تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجـــار از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی[1]

ندا کیانی اجگردی[2]
حاتم شیرنژادی[3]

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۷

چکیده

ارزش محتوایی رنگ در هنرهای ســـنتی چون قالی‌بافی، همواره از ارزش بصری آن بیش‌تر بوده اســـت؛ تا جایی که حضور رنگ در این هنر به‌ویژه قالی‌های محرابی همچون هر پدیده دیگر در نظام فکری عرفای اســـلامی و ســـنت‌گرایان، می‌تواند از حقیقتی نامتناهی در ورای خود حکایت کند. در این میان علاءالدوله ســـمنانی و شـــیخ محمد کریم‌خان کرمانی به رنگ‌ها توجه ویژه‌ای داشته‌اند که با در نظر گرفتن تصوف و تشیع از یک نحله‌ی مشـــترک و نبود نگاه ویژه به رنگ‌شناسی قالی‌های محرابی دوره قاجار در نسبت با عرفان، می‌توان ارتباط ضمنی موجود در دیدگاه آن دو را نسبت به مقوله مذکور به کار بست. لذا پژوهش حاضر با هدف تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجار بر اساس دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی، این سؤال اصلی که چگونه می‌توان ماهیت رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره قاجار را با توجه به دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی بازشناخت، پیش روی خود دارد تا یکی از بنیان‌های عمیقی که این هنر بر آن استوار است، نمایان گشته و همزمان در فهم مکاشفات عرفانی راهگشا افتد. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای بوده است. حاصل آنکه به اعتبار آرای دو عارف مزبور، نظام رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره قاجار، به‌طور تمثیلی رســـیدن به خداوند و ســـفر روحانی انسان را متجلی می‌سازند و همچون پیامبر یا امام درونی به عابد جهت داده و او را به سمت مرکز می‌کشانند؛ یعنی هنرمند سعی در نمایاندن معنا در صورت داشته است.

واژگان کلیدی: رنگ، نور، علاءالدوله سمنانی، شیخ محمد کریم خان کرماني، قالی محرابی، دوره قاجار

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35962.1635

۲- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، نویسنده مسئول.
n.kiani@aui.ac.ir
۳- کارشناسی ارشد هنر اسلامی (گرایش مطالعات تاریخی و تطبیقی)، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
hatam_shirnejadi@yahoo.com

مقدمه

هنرهای سنتی از معرفت قدسی جداناپذیر هستند تا آنجا که درک آن، یعنی کسب بصیرت نسبت به حقیقتی که سرشت باطنی آدمی را در مقام صنعت‌گر الهی شکل می‌دهد و گواهی زیبایی خداوندی است. حال که هنرهای سنتی، رمزی از حقیقتی بالاتر هستند باید از ظاهر آن‌ها به باطن راه برد. درواقع آنچه هنرمند در ایجاد اثر انجام داده است، مرتبه تنزیل است (نزول از عالم معنا به عالم ماده) و آنچه امروز باید برای فهم آن انجام شود مرتبه تاویل (برگردان از عالم ماده به عالم معنا)؛ لذا با سپردن مسیر عکس تنزیل، یعنی تاویل می‌توان به اصل و اول حقایق بازگشت. در این میان رنگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر ظاهری در هنرهای سنتی، دارای مفاهیم باطنی خاص و نمادین سنت عرفانی بوده که در مواجهه با آرای عرفای اسلامی و صوفیان نیازمند تاویل است. در این قلمرو، معمولاً عرفا از رنگ، با عنوان تجزیه نور صحبت نکرده و آن را عامل ظهور می‌دانند؛ به عبارتی نورِ مجرد از طریق رنگ عینیت می‌یابد. به همین جهت رنگ بیانگر مراحل سلوک بوده و در این انحا نور را نیز همواره شرط حصول و برخی دیگر شرط ظهور و دیدن رنگ‌ها برشمرده‌اند که در مراحل سلوک برانسان نورانی ظاهر می‌شود؛ چراکه «نور» متأثر از متون مقدس و قرآن کریم در آیین مقدس اسلام و در میان عرفا، بنیاد هستی و خداوند است. درنتیجه آنچه در نظر عرفا به مفهوم رنگ در معنای امروزی نزدیک بوده، نور است و رنگ در کنار نور به‌عنوان اصلی‌ترین تجلیات هنری معنا یافته است. حال که رنگ با عرفان و صوفیه نسبتی همه‌جانبه داشته است و البته که تاویل و خرق حجاب‌ها کار اهل سلوک و علمای عرفان است؛ این نوشتار بر آن است که از یک سو بر مبنای دیدگاه علاءالدوله سمنانی از سلسله کبرویه و آرای شیخ محمد کریم‌خان کرمانی از مکتب شیخیه به تاویل رنگ بپردازد و از دیگر سو تاثیر آن را بر هنر قالی‌بافی که علاوه بر کاربرد، در خلوت عرفاني انسان نیز نقش ایفا کرده، به‌ویژه در قالی طرح محرابی که بر یادآوری جاي عبادت، «تقرب خدا» و «جنگ در راه خدا» تأکید داشته است، بررسی کند. ازآنجاکه بخش بزرگی از این نوع قالی در دوره قاجار شکل گرفته که علاوه بر وفاداری به سنت‌های پیش از خود، متوجه تغییراتی نیز بوده است، در این مجال نمونه‌هایی از گستره متعدد آن‌ها، مطالعه می‌شود.

بر این مدار پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به این سؤال بوده است که چگونه می‌توان ماهیت رنگ‌ها را در قالی‌های محرابی دوره قاجار با توجه به دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی بازشناخت. این پژوهش با واکاوی یکی از جنبه‌های قداستی بازتاب‌دهنده ذات حق و سیر سلوک عارف و هنرمند در نظر دارد به مخاطب بیاموزد با چشمان و فهم تازه‌ای به هنرهای سنتی نگاه کند؛ چراکه نوع درک هنرمند سنتی از ماهیت رنگ‌ها وابسته به منابع دینی و عرفانی، می‌توانسته مؤثر بر کاربرد آن‌ها در این هنرها باشد. ازاین‌رو، سخن اول شرح آرای علاءالدوله سمنانی و شیخ کرمانی در تاویل رنگ است، سپس با بررسی قالی‌های محرابی انتخابی، تجلی رنگ‌ها در آن‌ها، براساس شناختی که از رنگ در آرای حکما به‌دست‌آمده، تبیین می‌گردد.

پیشینه پژوهش

تاکنون پیرامون مفاهیم و ماهیت رنگ و نور در اندیشه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی به‌طور جداگانه مطالعاتی صورت گرفته است لیکن بررسی این آرا در هنرهای سنتی، محدود بوده و اکثراً دیدگاه علاءالدوله سمنانی در هنرهایی چون نگارگری و معماری موردتوجه قرار گرفته است؛ تا آنجا که نگارندگان دنبال کردند، پژوهشی مبنی بر دیدگاه هر دو عارف به‌طور هم‌زمان یافت نشد. علاوه بر این اگرچه قالی‌های محرابی دوره قاجار از وجوه مختلف ساختاری، نشانه‌شناسی، تصویری و... بررسی شده‌اند؛ لیکن در حیطه رنگ‌شناسی آن‌ها در نسبت با عرفان مطالعه‌ای صورت نگرفته است. لذا پژوهش حاضر برخلاف مطالعات مذکور در (جدول ۱)، از یک سو آرای دو عارف مشهور از دو طریقت یعنی صوفی گری و تشیع را از دو برهه زمانی متفاوت (ایلخانی- قاجار) در کنار هم موردتوجه قرار داده است، از دیگر سو به‌طور خاص از این آرا به‌منظور واکاوی و تاویل رنگ و تاثیر آن بر قالی‌های محرابی دوره قاجار بهره گرفته است که تاکنون از این منظر مورد پژوهش قرار نگرفته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از اسناد و مدارک کتابخانه‌ای انجام شده است. نمونه‌گیری به شکل هدفمند بوده و جامعه آماری آن در تعداد ۱۵ قالی محرابی متعلق به دوره قاجار از شهرهای مختلف ایران است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به روش کیفی و با رهیافتی تاویلی، در پی تبیین تناظر آرای دو عارف صاحب‌نظر در حیطه رنگ با ماهیت رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره

قاجـار صورت گرفته اسـت. آنچـه در این پژوهـش موردتوجه بـوده تشـابه و تطبیـق نیسـت؛ بلکـه تناظـر و تاثیـر اسـت به‌گونه‌ای که معلوم گردد افکار ایـن دو عارف چگونه با تاویل رنگ در این هنر قرابت دارد.

