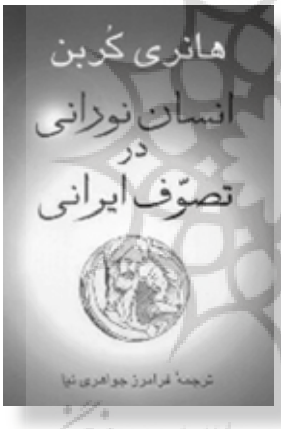
مفهوم نور و رنگ و بررسی آرای هانری کربن در کتاب «انسان نورانی در تصوف ایرانی» با توجه به معماری صفوی

ابوذر مجلسی*



انسان نورانی در تصوف ایرانی
هانری کربن
ترجمه‌ی فرامرز جواهری‌نیا
انتشارات گلبان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

کتاب با مضامین سنگین و غیرملموس به راحتی از سوی مخاطب قابل درک نیست و متن ثقیل و استفاده از واژه‌های نامتعارف به این امر بیشتر دامن زده است. هر چند مطالعه‌ی تاریخ عصر سهروردی و روزبهان شیرازی و.. نشان می‌دهد که مخاطب اندیشه‌ی این متفکران لایه‌ی رویی اجتماع نبوده‌اند و این افراد گاه حتی در انتشار عقاید خود با مقاومت سطحی نگران مواجه و گاه جان خود را نیز به خطر می‌انداختند.

کربن با به چالش کشاندن مفاهیمی که سال‌ها علومی را بر پایه آن بنا نموده‌ایم، اصولی که ساده‌انگارانه از کنار آن گذشته‌ایم، دوباره می‌شکند و بنا می‌کند و زوایای جدیدی برای آن می‌آفریند. در این کتاب به آرا و نظرات پیشکسوتان عرفان و تصوف ایران پرداخته شده شامل: سهروردی به عنوان احیاگر دانایی ایران زرتشتی، روزبهان شیرازی، علاءالدوله سمنانی، رساله‌های عرفانی بوعلی‌سینا، نجم‌الدین کبرا و شاگردش نجم رازی، محمود شبستری نویسنده‌ی گلشن راز و شمس‌الدین لاهیجی.

به گفته‌ی کربن سهروردی روش خداشناسی‌اش را اشراق نامید، چرا که ریشه‌ی آن را در خاور دور و در فروغ خاوری دنبال می‌کرد. با این فرض کربن تقریباً به این نتیجه می‌رسد که مفاهیم به‌خصوص برای خواننده‌ی غیرشرقی سنگین و گاه غیرقابل درک است.

تصوف چیست؟

بسیاری از دانشمندان و تاریخ‌دانان شروع تصوف را از زمان پیش از به قدرت رسیدن صفویان می‌دانند. بنیانگذار دولت صفوی شاه اسماعیل از نوادگان جنید و حیدر دو بزرگ صوفیان اردبیل که نسب خود را به شیخ صفی می‌رساندند، بود. او به کمک ۷ قزلباش صوفی توانست از مرگ نجات پیدا نموده و بعدها در سن چهارده سالگی در تبریز تاج‌گذاری نماید. او قدرت خود را مرهون گروه قزلباشان و صوفیانی که طی سال‌ها

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس

مرید اجداد بودند و در حمایت از جان او از هیچ اقدامی فرو گذار نکردند، بود. (رضایی، ۱۳۷۸، ص ۱۴)

سیوری معتقد است که صفویان حکومت قدرتمند خود را بر پایه‌ی تصوف بنا نمودند ولی پس از تثبیت حکومت از ابزار شیعه برای بقای خود استفاده نمودند. صفویان که از تصوف تشکل یافته برای تحصیل قدرت سود جسته بودند؛ پس از رسیدن به قدرت از تشیع اثنی عشری شکل گرفته برای حفظ قدرتشان استفاده کردند (سیوری، ۱۳۷۴، ص ۹۰). باید یادآور شد که در اواخر حکومت صفویان این تمایز میان تشیع و تصوف هویداتر گردید تا جایی تصوف به کلی از سوی روحانیت شیعه مردود و مطرود گردید. از جمله عواملی که باعث ضعف در قدرت حکومت صفوی شد درگیری تشیع و تصوف می‌باشد (نوآوری و تجدد در هنر صفوی، ۱۳۷۹، ص ۵).

برخی از متفکران مانند هانری کربن معتقد هستند که تشیع و صوفی‌گری ریشه‌های مشترکی دارند ولی باید اذعان داشت که این هر دو اگر چه توسط صفویان قدرت فراوان یافتند ولی تفاوت‌های ماهوی زیاد و بنیادینی با یکدیگر دارند، کما اینکه روحانیون شیعه خط قرمزی بر روی آیین صوفی‌گری می‌کشند و آن را از نظر اسلام مطرود می‌دانند. البته در ابتدا صوفی‌گری و شیعیان بسیار با هم آمیخته و غیرقابل تفکیک می‌نمودند و این شاید به دلیل عدم تدوین منابع شیعه بود.

در این دوران سربازان صفوی به اسماعیل به عنوان منجی می‌نگریستند و این امر باعث شده بود نوعی ایمان به شکست‌ناپذیری او پیدا نمایند. در بعضی منابع تاریخی آمده است که مسلمانان می‌گویند لااله الاالله، محمد رسول‌الله؛ پارسیان می‌گویند لااله الا الله، اسماعیل ولی الله؛ یعنی همگان و به ویژه سربازان او را نامیرا می‌دانند. عنوان ولی الله که پیروان اسماعیل به وی دادند، می‌رساند که آنان شانی همتای‌شان خود علی به‌عنوان نایب یا قائم مقام خداوند متعال به وی داده‌اند. (سیوری، ۱۳۸۰، ص ۱۸۴)

تا هنگام چالدران (۱۵۱۴ م) به بعد که اول بار ایمان صوفیانه‌ی صوفیان صفوی، به شکست‌ناپذیری مرشد کامل، از هم پاشیده شد، پیوند ریشه‌دار میان مرشد و مرید سستی گرفت. سازمان صوفیانه‌ی فرقه‌ی صفویه از آغاز دولت صفوی نقش فرعی گرفت و ناگزیر از ارزشش کاسته شد. (سیوری، ۱۳۸۰، صص ۱۴۲ ـ ۱۴۳) از این زمان به بعد قدرت صوفیان رو به کاهش نهاد و تا پایان دوره‌ی صفوی این افول قدرت ادامه یافت.

اما تصوف چیست؟ کربن اشاره می‌کند در تصوف ایران‌باستان نماد جست وجوی عارف برای خودشناسی و شناخت، تمنای دستیابی به نوری است که در شمال کیهانی برمی‌آید.» (کربن، ۱۳۸۳، ص ۹).

اهمیت جایگاه نور

خداوند در قرآن خود را نور زمین و آسمان‌ها می‌داند (الله نورالسماوات والارض: خداوند نور زمین و آسمان‌هاست)، موضوع نور آن چنان مورد اهمیت است که سوره‌ای به این نام (سوره ۲۴) به صورت جداگانه در قرآن آمده است. نور و ترکیب‌های آن در مجموع

هانری کربن

۱۷ بار در قرآن آمده آورده شده است. (طراحی منظر، نور، نورپردازی، ۸۶، ص ۷۸)

نور به خودی خود چون جسمیت ندارد، قابل رویت نیست و برای نمایش نیاز به شیئی دارد تا بتواند خود را بروز دهد و به واسطه‌ی این شی اثر نور دیده می‌شود؛ سایه‌ای که پشت شی تشکیل می‌شود دو چیز را ثابت می‌نماید: وجود جسم تیره و وجود منبع نور این سایه که همان نور سیاه است.

نور نمی‌تواند دیده شود، از آن رو که خود مایه‌ی دیدن است. ما نور را نمی‌بینیم و تنها دربرگیرنده‌اش را می‌بینیم. (کربن، ۱۳۸۳ ص، ۱۶۸)

معمولاً نور در قرآن به معنای دانایی و روشنی دانش و نیز ایمان به کار رفته است، این نور هدایتگر است و خداوند بر هر که اراده کند، فرو می‌فرستد. ضد این کلمه یعنی ضلالت و نیز ظلمات به معنای گمراهی و جهل و تاریکی به کار رفته است. در سوره‌ی انعام آیه‌ی شریفه‌ی ۹۱ خداوند می‌فرماید: «آنها که گفتند: خداوند بر هیچ یک از بشر کتابی را نفرستاده است، خدا را نشناختند؛ ای پیامبر بر آنها پاسخ ده که کتاب توراتی را موسی آورد و در آن نور و علم هدایت خلق بود و کسی غیر از حق بر او فرستاد؟ (مجلسی، غیره ۱۳۸۴، ص ۶)

برخلاف آفرینش توسط انسان، آفرینش به وسیله‌ی پروردگار به منشأ نیاز ندارد، یعنی خداوند موجودات را به خاطر نیاز به شناخته شدن خلق ننمود؛ می‌دانیم که نیاز بشری مادر اختراعات است اما دلیل آفرینش جهانیان توسط پروردگار به جهت شناخت خود بر بندگان بود. کمااینکه نور به خودی خود قابل دیدن نیست و به محض یافتن مظروف می‌تواند دیده شود، علی‌رغم اینکه از قبل وجود داشته است و به محض رسیدن به مظروف، قالب آن را می‌یابد. ظل‌الله یا سایه‌ی خدا بر زمین نیز حکایت از همان وجود جسم مات و منبع نور دارد و خداوند موجودات و به خصوص انسان را برای شناخت خود آفریده است کما اینکه در

قرآن آمده است که خدا اشاره می‌نماید: من گنج می‌باشم «اناکنز» به واسطه‌ی آفرینش موجودات خداوند دیده و شناخته می‌شود.

کربن یادآور می‌شود: «نور همواره به دنبال ماده یا ظرفی است که به نمایانی خود زمینه ببخشد» (کربن، ۱۳۸۳ ص، ۱۵۸) پس این موضوع نشان دهنده‌ی عدم مرئی بودن خود نور است و در حقیقت آنچه مشاهده می‌شود تأثیر آن بر ظرفی است که به آن نمایانی ببخشد و مقداری را جذب و مقداری را منعکس نموده تا به دیده شخص آید.

