دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی عصر آدینه
ویژه هنر موعود
سال سیزدهم - شماره سی و یکم
بهار و تابستان ۱۳۹۹
ISSN:2588-3291

حکمت و معنای نور و رنگ در معماری حرم حضرت معصومه علیها السلام [۱*]

محبوبه حسنی‌پناه [۲]
سیدرضی موسوی گیلانی [۳]
سیدامیر فشنگی‌زاده [٤]

چکیده

نور و رنگ همیشه به عنوان یکی از عناصر اثرگذار در معماری آئینی و قدسی کارکرد داشته است. کارکردی که حین مواجهه انسان، منجر به شکل‌گیری فضای روحانی و معنوی در او می‌شود. حرم حضرت معصومه علیها السلام که براساس معماری آئینی بنا گردیده، از جمله مکان‌هایی است که با استفاده و کاربست مناسب نور و رنگ، موفق به ایجاد فضای معنوی و روحانی شده است؛ به طوری که می‌توان این معماری آئینی را به‌مثابه یکی از باشکوه‌ترین نمونه‌های هنر دینی در بهره‌گیری از ظرفیت‌های گسترده نور و رنگ معرفی نمود. بدین سان، پژوهش حاضر تلاش می‌کند این ظرفیت از معماری آئینی را که تاکنون کمتر به عنوان موضوع پژوهشی مورد بررسی قرار گرفته است، در حرم حضرت معصومه علیها السلام مورد توجه قرار دهد. از این‌رو، پژوهش حاضر در پی آن است تا با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ ظرفیت‌های موجود در معماری آئینی این بنای مقدس، ابتدا به معرفی ویژگی‌های نمادین و رمزگونهٔ آن بپردازد، و سپس با روش توصیفی ـ تحلیلی چگونگی استفاده از ظرفیت‌های نور و رنگ را که دارای مبنای حکمی و عرفانی هستند، در این معماری دینی تبیین نماید.

واژگان کلیدی

حکمت هنر دینی، معماری مقدس، نور، رنگ، حرم حضرت معصومه علیها السلام.

---

۱. مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد به عنوان «حکمت و معنای نور و رنگ در بناهای مقدس معماری اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایان» با بررسی موردی حرم کریمه اهل‌بیت علیها السلام.

* تاریخ دریافت: ۹۸/۴/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۸/۵/۱۹

۲. کارشناسی ارشد حکمت هنر اسلامی دانشگاه ادیان و مذاهب قم، ایران (نویسنده مسئول) (Art.forat84@gmail.com).
۳. دانشیار گروه فلسفه هنر دانشگاه ادیان و مذاهب قم، ایران (s_razi2003@yahoo.com).
٤. کارشناسی مهندسی مدیریت پروژه (A.feshangi@gmail.com).

مقدمه

معماری اسلامی در ساحت‌های مختلف هنری از ظرفیت‌های شایسته‌ای برای اثرگذاری در راستای اهداف ایرانی ـ اسلامی و هم‌چنین اهداف توحیدی ـ قرآنی برخوردار است؛ به‌طوری که یکی از این ظرفیت‌ها، فراهم کردن بستر و فضایی است که مخاطب و زائر با نگاه به رنگ‌ها و نوری که از میان آنها به طور شاخص گذر می‌کند، حس حضور پیدا کند و با یک انرژی فرازمینی ارتباط برقرار نماید. این قابلیت باعث می‌شود انسان تأملی جهت کشف درجهٔ مراتب بالاتر را در درون خود جست‌وجو کند. در این میان باید جست‌وجویی در معنای رمزها و شکوفایی آنها وجود داشته باشد تا در جهت ارائه پاسخ به تلاشی برای رها ساختن معنای معقول نهفته در پس هر واقعیت محسوس محض قرار گیرد. رمز واسطه است، زیرا رمز، سکوت است، سخن می‌گوید و نمی‌گوید. و دقیقاً بدین طریق، چیزی را بیان می‌کند که فقط از همین طریق قابل بیان است. جهان رمزها از دنیایی ناشناخته سخن می‌گویند که در چندین لایه بودن‌شان را در مرتبه‌های مختلف بیان می‌کنند؛ به عبارت دیگر، در اصل بازتاب‌های‌شان گستردگی معانی‌ای دارند که به درجهٔ درکِ مخاطب‌های‌شان قابل گشایش است (کربن، ۱۳۸۷:۴۴۰). به نظر گنون، 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 نمایان می‌سازد (گنون، ۱۳۷۴). از این رو انتقال مفاهیم دینی از طریق نور و رنگ نکته ای است که باید شهود گردد و شاهد با آن تلاطم درونی دستان هنرمند و چگونگی کنار هم نشستن آنها را دریابد. این چنین است که نجم‌الدین رازی معتقد است انوار، مختلف الالوان بوده و برای هررنگی معنای دینی و عرفانی قائل است.

اساسی‌ترین مسئله رنگ این است که از نور، به وجود می‌آید. در اصل، رنگ حالتِ جسمانی نور می‌باشد. چیزی همچون رنگ که اینقدر با دنیای مادی و جسمانیت ارتباطی بسیار نزدیک دارد نمی‌تواند بدونِ حکمت و هدف ورود کرده باشد.

این‌جاست که ابن‌عربی بیان می‌کند که هیچ حقیقتی در عالم نیست مگر این‌که در انسان وجود دارد، پس او همان کلمهٔ جامع و مختصر شریف است. تمام حقایق الهی که عزم ایجاد عالم کرده، یک جا به ایجاد این نشئهٔ انسانی امامی روی آورده است (المستوفر، ابن عربی). صنع و هنر الهی، خلق عالم و تنزیل حکم است و صنع بشری

پیمودن راه صعود و خلاقیت در سلوک عالم؛ و این صعود و خلاقیت، همان هنر انسان است. هنر رخداد حاصل از نسبت انسان با زیبایی در ساحت خیال است (خاتمی، ۱۳۹۰: ۴۳). بر این مبنا، هنرمند صور زیبا را که در خیالش جلوه کرده است، باز می‌تابد و در فعلیت خویش در اثر هنری‌اش به ظهور می‌رساند. در این میان، رنگ نیز پیوندی مستحکم با زندگانی بشر در طول تاریخ، از همه جهات داشته و دارد. یکی از پرسش‌های اساسی در قلمرو حکمت هنر در معماری اسلامی، چگونگی حقیقت نسبت و معنای رنگ در بناهای مقدس است؛ به ویژه بناهایی که تبدیل به نماد شده‌اند و از طریق رمزهای سمبولیک معانی ژرفی را بازتاب می‌دهند. یکی از این بناهای مقدس و سمبلیک، حرم حضرت معصومه علیها السلام در شهر قم است. بنایی باشکوه که همه روزه زیارتگاه خیلی عظیمی از زائران و مجاوران است، و تاکنون پژوهش مستقلی درباب چیستی و چگونگی نمادهای موجود در معماری آن صورت نگرفته است. بر این اساس کوشش شده تا با بررسی در نقوش رنگ و نور حرم حضرت معصومه علیها السلام و بررسی اطلاعات مباحث معماری اماکن مقدس دیگر گردآوری جدید و طرح مسئله به‌روزتری انجام گیرد.

از این رو پژوهش حاضر تلاش می‌کند ضمن معرفی ویژگی‌های مهم معماری حرم حضرت معصومه علیها السلام و بیان رمزها و نمادهای موجود در این معماری آئینی براساس یافته‌های برآمده از منابع کتابخانه‌ای، چگونگی کاربست نور و رنگ در این بنای مقدس را با روش توصیفی ـ تحلیلی تبیین نماید. بدین منظور، این پژوهش در سه بخش مسئله اصلی خود را مورد توجه قرار می‌دهد. در بخش اول، ابتدا به معنای نور و رنگ، و چگونگی سیر تطور و کاربرد آنها در معماری اسلامی پرداخته می‌شود. سپس، به صورت موجز معماری آئینی حرم حضرت معصومه علیها السلام و نمادها و رمزهای درون آن تبیین می‌گردد، و در انتها نیز، یک تحلیل جامع از چرایی و چگونگی کاربست رنگ و نور در این معماری مقدس براساس رویکرد حکمی و عرفانی ارائه می‌گردد.

نقش و جایگاه حکمی نور و رنگ در معماری اسلامی

«وقتی که از گسترده‌ترین معانی فرم صحبت کنیم می‌بایست بحث «رنگ‌ها» را نیز به میان بیاوریم چرا که متعلق به ویژگی فرمی اشیاء هستند بعلاوه این‌که آنها به نسبت فرم‌های حسی، خصوصیات مستقلی می‌باشند. ادیان، فرم‌های پراکنده و متفاوت و

درعین‌حال مشابهی هستند (شباهت بدون پراکندگی وجود ندارد) اما آنها فرم‌های ثانویه‌ای را نیز می‌پذیرند که از همان نمادگرایی بصری پیروی می‌کنند و از جملهٔ آن فرم‌ها، بسیاری از «رنگ‌های روح و روان انسان» هستند. مثلاً گرایش‌های روانی که مؤثر و جنگجو هستند «قرمز»؛ آنهایی که مرتبط با خلسه و آرامش «آبی»؛ لذت «زرد»؛ واقعیت محض «سفید» و غیرقابل بیان «مشکی» هستند. البته رنگ‌ها معانی زیاد دیگری دارند که بستگی به میزان بهرهٔ آنها از واقعیت یا دسته‌ای که اشیاء در آن در نظر گرفته می‌شوند دارد» (Schuon, 1997: 41).

یک مجموعه معماری، به ویژه مجموعه‌هایی مانند حرم‌های مطهر، آثار هنری هر رشته را، مربوط به هر زمان که باشد، بی‌تکلف در خود جای می‌دهد. بدین سبب در بیوتات حرم معماری داخلی دائماً در حال تغییر است و هنرمندان پیوسته آثار تازه‌ای پدید آورده‌اند و در همان بناهای کهن جاسازی می‌کنند. نکته دیگری که باید در این سیاحت مورد توجه قرار داد این است که جلوه‌های هنر در معماری حرم‌ها و مشاهد مقدس به‌طور انحصاری برخاسته از روح شیعی است. نقادان هنر، غالباً این جلوه‌ها را از خصوصیات زر ناب تبدیل کردند و برای استعداد خدادادی‌اشان در این میدان فرصتی کمیاب پدید آوردند تا در دو شاخه هنر و ادب چنان شاهکارهایی بیافرینند که نمونه‌های آن را در تمدن‌های بزرگ جهان کمتر می‌توان یافت.

۱. نمادهای مقدس در معماری اسلامی

در میان نمادهای وحدت ـ که موضوع آن همواره وحدت هستی‌شناسانهٔ عالم است و نه وحدت متعالی به‌معنای دقیق آن ـ عمیق‌ترین و آشکارترین نماد، نور است که هنرمند مسلمان به‌خوبی می‌داند که آن را چگونه جذب کند، عبور دهد و به هزاران طریق مختلف درخشان و مشعشع سازد. از دیدگاهی، نور ازحیث نمادین مساوق وجود است زیرا بدون نور هیچ صورتی نمی‌تواند ادراک شود. مطابق نصّ قرآن: «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است». نور امری واحد است و صرفاً به واسطهٔ مداخلهٔ تاریکی که هیچ حقیقتی از خود ندارد، کثیر می‌نماید. بدون نور که اختلافش ناشی از کاهش و ضعف نور است، تاریکی به‌خودی خود عدم محض است. مطابق دیدگاهی دیگر، تاریکی مقام عدم تمایز است، درحالی‌که نور اساس ظهور و تجلی است: «کنتُ کَنزاً مخفیاً فأحببتُ ان اُعرَف

فخلقتُ الخلق لکِی اُعرف»(حدیث قدسی) (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۱۴).