جدول۱- پیشینه پژوهش (نگارندگان)

	عنوان	موضوع	نویسنده	تاریخ
مطالعه رنـگ در هنرهای سنتی از منظر علاءالدوله سمنانی	تجلی نمادهـای رنگی در آیینهٔ هنر اسلامی	نمادپـردازی برخـی رنگ‌هـا در آیینـهٔ نگـرش اسـلامی از دیدگاه قـرآن و احادیث و چنـد تـن از اندیشـمندان همچون علاءالدوله سمنانی	عسگری و اقبالی	۱۳۹۲
	تمایزمیان نور و نار در قرآن و عرفان اسـلامی و تاثیر آن بر مفهـوم و کاربـرد رنگ در نگارگری اسلامی	بررسـی تمایزمیان نور و نار در قـرآن و در آرای حکما و عرفایی چون شیخ اشراق و علاءالدوله سمنانی و بازتاب این معنا در برخی از مهم‌ترین نگاره‌های تاریخ نگارگری اسلامی	بلخاری قهی	۱۳۹۶
	واکاوی چگونگی تاثیرپذیری نگارگران دوره تیموری در زمینه رنگ از آرای علاءالدوله سمنانی	بررسی سه کتاب شاهنامه بایسنقری، معراج نامه میرحیدر و منطق الطیـر در تأکیـد بـر تاثیرپذیری نگارگـران هـرات از آرا عرفایی چون علاءالدوله سمنانی در انتخاب رنگ.	یادگاری	۱۳۹۶
	بازشناسی تاثیر اندیشه‌ی عرفانی در پدیداری رنـگ آبـی در کاشـی‌کاری مساجد ایران	بازخوانـی تاثیـر اندیشـه‌ی عرفانی اندیشـمندانی چـون علاءالدولـه سـمنانی بـر پدیـداری نمادگرایانـه رنـگ آبـی در کاشی‌کاری مساجد	مـرادی نصـب و دیگران	۱۳۹۶
	رنـگ از دیـدگاه عرفانـی در نظریـات علاءالدولـه سمنانی (مطالعه موردی: مسجد گوهرشاد مشهد)	شـناخت رنگ‌هـا در دیـدگاه سـمنانی و بررسـی آن‌هـا در مسجد گوهرشاد با تأکید بر افزایش گرایش به عرفان در دوره تیموری و تاثیر آن در کاربرد رنگ	هاشـم‌پور و تـوران پور	۱۳۹۷
	تحلیـل رنگ‌هـای یـک مقبـره پـوش دوره صفوی با تکیـه بـر آرای علاءالدوله سمنانی	با بهره‌گیـری از روش پدیدارشناسـی هرمنوتیك هانری کربن به تحلیـل آرای علاءالدوله سـمنانی به‌عنـوان مبنایی برای نقد مخاطب محور در تک اثر پرداخته است	مهرابي و عوض پور	۱۳۹۸
	مبانی عرفانی هنـر و معماری اسلامی	دفتـر اول: تبییـن اصول وحـدت وجـود در حکمـت و عرفان اسلامی در سه مکتب الهی، زمینی و وحدت شهود از دیدگاه علاءالدولـه سـمنانی و شـیخ احمـد سـرهندی- دفتـر دوم: تبیین مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی با تأکید بر تجلی رنگ و نور در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی	بلخاری قهی	۱۳۹۹
مطالعه رنـگ در هنرهای سـنتی از منظـر شـیخ محمد کریم خان کرمانی	خوانـش پدیدارشـناختی رنـگ سـرخ در یـک پتـهٔ محرابـی دورهٔ قاجار با تکیه بـر آرای حاج محمد کریم خان کرمانی	بـا بهـره گیـری از روش پدیدارشناسـی هرمنوتیکـی هانـری کربـن، بـه تحلیـل آرای حـاج محمـد کریم‌خـان کرمانـی به‌عنوان مبنایی برای نقد مخاطب محور رنگ‌های یک اثر هنری پرداخته است	مهرابی	۱۳۹۹
مطالعه قالی‌های محرابی در نسبت با عرفان	تجلی مفاهیـم و تفاسـیر قرآنی در طرح قالی‌هـای محرابـی درختی دوره قاجار	مطالعه پنج نمونـه از قالی‌هـای دوره قاجار با طـرح محرابی درختی که کاملاً بر اسـاس متن قرآن بوده و نشـان می‌دهند که طراح قالی با داشـتن آگاهـی از متن قرآنی و تفسـیر آن، به طراحی و بافت این فرش‌ها اقدام نموده است	وندشعاری	۱۳۹۳
	تجلی اسماءالحسنی در قالیچه‌های محرابی عصر صفوی	تبییـن جایـگاه اسماءالحسـنی در شـش نمونـه قالیچـه محرابی عصر صفوی با تأکید بر تجلی حق تعالی	میرزایی و دیگران	۱۳۹۳

رنگ در نظر علاءالدوله سمنانی

علاءالدوله سمناني از عرفای ایرانی در قرن هفتم و هشتم هجری است که از یک سو واضع نظریه‌ی «وحدت شهود» بوده؛ نظریه‌ای که به‌واسطه‌ی آن می‌توان به‌نوعی فیزیولوژی جسم لطیف رسید و از دیگر سو در تأمل و توجه عرفانی به نور و رنگ، ادامه‌دهنده راه نجم الدین کبری، سرسلسله طریقهٔ کبرویه است. ویژگی بارز عارفان این مکتب شرح مشاهداتی است که صوفیان در مراحل مختلف طریقت به آن پی برده‌اند و در این میان رنگ‌ها، هرکدام نشانه‌ای از حالات و مقامات سالک محسوب می‌شوند. سمنانی نیز بر این مدار نظریه‌ای ترسیم نمود که در آن رنگ با نور و لطایف سبعه (هفت اندام یا مرکز لطیف در وجود انسان «عالم صغیر» که هرکدام با یکی از هفت پیامبران بزرگ «عالم کبیر» نموده می‌شوند) براي به فعلیت رسیدن «انسان نوراني» پیوند خوردند. او در تاویل رنگ‌ها، هر راستی بیرونی را به ناحیه‌ای درونی مرتبط و بازگشت داده است که این ناحیه (همان اندام لطیف در اندام شناسی عرفانی) با نور رنگینی به نمایش درمی‌آید و عارف توانایی دیدن و آگاهی از آن را پیدا می‌کند.

نسبت رنگ با لطایف سبعه

هرکدام از مراکز هفت‌گانه‌ی لطیفه‌ها در نظر سمناني، داراي رنگی فراحسی هستند که با پیامبر وجود آدمی مطابقت دارند (جدول ۲) و می‌توان این‌گونه آن‌ها را برشمرد:

نخستین مرکز، لطیفهٔ «قالبیه» است که با «قالب» جسمانی یا نطفه ارتباط دارد و صاحب آن انسان آفاقی است که اگر در این مرتبه بماند از حکمت به دور و در جهل است؛ لذا به رنگ سیاهی است که گاه به خاکستري دودي می‌زند. دوم، لطیفهٔ «نفسیه» که با نفس مرتبط است و قرآن آن را، نفس اماره می‌نامد. این اندام به رنگ آبی یا کبود خوش‌رنگ است که «نوح هستی‌ات» یا نوح وجود تو نامیده می‌شود. سوم، لطیفهٔ «قلبیه»، پایگاه منِ معنوي که به «ابراهیم وجود تو» تعبیر شده است. در این مرتبه، آدمی قدم در دایره اسلام و ایمان نهاده و از ظلمت طبیعت بیرون آمده است که به رنگ سرخ عقیقی است. چهارم، لطیفه «سرّیه» به معنای راز و مربوط به سرّقلب و جایگاه گفتگوی صمیمی است. به‌واسطه‌ی این لطیفه، آدمی با خداوند خلوت می‌کند و این رازگویی باوجود حضرت موسی در عالم کبیر قابل انطباق است؛ لذا موسی «هستی‌ات» نامیده می‌شود که به رنگ سفید است. «روح»، پنجمین لطیفه است و از نفخ روح الهی ناشی می‌شود، سمنانی این لطیفه را باوجود داود تطبیق داده و ازآنجاکه انسان نماینده خداوند به شمار می‌رود به «داود وجود تو» و با رنگ زرد از آن تعبیر کرده است. ششم «لطیفه خفیه» نام دارد که صاحبش قدم در دایره نبوت می‌گذارد. این لطیفه در دل آدمی است و به‌واسطهٔ روح‌القدس دریافت می‌شود؛ ازاین‌رو آن را «عیسی هستی‌ات» می‌نامد که به رنگ سیاه روشن (اسود نورانی) است. «لطیفه حقیه» به‌عنوان آخرین لطیفه، با مرکز خدایی هستی‌ات یعنی «محمد وجود تو» قابل انطباق بوده و به رنگ سبز درخشان است (سمنانی، ۱۳۹۱: ۲۷۰-۲۶۹؛

جدول ۲- لطایف سبعه در نظر علاءالدوله سمنانی (نگارندگان)

مراحل سلوک	لطایف	مفهوم نشانه‌ای	روایت‌های رنگی
اول	قالبیه	آدم وجود تو	
دوم	نفسیه	نوح وجود تو	
سوم	قلبیه	ابراهیم وجود تو	
چهارم	سریه	موسی وجود تو	
پنجم	روحیه	داوود وجود تو	
ششم	خفیه	عیسی وجود تو	
هفتم	حقیه	محمد وجود تو	

بلخاری قهی، ۱۳۹۹ ب: ۱۷۳-۱۷۱).
همان‌طور که در عالم کبیر، سیر کمال از مرتبه آدم شروع و به شریعت حضرت محمد (ص) ختم می‌شود، در وجود انسان هم این جنبش درونی باید منجر به خوگرفتن با سیرت محمد (ص) شود تا کمال یابد (کربن، ۱۳۹۹ الف: ۱۸۰)؛ لذا در تصوف علاءالدوله سمنانی رنگی که صوفی پس از عبور و خروج از «سیاه» (تیره و روشن) به آن می‌رسد؛ همان جا که قرب الهی و بقا را به همراه دارد، «کوه زمرد» یعنی رنگ «سبز» است (شیمل، ۱۳۹۴: ۴۲۳).