نکته‌ی جالب راجع به نور این که وجود یک جسم سه بعدی است که منجر به ایجاد سایه‌ی دو بعدی و تک رنگ می‌شود، یعنی اگر چه سایه حالت‌های آن شی اولیه را داراست ولی خصوصیات مهمی از جمله رنگ و حالت سه بعدی بودن را از دست داده است.

اگر اندکی شی شفاف باشد و رنگی؛ خصوصیات خود را بیشتر به نمایش می‌گذارد، از این رو در منظر عرفانی یک نفر تجلی خداوند در عرصه‌ی هنر و دیگری تجلی خداوند در عرصه‌ی علم است. هر چه این شیئیت صیقل بیشتری یافته و شفاف‌تر باشد، منعکس‌کننده‌ی خصوصیات بیشتری از آفریده‌ی خداست و در بالاترین حد خود دیده نمی‌شود و عینا همان خصوصیت منبع نور را دارد، انگار که این شی وجود نداشته و مصداق اناالحق می‌گردد.

رمزنگاری هنر صفوی

هنر صفوی هنری دینی است، هنری که براساس ایدئولوژی مدون شیعی برگرفته از جهان‌بینی و اصول اسلامی تعریف شده است. از جمله مشخصات هنر دینی رمزنگاری است، بورکهارت معتقد است که بیان نمادین در هنر مقدس باید وجود داشته باشد و هنرهای فاقد آن را نمی‌توان هنر مقدس یا دینی نامید؛ چرا که فاقد آن رمزگرایی و کنایات سبک‌شناختی است که هنر دینی را معنا می‌بخشد. (بورکهارت، ۱۳۶۹ صص ۷ ـ ۱۰)

اگر تصوف و تشیع را برخاسته از نحله‌ی مشترکی بپنداریم که کربن نیز در این کتاب سعی در اثبات چنین مسأله‌ای دارد (به خصوص در اوایل دوره‌ی صفوی) باید بپذیریم آنچه هنرمند در پی ارائه‌ی آن بوده تطابق تام با جهان‌بینی‌اش داشته است، کما اینکه بر روی آثار این دوره همواره نام پروردگار آورده شده و نام هنرمند به صورت حقیر و فقیر منتسب به مقام ربوبی ذکر گردیده است. این مسأله به خصوص در آثار معماری مذهبی بر جای مانده از سبک اصفهانی مثل مسجد جامع عباسی، مسجد شیخ لطف‌الله، مدرسه چهارباغ؛ مسجد حکیم به چشم می‌خورد.

قطب نماد جایگاه فرشته سروش: چهره‌ی برجسته همان چهره‌ای است که راه را نشان می‌دهد، یزته یا فرشته اوستا با آنکه در شمار هفتگان برتر مهرسپندان (به معنی مقدسان نامیرا، میهن ـ فرشتگان) نیست ولی در رده‌ی برجسته‌ای از فرشتگان جای دارد. او فرشته‌ی سرئوشا است که در ایران اسلامی با فرشته‌ی جبرییل یکی دانسته شده است (اسرافیل؟!) او در پایه یک پرستار یا کاهن فرشته نموده می‌شود که سیمای جوان مشترک میان همه آسمانیان را دارد و پارسی فرهیخته ما او را فرشته آشنا ـ سازی (ولایت شناسایی) کرده است. امتیازهای ویژه‌ی فرشته سرئوشا پهنه نشستگاهش و ویژه بودن کارکردش، همگی ویژگی‌هایی هستند که گویی اشاره می‌کنند آیین زرتشت دربرگیرنده‌ی یک آیین باوری باطنی است که پیروان آن نماینده‌ی آیینی دینی بوده‌اند و این فرشته چهره‌ی هسته‌ای آن به شمار می‌رفته است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۸۶)

قطب، نشستگاه فرشته سرئوشاست که این گونه با فرشته اسرافیل جور می‌شود، همچنین قطب صفتی است که در آیین تصوف به شیخ بزرگ یک دوره داده می‌شود (کربن، ۱۳۸۳ ص ۸۷)

نور و رنگ در هنر صفوی

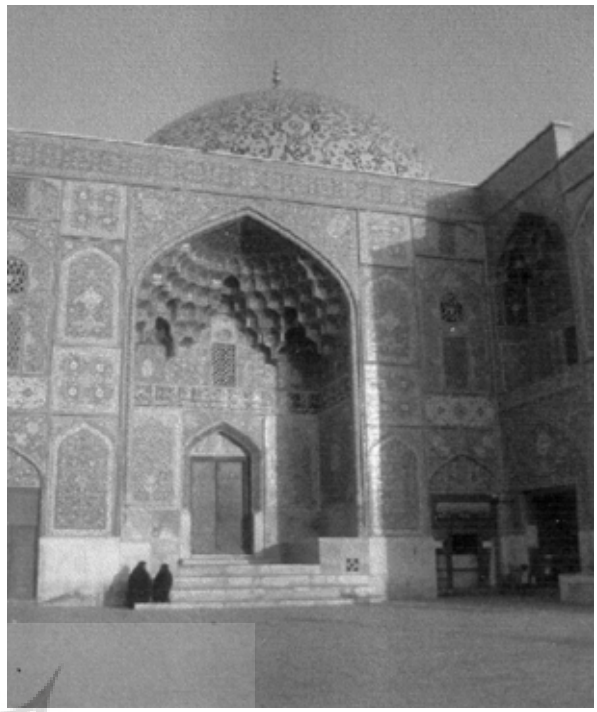
در دوره‌ی صفوی استفاده از کاشی به خصوص کاشی‌های هفت رنگ و معرق برای تزیین درون و برون بنا بسیار متداول بود و بدین‌سان یک فضای پیوسته میان درون و برون ایجاد می‌شد. استفاده از کاشی‌های معرق که تولید آن سخت‌تر می‌باشد به دلیل نیاز به تولید زیاد بناها کمتر شد و به جای آن کاشی‌های هفت رنگ و معقلی مورد استفاده قرار گرفت و بدین سان بناها به شدت دارای رنگ شدند، به خصوص بناهای مذهبی و دینی که به جهت فرخوان مومنان به فرایض مورد استفاده قرار می‌گرفتند و اغلب اوج آن در مسجد جامع شهر بود.

یکی از نکاتی که توسط معمار ایرانی به ویژه در عهد صفوی به بعد مورد توجه قرار گرفت، توجه به رعایت سلسله مراتب نور است. مثلاً شخصی که در مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان وارد می‌شود در جای جای این فضا، ضمن تحت تأثیر قرار گرفتن از نحوه‌ی نورپردازی داخل بنا با استفاده از نور طبیعی فیلتر شده، حضور خداوند را متوجه می‌شود و این دلیلی است بر آنکه به واسطه‌ی هنر طراحی فضا توسط معمار به صورتی که درآن با تغییرات تناسبات فضا و نور و رنگ و سایر عناصر دخیل در فضای معماری، احساس معنویت و نیل به ملکوت را در بازدیدکننده تحریک می‌نماید.

پوپ می‌نویسد: «تعبیه نور در مسجد شیخ لطف‌الله از ویژگی‌های چشمگیر آن است و از طریق پنجره‌هایی که زیرگنبد طراحی شده است پس از عبور از دو فیلتر پنجره‌ای مشبک فضا را رویایی و معنوی می‌سازد» (پوپ، ۱۳۶۶ ص ۲۱۹).

هم‌چنین عبور نور از شیشه‌های رنگین که باعث می‌شد فضای داخل را رنگین سازد، به خصوص در منازل و در اقلیم گرم و خشک بسیار به چشم می‌آمد و بدین لحاظ نیز توسط هنرمند ترکیب این فیلترهای رنگی به گونه‌ای صورت می‌گرفت که متناسب با فضای داخل و کاربری آن محیطی متناسب ایجاد نماید. (تصویر ۲)

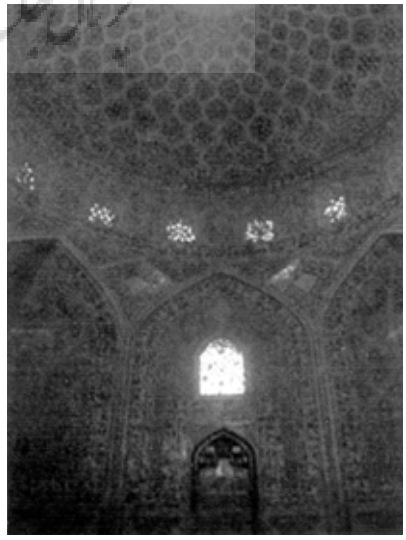
گاهی نیز به جای استفاده از فیلترهای شیشه‌ای از فیلترهای بافت‌دار استفاده می‌شد که ضمن کنترل آفتاب شدید نقش‌مایه‌ای را نیز در محل سایه ایجاد می‌نمود و در حقیقت نور آفتاب را حالتی عرفانی و ملکوتی می‌داد که به وضوح این مسأله در مسجد شیخ‌لطف‌الله مشاهده می‌شود. (تصویر ۳)



تصویر ۱ـ ورودی مسجد شیخ لطف‌الله، مأخذ: نگارنده

تصویر ۲ـ خانه طباطبایی در کاشان، مأخذ: نگارنده

تصویر ۳ـ پنجره های زیر گنبد شیخ لطف‌الله، مأخذ: نگارنده



نور چیست؟

تا سال‌ها بشر می‌پنداشت که آنچه باعث رؤیت اشیا می‌شود نوری است که از چشم او ساطع و به شی خورده و باعث روشنایی آن می‌شود. جالب آنکه اکثر مسایل مربوط به نور را از این طریق حل می‌نمود و معمولاً پاسخ صحیح داشت و مانع از شک بشر به نادرست بودن این قضیه می‌شد.