نمادهـایی کـه نقـش و رنـگ آنهـا در سـازه‌های امـاکن مقـدس جلـوه‌گری می‌کنـد در فرهنگ باستانی و هنر دینی ما نقش بارز و ژرفی دارد، وقتی نمادها در مفهوم‌سازیِ این بارگـاه زیبـا ابـراز وجـودیتی معنـادار کنـد پس می‌بایسـت آنهـا را رمزگشـایی کـرد. جـوهر و عملکردی که نقوش و رنگ‌های کاشی‌ها که از با قدمت‌ترین کاشیکاری در ایران نام برده می‌شود کماکان می‌توانند ارتباط خود را با معنویت زنده کنند. نمادها حال و هوای قدسـی و ملکـوتی دارنـد، آنهـا بـه مـا می‌گوینـد کـه اشـکال مختلـف ارواح در عـین حـال تجلیات حیات هم هستند و در نتیجه، به طور مستقیم و بی‌واسطه با حیات انسان‌ها پیونـد دارنـد. نمادهـا نـه تنهـا سـاختاری واقعـی یـا حتـی بُعـدی از وجـود را بـه مـا نشـان می‌دهنـد، بلکـه در عـین حـال بـرای وجود انسـان اهمیـت خاصـی دارنـد. بـه همیـن خـاطر اسـت کـه حتـی نمادهـای متکـی بـه واقعیـت غـایی در عـین حـال در بردارنـدهٔ الهامـات وجـودی خاصـی بـرای انسـان‌هایی هسـتند کـه معنـای نهفتـه در آن نمادهـا را کشـف رمـز می‌کند. یک ویژگی که مخصوص نماد است، چند معنایی بودن آن است، که به بیان دیگر هر نماد به طور همزمان، چند معنا را می‌رساند (عمید، ۱۳۸۹: ۲۱). هنر هرچند که با ظاهری‌ترین مرتبهٔ وجود که همان مرتبهٔ مادی است سروکار دارد، به حسب همین اصل معکوس‌سازی به باطنی‌ترین مرتبه در یک سنت مرتبط می‌شود (نصر، ۱۳۸۵: ۵۱۷).

۲. جایگاه نور در معماری اسلامی

معماری اسلامی، به‌ویژه در ایران، اهمیّت خاصی برای نور قائل است. درون مسجد گویی نور در صور مادّی تبلور یافته و این صورت‌ها انسان مؤمن را به آیه نور در قرآن متذکّر می‌شوند که «الله نور السموات و الارض». در ایران به دلیل تابش شدید آفتاب در اکثر نقـاط آن و آسـمان بلـورین ایـن فـلات مرتفـع، نیـاز بـه نـور در فضـاهای زیسـت بخـش تفکیک‌ناپذیری از زندگی مردم در طول تاریخ بوده است. نور برجسته‌ترین ویژگی معماری ایرانی است، نه فقط به عنوان عنصری مادّی، بلکه به مثابهٔ تمثیلی از «وجود» و «خرد» الهی. نور جوهری معنوی است که در غلظت و تیرگی مادّه نفوذ می‌کند و به آن کرامت و شایستگی می‌بخشد تا نفس بشری در آن آشیان کند؛ نفسی که خود ریشه در عالم نور دارد، که همان نشئهٔ روح است. رنگ از تجزیه نور نتیجه می‌شود. همان‌گونه که نور در

حالت تجزیه نشده‌اش مظهر وجود و خرد خداوندی است، رنگ‌ها نشانهٔ وجوه و قطب‌های گوناگون وجودند که هریک حالتی متناظر با حقیقت کیفی و تمثیلی خود در روح انسان برمی‌انگیزد. حسّ تشخیص رنگ و توازن رنگ‌ها در همهٔ هنرهای ایرانی به چشم می‌خورد و بدیهی است که این مسئله با شناخت معنا و نقش نور کاملاً مرتبط است. آبی سیرِ آسمان و رنگ‌های زنده و متغیّر کوهستان‌ها که دور و نزدیک، در همه جای ایران دیده می‌شود به طور حتم در تشدید این آگاهی و دلبستگی به رنگ‌ها در هنر ایرانی، از مینیاتور و فرش گرفته تا کاشیکاری بناها، مؤثر بوده است. حضور الهی در معماری اسلامی یا به صورت مساجد یکدست سپید و سادهٔ نخستین که فقر و سادگی‌شان یادآور غنی مطلق است جلوه‌گر می‌شود، یا در قالب‌نماها، طاق‌ها و گنبدهایی که ماهرانه رنگ‌آمیزی شده‌اند و در توازن و هماهنگی خود، گویی تجلّی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را بازگو می‌کنند (نصر و دیگران، ۱۳۷۰: ۶۸).

در مجموعه‌ای از تمامی این نمادها عقل فلسفی، به تفکری همراه با تأمل وا داشته می‌شود که چگونگی این رموز را کشف کند. محصول این تفکر چیزی نیست جز پیوند وحدت گونهٔ صورت و سیرت خلاقیت هنری. خلاقیت هنری انسان واقعاً الهی است چرا که پیوندی که بین ظاهر و باطن برقرار است از خیالی دینی سرچشمه گرفته و موجودیت یافته است. «هر اثر هنری به نحوی بیانگر مضیقه و تنگی سینه هنرمند است؛ و او احساس می‌کند که به تنهایی نمی‌تواند آنچه را که بدان رسیده است حمل کند؛ می‌خواهد آن را با دیگران تقسیم نماید» (عمید، ۱۳۸۶). این‌جاست که تخیل تشنهٔ این می‌شود که در اوج آزادی سخن بگوید و با حقایقی خود را به ظهور تبدیل کند.

دیدگاه‌های معرفتی هنرهای این چنینی، از هنر قدسی سرچشمه می‌گیرد، چرا که تفکراتِ خلق هنرهایی دینی رابطه‌ای با هنر سنتی دارد که با استعداد هنرمند واردِ چالشی می‌شود که منجر به خلق اثر می‌باشد. این خلق اثر با شهودی صورت گرفته است که فطرت و طینت هنرمند نیز با آن در ارتباط بوده است. نقش مهم ایمان و اعتقاد درونی هنرمند این‌جا جلوه‌گر می‌شود و چشم‌اندازی وسیع چون مقرنس‌ها، هشتی‌ها، گنبدخانه‌ها و... ظهور می‌یابد. و همین‌طور جملهٔ شوان که تأییدکننده است:

هنر سنتی از خلاقیتی ناشی می‌شود که الهام آسمانی را با قریحه و طبیعت خاص

قومی درهم‌می‌آمیزد، و این کار را به سبک دانشی قاعده‌مند انجام‌می‌دهد و نه از طریق بداهه‌پردازی فردی (الدمو، ۱۳۸۹، ۲۳۹).

هم‌چنین او اذعان داشته که مشخصهٔ هنرهای سنتی عینیت آنهاست، سنت برحسب قواعدی که دارد مجموعه‌ای از عناصر سازنده‌اش را در جهت خلق اثر هنری تجویزمی‌کند. در هر هنری ، هنرمندسنتی، سنت را در جهت خلاقیت و نوآوری هم فضا را می‌سازد (همان: ۴۸).

زیباشناسی قدسی وارد این خلوتگاه می‌شود و انگیزشی برای کنار هم قراردادن رنگ‌ها و نقش‌ها بروز پیدا می‌کند، زبان کهنِ نور در چگونگیِ جایگاه‌های حقیقی‌اش عمقِ خود را در سایه‌ها و نیم‌سایه‌ها با انعکاسی از ذات در خلوت و کثرت به تماشامی‌گذارد. حال که بحث زیبایی، ارتباطی مستحکم می‌یابد، نگاه مخاطب است که به قطعیت رسیدن هنرسنتی و دینی باور می‌بخشد و زلالیت تمام و کمال آن به جلال و جمال الهی متصل می‌شود؛ ماهیت نور به بندگیِ بودنِ رنگ‌ها جهت افشای وجودیت خویش در اوج می‌نشیند. و این‌جاست که هنرمند با مفهومی به تفکروا داشته می‌شود که چگونه می‌تواند نقش را، نماد را، رنگ را، در هنری قدسی بیانگرباشد که مخاطب با آن، به عظمت و ابهت و ربوبیّت خالق پی ببرد. غزالی در مورد زیبایی می‌گوید:

> جمال ظاهررا می‌توان با حواس درک نمود اما جمال باطن را باید با نفس و دل جست‌وجو نمود. به طوری که درک زیبایی باطنی عالم، نیازمند روح و قلب سلیم است، قلبی که با تصفیه صیقل داده شده و توانایی درک زیبایی‌های الهی را در عالم تجلی نموده است (موسوی گیلانی، ۱۳۸۶: ۱۲).

پس به راستی روح تجلی یافتهٔ الهی را می‌توان در دستان هنرمند سنتی یافت که چگونه می‌خواهد و می‌تواند وحدت را در کثرتِ رنگ‌ها با شکوهی فاخربه خلق بنشاند و مگرنه این است که با روحی سرشار از صفات الهی موجودیت می‌یابد؛ تا به یک عمل مقدس براساس دیانت و معنویت خویش حکمتی را که در آن، هست یافته به اثبات برساند و به حقانیت ربّش به نمادهایی تبدیل کند که جزاو نگویند و جزاو خوانده نشود.

این‌جاست که می‌توانیم بگوییم رمزها با توجه به درون داشته‌های‌شان جلوه‌گاه‌های متفاوت دارند. از این روست که یکی نقش عبادتگاه و دیگری نقش استدلال، تعقل و کشف پیدا می‌کند. و چون یکی از عوامل اصلی این کارکردها نور و رنگ می‌باشد از این

رو تأویل رنگ‌ها نیازست تا بدانیم هر نور و رنگی در کدام وجوه، تجلیِ وجود پیدا کرده و جایگاهی ویژه را از ادراک رموز به دنیای مادی متصل کرده است.

۳. جایگاه رنگ در معماری اسلامی

رنگ‌ها در هر تمدن و فرهنگ، معانی رمزی خاص و عدیده‌ای دارند. باید اذعان داشت که معانی و مفاهیم رنگ‌ها در زندگانی انسان‌ها علاوه بر حضوری فیزیکی، حضوری معنوی نیز داشته‌اند. رنگ‌ها در باورها و اعتقادها، با انسان زندگی کرده‌اند و در جهان عرفان و خلوص، زندگی را جاویدان ساخته‌اند. وقتی این‌چنین موشکافانه رنگ قرمز برای‌مان می‌تواند سخن‌هایی ناگفته داشته باشد از ریشهٔ چگونه به وجود آمدنش، از حسی که می‌تواند به مخاطب انتقال دهد، از حقیقت روحانی رنگ قرمز که این‌چنین با مذهب و دین اسلام پیوند خورده است، از چگونگی انعکاس رنگ قرمز در محفل‌هایی از عرش بالا تا این دنیای مادی، وقتی در عرصه‌ای این‌چنین گسترده موجودیتش با انسان عجین شده است چه زیباست که می‌توانیم پی ببریم چرا و چگونه هنرمند سنتی این چنین در جای‌جایِ بناهای مقدس، از رنگ قرمز در تنالیته‌های متفاوت، وجودش را به ظهوری پر از جلوه‌گر و عیان ساخته است و چسان با سایه و نیم‌سایه‌اش حکمت‌هایی را در خود نهفته دارد. (تصویر ۱و۲).

بنابراین اسرارآمیز بودن رموز، نقش‌ها، رنگ‌ها و تمام وقار و عظمتِ یک ترکیبی مثل معماری اسلامی، که جلال و جبروت ربّ را در خود نهفته دارد، می‌تواند هراسی زیبا در بندگی یک مخاطب ایجاد کند که ذره ذرهٔ وجودش در تواضعی، خود را به رسمیتِ هستیِ خویش می‌شناسد که بازخوانیِ نفسانیّت آدمی، او را به تکبّر یا به تواضع تغییر هویت می‌دهد، هویّتی که با خلوص نیّت و یا ظلمت نفسانی، انکسار معرق آیینه‌های روح و دل به برده‌گی خویشِ خود در می‌آورد.