نسبت رنگ با نور

به‌زعم سمنانی، نور را چیزی گویند که او خود و همه‌ی اشیا را ببیند و داند و بدو اشیا را توان دید و دانست؛ این نور مطلق، صفت خاص حق است، خواه نور ارادت ارضی باشد و یا نور ولایت سماوی، هر دو صفت مختص خداوند است (سمنانی، ۱۳۹۱: ۳۰۲). در نظروی رنگ هم‌نشینی دیگری با نور دارد و هر نوری وابسته به درجه و مرتبه خود، رنگ خاصی دارد که با سالک نیز عجین شده است. به‌واقع سالک روشنایی را می‌بیند که به سبب «ذکر» شدت گرفته و خود دایره‌ای در مقابل او گشوده است. از این دایره‌ی روشن، هفت رنگ زبانه می‌کشند، همان هفت رنگی که سالک از مقام لطیفه‌ی قالبیه تا لطیفه‌ی حقیه محمدیه در قوس عروج خود باید آن را ببیند و به توان نوریه هریک، حجاب‌های بسیار را پاره کند و بدین گونه، عارف به مقام وحدت شهود می‌رسد. در اینجا مرحله به مرحله از الوان نوری مختلف متناسب با سطح معرفت سالک سخن می‌گوید و رنگ‌ها را در ارتباط با نور به تصویر می‌کشد تا جایی که منزل به منزل در پس ظهور هر نوری، رنگی ظاهر می‌شود؛ به یک معنا انوار در صورت الوان و رنگ‌ها آشکار می‌شوند.

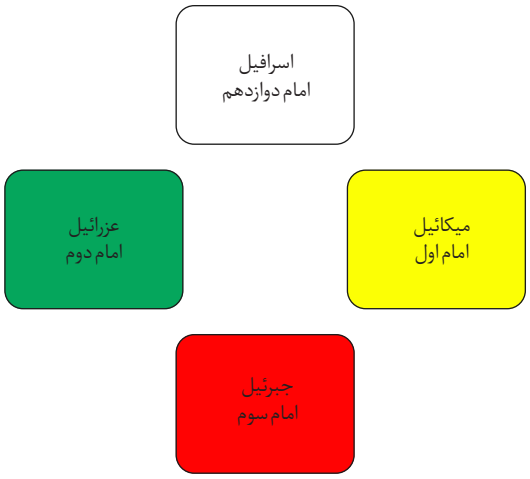
رنگ در نظر شیخ محمد کریم خان کرمانی

حاج محمد کریم‌خان کرمانی، سومین رهبر مکتب شیخیه کریمخانیه و باقریه در قرن سیزدهم بوده است، او را برحسب نظریه‌اش درباره رنگ‌ها «گوته ایرانی» می‌نامند به این دلیل که مشاهدات نور رنگین از منظروی، تداعی‌کننده «رنگ‌های فیزیولوژیکی» در نظریه رنگ گوته است (کربن، ۱۳۹۹ ب: ۱۸۲). درواقع شیخ کرمانی علاوه بر همنوایی با دیدگاه سمنانی در خصوص اندام‌های لطیف پوشیده شده در رنگ‌ها، با طرح گسترده‌ای که گوته از «رنگ‌های وابسته به اندام» می‌دهد نیز هم‌راستا است. به اعتقاد کرمانی، رنگ ذاتی جسم است و برای اینکه رنگ‌ها ظاهر شوند نیاز به نوری دارند که آن‌ها را به فعلیت برساند و به ظهور رنگ نه به وجود بالفعلش مربوط است. درواقع وی میان وجود و ظهور رنگ تفاوت قائل بوده و در این راستا از یک سو به رابطه میان رنگ و نور پرداخته و از دیگر سو طبیعیاتی را در میان می‌آورد که بر فکرت «ماده لطیف»، لطیفه مبتنی است. ارتباط این طبیعیات با فیزیولوژی جسم لطیف نزد سمنانی قابل‌تشخیص است، ضمن اینکه کرمانی نیز ابتدا با تاویل بعد ظاهری رنگ‌ها از طریق طبیعیات بیرونی به تاویل باطنی آن‌ها می‌پردازد.

نسبت رنگ با طبیعیات ناظر به لطیفه و طبیعیات ناظر به عناصر

در نظر شیخ، طبیعت موجودات برحسب شدت و ضعف لطیف، لطیفه بر سه نوع است: الف) قسمی که لطیفه در آن غالب بوده و موجود منبع نور است و نه تنها در ذات خود بلکه موجودات و اشیاء دیگر را نیز ظاهر و مرئی می‌سازد. ب) قسمی که لطیفه آن با مؤلفه‌های دیگر برابر است در این صورت نمی‌تواند دیگری را ظاهر سازد اگرچه خود، حتی در ظلمت ظاهر و مرئی بالذات است مانند نور سرخ. ج) قسمی که لطیفه آن ضعیف‌تر از مؤلفه‌های دیگر است، در این صورت حتی ظاهر بالذات هم نیست و به‌واسطه دیگری که لطیفه در آن غالب است ظاهر می‌شود (کرمانی، ۱۳۹۸: ۱۰-۹؛ کربن، ۱۳۹۹ ب: ۱۸۵) پس دلیل ندیدن رنگ‌ها در تاریکی، وابسته به ضعف یا کمبود عنصر لطیفشان است. درواقع لطیفه، اثر مثال احدی است که در صورت ظهور، مثال صورت برتر می‌شود، پس زمانی که لطیفه ضعیف است، غایب می‌ماند و باید تقویت شود تا تعالی یابد؛ لذا رنگ از یک سو معلول تاثیر لطیف و مثل اعلا است. از سوی دیگر رنگ با طبیعیات ناظر به «عناصر» یا همان چهار کیفیت که «عناصر اربعه» نامیده می‌شوند، نیز در ارتباط است. این چهار عنصر بیرونی همراه با رنگ‌های مربوط به هریک، تقلیدی از عالم مثال‌اند و با عالم طبیعت در عرش رحمانی منطبق هستند. اثر به لطف چهار کیفیتی که در طبیعیات رایج به نام آتش به رنگ سرخ، هوا به رنگ زرد، آب به رنگ سفید و خاک به رنگ سیاه و مقام ظلمت، با ترتیب فاصله‌گذاری فزاینده‌شان از مبدأ شناخته شده‌اند، محقق می‌شود؛ یعنی نزدیک‌ترین اجزای اثر به مبدأ، آتش است و در مرتبه بعد هوا، سپس آب و دورترین مراتب خاک است (کرمانی، ۱۳۹۸: ۳۰). بر این مدار اصل رنگ‌های مطلق (عالم

زمین) چهار رنگ است که اگر رنگ مُشرق (عالم لطیف) مطلوب باشد، رنگ سبز از ترکیب زرد و آبی به دست می‌آید. درنتیجه در عالم لطیف رنگ‌های شفاف، چهار رنگ اصلی سفید، زرد، سرخ و سبز است که در عرش رحمانی با چهار پیامبر اسرافیل، میکائیل، عزرائیل و جبرئیل و در عرش ولایت با چهار امام قابل انطباق هستند (نمودار ۱). نور سفید صورت عرفانی امام دوازدهم، امام زمان است که در مقام امام احیاگر عالم در راس عرش ولایت قرار دارد. هموکه عالم را به حالت آغازین، در زمان آفریده شدنش بازمی‌گرداند و همین نقش او به منزله محافظ نور سفید را توجیه می‌کند. ستون سمت راست عرش با نور زرد، تجسم امام اول علی ابن ابیطالب (ع) بوده منوط به ضربت خوردن و خارج شدن خونابه‌ای زرد از سر آن حضرت، ستون سمت چپ تجسم حسن ابن علی (ع) است که چون سم در جان امام اثر کرد، به رنگ سبز گرایید و ستون پائینی که از نور سرخ است، تجسم خون، حسین ابن علی (ع) است (کرمانی، ۱۳۹۸: ۶۲؛ بلخاری، ۱۳۸۸).