با توجه به رفتارهای گوناگون نور تئوری‌های متفاوتی برای نور در نظر گرفته شده است؛ تئوری ذره‌ای، تئوری موجی و تئوری ذره‌ای ـ موجی که البته هر یک برای خاصیتی از نور توجیهی ارائه می‌کند که رفتار نور را بتوان از این طریق پیش‌بینی نمود. ولی کامل‌ترین نظریه، آن را امواج الکترومغناطیس بسته‌های انرژی به نام فوتون می‌داند که مدل آن توسط اینشتین مطرح گردید. در نهایت مهم‌ترین خصوصیت نور این است که به خط مستقیم سیر می‌کند و رفتاری موجی دارد.

نور سفید مرئی ترکیبی است از نورهای هفتگانه‌ی قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی، نیلی و بنفش که با گذر از منشور به عناصر تشکیل‌دهنده تجزیه می‌شود. ترکیبات مختلف نور با عبور از یک محیط به محیط دیگر با چگالی متفاوت از مسیر خود منحرف می‌گردد. رنگین کمان نیز در حقیقت همین کار را انجام می‌دهد و تجربه‌ی نور خورشید که شامل طیف‌های مختلف است با گذر از منشور طبیعی به صورت رنگین کمان دیده می‌شود.

نور غیر مرئی در رده بالاتر یا پایین‌تر از فرکانس نورهای مرئی وجود دارد مثل انواع اشعه‌های آلفا، گاما، بتا و ایکس و هم‌چنین ماوراء بنفش و مادون قرمز که فقط از روی آثاری که بر جای می‌گذارند، قابل تشخیص است.

عکس‌العمل اشیا در قبال نور

اشیا از نظر فیزیکی در مقابل نور سه واکنش را نشان می‌دهند:

جذب نور: همواره اشیا حتی به میزان ناچیز مقداری از نور را جذب می‌کنند، اگر شی بیشترین میزان جذاب نور را داشته باشد، ما آن را به رنگ سیاه می‌بینیم، معمولاً با تابش نور سفید به یک شی آن شی فقط نور آن رنگی که دارد بازمی‌تاباند و سایر نورها را جذب می‌کند. یعنی جسمی به رنگ سبز، نور سبز را بازتابش می‌نماید و سایر نورها را جذب می‌کند و بدین لحاظ است که ما آن را سبز می‌بینیم. کمترین میزان جذب را رنگ‌های روشن‌تر و در نهایت آینه دارد که تقریباً تمام نور را باز می‌تاباند. اگر در نور تابانده شده ترکیبات نور جسم موجود نباشد جسم را تیره می‌بینیم، مثلاً تابش نور سبز به جسم قرمز باعث عدم رؤیت آن می‌گردد.

انعکاس نور: عامل دیده شدن اشیا در حقیقت میزان انعکاس آن و برخورد نور بازتابیده شده به چشم می‌باشد، البته گاهی این میزان انعکاس، بسته به بافت و رنگ پوسته‌ی شی می‌تواند کمتر یا بیشتر باشد؛ اجسام بافت‌دار که میزان انعکاس بالایی دارند تصاویر بازتابی را با اعوجاج نمایش می‌دهند، مانند آینه‌های غیرتخت.

عبور نور: سومین واکنش اجسام در قبال تابش نور عبور آن از خود می‌باشد، بیشترین میزان عبور براساس میزان شفافیت تعیین می‌شود و اشیا مات یا کدر کمترین میزان عبور نور را دارا می‌باشند.

مجموع این سه همواره مقداری ثابت است یعنی اگر جسمی میزان نور جذب بیشتری داشته باشد به تبع آن میزان انعکاس و عبور نور کمتری دارد.

ترکیب نورهای اصلی شامل قرمز، سبز و آبی را ترکیب کاهشی و ترکیب رنگ‌های اصلی شامل قرمز، آبی و زرد را ترکیب افزایشی می‌نامند؛ ترکیب متناسب نورهای اصلی سفید ایجاد می‌نماید و ترکیب رنگ‌های اصلی سیاه را باعث می‌گردد.

تأثیر روانی رنگ‌ها

معماری هنر آفرینش فضا است به طوری که آن فضا کاربردی باشد؛ بر این اساس معماری (فرم) و انسان به دلیل پویایی بر هم تأثیر متقابل می‌گذارند. یکی از عوامل مؤثر بر معماری (دخیل بر فرم) رنگ می‌باشد. معماران سنتی ایران از این تأثیر و تأثر مطلع بودند و سعی داشتند تا بیشترین الگوهای رنگی خودر ا از طبیعت اخذ نمایند.

تأثیر روانی رنگ‌ها غیرقابل انکار است، در معماری رنگ تعاریف ویژه و جدیدی برای فضا ارائه می‌نماید؛ عدم آگاهی به این مسأله می‌تواند تأثیرات غیرقابل جبرانی در پی داشته باشد؛ به همین دلیل است که رنگ‌های به کار برده شده در یک بیمارستان با یک زندان و یک مهدکودک تفاوت می‌کند زیرا تعاریف از فضا در این فضاها متفاوت است.

به هر حال بارزترین نکته این که از دیدگاه فیزیولوژیک رنگ‌ها بر ما تأثیر دارند و این نکته غیر از معماری در سایر نقاطی که به‌خصوص از دید اقتصادی اهمیت دارند، مثل گرافیک و صنایع بسته‌بندی و از این قبیل توسط پژوهشگران مورد بررسی دقیق قرار گرفته است. (لوشر، ۱۳۷۰ ص ۱۸)

هر رنگی بر هستی آدمی تأثیری شمرده شده می‌نهد و از همین رو سرشت ذاتی خود را بر چشم و جان آدمی آشکار می‌گرداند. به این ترتیب رنگ می‌تواند برای پاره‌ای نگرگاه‌های مادی، اخلاقی و زیبایی‌شناسانه به کار برده شود. آن را برای هدف دیگری نیز می‌توان به کار برد؛ هدفی که از مفهوم درونی آن بهره می‌گیرد و آن را باز هم بهتر جلوه‌گر می‌سازد: به کارگیری نمادین رنگ. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۰۲)

رنگ می‌تواند به خود یک ارزش عرفانی بگیرد؛ رنگ نه یک تأثیر ایستا و پذیرش‌گرانه، بلکه زبان سخن گفتن جان است با خویشتن. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۰۲)

سوی‌یابی

اینکه بودن آدمی باعث ایجاد جهانی فضادار (فضایی جهت‌دار) می‌شود حکایت از بستگی میان انسان و جهان او (به صورت دو طرفه) دارد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۵) چهار جهت اصلی محورهای مختصات و سوی‌یابی بر مبنای یک نقطه‌ی یگانه تعریف شده است و آن شمال آسمانی یعنی ستاره‌ی قطبی است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶)

ادبیات تصوف ایرانی به دنبال جستن خاور است که در اقلیم هشتم می‌باشد و به جای افق در عمود است. همان قطب آسمانی که در نهایت در شمال جای دارد. (کربن، ۱۳۸۳، صص ۱۵ ـ ۱۶)

اهمیت سوی‌یابی

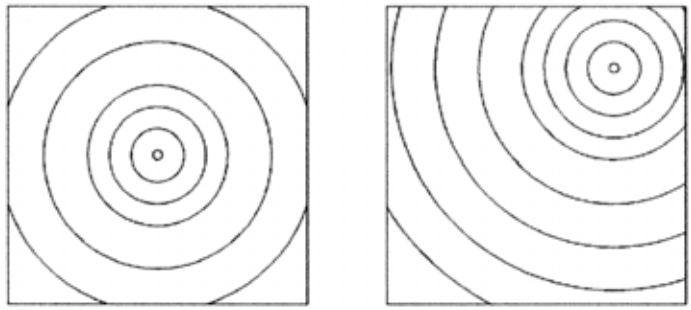
دانستن جهت شمال منجر به تشخیص جهات اربعه می‌شود که به واسطه‌ی آن موقعیت سنجی فرد می‌تواند صورت پذیرد؛ از دست دادن بینش شمال باعث از دست رفتن معیار می‌شود؛ یعنی نمی‌توان مفاهیم دوگانه‌ای چون بهشت و دوزخ، فرشته و دیو، روشنایی و سایه و ناآگاهی و فرناآگاهی را از هم بازشناسیم (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۸) دو ناهمگون جدا سرشت که نمی‌توانند با هم باشند، در پی هم می‌آیند (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۹)

برای رسیدن به هدف، انسان می‌بایست خود را سوی‌دهی کند: یعنی سایه و جایی که سایه هست، بازشناسد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۹۸) نتیجه سوی‌یابی در معماری اهمیت یافتن دیوار رو به قبله و دسترسی نمازگزاران به مسجد از جهت شمال است، گویی از قطب آسمانی نمازگزاران برای ادامه فریضه وارد می‌شوند.

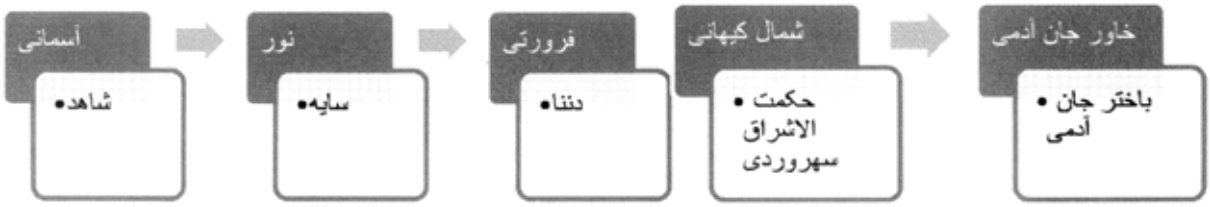
سوی‌یابی باعث می‌گردد که ترکیب‌های متضاد دوگانه قابل تشخیص گردند که قابلیت جداسازی خیر و شر را باعث می‌گردند، در زیر نمونه‌هایی از ترکیب‌های دوگانه آمده است:

اگر چه بر این نظریه اشکالاتی نیز مترتب است از جمله:

آیا مفاهیم دوگانه امری نسبی نیستند؟ یعنی هر چیزی نسبت به مبدأ فرضی مشترک میان پیام دهنده و مخاطب دارای متضاد است و حتی محل مبدأ فرضی مراتب تضاد را متغیر می‌سازد، مثلاً متضاد نور می‌تواند سایه و هم‌چنین تاریکی باشد.



