ محمد کریم زنجانی اصل، تهران: اساطیر.

کربن، هانری، (۱۳۹۴)، *چشم‌انداز ایرانی اسلامی*، ترجمهٔ رضا کوهکن، جلد دوم، تهران: انجمن حکمت و فلسفه.

کربن، هانری، (۱۳۹۵)، *ارض ملکوت*، ترجمهٔ انشاء الله رحمتی، تهران: سوفیا.

کوپر، جی سی، (۱۳۷۹)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: دانشگاه هنر.

گریشمن، رمان، (۱۳۷۰)، *هنر ایران در دورهٔ پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فرهوشی، تهران: حوزه هنری.

گنون، رنه، (۱۳۷۴)، *معانی رمز صلیب*، ترجمهٔ بابک عالیخانی، تهران:سروش

لینگز، مارتین، (۱۳۹۱)، *رمز و مثال اعلی*، ترجمهٔ فاطمه صانعی، تهران: حکمت.

محمدپور، علی، (۱۳۹۷)، «بررسی جایگاه رمز در اندیشهٔ سهروردی بر اساس کتاب حکمة الاشراق»، *الاهیات هنر*، شمارهٔ ۵، صص ۸۳-۱۰۶.

محمدی، حسن، (۱۳۷۸)، *مجموعه مقالات در هنر*، تبریز: دانشکده هنر اسلامی تبریز.

مددپور، محمد، (۱۳۸۴)، *حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*، تهران: سوره مهر.

هال، جیمز، (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

Eliade, Mircea, (1965), *The Two and the One*, Printed in University of Chicago.

Jones, Lindsay, (2005), *Encyclopedia of Religion*, Printed in the United States of America.

McAuliffe, Jane Dammen, (2003), *Encyclopedia of the Quran*, vol. 3, Boston: Leiden, Brill.

Soudavar, Abolala, (2003), *The Aura of King Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship*, ed. Hossein Ziai, Costa Mesa: Mazda.