قرآن می‌فرماید: «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است». نور الوهی اشیاء را از تاریکی عدم بیرون می‌آورد. در نظام نمادین مرئی شدن بر وجود دلالت می‌کند. همان‌گونه که سایه چیزی بر نور نمی‌افزاید، اشیاء صرفاً تا آن حد از واقعیت برخوردارند که از نور وجود بهره‌مندند. هیچ نمادی کامل از نور برای وحدت الهی وجود ندارد. بدین خاطر هنرمند مسلمان تلاش می‌کند تا هر ماده‌ای را به گونه‌ای تغییر شکل دهد تا به صورت تلألؤ نور

درآید. به خاطر این مقصود است که هنرمند مسلمان سطح داخلی مسجد یا کاخ و بعضاً سطوح خارجی را با کاشی‌های معرّق می‌پوشاند. این نوع روکاری غالباً به بخش تحتانی دیوار محدود می‌گردد که گویی سنگینی دیوارها را از میان می‌برد. از همین روست که هنرمند سطوح دیگر را به صورت مشبّک درمی‌آورد تا نور را عبور دهند. مقرنس‌ها (استالاکتیت‌ها) نیز نور را به خود می‌گیرند و با ظرافت آن را پخش می‌کنند. رنگ‌ها غنای درونی نور را آشکار می‌سازند. مشاهدهٔ مستقیم نور کورکننده است؛ به واسطهٔ هارمونی رنگ‌هاست که ماهیّت حقیقی نور را، که هر پدیدار بصری از آن سرچشمه می‌گیرد، درمی‌یابیم. (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۷۰).

۴. رابطه نور و رنگ در معماری اسلامی

نور و رنگ دو امر متفاوت‌اند، نور علت وجود رنگ نیست، بلکه علت ظهور آن است، و رنگ در همه مراتب عالم، نه فقط در مرتبهٔ محسوس بلکه در مرتبهٔ فوق محسوس نیز، جلوه‌گر شده است. به اعتقاد فیلسوفان اگر کیفیت یک جسم مغایر با کیفیت جسم دیگر باشد، رنگ آن نیز مغایر با رنگ آن جسم دیگر خواهد بود. ولی این‌گونه نیست. هر یک از ما باید به فطرت خویش رجوع کنیم و آراء حاضر و آماده‌ای را که در اطراف و اکناف به گوش‌مان می‌خورد، دور بیفکنیم. در این صورت بی‌درنگ درمی‌یابیم که شیء مرئی ما به دو چیز نیاز دارد: اولاً، نور که از یک منبع نور[منیر] تولید می‌شود و ثانیاً رنگ که اساساً کیفیت [یا صفت] شیء مورد نظر است. هم‌چنین درخشندگی چیزی است که بر رنگ عارض می‌شود و آن را درخشان می‌کند. حتی ممکن است درخشندگی بیشتر از رنگ مورد توجه واقع شود یا بالعکس [بنابراین درخشندگی غیر از رنگ است]. ولی هم‌چنان واقعیت این است که اگر هم درخشندگی علت ظهور رنگ باشد، ولی علت وجود رنگ نیست(انَّ البریقَ یُظهِرُ اللّونَ و لا یوجِدُهُ). درحقیقت نه، نوری که به آدمی قدرت دیدن می‌دهد علت کافی چیزی است که دیده می‌شود، دقیقاً به این دلیل که این نور آن چیز را قابل رویت می‌کند و نه بالعکس. مثال رنگ، مبدا رنگ است و نه بالعکس (کربن، ۱۳۸۹: ۱۹۰-۱۹۱).

رنگ کیفیتی است که از جمله قابلیت آن را دارد(من‌شأنه) که بر قوهٔ بینایی [یا باصره] ظاهر شود.

نور، بُعد لطیف رنگ(لطیف اللون) یا رنگ در حالت لطیف آن است. به موجب همین، نور بُعد قوی رنگ(قوی اللون) یا رنگ در حالت قوی آن است، حال آن‌که رنگ، نور در حالت کثیف (کدر)، انبوه‌تر و متراکم‌تر آن است. نیاز به گفتن ندارد که نور و رنگ هر دو از جنس واحدند و گرنه ممکن نبود تعاملی میان آنها وجود داشته باشد: یعنی نور قادر نبود «تنتور[صبه یا حالت]» رنگ (صبغ، به معنای کیمیاوی کلمه) را قبول کند، کما این‌که قادر به پذیرفتن «تنتور» بوهم نبود. و متقابلاً ممکن نبود که رنگ هم از طریق نور تقویت شود. واقعیت این است که نور راز نهان رنگ را در بردارد. ولی تا زمانی که هر دو در یک «زمینه [یا میدان]» واحد قرار نگرفته باشند، ممکن نیست با هم تعامل برقرار کنند. نور، روحانیت[عنصر روحانی یا فرشته] رنگ (روحانیه اللون)، یعنی رنگ در حالت روحانی یا روحانیت یافته(لونٌ مُتَرَوَّحٌ)، است، حال آنکه رنگ، جسمانیت (عنصر جسمانی یا جَسَدانِیَّه) نور یعنی نور در حالت جسمانیت یافته (ضَوءً مَتَجَسَّد) است.» در این‌جا باید یادآور شد که مفهوم «جسم» به مفهوم جسم مادی این عالم محدود نشده است. هر دوی نور و رنگ به لحاظ شخص و نوع دو امر[متفاوت] اند، ولی به لحاظ جنس امر واحد. نسبت آنها، نسبت روح وبدن است زیرا روح و بدن از یک منظر دو چیز ولی از منظر دیگر یک چیزاند. روح و بدن، نور و رنگ، متمایز از هم و در عین حال جدایی‌ناپذیر از هم‌اند، یعنی ظهور یکی به واسطهٔ دیگری است. رنگ واسطهٔ نور است و بالعکس. و با این نوع واسطه قرارگرفتن است که آنها در حوزهٔ بینایی ما وارد می‌شوند.

ممکن نیست نورِ بدون رنگ وجود داشته باشد، همان‌طور که ممکن نیست روح، بدون یک جسم، خواه جسم مادی و خواه جسم لطیف روحانی، ظهور بیابد. بی‌هیچ تردیدی، نور به مبدأ نزدیک‌تر است. نور حکایت برترِ مبدأ است، حال آن‌که رنگ بسیار از آن دور است. بدون نور، رنگ یقیناً وجود دارد ولی همانند جسمِ بی‌روح، لَخت و بی‌جان است. رنگ هر قدر به مبدأ نزدیک‌تر باشد، بدونَ یاری غیر، ظاهر است، مانند رنگ آبی کیوان[یا زحل]، رنگ سفید مشتری، رنگ سرخ مریخ، رنگ زرد خورشید، و مانند آن (کربن، ۱۳۸۹: ۱۹۵).

۵. حکمت نور و رنگ در معماری اسلامی

در معماری بناهای مقدس اسلامی نور نمادی از خرد الهی است و سنگینی ماده را با

روحانیتش درهم فرورفته است. پیوستی سنگین و پرمعنا که روح بشر را به تأمل درون خویش مبتلا می‌کند، جوهره‌ای را به جست‌وجو می‌نشیند که از نور استطاعت ظهور خود را می‌طلبد و این‌جا رنگ در فضایی بسته، نمادِ گفتگوی مادی با بشر می‌شود (تصویر ۱۴). طیف گستردهٔ وجودی رنگ مثلاً آبی گنبد بنا، در افق آبیِ آسمان، هم پیکر می‌شود (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۸۵).

رنگ‌های سازندهٔ نمای آثار معماری اسلامی ایران را، آبی، خاکی، سفید، زرد، طلایی، سبز، قهوه‌ای، اُخرا و مشکی تشکیل می‌دهند. از میان این رنگ‌ها، آبی از همه شاخص‌تر است و هروقت سخن از رنگ‌های این معماری به میان می‌آید همین آبی است که قبل از هررنگ دیگر به ذهن متبادر می‌شود. جالب این‌که نخستین رنگی که در آثار این معماری به کار برده می‌شود نیز همین آبی است. آبی را می‌توان برروی هر مصالح آغشته به رنگی مشاهده کرد. اما به راستی برروی کاشی است که نمود واقعی خود را یافته است. آبی به دو صورت لاجوردی و فیروزه‌ایی در آثار معماری ظاهر شده است. استفاده از دو رنگ از طیف آبی، استثنایی بسیار مهم برقاعدهٔ است که دربارهٔ عدم به کارگیری رنگ‌های مختلف طیف یک رنگ بیان کردیم. پس از آبی باید از «خاکی» به‌عنوان یک رنگ مهم نام برد. خاکی رنگی است که به واسطهٔ استفاده از آجرتراش و سفال بی‌لعاب در کاشی‌کاری‌ها ظاهر می‌شود. این رنگ نیز در بسیاری نمونه‌ها رنگ متن می‌باشد که مصداق این نمونه در کاشی‌کاری‌های «معقلی» است (نوایی، ۱۳۹۰: ۲۸۰). آبی سیطرهٔ کامل دارد و رنگ‌های دیگر را به‌بند خود می‌کشد و عامل وحدت رنگ‌های مجموعه می‌گردد. و به علت سرد بودن آبی، به بنا سکون و طمأنینهٔ خاصی می‌بخشد. بنابراین وقتی انسان در درون بنای رنگین با متن آبی قدم می‌گذارد ترکیبات رنگ‌ها با خلوص آنها هماهنگ می‌شود تا آرامش و اطمینان قلب را جانشین اضطراب، تشویق‌ها و دغدغه کند(تصویر ۱۶ و ۱۵).

رنگ سفید نیز به وفور در کاشی‌کاری به‌کار برده شده است. آن‌هم بخاطر تلألؤئی که در ترکیب رنگ‌ها ایجاد می‌کند. زرد نیز بیشتر در کاشی‌کاری استفاده شده است. هرچند که در نقاشی روی گچ و شیشه‌های رنگی هم به‌کار برده شده است که استفاده زرد رویکرد بسیار مهمی است چرا که رنگ گرم و درخشان آن به ترکیب‌های رنگی جلای خاصی می‌دهد. «اهمیت ورود زرد به جرگهٔ رنگ‌ها هنگامی بهتر فهمیده می‌شود که

احتیـاط معمـاران و تـأخیر ایشـان در بـه کـارگیـری آن در پوسـتهٔ بیرونـی بناهـا را دریـک دورهٔ طـولانی مشـاهده مـی‌کنـیم» (همـان). زرد رقیـب خـاکی اسـت چـون وقتـی اسـتفاده از زرد بیشتر شد خاکی کمتر به کار برده شد. زرد انواع مختلف دارد: زردِ طلایی، زرد معمولی و زرد نارنجی. طلایی بیشتر بر روی گچ به کار برده شده است. هم‌چنین بر روی صفحات فلزی آب طـلا داده شـدهٔ منارهـا، گنبـدها و ایـوان‌هـا مشـاهده مـی‌گـردد. هـم‌چنـین در کاشی‌کـاری مصـادیقی دارد. سـبز نیـز در کاشـی‌کـاری، گـچ نقاشـی شـده، و شیشـه رنگـی مصـداق دارد. قهـوه‌ای رنـگ روی کاشـی و گـچ اسـت و اُخـرا تنهـا روی گـچ بـه چشـم می‌خورد. و مشکی نیز در کاشی و به صورت یک رنگ فرعی ظاهر شده است.

ترکیب دو رنگ خاکی و فیروزه‌ای در تاریخ معماری دیده شده است و مصادیق زیبـای آن در منـاره‌هـا و مقبـره‌هـای قـرن ششـم هجـری اسـت. محـی‌الـدین ابـن‌عربـی رنـگ‌هـای گوناگون را به عنوان رمز و تمثیلی از کثرت وجود می‌داند و برخاستن رنگ‌ها از نور واحد بی‌رنگ را به عنوان مثالی برای پیدا شدن کثرت از مبدأ واحد به کار می‌برد.