تصویر ۴ـ تأثیرگذاری وجود بر فضایی، مأخذ: نگارنده



نمودار ۱ـ ترکیب‌های دوگانه ـ مأخذ: نگارنده

ـ آیا این مفاهیم نمی‌توانند غیردوگانه باشند یا ضد نداشته باشند؟ یا اضدادی چندگانه داشته باشند؟

ـ آیا الزاماً مجموع جبری دو ترکیب دوگانه منجر به دامنه خواهد شد و به عبارت دیگر آیا همواره دامنه با برد یک تابع برابر است؟

ـ با تعریف نقطه‌ای که ستاره قطبی قرار دارد به عنوان شمال باید پرسید آیا شمال‌تر از شمال وجود ندارد؟ یعنی بالاتر از این ستاره جای دیگری وجود ندارد؟

ـ دستگاه مختصات تعریف شده هویتی کروی موازی خطوط زمینی دارند. یعنی وجود انسان بر روی کره خاکی است که باعث به وجود آمدن تعاریفی نظیر جهات اربعه می‌شود و جهت شمال را در راستای جنوب به سمت شمال قطب زمین می‌شناسیم ولی در فضایی که ورای کره ارض باشد، جهات اصلی مورد تشخیص نیست.

ـ به نوعی می‌توان اذعان نمود که جهات اربعه و به تبع آن رویکرد شمال در دستگاه مختصات دکارتی امری است قراردادی و با این پیش فرض که زمین به شکل مستطیل است و نه یک کره که بخواهد تمام جهات شمال (نصف‌النهارها) به یک نقطه همدیگر را قطع نمایند.

ـ خاور محل برآمدن آفتاب و باختر محل فرو نشستن آن بی‌نهایت دستگاه مختصات تعریف می‌نماید. این برآمدن آفتاب یا برنشستن آن حاصل گردش وضعی زمین است نه حرکت خورشید.

به دنبال نور شمالی

نماد جست‌وجوی عارف برای خودشناسی و شناخت، تمنای دست یافتن به نوری است که در شمال کیهانی برمی‌آید. نور شمالی همان خورشید نیمه شب است، نماینده‌ی نور درخشان اما بی‌گرایش و نجات‌دهنده‌ی آدمی از خودپرستی و بردگی مادی است.

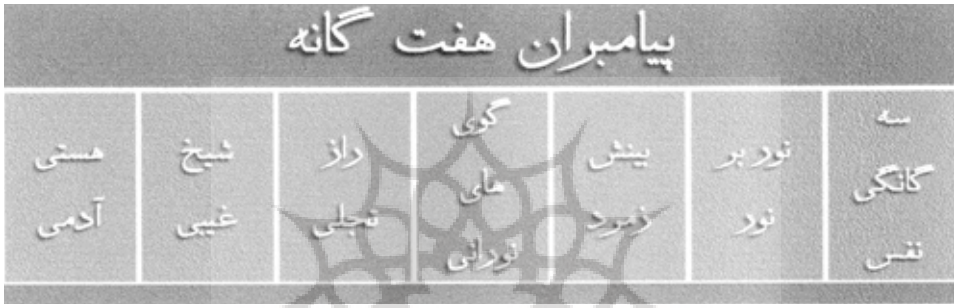
از آنجا که حس یک پدیده فرضی به انگاره‌ای بنیادین بستگی دارد، برای تجسم بهتر می‌توان گفت که قطب آسمانی بر عمودای هستی آدمی و در شمال کیهانی جای گرفته است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۰) مسیر کمالی انسان در راستای مسیر قطب است (مسیر شمالی) و رفتن به راه راست نه به معنای سرگردان شدن به سوی خاور یا باختر که به معنای فراز رفتن به سوی قله است، همانا کشیده شدن به سوی مرکز است. (کربن، ۱۳۸۳، ص ۲۰) شاید نمودهایی که در معماری در کشش به سمت بالا و هم‌چنین به سمت مرکز می‌باشد در حقیقت اشاره به همین مطلب است. قوس‌های تیره‌دار، ترکیب‌های فرد، پیمون‌های سبک اصفهانی مانند سه دری و پنج دری و از این قبیل، گرایش به مرکز در زیر گنبدخانه، ایوان‌ها و مناره‌های کشیده دارای تقارن محوری، همه و همه موید همین مطلب است.

کربن پیامبران هفتگانه را در این راه به شرح ذیل می‌داند: هستی آدمی، شیخ غیبی، راز تجلی، گوی‌های نورانی، بینش زمرد، نور بر نور، سه گانگی نفس.

شرط پای نهادن به جهان فرشتگان آن است که فرد، انسانی بی‌نگرش به هر چیزی که کلی است، باشد؛ بالندگی این بعد با بینشی خیالی همراه است که به بینش‌های فراحسی چهره می‌بخشد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۲)

آیین تصوف می‌گوید کسی که خودش را می‌شناسد پروردگارش را می‌شناسد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۶) آدمی با همراهی شیخ الغیب یا راهنمای فردی فراحسی‌اش به سوی مرکز خویش راهنمایی و سوی داده می‌شود. راهنمای فراحسی او و شخص خودش را، در پیوند با یکدیگر جای گرفته در همچون دو کانون بیضی به شمار آورد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۷) به این لحاظ است که در تزیینات عناصر عمودی مثل مناره‌ها مشاهده می‌شود که اقسام مختلف تزیین به کار برده شده با جهت کششی رو به بالا طراحی شده‌اند؛ یعنی رو به مرکز اصلی یا ارج

نمودار ۲ـ مأخذ نگارنده



نمودار ۳ـ پیامبران هفت‌گانه

نهادن به ذات شی تزیینات قرارداد شده‌اند. گذر از روشنایی سیاه و شب روشن به درخشندگی بینش زمردین، به باور سمنانی نشانه‌ی کمال بالندگی زیست ساختار لطیف یا بدن رستاخیزی پنهانی است که درون بدن به چشم آمدنی جای گرفته است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۹)

فرزانگان ایران باستان که با چیزهایی فراسوی اندام‌های حسی آشنا بودند بر سر آن باور بودند که به ازای هر جان فردی یا شاید چند جان که سرشت و همسانی نزیکی دارند، در جهان مینوی باشنده‌ای هست که در درازای هستی این جان یا گروه جان‌ها، آنها را با نگرش و نرمخویی ویژه‌ای به زیر نگاه آورده و به سوی معرفت رهنمون می‌سازد. این باشنده که آنها را پشتیبانی، راهنمایی و نگاهداری کرده، آرامششان می‌بخشد و سوی پیروزمندی می‌کشاند، همان چیزی که سرشت کامل نامیده می‌شود. این دوست، پشتیبان و پناه‌بخش چیزی است که به زبان دینی فرشته نامیده می‌شود. (کربن ۱۳۸۳ ص ۴۱)

در عرفان ماندایی هر زیونده‌ی جهان فیزیکی جفتی دارد در زمین آسمانی مشو نیاکوشتا که ساکنان آن از دودمان یک آدم و حوای رمزآمیز هستند، این چهره گاه با جفت زمینی‌اش پیوند پیدا می‌کند. انسان زمینی پس از بیرون شدن در هنگام مرگ، تن خویش را رها کرده و جامه‌ی تن لطیف من دیگرش را بر آن می‌پوشاند، در حال که این من دوم به پهنه‌ای بالاتر برخاسته و بدنی از روشنی ناب برخود می‌گیرد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۵۸)

دئنا، از دیدگاه ریشه‌شناسی، به مفهوم اندام بینایی جان و از دیدگاه هستی‌شناسی به معنای نوری است که دین را شدنی می‌سازد و نور به دیده آمده است. او به دیده آمده پیش از زمینی جهان آسمانی است و بدین سان دین و ایمانی که آشکارا به گفت آمده است: همان ایمان و باوری که فرورتی‌ها را گزیدند. شناخت بی‌کم و کاست هم‌ارز با ایمان است. (کربن، ۱۳۸۳ صص ۵۳ ـ ۵۴)

ما دو تن‌ایم جدا شده از یکدیگر؛ با این همه، تنها یکی هستیم و چهره‌ای همانند داریم (کربن، ۱۳۸۳ ص ۴۸) ایوان‌ها و مناره‌ها و تأکید بر قرینگی از طریق ایجاد پیش تاق و تزیینات مربوطه مانند کاشی‌کاری‌ها و مقرنس تأکید بر همین معناست که چهره‌ی همانند شی را به نمایش می‌گذارد. استفاده دیگر در معماری از این بینش قرار دادن حوض آب مقابل جبهه اصلی بنا (معمولاً سمت شمال) با جهت کشیدگی شرقی ـ غربی است که باعث پوشش دادن قسمت‌های بیشتری از سطح نما می‌شده است. انعکاس تصویر در آب مؤید اعتقاد به فرضیه وجود همسان شی در عالم دیگر است.

نماد اعداد
عدد هفت

در این کتاب و با بررسی‌هایی که کربن در تصوف ایران انجام داده است به عدد هفت به عنوان یکی از مهم‌ترین اعداد در عرفان و تصوف اشاره می‌شود. مثلاً درباره‌ی رویای روزبهان شیرازی در

کشف‌الاسرار در رابطه با نماد قطب می‌نویسد که ماده‌ای که صوفیان زیبا روی به او می‌دهند روغنی از صورت فلکی خرس است که با ژرف‌نگری روزبهان متوجه می‌شود که رویایش اشاره‌ای بوده به هفت قطب در بیکرانی آسمان و این که خداوند ماده خالص جایگاه رمزی آنها را به او بخشیده است، یعنی او را به رده‌ی هفت استاد راز آشنا و شفیعان که به گونه‌ای ناپدید جهان ما به آنها سپرده شده، برتری داده است. او می‌نویسد: نگرشم را بر صورت فلکی خرس فشرده ساختم و دیدم که این گروه از اختران هفت روزنه دارند که خداوند داشت خود را از میان آنها بر من می‌نمود. خدای من! فریاد برآوردم که این چیست؟ به من گفت اینها هفت روزن عرش هستند. (کربن، ۱۳۸۳، ص ۸۱ ـ ۸۲)

روزبهان با راه یافتن به شمار هفت ابدال پیرامون قطب (به زبان شیعه امام پنهان) با اوج رازها و سلسله‌ی رازها و سلسله‌ی مینوی پنهان که زندگی روی زمین بی‌آنها نمی‌تواند دنبال گردد، آشنا می‌شود. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۸۲).