نمودار ۱- تطبیق رنگ‌ها در عرش رحمانی و عرش ولایت (نگارندگان)

نسبت رنگ با نور

کرمانی نور و رنگ را از یک جنس واحد می‌داند مانند نسبت روح و بدن لیکن به لحاظ شخص و نوع، دو امر متفاوت‌اند؛ یعنی متمایز از هم و درعین حال جداناپذیر هستند و ظهور یکی به‌واسطه دیگری است. این نسبت به صورت رابطه رب و مربوب است، یعنی نور به مبدأ نزدیک‌تر و رنگ دور است درنتیجه به فضل نوری که برآن می‌تابد نیازمند است. وی در این زمینه دو فرضیه ارائه می‌دهد که به یک اندازه بیانگر روح شیعی هستند: ۱- نور، بعد لطیف رنگ یا رنگ در حالت لطیف آن است و به موجب همین نور، رنگ در حالت قوی آن است. حال آنکه رنگ، نور در حالت کثیف متراکم‌تر آن است. ۲- نور، روحانیت (فرشته) رنگ است، یعنی رنگ روحانیت یافته است درحالی‌که رنگ، جسمانیت نور است (جسم در همه عوالم) (کربن، ۱۳۹۹ ب: ۱۹۷-۱۹۴؛ گلیارانی، ۱۳۹۱: ۹۶). حال که نور علت ظهور رنگ است پس رنگ هم می‌تواند علت ظهور نور باشد، زیرا نور از طریق رنگ قابل رؤیت می‌شود. بر همین مدار است که حدیث «کُنْتُ کَنزاً مَخفّیا فَاَحبَبْتَ اَن اُعْرَف فَخَلَقْتُ الخلقَ لِاعرَف»؛ گنج نهانی بودم دوست داشتم که شناخته شوم، پس آفریدگان را آفریدیم تا شناخته شوم، معنا پیدا می‌کند؛ پس نور، همان ظهور مبدأ است که به صبغه جسم کثیف درمی‌آید و قابل رویت می‌شود این مراتب رؤیت پذیری عبارت‌اند از: مرتبه نور سرخ (شدید)، مرتبه نور زرد (قوی)، مرتبه نور سفید (نهایت نور). به طور کلی شیخ به منظور تاویل رنگ‌ها در مرحله نخست از طبیعت بیرونی و عناصر اربعه می‌گوید و در مرحله دوم باطن رنگ‌ها را در عرش رحمانی با چهار پیامبر تطبیق می‌دهد و سپس در مرحله سوم به عرش ولایت رفته و باطن رنگ‌ها را با چهار امام نشان می‌دهد؛ اما در مرحله چهارم که برای معنویت شیعی اهمیت حیاتی دارد، زیرا نوعی باطنی شدن همه‌جانبه امام شناخت را موجب می‌شود، به امام درون، راهنمای شخصی سرّی هر یک از انسان‌ها، به رب یا پروردگار که هر بنده مؤمنی مربوب آن است، می‌رسد.

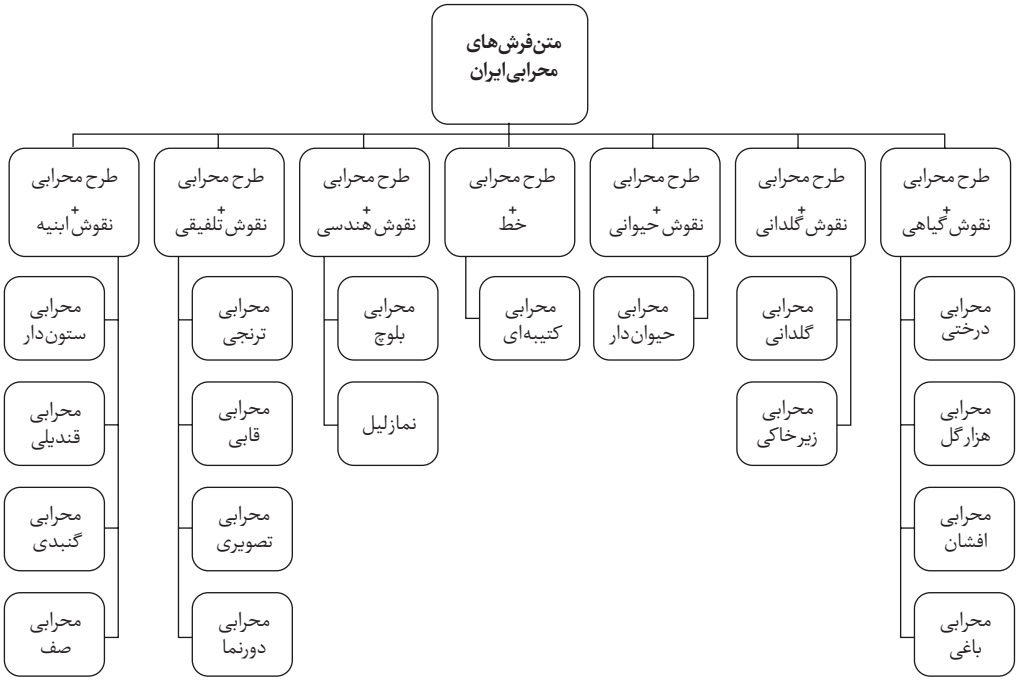
همان‌طور که سمنانی، از طریق نوعی باطنی کردن همه‌جانبه پیامبر شناخت، اشارات قرآن کریم به انبیا را به هفت مرکز پیکر شناخت لطیف مرتبط ساخت و هر یک از این مراکز که رمز «پیامبران وجود تو» هستند را با رنگ و هاله خاصی تطبیق داد؛ شیخ نیز، به لحاظ قلمرو شبیه به اقدام سمنانی اما طرحی متفاوت را دنبال کرده است.

قالی محرابی در دوره قاجار

محراب در فرهنگ و تمدن اسلامی از یک سو به مثابه دروازه بهشت، محل تجلی خداوند (نور) و آستانه‌ای است که حرکت آدمی از زمین به سوی آسمان را رهنمون می‌شود و از دیگر سو محل نبرد و جهاد با شیطان نفس بوده که توأمان مأمن آسایش روح و سکون جان نیز قلمداد شده است (مؤمنی لندی و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵: ۸).

به اعتبار تعاریف مذکور، طرح محرابی ابتدا در معماری مساجد و سپس متأثر از آن در قالی ظاهر گردید که به طور کلی دو نوع اصلی سجاده‌ای و تزئینی را شامل می‌شود. قالی

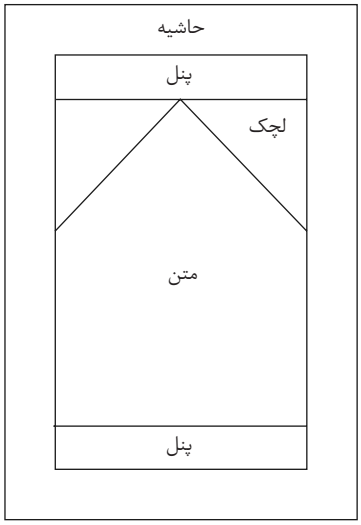
محرابی سجاده‌ای، جملگی برای نماز استفاده شده و درنتیجه کاربرد آیات و احادیث به‌ویژه در فضای دو طرف طاق محراب و کاربرد نقوش در راستای تمرکز بر خدا و زیبایی‌های معنوی، در آن متداول بوده است؛ لیکن قالی محرابی تزئینی اغلب مصرف غیرمذهبی چون دیوارکوب و مفرش داشته و به لحاظ رنگ و نقش از تنوع بالایی برخوردار



نمودار۲- تنوع طرح‌های محرابی (حاجی‌زاده و دیگران، ۵۵:۱۳۹۵)

است، هم‌چنین استفاده عناصری چون حیوان و پرنده در آن ممنوعیت نداشته است مانند محرابی باغی، محرابی حیوانی و... . بعلاوه بر مبنای طرح متن و عناصر محراب نیز می‌توان قالی‌های محرابی را به گروه‌های مختلفی تقسیم کرد که تنوع آن‌ها در (نمودار۲) مشخص شده است.

دراین‌بین قالی‌های محرابی دوره قاجار، درعین وفاداری به سنت‌های پیشین، دستخوش تغییراتی شده است به‌نحوی‌که اغلب در مقیاس کوچک‌تر و در ابعاد قالیچه به‌کاررفته‌اند، کف و زمینه آن ساده‌تر و خلاصه‌تر همراه با تزئیناتی در قسمت فوقانی محراب اجرا شده است (متفکرآزاد، ۷۷:۱۳۹۶) و درختان و گل‌ها به منظور حفظ حرمت کلام الهی و برگرفته از اوصاف بهشت رضوان، جایگزین قسمت آیات، اسما جلاله و ادعیه‌ی قالی‌های محرابی صفوی گردیده‌اند مگر تعداد محدودی که به تقلید از همتای صفوی خود بافته شده‌اند؛ بعلاوه در این دوره در اکثر نقاط ایران ازجمله کاشان، تبریز، کرمان، کرمانشاه، اصفهان و... قالی محرابی بافته شده است و اغلب از عناصر: قندیل، گلدان، درخت، دست یا پنجه، ستون و تصویر انسان، پرنده یا حیوان استفاده کرده‌اند (محمودی، ۳۴-۳۲:۱۳۹۶). دراین‌بین شاید مهم‌ترین تحول، ظهور طرح‌های تصویری، گلفرنگ، انواع بته و گسترش طرح‌های قابی و بندی است.