معماری آئینی حرم حضرت معصومه علیها السلام

امام جعفر صادق علیه السلام فرمودند: خدای را حرمی است و آن مکه است، رسول خدا صلی الله علیه و آله را حرمی است و آن مدینه است، امیرالمؤمنین علیه السلام را حرمی است و آن کوفه است و ما را حرمی است و آن شهر قم است. شهر قم در سال ۹۴ هجری پس از نزول عرب اشعری به این سرزمین و سکونت در خیمه‌هایی که از مو ساخته شده بود موجودیت یافته است. قدمت ایـن شـهر به پایه‌ای است کـه بنـای آن را به‌یکی از پادشـاهان پیشـدادی طهورس نسبت داده‌اند و این شهر در زمان ساسانیان معروف بوده است.

در شاهنامه فردوسی نیز سه بار نام شهر قم ذکر گردیده است و جزو شهرهای عصر پیشدادیان و کیانیان آمده که دلیل بر شهرت آن است. در زمان خلفای عباسی ایـن شـهر به صورت سرزمین نیمه مختار در حکومت اسلامی درآمد. در عصر پادشاهان سلجوقی ابوالفضـل عراقی، گنبـد و هـم‌چنـین مساجد و منـاره‌هـا را بنـا می‌کنـد. ایـن شـهر بـه دسـت مغولان ویران شد و پس از آن سلطان محمد خدابنده (الجایتو) پادشاه دیندار و باایمان بود کـه در مرمـت بنـا همـت گماشـت. امـا بـاز در عصـر صـفویه بـا هجـوم افغـان‌هـا، تمـام آثـار مذهبی و علمی نابود گردید و حتی تمام اشیاء گرانبهای حرم مطهر را غارت نمودند. نـادر

شاه به جای مرمت این شهر، به کشتار تمام اهالی قم دست یازید. فتحعلی شاه قاجار که متوجه بدبختی مردم قم شد، در تمام عمر سلطنت خود به عمران آستانه مبارکه پرداخت.

در ۵۰ سال سلطنت پهلوی مرمت و بازسازی و شکوهمند ساختن ابنیه از امور ضروری به حساب می‌آمد. مجموعه حرم حضرت معصومه علیها السلام هنگامی که در سال ۲۰۱ هجری آن حضرت رحلت کرده و در باغ بابلان به خاک سپرده شد؛ در اطراف مزار شریف آن بانوی بزرگوار ابنیه‌ای وجود نداشت. موسی بن خزرج بر مزار مطهر وی سایبانی از بوریا برپاداشت (فیض، ۱۳۴۹: ۱۰۱). چون سایبان شایستهٔ آن مقام نبود برای اولین بار قبه‌ای از آجر و گچ به صورت برج بر تربت وی بنا کردند (کوچک‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۲۴). در سال ۹۴۴ هجری قمری شاه بیگم ـ دختر شاه اسماعیل صفوی ـ مجرایی احتیاطی برای لحظات طغیان سیل ایجاد کرد (عباس‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۷). در عصر صفوی حرم حضرت معصومه علیها السلام دارای چهار صحن بود که پشت سر هم قرارگرفته بود. در زمان فتحعلی‌شاه دومین پادشاه این سلسله به قم و آستانه مقدسه توجه خاص صورت گرفت چنان‌که تزئینات؛ رواق‌ها و بیوتات فعلی حرم اغلب متعلق به آن دوره می‌باشد. بنای فعلی حرم توسط شاه بیگم در سال ۹۲۵ق ساخته شده است. در نقشه شاردن گنبد و ایوان دیده می‌شود ولی از دو گلدسته طرفین ایوان طلا که امروز در صحن عتیق وجود دارد چیزی دیده نمی‌شود. نقشه شاردن نشان می‌دهد که در اطراف صحن اول که مشجر بوده، حجره‌هائی با طاق‌های گنبدی وجود داشته و دیوارهایی از آجر ساخته شده و در وسط صحن سوم حوضی بزرگ ساخته بودند که چهار درخت در چهار گوشه آن دیده می‌شود. در عصر صفویان، صحن‌های ابنیه مقدس معصومه علیها السلام مربع مستطیل و پشت سر هم قرار داشته است. ایوان طلا از آثار دورهٔ صفویه است که از نظر هنر کاشی‌کاری بسیار ممتاز و کاشی‌های آن با زمینهٔ آبی مایه تحسین و اعجاب می‌گردد (سعادت، ۱۹۷۷: ۲۷). قاعده حرم به‌صورت هشت‌ضلعی غیرمتساوی و دارای هشت صفه است. پس از این بخش؛ قاعده گنبد و سقف با مقرنس‌های تزئینی پوشیده شده است. در حجره‌های صحن آئینه ایوان‌هایی خوش ترکیب دیده می‌شود که دارای پوشش مقرنس گچی است. جرزهای حدّفاصل بین ایوان‌ها با ازاره سنگی و کاشی‌کاری گرهی زینت یافته و چند جرز آن به صورت معرق کاشی‌کاری شده است. در ازاره بالای این صحن در سال ۱۳۳۴

کتیبه‌ای به خط ثلث که به رنگ سفید در زمینهٔ لاجوردی است و چهارده بیت از قصیده معجزیه‌ای که در تاریخ تذهیب گنبد سروده شده در این گنبد آمده است. مهم‌ترین ایوان این صحن ایوان طلا است که به حرم مطهر راه دارد و در جنوب صحن بنا شده و از نفایس طلاکاری و کاشیکاری است. این ایوان را شاه بیگم فرزند شاه اسماعیل (سال ۹۲۵) و به‌طور حتم با گنبد و گلدسته‌های طرفین در یک زمان ایجاد کرده است (ملازاده، ۱۳۷۶: ۵۹۰).

تحلیل حکمی نور و رنگ در معماری آئینی حرم حضرت معصومه علیهاالسلام

نجم‌الدین معتقد است انوار، مختلف‌الالوان بوده و برای هر رنگی معنای دینی و عرفانی قائل است. او هفتمین و آخرین مرتبه از مراتب انوار را نورسیاه دانسته و آن را علامت هیمان نور و نور ذات می‌نامد. او می‌گوید:

> و اما الوان انوار در هر مقام آن انوار که مشاهده افتد، رنگی دیگر دارد برحسب آن مقام. چنان که در مقام لوامگی نفس، نوری ازرق پدیدآید. و چون ظلمت نفس کمتر شود و نور روح زیادت گردد، نوری سرخ مشاهده شود و چون نور روح غلبه گیرد، نوری زرد پدید آید و چون ظلمت نفس نماند، نوری سفید پدید آید و چون نور روح با صفای دل امتزاج گیرد، نوری سبز پدید آید و چون دل تمام صافی شود، نوری چون نور خورشید با شعاع پدید آید. و چون آئینه دل در کمال صقالت بود نوری چون نورخورشید که در آینهٔ صافی ظاهر آید، که نظر از قوّت شعاع او برو ظفر نیابد البته. و چون نورحق عکس پرنور روح اندازد مشاهده با ذوق شهود آمیخته شود و چون نور حق، بی‌حجب روحی و دلی در شهود آید، بی‌رنگی، بی‌کیفیتی و بی‌حدی و بی‌مثلی و بی‌ضدی آشکار کند، و تمکین و تمکّن از لوازم او شود. این‌جا نه طلوع‌ماند و نه غروب، نه یمین ماند نه یسار، نه فوق ماند نه تحت، نه مکان نه زمان، نه قرب و نه بعد، نه شب نه روز. «لیس عندالله صباح و لامساء» این‌جا نه عرش است نه فرش، نه دنیا و نه آخرت (رازی، ۱۳۸۳: ۳۰۷).

صحن و سرای مشاهد مقدس عموماً فضا و بنای مشابهی دارد، بخش‌های این سازه‌ها عبارت است از: صحن یعنی حیاطی وسیع که در اطراف آن حجره‌های مشابه، با طاق‌های همانند، ساخته شده است.

رواق‌های متعدد، که غالباً گرداگرد مرکز اصلی حرم قرارگرفته، به محل تجمع زائران و نمازگزاران اختصاص دارد.

مرکز اصلی حرم که مزار امامان یا امامزادگان در آن واقع است؛ گنبد اصلی بر پایه‌های آن استوار شده و نمای آن از دور نشان وجود قبر مطهر است. این سه بخش با تفاوتی اندک در همه زیارتگاه‌ها وجود دارد. قسمت‌های دیگری نیز در مجموعه‌های حرم ساخته شده که مختص به آنها نیست، بلکه به شکل‌های گوناگون نیز در مساجد بنا می‌شود؛ گنبد و گلدسته و ایوان از این قسم مشترک است.

بناها و آثار هنری آستان مقدس قم را می‌توان در چند بخش بررسی کرد:

الف) صحن و سرای حضرت در قالب هنر معماری (معرفی فضای کلی و مهندسی بنا، تاریخچه بیوتات و صحنین و سازه‌های وابسته به حرم)؛

ب) آثار هنری در معماری داخلی این مجموعه شامل کاشی‌کاری، گچ‌بری، آئینه‌کاری، حجاری، فلزکاری، مینا و...؛

ج) هنرهایی که علاوه بر جنبه تزئینی ارزش علمی و فرهنگی ویژه دارند، مانند کتیبه‌ها، سکه‌ها، نگین‌ها، تابلوها و قطعات هنری؛

د) کتاب‌ها و آثار مکتوب نظیر قرآن‌های نفیس و کتب خطی.

شهر قم نظر به اهمیّت مذهبی، تاریخی و اینک پناهگاه رجال دین و سیاست بوده و در آن شهر بست‌نشینی رواج داشته به القاب: دارالمؤمنین، دارالعباده، دارالموحدین، خیرالمقدمین، دارالعلم، خاک فَرَج، مدینه المؤمنین، دارمدینه المؤمنین شهرت یافته است. قدمت شهر قم به پایه‌ای است که در کتابی که از عهد ساسانیان و به خط پهلوی باقی مانده است نام قم ذکر شده است (سعادت، ۱۹۷۷). اهمیت شهر قم و حرم مطهر آن‌گونه است که بسیار جای بررسی و پژوهش دارد، اما درحال حاضر غربتی را نظاره‌گر بودم که بعد از این‌همه سال با وجود این‌که یکی از ابنیه‌های هنر اسلامی با قدمت زیاد است ولیکن تا به حال از نظر هنری هیچ پژوهشی صورت نگرفته است و جای بسی تأسف است که این چنین در غربتی خاموش سر تواضع فرود آورده است و هم‌چنان کرم‌شان را نثار زائرین‌شان می‌کنند.

در ادامه هر بخش از این بنای مقدس، به صورت مجزا مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۱. کتیبه‌ها

کاشی‌کاری روی مرقد مطهر حضرت معصومه علیها السلام، بهترین و نفیس‌ترین و کهن‌ترین شاهکار هنر کاشی‌کاری ایران در دوران اسلامی است و به تمام معنا گنجینه ناپیدایی از این هنر ارزنده ایران است که در درون دیواری کاشی معرق در پشت ضریح نقره حرم مطهر قراردارد. بر روی مرقد سه نوع کتیبه دیده می‌شود:

۱. کتیبه کوفی برجسته به رنگ شنگرف (اکسید جیوه، سرخ و قهوه‌ای). (تصویر ۱۲. الف)

۲. کتیبه نوعی خط که تعیین و تشخیص آن مشکل است و به نوعی می‌توان خط کاشی‌کاری خواند. (تصویر ۱۲ الف)

۳. کتیبه خط نسخ‌طلایی که زمینه کاشی‌های آن لاجوردی، قلم طلا، قهوه‌ای، نقره‌ای و دارای نقش‌های مختلف است. (تصویر ۱۲ الف)

پشت ضریح نقره و تقریباً چسبیده به آن، دیواری از کاشی معرق وجود دارد که طبق کتیبه آن به فرمان شاه طهماسب اول صفوی، به سال ۹۵۰ق ساخته شده است. (تصویر ۱۲ الف)

۲. ایوان طلا

طلاکاری این ایوان از هر جهت جالب و نفیس بوده و به وسیله استاد اسدالله فرزند استاد مهدی زرگر ساخته شده است. در محل ورود ایوان بحرم مطهر ایوان کوچکی است که آن را دار الحفاظ می‌نامند. دهانه ایوان سه متر و عرض آن ۱/۵ متر است و چهار متر ارتفاع دارد و با کاشی‌های معرق زینت داده شده است. در کمرگاه این ایوان کوچک کتیبه‌ای است از کاشی معرق نفیس که بدو قسمت تقسیم می‌شود. که حدیثی در مقام حضرت فاطمه علیها السلام نوشته شده است و در چهار طرف طلا قابی از مرمر سفید و شفاف نصب گردیده که روی آن قصیده فتحعلی خان صباملک الشعرا را به خط آقا مهدی ملک الکتاب (سال بنا ۱۲۲۱) حجاری کرده‌اند.