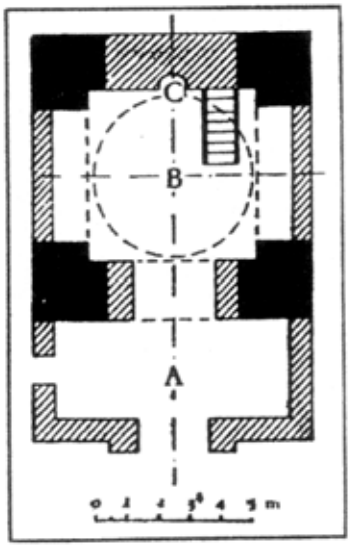
در جایی دیگر از پیامبر نقل می‌کند که قرآن معنایی ظاهری دارد و معنایی باطنی. این معنای باطنی به نوبه‌ی خود، یک معنای باطنی دیگر دارد و همین گونه تا هفت معنای باطنی (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۷۶) و می‌نویسد قرآن یک یا چند معنای باطنی دارد، هر چیز بیرونی یک رویه‌ی درونی نیز دارد و حالت هستی هر مؤمن راستین به شناختی که از این معانی روحانی دارد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۷۶)

در جای دیگر ذکر می‌نماید که سمنانی هفت اندام لطیف را برمی‌شمارد اما نجم رازی اندام لطیف را ۵ اندام می‌شمارد: خرد، دل، روح، ابرآگاهی (سر) و راز بزرگ یا فراآگاهی (خفی). (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۰) سمنانی در هفتگان رنگ‌ها، هفتگان اندام‌های انسان نورانی و هفتگان پیامبران هستی‌ات را می‌دید. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۲۰۲) نمود این عدد در معماری در پیدایش پیمون‌ها در سبک اصفهانی و پدیداری فضایی به نام هفت دری که شاه‌نشین محسوب می‌گردد، حائز اهمیت می‌باشد.

عدد چهار

در این رساله عدد چهار نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و ضمن نشان دادن اقطاب، به جهت نشانه روی به سمت قطب شمال دارای جهت نیز می‌باشد؛ نمودی که در معماری از این عدد وجود دارد در شکل مساجد اولیه و تغییر الگوهای چهارتاقی ساسانی و تبدیل آن به مساجد از طریق اضافه نمودن یک ایوان به سمت شمال و جهت دار نمودن فضای ایوان است. (سلطان زاده، ۱۳۷۲ ص ۲۱).

مسجد فضای معماری خاصی است. در مسجد برخلاف پرستشگاه‌های زرتشتی که جهت در آن مطرح نیست و همه جهات اربعه دارای ارزش برابر هستند، ضلع رو به کعبه دارای اهمیت ویژه‌ای است و این از مسجد فضایی جهت‌دار می‌سازد. براند می‌نویسد: «مسجد فضایی محصور و جهت‌دار است» (هیلن براند، ۱۳۸۳ ص ۳۵)



تصویر ۵ـ چهار تاقی یزدخواست و تبدیل آن به مسجد، مبنع: فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، ص ۲۳.

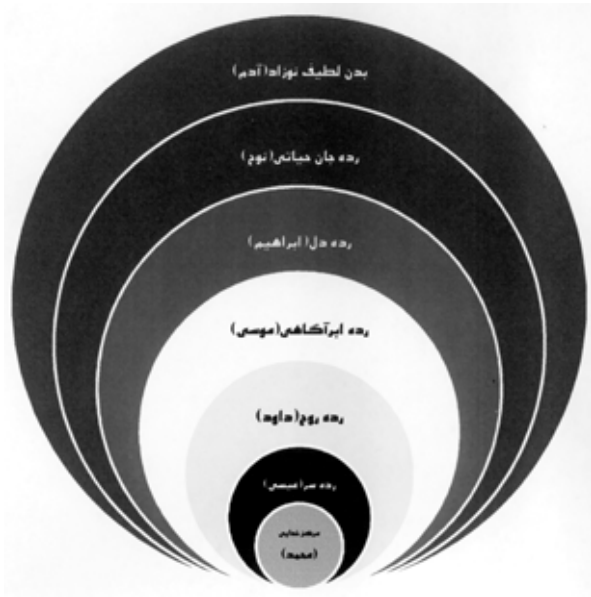
عدد سیصد و شصت

عدد دیگری که در این کتاب مورد بررسی قرار گرفته است عدد سیصد و شصت است که با رمزنگاری و نمادگرایی خاصی به کار برده می‌شده که کربن آن را و نشانه‌هایش را مورد بررسی قرار داده است؛ او می‌نویسد: اولیا راز آشنایانی هستند که به رده‌های مینوی گوناگونی رسیده‌اند، به درستی چشم‌هایی هستند که خداوند به آنها می‌نگرد زیرا آنها چشم‌هایی هستند که او از میانشان می‌بیند؛ و این معنای گفته‌ی رازآمیزی است که می‌گوید اگر آنان نبودند جهان ما با یک بلای طبیعی از هم می‌پاشید. گفته می‌شود که اینها ۳۶۰ نفرند همراستا با ۳۶۰ نام خدا، ۳۶۰ روز و شب سال و ۳۶۰ درجه کره‌ای که دوره‌ی روز ـ شب را اندازه می‌نهد. همه این گونه‌گونی‌های ۳۶۰ معانی‌ای نمادین دارند. (کربن، ۱۳۸۳ صص ۸۴ ـ ۸۵)

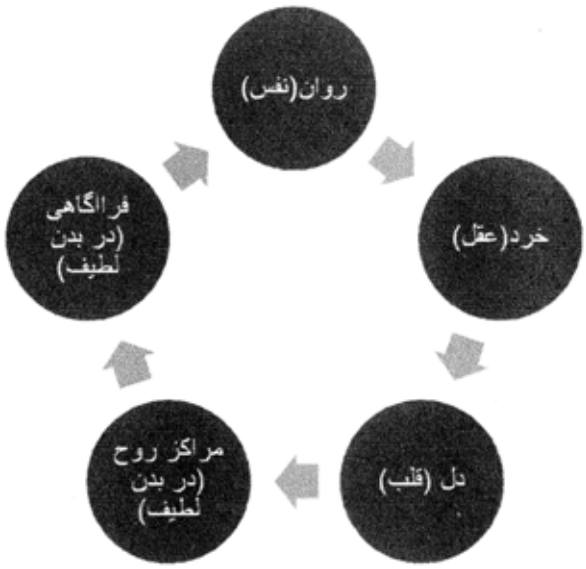
روزبهان می‌نویسد: خداوند روی زمین ۳۰۰ چشم یا ۳۰۰ تن دارد که دل‌هایشان هم آوا با دل آدم می‌تپد. ۴۰ تن دارد که دل‌هایشان هم‌آوا با دل موسی است و هفت تن که دلشان با دل ابراهیم و ۵ تن که دل‌هاشان به آوای دل جبرئیل می‌تپد و سه تن که دل همنوا با میکاییل دارند و یک تن (قطب) که دلش هم نوا با اسرافیل می‌تپد. این ۳۵۶ نفر با چهار تن پیامبری که بنا بر آیین‌های باطنی مراقبه‌کننده بر وحی قرآنی، ویژگی مشترک آن را دارند که زنده‌اند و از چنگال مرگ رهانیده شده‌اند انوخ (ادریس یا هرمس)، خضر، الیاس و حضرت مسیح روی هم به ۳۶۰ تن می‌رسند. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۸۵)

نماد رنگ‌ها

اهمیت جایگاه رنگ‌ها و نمادگرایی‌ای که در آن وجود دارد حتی در پوشش تأثیرگذار است. در آن باب نیز حکایتی از قاضی نورالله شوشتری و شاه عباس نقل می‌کند که شاه نسبت به پوشش سیاه شیخ می‌پرسد و کربن معتقد است که همخوانی نزدیکی میان رنگ درون و



تصویر ۶ـ رده‌بندی بدن لطیف، مأخذ: نگارنده



تصویر ۷ـ مأخذ: نگارنده

پوشش شخص مطرح بوده است، او می‌نویسد: برخی گروه‌های آیین تصوف جامه‌ی خویش را از همان رنگی برمی‌گزینند که در پایگاه‌های عرفانی‌ای که رسیده‌اند، رویشان مراقبه انجام داده‌اند. بدین شیوه میان نهان و آشکار، و درون و برون یک هماهنگی موسیقیایی برپا می‌شود. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۲) بدین سان، در گامه‌های نخست جامه‌ی آبی رنگ (کبود) پوشیده می‌شود و در بالاترین گامه، جامه‌ی سیاه با نور سیاه همپای بود. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۲)

همان گونه که کوه قاف سراپا رنگ سنگ زمردین جای گرفته تا در تارکش (قطب) را بر خود می‌گیرد، دل نیز اندام لطیفی است که چیزهای فراحسی و راستی‌های گردنده در پیرامونش را بازمی‌تاباند. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۹)

البته این رنگ درون را نمی‌توان باچشم تن دید؛ نجم کبرا بارها از نورهای رنگی چون چیزهایی که با چشم بسته دیده می‌شود، یاد می‌کند. آنها می‌بایست با چیزی چون ادراک هاله در پیوند باشند. در حقیقت میان رنگ‌های مادی و رنگ‌های هاله‌ای همسویی است؛ به این مفهوم که رنگ‌های مادی ویژگی‌ای اخلاقی ـ روحی دارند و آنچه هاله نشان می‌دهد، با خود آن چیز هم راستایی دارد و آن را به نماد درمی‌آورد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۹۶) عارف با گونه‌ای بینایی که بر اندامی جز اندام بینایی تن استوار است، به راستی و درستی نور و تاریکی را می‌بیند. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۹۷) بنابراین نمادها نیز باید با اعضای بدن لطیف درک شوند.