شکل۱- قسمت‌های مورد مطالعه در قالی (نگارندگان)

معرفی نمونه‌های مورد مطالعه

نمونه‌های این نوشتار، چنانکه ذکر شد قالی‌های محرابی است که در دوره قاجار در شهرهای مختلف ایران بافته شده‌اند و هرکدام در حال حاضر در حراجی‌ها، کمپانی‌ها و موزه‌های مختلف دنیا نگهداری می‌شوند. قالی‌های

موردمطالعه کف ساده و با تلفیق قندیل، ستون و گلدان بوده‌اند که طیف رنگی آن‌ها براساس چهار قسمت: حاشیه، پنل، لچک و متن تحلیل گردیده است؛ به‌نحوی‌که تمرکز اصلی بر کلیت رنگ‌های غالب مورداستفاده در این چهار بخش است. در این راستا به خوانش هریک از رنگ‌ها با ابتنا به آرا علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم‌خان کرمانی پرداخته می‌شود طوری‌که ابتدا رنگ‌های هر تصویر، شناسایی و در انتها ماحصل آن‌ها تاویل و تبیین می‌گردد.

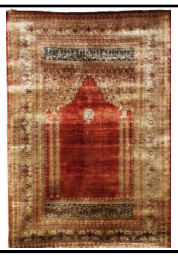
ذکر این نکته حائز اهمیت است که اندیشه سمنانی ناظر به مراتب انسانی است و این پرسش را ایجاد می‌کند که چه نسبتی میان این مراتب و قالی‌ها است؟ ازاین‌رو باید توجه داشت که این قالی‌ها کاربرد عبادی و سجاده‌ای برای انسان داشته‌اند و در حکم جایگاهی برای سفر روحانی انسان قلمداد می‌شوند که اگرچه با استفاده از نمادپردازی بر آن تأکید شده است همچون نماد قندیل در معنای چراغ و تجلی نور، معطوف به تفسیر آیه ۳۵ سورهٔ مبارکهٔ نور (اللهُ نُورُ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ في زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ كَأَنَّها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكادُ زَيْتُها يُضيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌ عَلي نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ الْأَمْثالَ لِلنَّاسِ وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَليمٌ). نماد گلدان به‌عنوان مظهر زمین و مرکز ثقل، «زاده شدن انسان از زمین مانند باروری فرسوده ناشدنی زمین و زندگی بخشیدن به عناصر حیات همچون درخت، گل و...» (الیاده، ۱۳۹۷: ۱۶۲) و نماد ستون، جانشین و وابسته به درخت که به‌مثابه محور عالم هستی، سه سطح آسمان، زمین و جهان زیرین را مرتبط می‌سازد و حاکی از «صورت ذهنی خدا و استواری اوست که با تزلزل انسان در تضاد است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۹۴). لیکن رنگ‌های به‌کاررفته در آن‌ها، اینکه رنگ‌ها در چه نسبتی با کاربرد مذهبی قالی‌ها استفاده شده‌اند نیز می‌توانند تمثیل مرتبه‌ای از سفر باشند.

تاویل و تبیین

نحوه چیدمان و کاربرد رنگ‌ها در قالی‌های موردمطالعه حاکی از آن است که جملگی از طیف رنگی مشابهی برخوردار هستند و تفاوت در تعداد، گستره کاربرد رنگ و قسمت مورداستفاده است؛ به‌نحوی‌که رنگ‌های سیاه، آبی، قرمز، سفید، زرد، سبز، صندل (خاکی) و قهوه‌ای در بخش‌های مختلف قالی‌ها کاربرد داشته است. بر این مدار هر هفت رنگ در آرا سمنانی و چهار رنگ مطلق و مشرف کرمانی را در بر می‌گیرند و می‌توان گفت شاید استفاده از این رنگ‌ها از سوی هنرمند تعمدی بوده باشد یعنی هیچ رنگی بی‌دلیل و بی اذن روح عاشق بافنده آن بکار نرفته است. همان‌که ایتن می‌گوید «تنها آن‌کسانی که عاشق رنگ‌اند زیبایی و حضور دائمی آن را می‌پذیرند، رنگ در اختیار همه هست ولی رموز عمیق‌تر آن فقط برای عاشقانش گشوده می‌شود» (ایتن، ۱۳۹۹: ۱۵). تعیین چرایی به‌کارگیری رنگ‌های مذکور در قالی‌ها اگرچه سخت است اما از بین سه طرز استعمال طبیعی رنگ در هنر شامل «اشارتی، هماهنگ و خالص» (رید، ۱۳۹۳: ۴۱)، می‌توان گفت رنگ‌های مورداستفاده اغلب از نوع اشارتی هستند، یعنی رنگ در معنای کنایی (سمبولیک) خود به‌کاررفته است و لذا منوط به این معنا، می‌توانسته نقش به سزایی در تحول حال عارف و نمازگزار داشته باشد. چنانکه برخی رنگ‌ها همچون قرمز، سبز، سفید و زرد با گستره وسیع‌تر و در قسمت‌های ثابت و مشخصی از قالی به‌کاررفته‌اند.

قرمز به‌عنوان یکی از پرکاربردترین رنگ‌ها در قالی‌های محرابی، از یک سو نشان از آتش، عشق و زندگی دارد، رنگ زنده‌ای که علاوه بر نقوش، پهنه وسیعی از متن قالی‌ها را در برمی‌گیرد و می‌تواند نشان‌دهنده‌ی شادی، گرمی قلب هنرمند و اشتیاق وی به نور ایمان باشد و حتی این حس را در دیگران برانگیزد و سبب تقویت روح نمازگزار شود. از دیگر سو رنگ خون بوده و سمبلی برای تجدید حیات و نشانی تثبیت‌شده از مبارزه، انقلاب و شورش است (ایتن، ۱۳۹۹: ۶۱۴) و به استناد آرا کرمانی از تجسم امام سوم با رنگ سرخ ملهم شده است. به‌واقع این رنگ تبیینی از رکن سرخ عرش ولایت است که به حضرت جبرئیل و امام حسین تاویل می‌شود و استفاده از آن در متن قالی، نشانگر معراج درونی و تزکیه نفس برای هر انسانی بوده و نتیجه آن امام حسین درونی است که مطابق با لطیفه سوم، در قلب وی با نفس اماره (رنگ آبی) جدال می‌کند و با آنکه کشته می‌شود ولی مسیری از هدایت شکل می‌گیرد که تا انتها یاور انسان است. همچون قالی شماره ۳ که حاشیه آبی‌رنگ در حکم لطیفه دوم نشان از گذر از نفس اماره و ورود به دایره ایمان در متن قرمزرنگ دارد و یا به تعبیری دیگر حاشیه آبی‌رنگ حدودی بوده که گذر از آن در حکم خارج شدن از مسیر الهی است. از سوی دیگر قرمز قالی‌ها می‌تواند نشانه‌ی حیات دل، لطیفه «قلبیه» و پله وار سلسله مراتب وجودی را برای رسیدن به نور حقیقی طی کردن، باشد مانند قالی شماره ۸ که آدمی با گذر از قرمز حاشیه و رسیدن به سیاه متن به دایره نبوت

جدول ۳- معرفی رنگ‌ها و جایگاه آن‌ها در قالی‌های محرابی (نگارندگان)

تصویرنمونه						
شماره‌ونوع	۱- ستون‌دار	۲- ستونی قندیل‌دار	۳- ستونی قندیل‌دار	۴- ستونی قندیل‌دار	۵- ستونی قندیل‌دار	
محل‌بافت	هریس	تبریز	کاشان	تبریز	تبریز	
مأخذ	URL1	URL2	URL3	URL4	URL5	
رنگ	حاشیه	صندل، زرد	سبز، زرد، سفید، قرمز	قرمز، آبی	صندل، قرمز	صندل، قرمز، سفید
	پنل	سفید، صندل	سبز، سفید، قرمز	قهوه‌ای، آبی، سفید	سیاه، قرمز	سیاه
	لچک	صندل	سفید، قرمز	سیاه	صندل	زرد
	متن	قرمز	قرمز	قرمز	قرمز	قرمز، سفید، زرد
تصویرنمونه						
شماره‌ونوع	۶- ستونی قندیل‌دار	۷- ستون‌دار	۸- کف ساده	۹- ستونی قندیل‌دار	۱۰- ستونی قندیل‌دار	
محل‌بافت	تبریز	تبریز	شمال غربی	تبریز	تبریز	
مأخذ	URL6	URL7	URL8	URL9	URL10	
رنگ	حاشیه	صندل، سیاه، قرمز، سبز	سبز، قرمز	سفید، قرمز	صندل، آبی	صندل، قرمز، سبز
	پنل	سیاه، سبز، قرمز	سبز	سفید، قرمز	صندل	قرمز
	لچک	صندل، سیاه، قرمز	سفید	قرمز، سبز، آبی	قرمز، آبی، سفید	سبز
	متن	قرمز	قرمز	سیاه	زرد	سفید
تصویرنمونه						
شماره‌ونوع	۱۱- ستونی قندیل‌دار	۱۲- ستونی گلدانی قندیل‌دار	۱۳- کف ساده	۱۴- ستونی قندیل‌دار	۱۵- ستونی قندیل‌دار	
محل‌بافت	تبریز	تهران	هریس	تبریز	تبریز	
مأخذ	URL11	URL12	URL13	URL14	URL15	
رنگ	حاشیه	سفید، قرمز، آبی	سفید، سبز، قرمز	قرمز، سبز، زرد	سبز، زرد	قهوه‌ای، سبز، سیاه
	پنل	قرمز، سفید	سفید	زرد	قرمز	قرمز، سبز، صندل
	لچک	آبی، سبز	آبی، صندل	زرد	زرد	صندل، قرمز
	متن	سفید	سبز	سبز	سبز	سبز