در ایوان طلا که مهم‌ترین و زیباترین و قدیمی‌ترین ایوان‌های موجود در آستانه مبارکه است چند کتیبه وجود دارد که از نظر هنری و خطاطی قابل توجه است:

ـ کتیبه معرق کمربند بالایی به عرض نیم متر و به طول ۱۴ متر که احادیثی به خط

ثلث سفید در زمینه لاجوردی نوشته شده و نویسنده خط کتیبه خطاط عصر قاجار سید رضا رضوی است. (تصویر۳)

ـ کتیبه دوم کمربند پائینی معرق است و همزمان با احداث ایوان نصب گردیده است و به عرض ۶۰ سانتی متر و طول ۱۴ متر است. (تصویر۴)

ـ کتیبه سوم که به صورت عمودی نگارش و نصب آن ۱۲۲۵ هجری است و احتمالاً به خط نور اصفهانی می‌باشد. در این کتیبه نقش‌های گل و بوته نقاشی شده و بر روی آن آیاتی از قرآن مجید نوشته‌اند. (تصویر۵)

ـ کتیبه چهارم که روی قسمت طلا کاری قرار دارد با «یاحنان» شروع می‌شود و «یامنان» کنده‌کاری شده است.

در ضلع مقابل ایوان طلا، ایوانی است به طول ۸/۷۵ و عرض ۲/۵ متر و ارتفاع ۱۳ متر و ازاره پائین این ایوان از کاشی خشتی است و بدنه‌اش با گچ اندودگر دیده و سقف آن مزین به مقرنس‌کاری گچی آویزدار است، در زیر این سقف مقرنس کتیبه‌ای است در زمینه لاجوردی که ۱۲ متر طول و ۳۰ سانتی متر عرض دارد و به خط نستعلیق اشعاری بر روی آن نوشته شده است. و ایوان در سال ۱۳۰۱ هجری قمری بنا گردیده است. بر سر در این ایوان سنگی از مرمر است که بر آن متن وقف‌نامه ناصرالدین شاه را به خط نستعلیق حجاری نموده‌اند. و این ایوان به مدرسه فیضیه راه می‌یابد. (تصویر۶)

۳. صحن اتابکی

تمام رونمای این صحن زیبا و بزرگ با کاشی آراسته شده و در ازاره فوقانی صحن کتیبه‌ای است از کاشی که شعاری نوشته شده است که یک مصرع به رنگ سفید و یک مصرع به رنگ زرد است و کتیبه به خط نستعلیق است (سعادت، ۱۹۹۶: ۳۰). (تصویر۷)

۴. ایوان آئینه

ایوان آئینه با تالار سراسری جلو و تالارهای کوچک طرفین تالار اصلی که دو طبقه هستند با آن گلدسته‌های بلند، دهانه ایوان ۹ متر و عرض آن ۷/۸۷ و ارتفاعش ۱۴/۸۰ متر است. ازارهٔ ایوان به بلندی ۱/۲۰ از سنگ مرمر و ازارهٔ جلو ایوان نمونه‌ای بدیع از هنر حجاری می‌باشد. (تصویر۸)

پوشش زیرین تالار بزرگ و چهار تالار کوچک با قاب‌های چوبی منبّت تخته پوش شده و همه قاب‌ها را با نقش‌های رنگی و آینه آراسته‌اند که خود نمونه‌ای از هنر سقف‌بندی و آراستن سقف در ایران است. (تصویر۹)

۵. ایوان شرقی

در صحن اتابکی روبروی ایوان آئینه ایوان دیگری احداث شده که از لحاظ هنر کاشی‌کاری و مقرنس‌سازی آویزدار، شاهکاری بدیع و بی‌دلیل است. از شاهکارهای هنری استاد محمد باقر قمی است. با کاشی‌های گرهی و معرق و مطبق با آویزهای با دو کتیبه یکی به صورت کمربندی و دیگری در پیشانی ایوان است. ازاره ایوان مذکور از سنگ سیاه ساخته شده و تمام‌نمای آن مزین به زیباترین و نفیس‌ترین کاشی‌های عصر قاجار است. آنچه در این ایوان جلب توجه می‌کند مقرنس‌کاری آویزدار سقف ایوان است که از نظر هنری در آن ریزه‌کاری بسیاری شده و در چند گروه هشت قطاری به طور مرتبه مرتبه گسترش پیدا کرده و در هریک از این نقشه‌ها مقرنس گل ترنجی از کاشی معرق دیده می‌شود که روی آنها اسامی جلاله نقش بسته است. این ایوان دارای صفه محراب مانندی است که از لحاظ کاشی‌کاری ممتاز می‌باشد. در جبهه ایوان زیر هر بل بام کتیبه‌ای از کاشی معرق دیده می‌شود که ۸ متر طول و ۶۰ سانتی‌متر عرض دارد و آیاتی از قرآن به خط ثلثی نسخ رجبعلی مشهدی برآن نوشته شده است. بر بالای این ایوان دو گلدسته برجی وجود دارد و ساعت‌هایی در بالای آن دیده می‌شود. دهانه این ایوان خارجی ۵ متر و عرض آن ۲ و ارتفاعش ۱۲ متر است و در کمربند آن کتیبه‌ای است که بر کاشی خشتی لاجوردی اشعاری به خط میرزا آقا خوشنویس نوشته شده است. (تصویر۱۰)

۶. ایوان شمالی

دهانه‌ای به طول ۷ متر و عرض ۴/۴۰ متر و ارتفاع ۱۲ متر دارد و کمربند کتیبه از کاشی معرق به دو خط ثلثی نسخ و کوفی از رجبعلی مشهدی نوشته شده است.

۷. ایوان جنوبی

این ایوان دارای یک هشتی است که بدنه و سقف آن کاشی‌کاری شده است و در کمرگاه آن کتیبه‌ای از کاشی معرق به طور متداخل ثلثی و کوفی و هم‌چنین در جبهۀ

ایوان مذکور کتیبه‌ای از کاشی‌های خشتی لاجوردی که به خط نستعلیق میرزا آقا تبریزی (مدرس طباطبایی، ۱۳۳۵: ۱۱۱) اشعاری در وصف ناصرالدین شاه نوشته شده است.

۸. مناره

باید گفت که آستانه مبارک حضرت فاطمه علیها السلام از نظر تعداد مناره‌های کوچک و بزرگ در تمام ابنیه‌های مذهبی ایران و جهان نمونه است. که در مجموع در ابنیه آستانه قم ۲۲ مناره کوچک و بزرگ دیده می‌شود(همان: ۳۹).

دو مناره طرفین ایوان طلا که کوتاهتر از دو منارهٔ ایوان طلاست، نوک آن دو، طلاست که معروف به مناره طلا شده است.

بی‌تردید نیست که «مناره» یا جایگاهی که کلام خداوند از آن‌جا در قالب اذان به گوش مردم رسانده می‌شود، در عربی «مناره» یا محل صدور نور نام دارد. حتی اگر به گفته برخی مورخان هنر معماری، مشخصات معماری مناره از چراغ‌های دریای اخذ شده باشد. خود نام مناره در عربی، نور خداوندی را با «کلمه الله» یکسان می‌گیرد. این امر مؤید توصیف خود قرآن به عنوان «الهدی»، یعنی راهنمایی در طریق به سوی خداست؛ نوری که مسیر تاریک انسان را در این جهان روشن می‌کند. نوری که فضاهای معماری اسلامی را مشخص می‌کند و وضوح هندسی و شفافیت عقلانی آن را در برابر دیده می‌آورد، از کلمه‌ای که در قالب قرآن در این فضاها طنین‌انداز است و کسانی را که به پژواک آن گوش می‌سپارند به محضر الهی منتقل می‌سازد، جدایی‌ناپذیر است. پژواک کلمه و نور به فضاها و اشکال معماری اسلامی قداست می‌بخشد و حس حضور پروردگار را در انسان زنده می‌کند به گونه‌ای که به هر سو روی می‌گرداند، این حضور برای او محسوس است، زیرا همان‌طور که در قرآن نیز آمده است: «فاینما تولّوا، فثمّ وجه الله» (نصر، ۱۳۷۵: ۷۵).

۹. گنبد

گنبد عراقی به صورت کلاه خودی با گردنی بلند و کاشی‌کاری معقل، آمیخته‌ای از آجر و کاشی و سپس در سال ۹۲۵ گنبدی که هم اکنون دیده می‌شود بنا گردیده است. گنبد مطهر شلجمی شکل است و قاعده آن هشت ضلعی است. در ساقه گنبد کتیبه‌ای به عرض ۶۰ سانتی متر اشعاری به خط محمد الحسینی است. در سال ۱۳۱۸ در زمان

فتحعلی‌شاه پوشش گنبد طلا گردیده و می‌گویند ۱۲۰۰۰ خشت طلا در تذهیب آن به کار رفته است.

شکل خارجی گنبد نیز کنایه از جمال و مناره نیز نماد جلال الهی است. در قرآن چنین آمده است: «الله نور السماوات و الارض» و در حدیثی نبوی هم داریم: «اولین چیزی که خداوند آفرید نور بود.» این حدیث وجهی کیهان‌شناسانه به آیهٔ قرآن می‌افزاید. این حقیقت مهم جهان اسلامی نه تنها در آسمان‌های بلورین و نور شفافی متجلی است که ویژگی بارز بخش اعظم قلب جهان اسلام است که معماری اسلامی در آن جا رشد کرد، بلکه درخود این معماری هم نمودی بارز دارد. فضاهای معماری اسلامی با استفادهٔ هنرمندانه از نور، با یکدیگر ترکیب شده و به وحدتی می‌رسند که از تجربه فضای عادی و «ناسوتی» فراتر می‌رود (نصر، ۱۳۷۵: ۵۲).

۱۰. حرم مطهر

پس از رحلت حضرت معصومه علیها السلام، ابتدا فردی از خاندان اشعری بر مزار ایشان سایبانی از بوریا برپا کرد (فیض، ۱۳۴۹: ۱۰۱). سپس و در سال ۲۵۶ دختر امام جواد علیه السلام گنبدی بنا کرد (کوچک‌زاده، ۱۳۸۰: ۱۲۴). قاعده گنبد مطهر کثیرالاضلاع است که به طور غیرمساوی می‌باشد. و ضریح مطهر در وسط آن قرار گرفته است. تزئینات داخلی حرم قسمتی مرمری و روی آن کاشی‌کاری با کتیبه معرق و بالای آن آئینه‌کاری دارای کتیبهٔ کمربندی گچ‌بری شده است. بدین تفضیل که از اره‌اش بارتفاع ۱/۵ متر از سنگ مرمر شفاف و قسمت بالای آن هره‌ای از مرمر است. زیر ازاره مرمری حاشیه‌ای است کمربندی به خط ثلثی غلیظ از کاشی معرق به دو رنگ طلائی و سفید در زمینهٔ لاجوردی که احادیثی بر روی آن دیده می‌شود.