در باب درجه‌بندی و مراتب رنگ‌ها کربن می‌نویسد: سرشت آفرینش یا هستی طبیعی در درجه اول همان ظلمت و تیرگی بی‌نهایت است که سالک را به خود جلب می‌کند و آن گاه که اندکی صفا و روشنی در آن به وجود بیاید، به شکل ابر تیره‌ای مجسم می‌گردد؛ و هر گاه وجود با چنان وضعی که دارد در دست شیطان تسلط یابد به رنگ قرمز ظاهر می‌شود و از آن پس که رو به اصلاح گذارد و خطوط نفسانی را از خود دور بسازد و حقوقی را که لازمه‌ی اوست در خویشتن برقرار دارد، صفا و پاکی ویژه‌ای پیدا شود مرده چون ابری سپید می‌گردد و نفس آدمی به مجردی که ظهور نماید به رنگ آسمان یعنی کبود گردد و مانند آبی که از چشمه سار می‌جوشد به جوشش درآید و در این موقع اگر در دست تسلط شیطان قرار بگیرد چنان ماند که چشمه‌ای تیره یا آتش برافروخته‌ای باشد و جوشش آنها در این هنگام رو به کاستی گذارد، زیرا خیری در وجود شیطان نیست تا اجازه دهد که چشمه نفس به جوشش درآید. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۰۰)

این نمادگرایی رنگی که در جای جای تصوف به کار رفته و نورها و رنگ‌های مختلف را نشانه و علایم مخصوص به خود تعریف می‌نمایند، به نظر حتی در معماری نیز به چشم می‌خورد. مثلاً آنجا که وجود در دست شیطان را با رنگ قرمز متصور می‌گردد با نیک نگریستن در فضاهای معنوی مثل مسجد ایرانی ملاحظه می‌گردد که کمترین جایگاه را برای آن در نظر گرفته‌اند و اکثراً از رنگ آبی سیر برای تزیین استفاده گردیده است، اگر چه رنگ سرد آبی کاشی در میان کویر خشک و سوزان ایران باعث ایجاد کشش در بیننده و جلب نظر اوست ولی دلیل دیگر این است که رنگ آبی کاشی‌ها در موقع انعکاس نور تقریباً زردرنگ خورشید، تقریباً نور سبز را بازمی‌تاباند که جایگاه این نور در شمال قطبی قبلاً ذکر گردیده است و بدین سان فضایی روحانی در داخل ایجاد می‌نماید.

در جای دیگر برای تصور بهتر بیننده از شیطان می‌نویسد: شیطان آتش سوزانی است که در آن هیچ گونه صفایی دیده نمی‌شود و در برابر تو مانند زنگبار دراز اندامی است که خود را به هیات بس ناگواری آراسته باشد، او وانمود می‌کند که می‌خواهد در درون تو قرار بگیرد و باطن تو را مسکن خویش مقرر بدارد و هر گاه بخواهی از شر او در امان باشی با زبان دل به حق تعالی پناهنده گردیده و بگویی یا غیاث‌المستغیثین

اغثنی. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۰۰) و بدین صورت شیطان را در هیات یک زنگبار بی‌تناسب متصور می‌گردد که می‌توان رنگ سیاه شیطان را (غیر براق) نشانی از بی‌بهرگی از الوهیت دانست.

در باب رده‌بندی بدن لطیف و سیر آن به تکامل نیز تناسب رنگ مد نظر قرار گرفته است که هر پیامبر را نیز با توجه به رنگ و شرایط آن رده برای آن در نظر گرفته و بدین صورت برای داستان‌های قرآنی یک جور نشانه‌شناسی در نظر گرفته است: رده‌ی بدن لطیف، در آستانه‌ی زاده شدن و آن گاه که به زیست ـ ساختار جسمانی هنوز بسیار نزدیک است، آدم هستی‌اش تاریکی است؛ سیاهی که گاه به خاکستر دودی می‌زند. رده‌ی جان حیاتی (نوح) ابی رنگ است؛ رده دل (ابراهیم) سرخ رنگ؛ رده ابر آگاهی (موسی) سفید؛ رده روح (داود) زرد؛ رده سر (عیسی) سیاه روشن یا اسود نورانی است. این همان نور سیاه یا شب روشن است، رده‌ی واپسین که رده‌ی مرکز خدایی (محمد) است نور سبز درخشان دارد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۸۱)

البته این نکته مجدداً قابل ذکر است که رنگ‌ها توسط چشم تن قابل درک نیست بلکه توسط اندام‌های بدن لطیف که در نتیجه‌ی دگردیسی اندام بدن و سیر آنها به سمت تکامل رخ می‌دهند، قابل درک هستند. دگردیسی حواس فراحسی به بار می‌آید. میان احساس یک حالت عرفانی و ادراک رویابینانه یک بستگی درونی استوار یافت می‌شود، دومی دیدن اولی است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۲۲) فرق این دو آن است که ادراک رویابینانه نشان از گشوده شدن چشم درونی با کنار زدن پرده‌ای که آن را تاریک کرده است، دارد، در حالی که آزموده‌ی عرفانی (ذوق) از دگردیسی هستی و روح فرا می‌آید. آزموده عرفانی احساس درونی است که به شما می‌گوید درونتان دارد چیزی رخ می‌دهد. این دگردیسی، دگردیسی اندام‌های ادراک حسی را پی دارد. حواس پنجگانه‌ی حس‌های دیگری می‌شوند. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۲۲)

رخدادهای آزموده شده‌ی بالا رفتن از چاه و احساس نورهای رنگی با هم همزمانی دارند و هر یک دیگری را درست نمایی می‌کنند، زیرا که همزمان با گشوده شدن انسان‌های نورانی همانا اندام‌های نور فراحسی پیکره بندی لطیفش روی می‌دهند (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۲۵)

در همین جهت اندام‌های مختلف جهت درک رخدادهای پیرامونی و مراکز درک آنها مطابق اصول مذکور در کتاب فوق‌الذکر به شرح جدول ۱ می‌باشند:

به باور نجم رازی نورهایی که حس‌های فراحسی می‌بینند، رده‌بندی زیرا را دارند: در گامه‌ی نخست، نور دیده شده نور سفید است؛ این نور نشانه‌ی اسلام است. در گامه‌ی دوم این نور زرد رنگ است که نشانه‌ی وفاداری باور (ایمان) می‌باشد. در گامه‌ی سوم نور آبی تیره (کبود) را داریم که نشانه‌ی نیک‌خواهی (احسان) است. در گامه چهارم نور سبز است، به نشانه‌ی آرامش روان (نفس مطمئنه) در گامه‌ی پنجم به آبی نیلی می‌رسیم که نشانه‌ی باورداری استوار (ایقان) است. در گامه‌ی ششم نور سرخ را داریم که نشان معرفت عارفانه و دانش حکمت است. در گامه‌ی هفتم به نور سیاه می‌رسیم که نشانه‌ی عشق شورزده و آمیخته به وجد است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۵۷ ـ ۱۵۸)

ردیف گامه	رنگ نور دیده شده	نشانه
اول	سفید	اسلام
دوم	زرد	ایمان
سوم	آبی تیره	احسان
چهارم	سبز	نفس‌مطمئنه
پنجم	آبی نیلی	ایقان
ششم	سرخ	معرفت‌عارفانه
هفتم	سیاه	عشق‌شورانگیز

جدول ۱ـ مأخذ نگارنده

تصور چهره سه‌گانه نفس

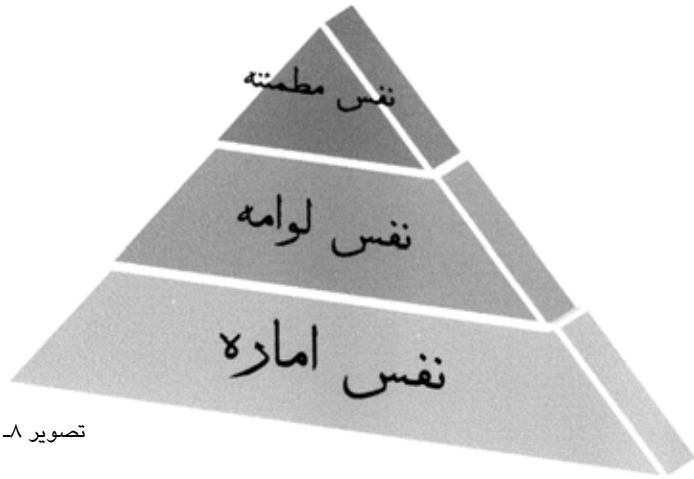
در این کتاب کربن به نقل از مراجع تصوف برای نفس سه مرتبه را قائل شده است و می‌نویسد رویه‌های سه گانه نفس را سه ویژگی چهره می‌بخشد:

ـ نخست نفس پست‌تر گزافه کار، نفس اماره که در واژه به معنای روان امر کننده که بر خود پست‌تر پلید و کامجوی و هواپرست امر می‌کند.

ـ روان سرزنشگر نفس لوامه: نفسی که خرده‌گیری و نکوهش می‌کند که خودآگاهی است و به مانند خرد فرزان‌اندیشان دانسته شده است.