قدم می‌گذارد و یا در قالی‌های ۷ و ۶، ۵، ۴، ۲، ۱ از مرکز به سمت حاشیه از رنگ‌های سفید، زرد، سیاه و سبز عبور می‌کند و در عین تأکید بر قرمزی متن، مراحل سلوک را از نظر می‌گذراند.
رنگ سبز را اغلب یا در قسمتی از قالی‌ها می‌توان دید که کم‌تر پا می‌خورد و کم‌تر روی آن راه می‌روند مانند حاشیه‌ی قالی‌ها که این امر به تقدس و معنویت این رنگ ارتباط دارد تا جایی که حاشیه‌ی سبز رنگ قالی را نمادی از دیوارهای بهشت می‌دانند (سجادی، ۱۳۹۳)، یا به طور گسترده در متن اصلی قالی به‌کار رفته است همچون قالی‌های شماره ۱۵ و ۱۴، ۱۳، ۱۲ که هم نمایانگر بهشت، سرسبزی و برکت بوده و هم نماینده واپسین و برترین در لطایف سبعه که قرب الهی را به همراه دارد؛ یعنی صورتش از عالم طبیعت و محسوس و معنایش از عالم معانی و نامحسوس اخذ شده است. متعلق به لطیفه‌ی حقیه که به مرکز خدایی و محمد هستی‌ات مربوط است و سفر درونی در آنجا پایان می‌پذیرد، مرتبه‌ی نهایی که سالک آن را در نهان خویش در قالب رنگ سبز و توأم با سکینه‌ای درونی احساس می‌کند، پس آرامشی که آدمی آن را هنگام دیدن و یا عبادت بر روی قالی که با این رنگ آذین شده، احساس می‌کند، اگرچه ممکن است مقطعی، گذرا و در آن لحظه باشد؛ لیکن بر این نکته اشاره دارد که حال ایجادشده در انسان، نمایانگر نه صرفاً مقام درونی آدمی بلکه اشارت مثالین رنگ سبز آن قالی نیز هست که انسان را با توجه به گفته کرمانی به مقام امام آن رنگ نیز رهنمون می‌شود، چنان‌که سمنانی نیز می‌گوید راز رازها سبز است که در «تعین اول در مقام باطن به صورت انسان کامل و حقیقت محمدیه است که روح باطنی آن ولایت و نمود ظاهری آن مقام امامت است» (صمدی آملی، ۱۳۹۲: ۴۸).
رنگ سفید در این هنر، رنگ خلوص، پاکی و در مقابل سیاه نشان اهریمنی و ناامیدی است که از یک سو به‌کارگیری این دو رنگ باهم معمولاً در جهت نشان دادن تابش نور و روشنایی از پشت تاریکی‌ها و ظلمت بوده همان طور که از لطیفه اول به مثابه تاریکی و جهل تا رسیدن به روشنایی و سفیدی چهار طور سپری می‌شود. بر این مدار رنگ سیاه یا در حاشیه، لبه‌های بیرونی نقوش و یا به‌عنوان رنگ زمینه برای قرارگیری نقوش استفاده شده تا از یک سو فضای کم‌تری را در برگیرد و از دیگر سو نقش‌ها در کنار تیرگی سیاه، جان و روشنایی خود را نمایان کنند مانند قالی‌های شماره ۶ و ۵، ۴، ۳. لیکن از دیگر سو در رنگ سیاه به‌عنوان نمادی فراوجودی، خصوصاً با استناد به رنگ پوشش خانه کعبه؛ می‌توان تاثیر لطیفه خفیه را دید که هنرمند با به‌کارگیری آن در پی نشان دادن نزدیکی به مرکز خدایی بوده است و کاربرد آن در متن قالی شماره ۸ نیز مؤید این نکته است. لذا رنگ سیاه در قالی‌ها بار معنایی دوگانه دارد یعنی هم می‌تواند نشان‌دهنده‌ی اولین مرحله سلوک، لطیفه «قالبیه»، نماد لاشیئیت، عالم و جسم ماده و به اعتبار آراکرمانی در مقام ظلمت باشد و هم به ششمین مرحله یا لطیفه خفیه و نزدیکی سالک به نیست شدن در هستی خداوند اشاره کند.
بعلاوه کاربرد رنگ سفید که در پایین‌ترین مرتبه‌اش می‌تواند نشانی از غلبه لطافت، صفا و پاکی بر دل باشد (خاتمی، ۱۳۹۴: ۱۶۴)، در گستره‌ی وسیع متن قالی‌های شماره ۱۰ و ۱۱ و یا لچک (قسمت فوقانی) قالی شماره ۱۲ به‌خوبی با صورت عرفانی امام زمان در مقام اول عرش و احیاگر عالم هم‌راستا است که از یک سو نشانگر کنار رفتن پرده‌های حجاب بسیار در لطیفه سرّیه است که از این طریق آدمی با خداوند خلوت نموده و به فقر در برابر وحدت الهی متذکر می‌شود و از سوی دیگر می‌تواند به مثابه دروازه‌ای باشد که باید برای درک آن از همین جایگاه و بستر مناجات با خدا (رنگ سفید) به مرتبه‌ای از احسان الهی رسید تا بتوان در مسیر گام نهاد. شاید به‌کارگیری رنگ زرد که به خلافت انسان اشاره دارد در متن قالی شماره ۹ و یا قسمت‌های دیگرِ قالی‌ها نیز از همین رو باشد یعنی درک خدا، ندای پیامبر و امام درون خود در این مرحله، می‌تواند فتح‌الباب و روشنی از سوی خدا در مسیر نمایندگی انسان باشد. بر همین مدار است که در قالی شماره ۹ بعد از عبور از رنگ‌های آبی، قرمز، صندل و سفید، رنگ زرد نمایان می‌شود و در قالی‌های شماره ۱۳ و ۱۴ قبل از رسیدن به انتهای مسیر و رنگ سبز دیده می‌شود. مضاف بر این رنگ صندل نیز در اکثر قسمت‌های قالی‌ها استفاده شده است که اگرچه در اندیشه سمنانی و شیخ کرمانی بدان اشاره نشده است لیکن نمادی از انسان در مواجه با جهان خاکی دانسته شده که کاربرد آن در قالی‌های محرابی مسلماً در جهت تقویت زهد عابد بوده است.
با توجه به خوانش صورت گرفته در نمونه‌های مذکور این نکته را نیز باید در نظر داشت که اگرچه رنگ‌های مطرح در آرا هر دو عارف در قالی‌های محرابی به‌کار رفته است لیکن در همه آنها ترتیب قرارگیری رنگ‌ها بر اساس سیر و سلوک عارف از منظر سمنانی و از حاشیه به سمت محراب نبوده است، در نتیجه می‌توان آن را یا به مثابه بخشی از سفر انسان به سوی خدا دانست که از قبل جریان داشته و با حیات جسمانی انسان برای مدتی متوقف شده و یا با توجه به

دیدگاه کرمانی و براساس امام درون رنگ‌ها تاویل نمود که هر چهار رنگ دارای خاصیت راهنمایی آدمی به‌سوی حق‌تعالی هستند.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که ذکر آن رفت آنچه از اندیشه‌ی سمنانی برمی‌آید هدایتگری رنگ است؛ وی با تفسیر عرفانی خود از قرآن و هفت معنای باطنی آن توأم با استناد به هفت پیغمبر درونی و هفت مرتبه وجودی، اندام شناسی عرفانی را مطرح می‌کند که هرکدام به‌وسیله هاله‌های نورانی و رنگین رؤیت می‌شوند و سالک مراتب وجود را تا رسیدن به ذات خداوندی در این رنگ‌ها مشاهده می‌کند. در نظر شیخ کرمانی نیز رب و مربوب ارتباطی همانند ارتباط نور و رنگ دارند تا جایی که مربوب به معنای حقیقی کلمه به «رنگ» رب خویش درمی‌آید و بالاخره رنگ، ما را به محل تلاقی تجربه عرفانی، تجربه نبوی و ولایی می‌کشاند و مضمون رنگ به نقطه‌ای که در آن نور و رنگ معنای پیامبر و امام دارند ارتقا می‌یابد.