سقف حرم به طور کلی مقرنس آینه کاری است و از تلالؤ روز و شب جلوه‌ای روحانی دارد. حرم مطهر که قاعدهٔ هشت ترکی دارد با هم‌آهنگی خاصی به شکل شانزده ترکی در می‌آید و سپس مقرنس آئینه‌کاری شروع می‌شود و به بالای حرم می‌رسد. (تصویر۱۱) عالمی بی‌نهایت از نورسفید، نور نهایت ملکوت علوی است و تجلی به این رنگ، علامت کمال تجلیه روح است (جلالی شیخانی، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

کتیبهٔ کاشی‌کاری بالای روضه منوره به رنگ پس زمینه سبز و حاشیه قرمز تیره دورتا

سدور روضه وجودیت یافته است که علاءالدوله سمنانی می‌گوید:

> رنگ سبز دارد، گاه نوری سرخ، در میانِ او می‌نماید بی‌جهت از همه اطراف دائم می‌بیند، و چشم گشاده و چشم بسته همه برابر می‌بیند، و به‌حقیقت آن نورخاصه مصطفوی است، و سرامرِ نبوی است که به وی پرتوانداخته (سمنانی، ۱۳۶۲: ۲۸۸). (تصویر۱)

پس هر سالکی که رسیده باشد به مقامی از مقامات، به گواهی و دلیلی آن‌جا می‌رسد. گاه باشد که آن گواه و علامت او همه جن و انس را هم‌چنان باشد، مانند الوان‌استار غیوب هفت‌گانه که به ضرورت همه سالکان در مقام سیرالی‌الله می‌بینند این هفت رنگ حجاب را، یعنی در لطیفهٔ قالبی چون سیر می‌کند، ظلمتی محض می‌بیند، و صفات ذمیمه به صورت، مناسبِ حال سالک نموده می‌آید در ضعف و قوت؛ چون عبورکرد از آن، احیاناً انوار از چپ و راست و پیش خود می‌بیند، مانند چراغ، و نور وضوء از بالای سرخود می‌بیند، و در آخر لطیفه خلوتِ تاریک را روشن می‌بیند بی‌نوری ظاهر. بعد از آن‌که در لطیفهٔ نفسی آسمانی پُرابر می‌بیند که به بادِ عنایت از راهِ ذکر، آن ابر دریده‌می‌شود، و صافی می‌گردد، و ستارگان بهوی فرومی‌آیند، و در اندرون وی تصرف‌می‌کنند. (تصویر۱۳) مثل آن‌که بر گوش وی فروآیند، گوش وی بشنودن اسرار غیب شنواگردد، و به چشم فروآیند، بیناگردد به مشاهداتِ غیبی، و به دهان فروآید، زبان از مالا یعنی منقطع گردد، و به ذکر جاری شود، و به دل فرود آید، وسوسه از وی برود. چون از این بیست هزار حجاب خواهد گذشتن، بعد از آن جنّ کافرو مسلمان را همه از خود رد کرده باشد، و نفس حیات ذکریافته، و همهٔ عالم را در وجد با خود همراه می‌بیند، نوری ظاهر گردد بی‌حیّزو مکان، از همهٔ اطراف محیط، به رنگ عقیق، و ماهی بربالای ابروی او، چون ماه نوپیدا می‌گردد، و هرروز زیاده می‌شود. چون نور او مانندِ بَدر شد، فنائی در نفس ظاهرگردد، و دل از نفس جدا شود، و آن نور عشق و محبت از سرّازلی بر سالک سایر غالب گردد، و چنان‌که خواب و خورد از وی ببرد. و گاه باشد که مدتی هیچ نخورد، و از دندان حبّ گوئی در اندرون وی شربتی می‌ریزد، و از قُوت مستغنی می‌گردد. و این کمال نباشد بعد از آن‌که سی‌هزار حجاب رفع گردد؛ و در لطیفهٔ چهارم، که سرّی نام دارد، چنان‌که سیوم را قلبی می‌گویند، در آن لطیفهٔ سرّی، نوری سفید خیزد، زیادت از نور سرخ ظاهرگردد، بعد از آن نوری زرد، که محیط باشد به همهٔ انوار مذکوره، و آن لطیفه

را روحی می‌گویند، بعد از آن نوری سیاه با هیبت، و این آخرِ لطایف مخلوقه باشد که در تحت ذل تکوین درآید. بعد از این نور تمکین باشد که آن را لطیفهٔ حقّی می‌گویند، و نور الهی و حقایق مقوم بها نام می‌نهند، و آیینهٔ جمال‌نمای به عبارت می‌آرند. این هفت پرده هریکی ده هزار حجاب دارد، و صد مقام؛ که به هزار می‌رسد، در این مابین رفع‌می‌شود. اکنون مراد از این توضیح این است که این حجاب‌ها و مقامات همه سالکان می‌بینند در عبور بر مقامات، اما بعضی مقدم می‌بینند و به بعضی مؤخَّر. و گاه باشد که سالک سریع‌السیر باشد، و بی‌التفات به حجبات، و این هفت را همه یک می‌بیند، از آن‌که روح و سرّ و خفی هر سه در یک حجاب نموده شود که این نور سیاه است به رنگ آئینه، و آن نباشد که نموده نشده، فامَّا چون مشغول بوده، به فهم او نرسیده» (همان: ۳۲۷).

۱۱. ضریح مطهر

کاشی‌های مرقد خشت‌هایی با اشکال گوناگون دارند: که مربع مستطیل، کوکبی و نیم‌کوکبی با زمینهٔ لاجوردی، نقره‌ای، قهوه‌ای و فیروزه‌ای هستند و کاشی‌های گرداگرد مرقد طهر، خشتی لب‌برگردان و کاشی‌های بدنه مرقد به صورت کوکبی و نیم‌کوکبی می‌باشند. خطوطی که بر این مرقد نگاشته‌اند کوفی و نسخ و برجسته و ساده است و تاریخی به سال ۶۰۵ تا ۶۱۳ به چشم می‌خورد و کاشی‌های که برروی مرقد قرارگرفته ۱۵ پارچه است و ۵ کتیبه شامل آیت‌الکرسی و آیاتی از قرآن نوشته شده است. ۴۵ در بالای ضریح ۷۲ کنگره برگ درخت نصب شده که گل بوته میناکاری در زمینه هریک آنها به چشم می‌خورد. (تصویر ۱۲ الف و ب)

وقتی انکشاف‌ها، این‌چنین روحِ بشر را در جهت رسیدن به باطنِ حقیقت تابناک نگه می‌دارد که هرچه بیشتر پیش می‌رود فیوضات الهی را بیشتر درک می‌کند، این‌جاست که نیازِ خواهشِ شنوا شدنِ تمامِ جان در برابر ظلمت دنیوی‌اش، باطنِ نور را می‌طلبد.

سرنوشت تاریخیِ هنر چیزی نیست جز آنچه که از آن زاده شدیم و در ما آمیخته شده است و تحقق این امر جز خلق هنر مقدس در این عالم نیست تا موجب تقرب انسان به حقیقت باشد. هنر سنتی با عرفان و معنویتی آمیخته شده است که نور، منبع هستیِ آن است. و این‌که هنرمند سنتی چگونه نور را در رنگ‌ها و فضاها جایگزین می‌کند که

تصویر تمام صفات الهی در آن انعکاس یابد، آن بر می‌گردد به همان تزکیه نفس هنرمند؛ که از دیرباز تاریخ، مفهومی قابل تأمل بوده است. چنان‌که هنرمند با تهذیب نفس، خود را به مدینه فاضله افلاطون می‌رساند و کاتارسیس ارسطو راهی بود برای رساندن هنرمند به آن تزکیه نفس. هنرمند با این تهذیب، از آن منیّتِ خود عبور کرده و به انکسار درونی می‌رسد، و آن یعنی خلاقیت و زیبایی توحیدی هنرمند سنتی که در آئینه کاری ایوان‌ها می‌توان یافت. می‌شود همان ترکیب رنگ‌ها با کثرت در وحدت نورها و سایه‌ها. می‌شود فریادِ مناره‌ها و عظمتِ گنبدخانه‌ها. می‌شود شکستِ نفس‌ها و یافتنِ بردگی‌ها و در آخر می‌شود ماندگاری‌شان در قرن‌ها و سخن گفتنِ اسطوره‌های‌شان. پس این‌جاست که می‌توان گفت عروجِ هنر سنتی در پی رستگاریِ بنده بودن واقعیِ بندگیست.

نتیجه‌گیری

رنگ و نور یکی از شگفتی‌های مطرح شده در هنر می‌باشد. قرآن علاوه بر کاربرد واژه‌های کلی مربوط به رنگ‌ها از قبیل (لون، الوان و صبغه) از برخی رنگ‌ها (مانند زرد، سبز، قرمز، آبی، سفید و سیاه) به‌طور ویژه نام برده و رنگ خدایی صبغه الله را بهترین رنگ معرفی کرده است.

نور از شدت درخشندگی قابل رؤیت نیست از این رو در رنگ جسمیت می‌یابد تا قابل رؤیت باشد رنگ هم به تعدد در گوناگونی خود درنقش‌ها و فضاهای متفاوت ظاهرمی‌شود که هرکدام از رنگ‌ها برحسب سرد بودن و گرم بودن‌شان ظهوری متفاوت می‌یابند. رمز نهفته در رنگ‌ها هرکدام حقیقتی گسترده دارند همان‌طور در قرآن نیز هر کدام از رنگ‌ها تعریف و تحلیلی ویژه به‌خود دارند حرکت و جاری‌بودن نقوش دربناها و یا سکوت و تفکربرانگیزبودن جزئی از بناها حکایت از ناب بودن رنگ‌ها دارد پس به‌جرأت می‌توان گفت که بنا با توجه به تعریف نور طراحی و ساخته شده و این‌که نور چگونه وارد بنا شده و چگونه عظمت آن را جلوه‌می‌دهد؛ و همین‌طور ارتباط نزدیک بین نور و رنگ از این دیدگاه احساسی فراطبیعی در دین و ریشه در ادیان دارد که سیر صعودی را در جهت حقیقت‌یابی می‌پیماید.

نور از مبدأِ وحدت می‌آید و در ازدحام کثرت ظهور می‌یابد. در اصل نور را همان نور الهی می‌دانند که کل هستی از آن نشأت گرفته است.

مفاهیم عرفانی در شکل‌گیری معنای حکمی نور و رنگ پیوندی عمیق دارند چرا که هر خط و نقش و رنگ و حجم و فضایی با تعبیری گران‌قدر طراحی و اجرا شده، وقتی فتوت‌نامه معماران حتی وضو گرفتن برای گذاشتن هر آجر روی آجر را در اصولش دارد پس نمی‌توان نادیده گرفت که مفاهیم عرفانی جایگاهی در بناهای مقدس ندارد. وقتی زیر گنبدخانه تاریک صرف است و فقط از مرکز حجم کره شدت نوری به داخل وارد می‌شود دقیقاً می‌توان حضور کثرت در وحدت را دید، می‌توان حضور تابش رحمت بر زمینیان تاریک پرست را دید. ظلمت و نیستی، هستی را به نظاره می‌نشیند که وجودش را برای خود ماورای توانش می‌داند، این است که اصالت هستی بر تارک ابهت و عظمت بنا جلوه‌گر می‌شود، رموز را باید کشف کرد و این راه بسی طولانی و سخت است ولیکن وقتی پنجره‌ای می‌یابی، در اقیانوس بی‌انتهایی وارد می‌شوی که خود را چون ذره کوچک و هیچ می‌بینی اما عشقی همچون انعکاس صفات حقیقیِ یک بودن، تو را همچون نور می‌کند و این است که در مادیت رنگ واسطه می‌شوی که پی به حقیقت ببری و سرشتت تازه تشنه می‌شود تشنهٔ یک نور که در دستان هنرمند سنتی جست‌وجو می‌کنی که کجا و چگونه می‌توانی آن را بیابی و نقشش را به حکمتی مفهوم دهی. هنری که با سرشت ارتباط دارد یعنی با ساحت باطنی مرتبط است از این رو نوری که از آن منشأ می‌گیرد نیز حاوی پیامی است که در ساحت باطنی سنت، موجودیت یافته است و این‌گونه می‌شود که فهم هنر سنتی با مرتبه‌ای فوق ظاهری پیوند نزدیک دارد.