ـ نفس آرام گرفته یا نفس مطمئنه به مفهوم درست همان دل (قلب) است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۰۲)

برای تصور هر چه بهتر برای این مراتب فرم‌ها و رنگ‌هایی در نظر گرفته شده است: نفس اماره در مقام مشاهده دارای نشان به‌خصوصی است و آن علامت‌های دایره‌ی بزرگی است که از پیش روی تو هویدا می‌گردد و مانند قبر سیاه است. سپس به حالت فنا درآمده، چنان‌چه آن را مانند ابری اشاره می‌نمایی پس از آن تغییر شکل داده مانند هلالی ظاهر می‌گردد و این شی هلالی مانند اتصالی با گوشه‌ای از آن ابرها دارد و طولی نمی‌کشد که آن شی هلال وش به شکل خود هلال ظاهر می‌گردد. هر گاه سالک در مقام نفس لوامگی به ملامت و سرزنش نفس خود بپردازد، از گونه‌ی راستش چیزی همانند خورشید سرخ‌گونی ظاهر می‌گردد، چنان‌چه گونه‌ی سالک احساس گرمی آن را در خود می‌نماید و گاهی همان اثر خورشیدگون در برابر گوش و هنگامی در مقابل پیشانی و گاهی بالای سر سالک هویدا می‌گردد و این نفس لوامه با همه‌ی شئوناتی که دارد همان عقل است. نفس مطمئنه نیز در مقام مشاهده نشان ویژه‌ای دارد و آن این است که گاهی در برابر تو مانند دایره‌ی چشمه بزرگی ظاهر می‌شود و از آن نورهایی می‌درخشد و گاهی انسان سالک که از خود غایب شده آن را مانند دایره‌ی چهره خود که از نور صافی تشکیل یافته و همانند آیینه صیقل‌زده‌ای است، ظهور می‌کند. این دیدار هنگامی است که به جانب صورت توجه کرده و فانی در آن گردی و صورت تو در این موقعیت همان نفس مطمئنه است و گاهی بر اثر غیبتی که از تو به وجود آمده است، آن را با فاصله‌ی هزار منزل دور از خود مشاهده



تصویر ۸ـ مراتب نفس، مأخذ: نگارنده

می‌نمایی و منازل مزبور در حدی قرار گرفته است که هر گاه به یکی از آنها وارد شوی بلافاصله خواهی سوخت (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۰۴)

در پهنه‌ی پایینی: نفس اماره، نفس پست‌تر، روان امرکننده‌ی نمودار در دایره‌ای ازسایه‌ی چهره سیاه و ابر سیاهی که به آبی تیره گرایش دارد. در پهنه بالاتر: نفس مطمئنه، جان آرام گرفته، رنگ سبز، شکوهمندی زمردین و گوهرهای نور و در میان این دو: جان آگاهی (نفس لوامه) که به دیده چون یک خورشید سرخ رنگ بزرگ می‌نماید: این، خرد (عقل) و از کران آگاهی است. با نگرش به میزان‌ها که بررسی می‌کنیم شاهد در آسمان تا بدان اندازه آشکار می‌شود که جان ـ آگاهی در میانه که جای داده شود، کفه ترازوی دربردارنده‌ی نفس پست‌تر را تهی کرده و سنگینی بیشتر را به کفه‌ی نفس آرام یافته بدهد که همان دل است؛ اندام لطیفی که صوفیان آن را چنین نام دادند. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۴۰)

در جای دیگر نمونه‌ی دیگر نمادگرایی را شاهد هستیم: نجم کبرا میان آتش شهوت و آتش دوزخ پیوندی راستین برقرار می‌کند: آتش‌های شهوت‌رانی، گرسنگی و تشنگی، تبه‌کاری و هواپرستی قسمت‌هایی از آتش دوزخ هستند. با خوراک دادن به این آتش‌ها، انسان دوزخ خود را افزایش می‌دهد، زیرا دوزخ بیرون از او نیست و آدمی دوزخ خودش است. (کربن، ۱۳۸۳ص ۱۰۴)

نور سیاه

در وصف نور سیاه در جاهای مختلف کتاب اشاراتی رفته است و در مجموع دو نوع مختلف نور سیاه مورد نظر بوده است: نور سیاه حاکی از عدم وجود نور، و نور سیاهی که بر اثر وجود جسمی تیره در برابر نور به وجود آمده است، اگر چه به واسطه‌ی تعاریف فیزیکی عدم وجود نور را نور سیاه می‌توان تعریف نمود و بدین لحاظ هر دو نهله‌ای مشترک دارند ولی در این رساله خاستگاه یکی را شیطانی و دیگری را دلیلی بر وجود نور یا پروردگار می‌داند (سایه)؛ او نور سیاه را به شرح زیر می‌آورد:

ـ نور سیاه جوهر پاک است و در هستی به خود پاینده آن و در پوشیدگی‌اش و توانایی در یافتن آن به حالتی روحانی بستگی دارد که آن را جذب شدن دوباره در خدا (فنا فی‌الله) شمرده‌اند. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۲)

ـ سایه در درون توست: جدا ساختن خودت از سایه، یعنی آنکه در خودت دگردیسی پدید آری و با این دگردیسی به هم پیوستن دو جریان آتش بالا رونده و پایین رونده را که به دیدار هم می‌روند را امکان‌پذیر سازی. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۰۱)

ـ نور سیاه نور صفت شکوهمندی است که هستی عارف را به آتش می‌کشد؛ روی این نور ژرف‌اندیشی انجام نمی‌شود؛ نوری است که یورش آورده، تسخیر می‌کند، نابود می‌سازد و آن گاه نابودی را از میان برمی‌دارد؛ نوری که جادوی برتر (طلسم اعظم) است و همانا ابزار زیست ـ ساختار آدمی. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۵۸)

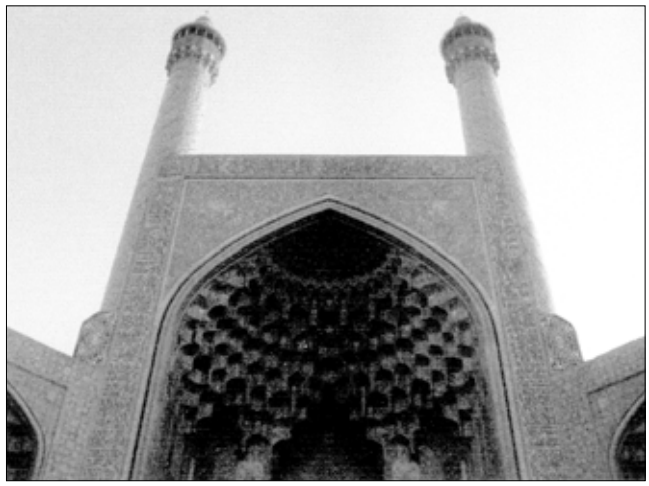
ـ نور سیاه راز هستی را آشکار می‌کند که تنها می‌تواند آن گونه باشد که پدید آمده تا باشد. همگی هستی داران چهره‌ای دوگانه دارند؛ چهره‌ای سیاه، چهره نورانی، چهره روز، تنها چهره‌ای است که بیشتر مردمان، بی‌آنکه آن را دریابند، درکش می‌کنند و گواه آشکار کنش بودن آنهاست. چهره سیاه آنان، چهره‌ای که عارف درک می‌کند فقر آنان است. مجموع هستی آنان چهره‌ی نور روز و چهره‌ی شب آنهاست (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۴)

ـ سایه اهریمنی نوری نیست که خودش ناپیداست اما مایه‌ی دیدن می‌شود، بلکه تاریکی است که جلوی دیدن ما را می‌گیرد، همان گونه که تاریکی ناخودآگاه دیدن را باز می‌دارد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۹)

ـ نور سیاه چیزی است که خودش نمی‌تواند دیده شود چرا که انگیزه‌ی دیدن است؛ چیز هم نمی‌تواند باشد، چرا که شخص مطلق است. این نور چشم را می‌زند همان‌گونه که نور ابرآگاهی چشم را می‌زند (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۶۹)

ـ نور سیاه در پایه‌ی نور مکاشفه، نور ذات خداوندی است که سبب می‌شود آدمی بتواند ببیند، در حقیقت چیزی که باعث می‌شود آدمی ببیند، یعنی نور شخص مطلق، به هیچ رو نمی‌تواند یک موضوع به چشم آمدنی شود. در این مفهوم است که نور نورها (نورالانوار) نوری که همه‌ی نورهای پدیدار با آن پدیدار می‌شوند، هم نور است و هم تاریکی، یعنی نورها پدیدار می‌گردند زیرا که این نور، بینایی پدید می‌آورد، اما خود نادیدنی است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۵۱)

و در آخر به این مسأله اشاره می‌نماید که به باور نجم رازی اشراقات، نورهای پاک و نورهای رنگی به صفات زیبایی و نور سیاه به صفت شکوهمندی اشاره دارد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۵۳)



تصویر ۹ـ منارهای مسجد جامع عباسی اصفهان، مأخذ: نگارنده

جایگاه رنگ سبز

رنگ سبز در عرفان ایران جایگاه ویژه‌ای دارد و آن را متعلق به پیامبر اکرم می‌دانند؛ شاید به همین جهت است که به طور استثنایی گنبدهای مسجد پیامبر در مدینه را به این رنگ می‌بینیم؛ کربن می‌نویسد: سبز رنگ دل و سرزندگی آن است به همین سبب ارزشمند است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۹)

رنگ سبز نشانی از حیات دل است رنگ آتش در صورتی که بیرون از کدورت بود و صاف و پاک باشد، نشانی از حیات همت است و همت همان قدرت است و اگر در آن حال رنگ کدری را به مشاهده خودآوری، باید بدانی که آن رنگ نشانی از شدت و ناراحتی است و دلیل بر آن است که سالک سایر بر اثر مجاهده با نفس و شیطان به رنج و زحمت گرفتار شده است و رنگ کبود رنگ حیات نفس و رنگ زرد نشانی از ضعف و ناتوانی است. (کربن، ۱۳۸۳، ص ۱۱۷ ـ ۱۱۸)

در باب رنگ سبز می‌نویسد: رنگ سبز آخرین رنگی است که باقی می‌ماند و از برکت همین رنگ است که ترقی‌ها برای سالک به وجود می‌آید و برق‌های درخشان باطنی جهان باطن او را منور می‌سازد. در عین حال رنگ سبز هم بیرون از صفا و کدورت نبوده و هرگاه تیرگی‌هایی بر وجود عاریتی چیره شد، کدورت آن ظاهر خواهد شد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۹)

هم‌سرایی ادیان و کارکرد اذکار

کربن برای آیین زرتشتی و مانوی و شیعه و مسیحی خاستگاهی مشابه متصور است ؛ با بررسی عبادات و همچنین روایات در این مذاهب می‌توان اشتراکات زیادی را یافت، از آن جمله عبادات روزانه که تا حدی شبیه هستند، انتظار برای یک منجی، جایگاه بالا و رو به بالای ربوبی، رمزگرایی و نمادگرایی و تأثیر آنها در آثار هنری بر جای مانده و حضور ذکر در عبادات روزانه است.