این رمزگرایی رنگی طبق شواهدی که تنها نمونه‌هایی از آن بیان گردید در قالی‌های محرابی دوره قاجار نیز دیده می‌شود؛ گویا که هنرمند به‌مثابهٔ یک عارف عمل کرده و در این قالی‌ها که کاربرد عبادی نیز داشته‌اند، رنگ‌ها را تعمداً با هدف بیان جوشش درونی و تقویت زهد عابد به‌کاربرده است؛ یعنی قالی‌ها با در برگرفتن هر هفت رنگ در آرا سمنانی و چهار رنگ مطلق و مشرف کرمانی به محملی برای بیان حقیقت و جستن راهی برای بازگشت به اصل بدل گردیده‌اند. به‌نحوی که تغییر فقط در گستره رنگی و قسمت مورداستفاده رنگ‌ها وجود دارد. اگرچه باید اذعان داشت که سیر و سلوک عارف بر مبنای ترتیب رنگ‌ها، الزاماً در همه قالی‌ها به محراب سبزرنگ ختم نمی‌شود که می‌توان آن را از یک سو تمثیل بخشی از سفر عرفانی انسان به‌سوی پروردگار دانست و از سوی دیگر براساس آرای کرمانی، می‌توان آن را مرتبط با امام درونی تاویل نمود؛ یعنی هریک از چهار رنگ تجسم پیامبر یا امامی است که به درون نمازگزار جهت داده و او را به سمت مرکز راهنمایی خواهد کرد. لذا می‌توان قالی‌های مورد مطالعه را به‌مثابه جزئی از یک مجموعه فرهنگی قلمداد کرد که با وجوهی از معنا در نظام عرفانی در ارتباط است. این نکته شایان ذکر است که نمی‌توان گفت همه این هنرمندان آگاه به رموز باطنی و مراحل سلوک بوده‌اند اما همواره کسانی در راس قرار داشتند که خود اهل سیر و سلوک بوده و یافته‌های خود را به شاگردان منتقل کردند.

منابع

ایتن، یوهانس (۱۳۹۹). ***هنر رنگ***، ترجمه شروه عربعلی، تهران: انتشارات یساولی.

الیاده، میرچا (۱۳۹۷). ***فرهنگ و دین***، هیئت مترجمان زیر نظر بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات طرح نو.

بلخاری قهی، حسن. الف (۱۳۹۹). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***، تهران: نشر سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن. ب (۱۳۹۹). ***حکمت، هنر و زیبایی*** (مجموعه مقالات)، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۶). تمایز میان نور و نار در قرآن و عرفان اسلامی و تاثیر آن بر مفهوم و کاربرد رنگ در نگارگری اسلامی، ***پژوهش‌نامه عرفان***، شماره ۱۷، ص ۱۰۵-۸۷.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). ***تجلی عاشورا در هنر و ادبیات: بررسی رساله‌ی یاقوت‌الحمرا***، نشست هفتگی شهر کتاب.

خاتمی، محمود (۱۳۹۴). ***پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی***، تهران: فرهنگستان هنر.

رید، سر هربرت، (۱۳۹۳). ***معنی هنر***، ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

سمنانی، علا، الدوله (۱۳۹۱). ***مصنفات فارسی***، با اهتمام نجیب مایل هروی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

سجادی، سید جعفر (۱۳۹۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.

شیمل، آنه ماری (۱۳۹۴). ***ابعاد عرفانی اسلام***، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

صمدی آملی، داود (۱۳۹۲). ***شرح رساله انسان کامل از دیدگاه نهج‌البلاغه***، قم: نشر روح و ریحان.

عسگری، فاطمه؛ اقبالی، پرویز (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آیینه هنر اسلامی، ***جلوه هنر***، شماره ۹، ص ۶۲-۴۳.

کربن، هانری. الف (۱۳۹۹). ***انسان نورانی در تصوف ایرانی***، ترجمه فرامرز جواهری نیا، تهران: نشر آموزگار خرد.

کربن، هانری. ب (۱۳۹۹). ***واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان***، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: نشر سوفیا.

گلیارانی، بهزاد (۱۳۹۱). واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان، ***کتاب ماه هنر***، شماره ۱۷۰، ص ۱۰۳-۹۲.

مهرابی، فاطمه (۱۳۹۹). خوانش پدیدارشناختی رنگ سرخ در یک پتهٔ محرابی دورهٔ قاجار با تکیه بر آرای حاج محمد کریم خان کرمانی، ***گلستان هنر***، شماره ۲۰، ص ۶۹-۵۵.

مهرابی، فاطمه؛ عوض پور، بهروز(۱۳۹۸). تحلیل رنگ های یک مقبره پوش دوره صفوی با تکیه بر آرای علاءالدوله سمنانی، ***ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی***، شماره ۵۷، ص ۲۷۴-۲۴۱.

محمودی، زهرا (۱۳۹۶). ***مطالعه تطبیقی ساختار طرح و نقش قالی های محرابی ایران و ترکیه(۹۰۷-۱۳۴۳ه.ق) و ارائه یک اثر طراحی مبتنی بر مطالعات***، پایان نامه کارشناسی ارشد فرش، دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

متفکرآزاد، مریم؛ متفکرآزاد، محمدعلی (۱۳۹۶). نقش هنری- اقتصادی بازار فرش دستباف تبریز، ***جلوه هنر***، شماره ۱۷، ص ۸۶-۷۳.

مرادی نسب، حسین؛ بمانیان، محمدرضا؛ اعتصام، ایرج (۱۳۹۶). بازشناسی تاثیر اندیشه ی عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی کاری مساجد ایران، ***پژوهش های معماری اسلامی***، شماره ۱، ص ۴۶-۳۲.

میرزایی، عبدالله؛ شجاری، مرتضی، پیربابایی، محمدتقی (۱۳۹۳). تجلی اسماءالحسنی در قالیچه های محرابی عصر صفوی، ***گلجام***، شماره ۲۵، ص ۸۴-۶۳.

وندشعاری، علی (۱۳۹۳). تجلی مفاهیم و تفاسیر قرآنی در طرح قالی های محرابی درختی دوره قاجار، ***اولین کنگره بین المللی فرهنگ و اندیشه دینی***، ص ۵۵۸-۵۴۲.

هاشم پور، پریسا؛ توران پور، محیا (۱۳۹۷). رنگ از دیدگاه عرفانی در نظریات علاءالدوله سمنانی (مطالعه موردی: مسجد گوهرشاد مشهد)، ***نخستین کنفرانس ملی شهر ایرانی اسلامی***.

یادگاری، معصومه (۱۳۹۶). ***واکاوی چگونگی تاثیرپذیری نگارگران دوره تیموری در زمینه ی رنگ از آراء علاءالدوله سمنانی***، پایان نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر تهران، پردیس بین المللی فارابی.

References

Asgari, F., Eghbali, P. (2014). Manifestation of Color Symbols in Islamic Art Mirror, Glory of Art ***(jelve-y-honar)***,9(43-62) (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2020). ***Mystical Foundations of Islamic Art and Architecture***, Tehran: Soore mehr (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2020). ***Theosophy, Art Beauty (Collection of Articles)***, Tehran: Farhang-E Eslami (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2017). Differentiation between Light and Fire in Quran and Islamic Mysticism and Its Influence on Islamic Painting, ***Pajooheshname Erfan***,17(87-105) (Text in Persian).

Bolkhari ghehi, H. (2009). ***Manifestation of Ashura in Art and Literature***: A Review of Yaqut al-Hamra, the Book City Weekly Meeting.

Corbin, H. (2020). ***Man of Light in Iranian Sufism***. (L›homme de lumiere dans le soufisme Iranien). Tehran: amouzegare-kherad (Text in Persian).

Corbin, H. (2020). ***Temple and Contemplation***, Tehran: Sophia (Text in Persian).

Eliadeh, M. (2018). ***Culture and Religion***, Tehran: Tarh-e-no (Text in Persian).

Golyarani, B. (2012). Realism of colors and the science of scale. ***Ketab-E Mah-E Honar***,170(92-103) (Text in Persian).

Hashempour, P., Turanpour, M. (2018). Color from a mystical point of view in the theories of Ala Al-Dawlah Semnani (Case study: Goharshad Mosque, Mashhad). ***The First National Conference of the Islamic Iranian City*** (Text in Persian).

Itten, J. (2020). The art of color, Tehran: Yasavoli (Text in Persian).

Khatami, M. (2015). ***Prolegomena for the Philosophy of Iranian Art***, Tehran: Farhangestan-E Honar (Text in Persian).

Motafakker Azad. M., Motafakker Azad.M.A. (2017). Artistic – Economic Role of Hand-Woven Carpet Market of Tabriz, Glory of Art***(jelve-y-honar)***,17(73-86) (Text in Persian).

Mehrabi, F., Avazpour, B. (2019). The Colors of a Safavid Tomb-Cover A Phenomenological Reading Based on the Theory of Ala ud-Daula Simnani, ***Mytho-Mystic Literatur***,57(241-274) (Text in Persian).

Mehrabi, F. (2020). The Phenomenological Reading of the Red Color of a Patteh from Qajar Period by Relying on the Theories of Haj Mohammad Karim Khan Kermani, ***Golestan-e Honar***,20(55-69) (Text in Persian).

Moradinasab, H., Bemanian, MR., Etesam, I. (2017). Recognition of Mystical Thoughts Effects on Blue Color in Tile Lining of Iran›s Mosques, ***Researches in Islamic Architecture***,1(32-46) (Text in Persian).

Mirzaee, A., Shajari, M., Pirbabaei, M.T. (2014). Epiphany of Asma'al Hosna in Mehrabi Carpets of Safavid Era, ***Goljaam***.25(63-84) (Text in Persian).

Mahmoudi, Z. (2017). ***A Comparative Study of the Structure of the Design and Motifs of Persian and Turkish Mehrabi Rugs*** (1501-1925), and Presenting a Design based on the Findings, Thesis for MA Degree of Art in carpet, Tabriz Islamic Art University (Text in Persian).