در مفاهیم عرفانی، زیبایی جایگاه با ارزشی دارد و پیوند بین حقیقت و زیبایی با فاکتورهای نور و رنگ تجلیِ صفات خداست که اصل زیبایی‌ها را پایه‌گذار است. به جاست که بگوییم نور و رنگ در حکمت هنر معماری حرم کلمات اصلی تحلیل زیبایی‌هاست و این تزکیه نفس هنرمند است که به معرفتی دست می‌یابد که می‌تواند زیبایی‌ها را در هنر خود به حقیقت به ظهور تبدیل کند و این اوج زیبایی هنر سنتی می‌شود که با ریاضت و سختی به دست آمده است. این هنر در اوج سکوت، رمزهای نهفته‌ای دارد که فرد پله به پله به حقیقت آن دست می‌یابد. عظمت بنا و رنگ‌ها در اصالت معنایی خود قداستی را از مفهوم دین نمایش می‌دهند که گویی فضایی جهت پیوند عبد به معبود ابداع شده است.

رنگ‌های مختلف از جمله زرد، سبز، آبی، سیاه، سفید، قرمز تعابیری داشته است

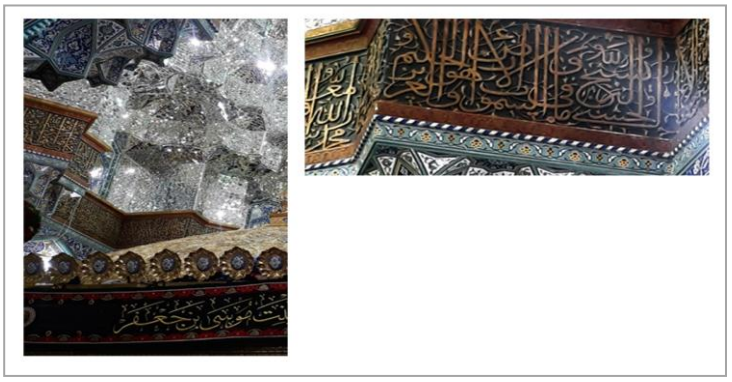
(تصویر۱۵). می‌توانیم خاطرنشان کنیم که حقیقت نور و رنگ دقیقاً الهی می‌باشد. زیبایی و درخشش حقیقی رنگ‌ها از عالم بالا منشأ گرفته شده است و برحسب طبقات و مرتبه‌های دنیوی، بهره‌ای از درخشش رنگ‌ها را دریافت کرده‌اند و کیفیت یافته‌اند. آدمی از ابهت فضا به کوچکی و ضعف خود پی می‌برد و این‌گونه است که سرتسلیم فرود می‌آورد و درصدد آن برمی‌آید که حقیقت الهی را جست‌وجو کند. آدمی گاهی خود را عاری از معلقات و تجملات دنیای سنگین در آیینهٔ خود می‌بیند و گاهی خود را از نور دور می‌بیند و نمی‌تواند بودنش را تحمل کند این‌جا رنگ‌ها را واسطه‌ای می‌داند جهت رسیدن به آن وحدت مطلق بی‌رنگ. از ترکیب و نظم خاص رنگ‌های به کارگرفته شده پی به هدفمند بودن جهان هستی می‌برد. جلال و جمال رنگ و نور، جلوه‌ایی کوچک از وسعت بی‌کران رنگ‌های طبیعت می‌باشد و از این رو رنگ‌های در بناهای مقدس از جمله حرم حضرت معصومه علیهاالسلام انسانِ فراموش‌کار را را دوباره به ذات خویش یادآوری می‌کند که چه هست و چرا خلق شده است.

بنای مقدس حرم حضرت معصومه علیهاالسلام از لحاظ این‌که جایگاه اصلی حس حضور خالق یکتاست، نمایش چهارچوبی است برای عدم حضور شیاطین و درک بیشتر فرشتگان الهی از این رو عاری از هرگونه جزءای که تداعی بهم ریختگی‌های ذهنی به دنیای مادیات باشد را یادآور است. معماری حرم که یکی از مهم‌ترین هنرهای مقدس است حرکتی جاری را داراست که از هر سو پی به اصول یگانگی خالق می‌برد و راهی است برای وصول حق. ایوان‌های شرقی و غربی ـ شمالی و جنوبی وقتی در طول شبانه‌روز با توجه به جهش تابش خوررشید، هرکدام به شیوه‌ای جلوه‌گری می‌نمایند، دسرمی‌یابیم که بازتابی است از صفت‌های خدا که در عین وحدت، کثرتی را در تشعشع زلالش حفظ می‌کند.

بنابر مطالبی که ارائه گردید، پژوهش حاضر موفق شد تا ضمن تبیین حکمی و عرفانی نقش و جایگاه نور و رنگ در معماری اسلامی، چگونگی کاربست نور و رنگ در معماری آئینی حرم مطهر حضرت معصومه علیهاالسلام را تحلیل کند. این پژوهش که اولین پژوهش جدی در باب تبیین ماهیت عرفانی معماری و مواد به کار رفته در این بنای مقدس است، با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی، موفق گردید تا این گزاره را به اثبات برساند که نور و رنگ به کار رفته در معماری مقدس حرم حضرت معصومه علیهاالسلام، مبنای حکمی و عرفانی

دارد و این مسئله موجب می‌شود تا انسان حین حضور در دل این معماری شکوهمند، به یک انرژی فرازمینی متصل شود، و در جهت رشد و کمال از آن بهره‌مند گردد.

جدول تصاویر حرم مطهر حضرت معصومه علیها السلام

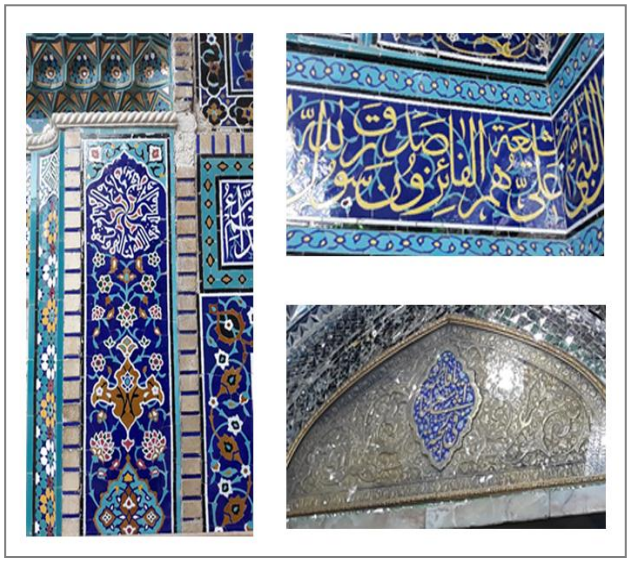


تصویر۱- کتیبه بالای ضریح مطهر
کتیبه کوفی برجسته به رنگ شنگرف(اکسید جیوه، سرخ و قهوه‌ای)

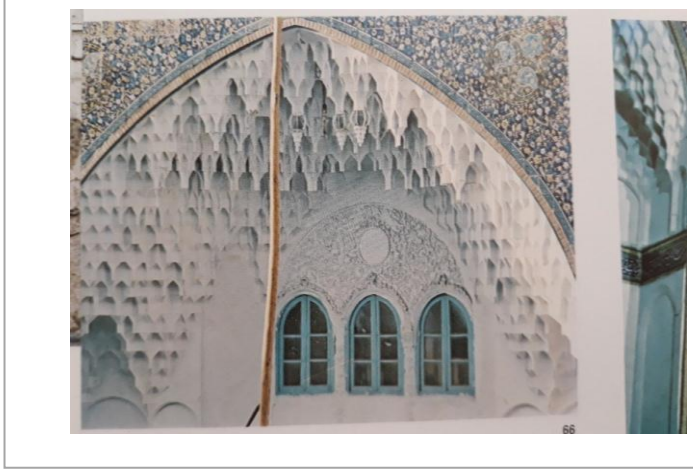
تصویر۲- نمونه‌هایی از حضور تنالیته‌های رنگ قرمز به تعدد در جایگاه‌های مختلف
ترکیب رنگ قرمز در پس زمینه سفیدی سنگ مرمر. روضه منوره پیشرو

تصویر ۳- کتیبه به خط ثلث، رنگ سفید در زمینه لاجوردی، ایوان طلا، صحن عتیق

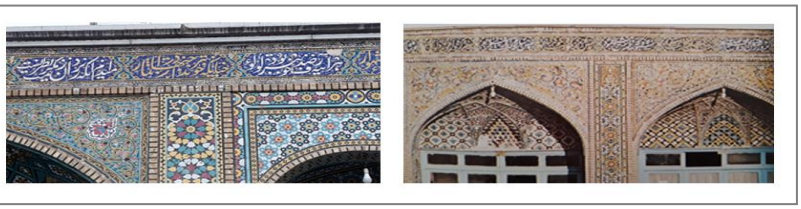
تصویر ۴– کتیبه معرق ، ایوان طلا، صحن عتیق
عمق و خیرخواهی رنگ آبی و سفید



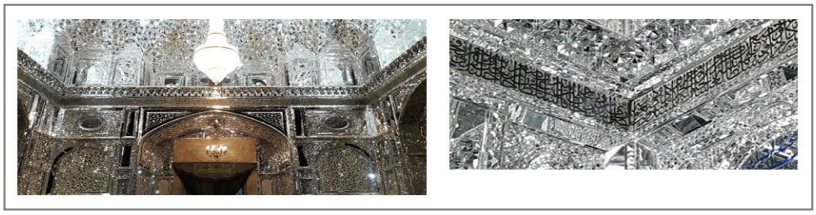
تصویر۵- کتیبهٔ عمودی ایوان طلا، نصب ۱۲۲۵ هجری، نقاشی نقش‌های گل و بوته
با نوشته‌های آیاتی از قرآن ـ جلای رنگ گرم و درخشان زرد کنار رنگ آبی



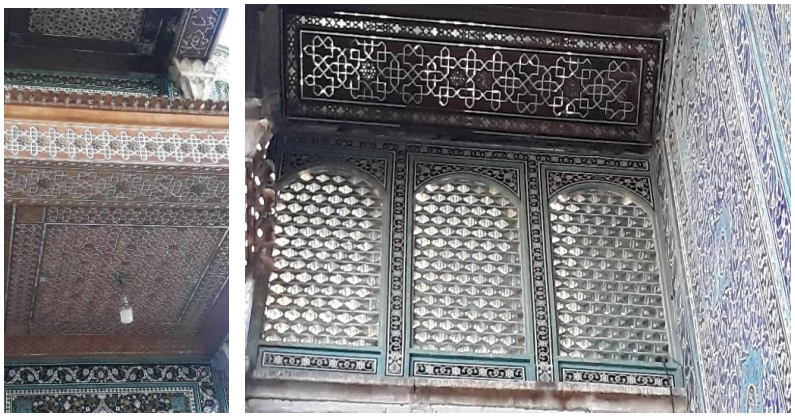
تصویر۶- ضلع مقابل ایوان عتیق، مقرنس‌های آویزدار گچی صحن عتیق
طول ۸/۷۵ و عرض ۲/۵ متروارتفاع ۱۳ متر بدنه گچ اندود



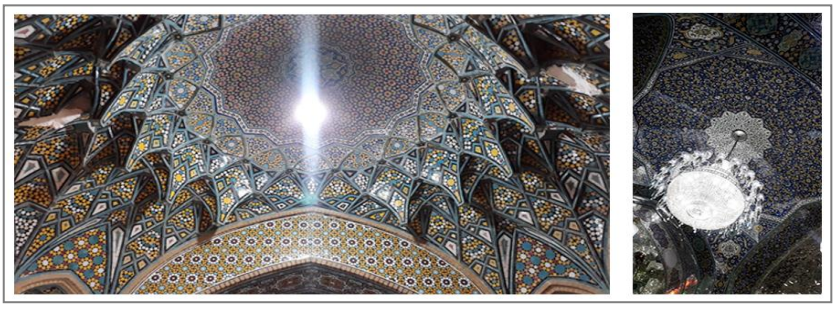
تصویر۷- کتیبه کاشی کاری به رنگ سفید و زرد، صحن اتابکی
ازاره فوقانی صحن کتیبه‌ای است از کاشی که شعاری نوشته شده است که یک مصرع به رنگ سفید
و یک مصرع به رنگ زرد است و به خط نستعلیق