سمنانی با یک همسنجی تکان‌دهنده میان دامی که باور متعصبانه مسیحیت به آن می‌افتد و خداوند پیکر پذیرفته به چهره انسانی دانسته و می‌گوید که عیسی بن مریم خداست و سرمستی عارفانه‌ای که با آن حلاج فریاد می‌زند اناالحق پیوند، پدید می‌آورد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۸۳)

اگر مانویان ماه و خورشید را قبله خود می‌گیرند به مفهوم آن نیست که آنها را می‌پرستند، بلکه به آنها چون نمودگردان به چشم آمدنی و برجسته‌ی جهان نور می‌نگرند، هنگامی هم که شمال را قبله خویش می‌سازند، به مفهوم آن است که به سوی زمین نورانی منزلگاه پادشاه نور روی آورده‌اند. (کربن، ۱۳۸۳، ص ۸۹) این نمادگرایی در کعبه نیز قابل مشاهده است مسلمان خانه کعبه را نمی‌پرستند بلکه به آن به عنوان شاهدی بر وجود پروردگار و به عنوان نشانه‌ای بر او که خالق یکتاست، سجده می‌نمایند؛ شاعر اشاره‌ی ظریفی بر این مضمون دارد که می‌گوید: مقصود تویی کعبه و بتخانه بهانه؛ هم‌چنان که نباید آیین زرتشتی را آتش پرستی نام نهاد، فردوسی می‌آورد:

نیا را همی بود آیین و کیش
پرستیدن ایزدی بود پیش
نگویی که آتش پرستان بدند
پرستنده پاک یزدان بدند
در آنگه بدی یکی آتش خوبرنگ
چو مر تازیان است محراب سنگ

هم‌چنین نماد دیگر ارتباط زمینیان با عرش مثلاً زبانه‌ای از نور که در مینیاتورهای ایرانی برگرفته از بینش مانوی از آسمان‌ها پایین می‌آید تا با زبانه دیگری که از زمین برمی‌جهد دیدار داشته باشد و در برخوردگاه آتشین‌شان حضور شاهد آسمانی را از پیش می‌بینند (کربن، ۱۳۸۳ ص ۹۷) در اسلام این پیوند میان آسمان و زمین در معماری به شکل مناره اتفاق می‌افتد.

در جایی دیگر نیز می‌نویسد: نورهای برخیزنده، نورهای فرودآینده: ذکر به چاه فرو می‌رود و همزمان عارف را از تاریکی چاه بالا می‌کشد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۶) به این لحاظ است که همواره در بدنه‌ی منارهها که همیشه سعی می‌شد در بالاترین حد خود کشیده باشند، اذکار بر بدنه‌ی آنها نگاشته می‌شود اگر چه این اذکار از روی زمین قابل رؤیت نباشد.

در باب اهمیت اذکار می‌نویسد: کارآمدترین راه به راستی ذکر یا نماز پیوسته است. این چیزی است که می‌تواند مایه‌ی گشوده شدن و سپس بالیدن این ماده‌ی نورانی درون آدمی گردد، تا آنجا که با به سوی خود کشیدن شاهد آسمانی راهنمای فراحسی‌اش یکی شدن دوباره انجام پذیر گردد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۱) در جای دیگر آورده است که ذکر در پایه یک شیوه مینوی، نقش بنیادین بازی می‌کند. نیروی روحانی بیرون داده شده از ذکر، بالا رفتن و سربرآوردن از چاه را شدنی می‌سازد. (کربن، ۱۳۸۳

ص ۹۹) هم‌چنین کارکرد اذکار را به این شرح می‌شمارد: از میان همه‌ی روش‌های روحانی ـ ژرف‌اندیشی بر سخنان پیامبر و سنت‌های تصوف، بازخوانی ژرف‌اندیشانه‌ی قرآن، نمازهای آیینی و مانند اینها ذکر نیکوترین روشی است که می‌تواند توانمایه‌ی روحی را آزاد ساخته و به پاره ایزدی درون عارف توان دهد تا همسانش بازپیوندد. نیکویی ذکر آن است که به زمان آیینی از پیش نهاده شده نیاز ندارد و تنها تنگی آن توان خود عارف می‌باشد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۲)

انوار مختلفند چنان‌چه پاره‌ای از انوار در حال صعود و برخی از آنها در حال نزولند. بنابراین انوار صاعده انوار قلبیه‌اند و انوار نازله انوار عرشیه‌اند و چنان‌چه می‌دانیم وجود، حجاب میان عرش و لب است و هر گاه پرده وجود دریده شده و از پای درآید و دری از دل به عرش الهی باز شود، جنس به سوی جنس تمایل پیدا کند و نور به سوی تصاعد و تنازل نماید و نور علی نور مصداق پیدا نماید و این نور برتر است. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۰)

ذکر که در دل غوطه‌ور گردد در این موقع چنان وانمود می‌شود که قلب همانند چاه است و ذکر به مثابه دلوی که در آن داخل می‌شود تا از آن آب بکشد یا بنا بر انگاره‌ای دیگر دل عیسی بن مریم است و ذکر شیری که او را می‌پرورد. (کربن، ۱۳۸۳ ص ۱۱۵).

منابع:

بورکهارت، ابراهیم (تیتوس). هنر مقدس، مترجم جلال ستاری، تهران: سروش، ۱۳۶۹.

پوپ، آرتور. معماری ایران، مترجم، غلامحسین صدری افشار، ارومیه: انتشارات انزلی، ۱۳۶۶.

رضایی، عبدالعظیم. صفویان، افشاریان، زندیه و قاجاریه، گنجینه تاریخ ایران، جلد ÷۱۲. تهران: نشر اطلس، ۱۳۷۸.

سلطان‌زاده، حسین. فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، تهران: معاونت امور اجتماعی شهرداری تهران، ۱۳۷۲.

سیوری، راجر. ایران عصر صفوی، مترجم کامبیز عزیزی، تهران: مرکز، ۱۳۷۴

در باب صفویان. مترجم روح‌الهی رمضان علی، تهران: نشر مرکزی، ۱۳۸۰.

مجلسی، ابوذر. ۸۶. ۱۴۴ ـ ۱۴۵، اصفهان: نظام مهندسی اصفهان، فروردین ۸۶، ص ۷۸ ـ ۸۵.

کربن، هانری. انسان نورانی در تصوف ایرانی، مترجم فرامرز جواهری نیا، چاپ دوم. تهران: گلبان، ۱۳۸۳.

لوشر، ماکس. روانشناسی رنگ‌ها، مترجم لیلا مهر ادبی، چاپ چاپ پنجم، تهران: حسام، ۱۳۷۰.

مجلسی، ابوذر و انصاری، مجتبی. پایان نامه کارشناسی ارشد: استفاده از نور در طراحی پارک، تهران: دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۴.

آژند، یعقوب. نوآوری و تجدد در هنر صفوی، تهران: دانشگاه تهران، هنرهای زیبا، ۷.

هیلن براند، روبرت. معماری اسلامی، مترجم باقر آیت‌الله زاده شیرازی، چاپ دوم، تهران: روزنه، ۱۳۸۳.

قفل‌های ایران
پرویز تناولی
انتشارات بن گاه، ۱۳۸۶

کتاب «قفل‌های ایران» را می‌توان از جمله دلبستگی‌های تناولی به اشیاء و نمادهای کهن دانست. وی کتاب حاضر را در پی دو کتاب قبلی‌اش «طلسم و گرافیک سنتی» و «سرمه‌دان» به هدف اشاره و نگاهی به هنرهای فراموش شده‌ی ایرانی به چاپ رسانده است. تناولی از آن دست هنرمندانی است که عمر خود را معطوف کار و علاقه‌ی خود کرده و همواره در پی یافتن راهکاری برای مجسمه‌سازی ایران بوده است.

وی در این اثر تلاش می‌کند به نمونه‌هایی از قفل‌های ایران قبل و بعد از اسلام بپردازد. تناولی نمونه‌های اندکی از قفل‌های دوره‌ی ساسانی را ارائه می‌کند از جمله قفل تصویری حاصل از حفاری‌های ناحیه‌ی املش که شبیه به یک حشره و کلیدی به شکل آدم دارد. بی‌تردید عدم محدودیت و ممنوعیت به گسترش تکنولوژی در این دوره انجامیده است. در دوره‌ی پس از اسلام این مکانیزم دنبال شده به خصوص در قرون سوم تا پنجم هجری که نمونه‌های زیبایی از قفل‌های تزییناتی را شاهد هستیم. با آغاز دوره‌ی صفویه قفل‌سازی به اوج خود می‌رسد و قفل و ضریح در ارتباطی نزدیک با هم قرار می‌گیرند.

تناولی در تقسیم‌بندی کتاب فصل‌ها را در گروه تصویری (ملهم از اشکال حیوانات)، هندسی و محافظتی تقسیم کرده است که دو گروه اول از ابعاد آیینی و زیبایی‌شناسی برخوردارند و قفل‌های گروه سوم بیشتر جنبه‌ی امنیتی داشته است. قفل‌های تصویری و هندسی از جنبه‌ی تزیینی برخوردار بوده‌اند. و در آنها شکل‌های حیوانی در حالات مختلف دیده می‌شوند. با به قدرت رسیدن صفویه و شکوفایی قفل‌سازی قفل‌های فولادی ظاهر می‌شود که تناولی ظهور آنها را موجب تحولی عمده در صنعت قفل‌سازی می‌داند. در این دوره هم چنین قفل‌های هندسی سه بعدی بوده و می‌توانند نوعی مجسمه‌ی هندسی باشند، اما در قفل‌های تصویری بازنمایی اشکال حیوانات و پرندگان نمود بیشتری دارد و نشانگر ذوق ایرانی است.

تناولی در جمع‌آوری این مجموعه به شهرهای متعددی در ایران سفر کرده است و کتاب حاضر حاصل همین تلاش است. نسخه‌ی انگلیسی کتاب در سال ۱۳۵۵ در آمریکا منتشر شد و بازتاب خوبی داشت و همچون یک هنر جاافتاده مورد توجه قرار گرفت.