Read, H. (2014). ***The Meaning of Art***, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

Simnani, A. (2012). ***Musannafat - i Farsi***, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

Sajjadi, S. J. (2014). ***Dictionary of Mystical Terms and Interpretations***. Tehran: Tahoori (Text in Persian).

Schimmel, A. (2015). ***Mystical Dimensions of Islam***. Tehran: Islamic culture (Text in Persian).

Samadi Amoli, D. (2013). ***Description of the treatise of the Perfect Man from the Point of View of Nahj al-Balaghe***h. Qom: Ruh Va Reyhan (Text in Persian).

Vandshoari, A. (2014). Manifestation of Quranic

concepts and interpretations in the design of Tree prayer carpetcarpets of the Qajar period. ***The First International Congress of Religious Culture and Thought***. (542-558) (Text in Persian).

Yadegari, M. (2017). ***Probing of How Timurid Painters Influenced by Ala'-Al-Dawla Semnani's idea in Case of Color***, Thesis for MA Degree Islamic Art, Art University: Farabi international campus (Text in Persian).

URLs:

URL1: https://www.christies.com/lot/lot-a-silk-heriz-prayer-rug-northwest-persia-6024674/?from=salesummery&intobjectid=6024674&sid=11b9ca34-59f3-4757-b744-b23f9420ee6f

URL2:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/furniture-antiques-for-the-modern-home-w06781/lot.22.html (Access Date: 22/5/2021).

URL3: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/carpets-n08218/lot.86.html(Access Date: 5/3/2021).

URL4: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/carpets-n08326/lot.168.html(Access Date: 26/1/2021).

URL5:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/an-important-private-collection-from-hanover-am1020/lot.540.html(Access Date: 1/1/2021).

URL6:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/an-important-private-collection-from-hanover-am1020/lot.539.html(Access Date: 1/1/2021).

URL7: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/rugs-sale-l16872/lot.118.html(Access Date: 1/1/2021).

URL8:https://www.christies.com/lot/lot-a-north-west-persian-prayer-rug-circa-5478452/?from=salesummary&intObjectID=5478452&lid=1(Access Date: 1/1/2021).

URL9: https://metropolitancarpet.com/rug-information/40609/antique-tabriz-rug-40609(Access Date: 1/1/2021).

URL10: https://www.chairish.com/product/1944419/tabriz-persian-prayer-rug(Access Date: 1/1/2021).

URL11:https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/furniture-interior-decorator-w04777/lot.14.html(Access Date: 1/1/2021).

URL12: https://www.chairish.com/product/484594/antique-tehran-hand-knotted-rug-35-x-39(Access Date: 3/1/2021).

URL13: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2002/carpets-n07820/lot.341.html(Access Date: 13/2/2021).

URL14: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/carpets-n07977/lot.77.html(Access Date: 22/4/2021).

URL15: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/carpets-n08218/lot.110.html(Access Date: 8/3/2021).

Interpretation of Color in Qajar Prayer Carpets from the View of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani [1]

Neda kiani Ejgerdi [2]
Hatam Shirnejadi [3]

Research Paper
Received: 2021-05-02
Accepted: 2021-07-18

Abstract

Traditional arts are inseparable from sacred knowledge and their understanding is the acquisition of insight into a truth that shapes the inner nature of man as a divine craftsman and is a sign of God's beauty. Now, since the traditional arts are a symbol of a higher truth, one must go from the outside to the inside. In fact, what the artist has done in creating the work is related to the level of reduction (descent from the world of meaning to the world of matter), and what that is needed to understand these artworks today is the level of interpretation (turning from the material world to the world of the meaning). Therefore, with interpretation, we can return to the original and the first truths. Meanwhile, color, as one of the most important appearance elements in traditional arts, has special and symbolic meanings of the mystical tradition that needs to be interpreted in the face of the views of Islamic mystics and Sufis. In this realm, mystics usually do not speak of color as the decomposition of light but consider it as the cause of emergence; In other words, immaterial light is objectified through the color. Therefore, the color indicates the stages of conduct and light is always a condition for obtaining and a condition for appearing and seeing colors, which appears in the stages of conduct on the enlightened human being. Because the "light" is influenced by the holy texts and the Holy Quran in the holy religion of Islam and among mystics, the foundation of existence and God. Therefore, according to mystics, what is close to the concept of color in the modern sense is light, and color has become meaningful alongside the light as the main artistic manifestations. Since the color has a comprehensive relationship with mysticism and Sufism, this article intends to interpret color on the one hand, based on the view of Ala Al-Dawlah Semnani from the Kobruyeh dynasty and the views of Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani from the Sheikhiye school. The Kobruyeh dynasty with mystics such as Najmuddin Kobra, Najmuddin Razi, Ala al-Dawla Semnani, etc. in the seventh and eighth centuries, for the first time explicitly described and interpreted light and colors. As well as combining the two categories of color and light, they also created new concepts in the field of mysticism that also influenced the opinions of mystics afterward.

Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani is the third scholar of the Sheikhiye school in the thirteenth century AH, who is known as Goethe of Iran according to his theory of colors. On the other hand, this paper aims to study the effect of color on the art of carpet weaving, which in addition to its use has also a role in the mystical solitude of man especially in the prayer carpet, which emphasizes the place of worship, "approach to God" and "war in the way of God". Since a large part of this type of carpet was formed in the Qajar era, which in addition to loyalty to the previous traditions also noticed significant changes, in this opportunity, examples of their various ranges are studied.

This research aimed to answer the question of how to recognize the nature of colors in the prayer carpets of the Qajar era according to the views of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani? This study, by analyzing one of the aspects of holiness that reflects the essence of truth and the conduct of the mystic and the artist, intends to look at the traditional arts with a new viewpoint and perception; Because the traditional artist's understanding of the nature of colors depends on religious and mystical sources which are effective in their application in these arts.

In this regard, this research has been done in a descriptive-analytical manner and using library documents. Sampling is purposeful and its statistical population is f 15 prayer carpets belonged to the Qajar era from different cities of Iran and currently housed in auctions, companies, and museums around the world. The studied carpets were plain and with a combination of chandeliers, columns, and vases. The color spectrum was analyzed based on four parts: border, panel, lachak, and text. In a way, the main focus is on the totality of the dominant colors used in these four sections. It is important to mention that Semnani's thought is related to human levels and raises the question of what is the relationship between these levels and carpets? Therefore, it should be noted that these carpets have been used for worship and prostration for human beings and are considered as a place for the spiritual journey of man, emphasized by the use of symbolism. However, the colors used in them can also be an allegory of a spiritual

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35962.1635

2- PH. D Student in Art Research, Faculty of Higher Research in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan,Iran, Corresponding Author. Email:n.kiani@aui.ac.ir

3- Master of Islamic art (Historical and Comparative studies), Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email:hatam_shirnejadi@yahoo.com

journey. Data analysis was performed qualitatively and with an interpretive approach, to define the effect of the opinions of the two mystics on the nature of colors in the prayer carpets of the Qajar era. What has been considered in this study is not the similarity and the adaptation. It is an effect, to find out how the thoughts of these two mystics are related to the interpretation of color in this art. The result is that, As mentioned, what emerges from Semnani's thought is the guidance of color.

With his mystical interpretation of the Quran and its seven esoteric meanings, citing the seven inner prophets and the seven existential levels, he introduces Mystical levels. Each of which is seen by halos of light and color, and the mystic observes the levels of existence to reach the essence of God in these colors. According to Sheikh Kermani, God and the servant have a relationship similar to the relationship between light and color to the extent that the servant literally becomes "the color" of his God. finally, color leads us to the intersection of mystical experience, prophetic experience, and guardianship, and the theme of color rises to the point where light and color mean the Prophet and the Imam. Although it is difficult to determine why these colors are used in carpets, among the three natural uses of color in art, including "hint, harmonious and pure", it can be said that the colors used are often of the hint type that is, color is used in its symbolic sense. So according to the opinions of these two mystics, the colors have been used by the artist intentionally to express the inner excitement and strengthen the asceticism of the devout in the prayer carpets of the Qajar era. In other words, the carpets have become a medium for expressing the truth and finding a way to return to the origin by embracing every seven colors in Semnani view and four absolute and transparent colors in Kermani view. Black, blue, red, white, yellow, green, sandal (khaki) and brown have been used in various parts of rugs, in such a way that there is a change only in the color range and the part of the colors used. However, it should be acknowledged that the mystic's journey based on the order of colors does not necessarily end to a green altar in all carpets. It can be considered as an allegory of a part of man's mystical journey to God, and on the other hand, according to Kermani's views, it can be interpreted in relation to the inner Imam. That is, each of the four colors is the embodiment of the Prophet or Imam who directs the worshiper and guides him to the center. Therefore, the studied carpets can be considered as a part of a cultural complex that is related to aspects of meaning in the mystical system. It is worth noting that it cannot be said that all these artists were aware of the esoteric secrets and stages of conduct, but always there were some at the head, conducting and transmitting their findings to students.

Keywords: Color, Light, Ala Al-Dawlah Semnani, Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani, Prayer Carpet, Qajar Era.