تصویر۸— ایوان آئینه، دهانه ایوان ۹ متر وعرض ۷/۸۷ با ارتفاع ۱۴/۸۰ متر
تجلیِ نور مطلق، در آئینه درتمامِ زوایا، آشکار کردن حضور الهی، با وجودی‌لایتناهی
حضور رنگ مشکی در کتیبه‌ای مابین انعکاس آینه‌های معرق

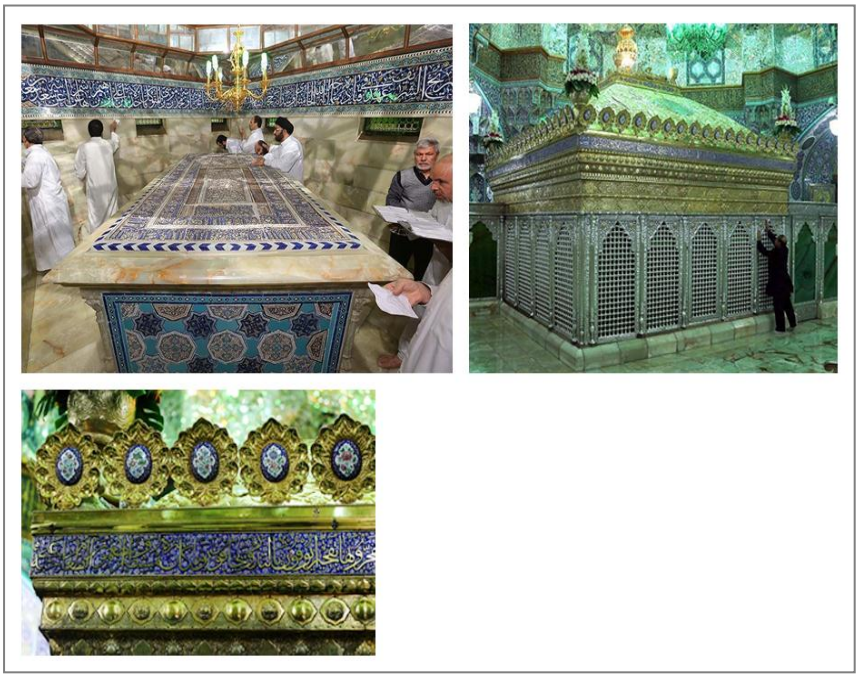


تصویر۹- قاب‌های چوبی منبت سقف ایوان آیینه



تصویر۱۰- ایوان شمالی صحن اتابکی، جلای رنگ گرم و بخشندهٔ زرد در آبی با تنالیته‌های متفاوت
تجلی تنالیته‌های نور زرد و سفید در جایگاه‌های متفاوت، روضه منوره، پیشرو

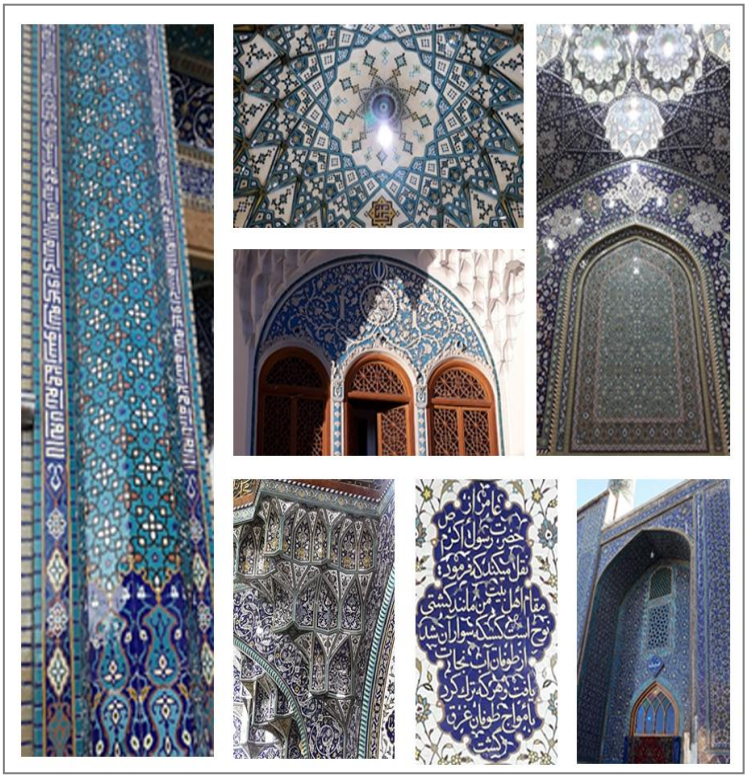
تصویر۱۱- تلالؤ مقرنس آینه‌کاری سقف حرم، قاعدهٔ هشت ترکی حرم مطهرکه باهماهنگی خاصی به شکل شانزده ترکی
در می‌آید و سپس مقرنس آئینه‌کاری شروع می‌شود و به بالای حرم می‌رسد



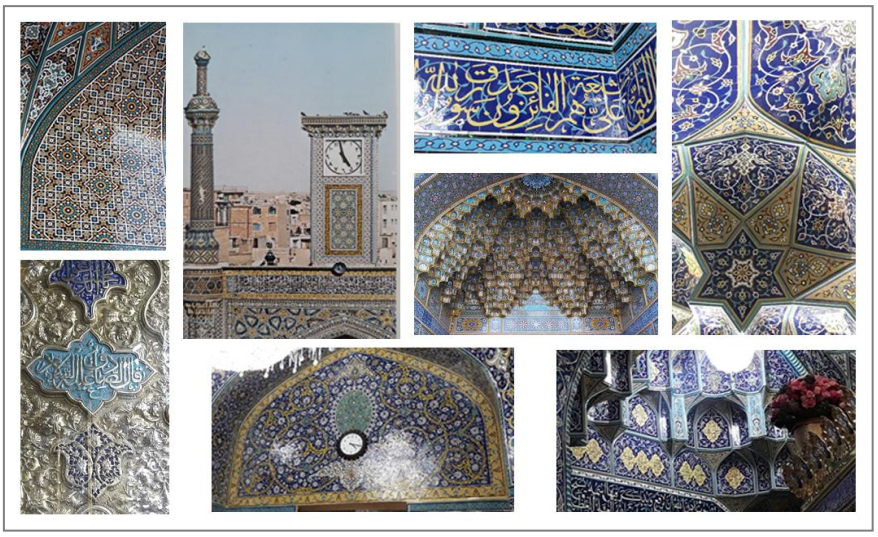
تصویر۱۲- الف: کاشی‌کاری‌های داخل ضریح مطهر، قالب رنگ سفید و آبی در تنالیته‌های متفاوت. کتیبه‌های روی مرقد.ابتدا به رنگ شنگرف.کتیبه دوم و سوم به رنگ آبی
ب: در بالای ضریح ۷۲ کنگره برگ درخت به رنگ زرد و آبی نصب شده که گل بوته میناکاری در زمینه هریک آنها به چشم می‌خورد

تصویر۱۳- رعایت سلسله مراتب در حرکت به سمت نور و روشنایی
در تمامی رواق‌های ورودی ـ خروجی و هم‌چنین اتصالات صحنین

تصویر۱۴- حس حضور نور بر بالای سر زائران با به کارگیری نورطبیعی و رنگ زرد در فضای زیر گنبد



تصویر۱۵- غلبه رنگ آبی حس عروج، حضور و حس خویشاندی را به زائران هدیه می‌دهد. کنار هم نشستن تنالیته‌های مختلف رنگ آبی در ابهت و عظمت ساختن بنا



تصویر۱۶- صحن اتابکی، جلب‌کردن و پخش‌کردن نور در مقرنس، با ترکیب رنگ آبی و زرد

منابع

قرآن کریم

۱. اُلدمِدو، هری کِنِت(۱۳۸۹)، ***سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان***، ترجمه: رضا کورنگ بهشتی، تهران، حکمت.

۲. بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۵)، ***هنر اسلامی: زبان و بیان***، ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش.

۳. بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۶)، ***مبانی هنر اسلامی***، ترجمه و تدوین: امیر نصری، تهران، حقیقت.

۴. جلالی شیخانی، جمشید(۱۳۸۹)، «معناشناسی عرفانی نور و رنگ در اندیشه سیدمحمد نوربخش»، ***الهیات***، شماره ۱۳.

۵. خاتمی، محمود(۱۳۹۰)، ***پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی***، تهران، فرهنگستان هنر.

۶. رازی، نجم(۱۳۸۳)، ***مرصاد العباد***، به اهتمام: محمدامین ریاحی، تهران، شرکت

انتشارات علمی و فرهنگی.
۷. ستوده، منوچهر(۱۳۷۵)، ***کتابه‌های حرم مطهر حضرت معصومه علیهاالسلام و حظیره‌های اطراف آن***، قم، کتابخانه حضرت آیة‌الله العظمی مرعشی نجفی.
۸. سعادت، بیژن(۱۹۷۷)، ***بارگاه معصومه***، فلورانس، بی‌نا.
۹. سمنانی، علاءالدوله(۱۳۶۲)، ***العروه لاهل الخلوه و الجلوه***، تصحیح و توضیح: نجیب مایل هروی، تهران، مولی.
۱۰. عباس‌زاده، عبدالرضا(بی‌تا)، «نگاهی به ساخت و سازهای حرم حضرت معصومه علیهاالسلام»، ***نشریه باستان‌پژوهی***، سال هفتم، شماره ۱۳.
۱۱. عمید، حسین(۱۳۸۶)، «جام نو و می کهن»، ***فصل‌نامه عصرآدینه***، شماره دوم.
۱۲. عمید، حسین(۱۳۸۹)، «تقدس و زیبایی»، ***فصل‌نامه عصرآدینه***، شماره پنجم و ششم.
۱۳. فیض، عباس(۱۳۴۹)، ***گنجینه آثار قم***، قم، انتظارات مهر استوار.
۱۴. کربن، هانری(۱۳۸۷)، ***ابن سینا و تمثیل عرفانی***، ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، انتشارات جامی.
۱۵. کربن، هانری(۱۳۸۹)، ***واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان***، ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، سوفیا.
۱۶. کوچک‌زاده، محمدرضا(۱۳۸۰)، ***تاریخچه قم و مساجد تاریخی آن***، قم، انتشارات انشراح.
۱۷. گنون، رنه(۱۳۷۴)، ***معانی رمز صلیب***، ترجمه: بابک عالیخانی، تهران، سروش.
۱۸. مدرس طباطبایی(۱۳۳۵)، ***تربت پاکان***، قم، انتظارات مهر.
۱۹. ملازاده، کاظم(۱۳۷۶)، ***دایره ماعارف بناهای آرامگاهی***، تهران، انتشارات سوره.
۲۰. موسوی گیلانی، سیدرضی(۱۳۸۶)، «سنجش مؤلفه‌های هنراسلامی با هنرمدرن»، ***فصل‌نامه عصرآدینه***، شماره دوم.
۲۱. نصر، سیدحسین و دیگران(۱۳۷۰)، ***جاودانگی و هنر***، ترجمه: سیدمحمد آوینی، تهران، انتشارات برگ.
۲۲. نصر، سیدحسین(۱۳۷۵)، ***هنر و معنویت اسلامی***، ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر.

۲۳. نصر، سیدحسین(۱۳۸۵)، ***معرفت و معنویت***، ترجمه: انشاءالله رحمتی، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
۲۴. نوایی، کامبیز؛ حاجی قاسمی، کامبیز(۱۳۹۰)، ***خشت و خیال***، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
25. Schuon, Frithjof(1997), *Spiritual Perspectives and Human Facts*, London, Translated by Macleod Matheson.