تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی*

دکتر علی مرادخانی[**۱]، نسرین عتیقه‌چی[۲]،**

دانشیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال

دانشجوی دکتری فلسفه هنر و عضو هیأت علمی گروه نقاشی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۱۰/۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۲/۱۳)

چکیده

در هنر نگارگری ایرانی- اسلامی، رنگ نشانه‌ای از جهان قدسی و ملکوتی است، که در آن نور الهی نقش اصلی را ایفا می‌کند. حضور رنگ در این نقاشی‌ها پیامد باز شدن چشم دل هنرمند و دیدار او از عالم مثال و خیال می‌باشد. عنوان مقاله‌ی حاضر تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی است، و هدف از آن تأویل معنا شناسانه‌ی رنگ به عنوان نشانه‌ی نمادین (بنابر تلقی پیرس) در این هنر است. نشانه‌شناسی علمی است که هدف خود را شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها می‌داند. بنابر تعریف پیرس نشانه چیزی است که جای چیزی دیگری می‌نشیند و بر معنا و مفهومی دلالت دارد. پیوند نشانه با معنامندی اصطلاح متن را پیش می‌کشد. بنابر تعریف متن عبارت از پیامی ثبت شده است و هر متن را می‌توان نظامی از نشانه‌ها دانست. در مقاله حاضر نگارگری ایرانی – اسلامی به منزله‌ی متنی فرهنگی منظور نظر قرار گرفته است، که در آن رنگ‌ها نظامی از نشانه‌هایی با معنا و دلالت‌های معنوی و حکمی برگرفته از عرفان ایرانی – اسلامی و رمز و نمادی از عالم مثال می‌باشند. روش پژوهش توصیفی و با استفاده از اسناد و مدارک کتابخانه‌ای است. نتیجه مقاله روشن می‌نماید که تأثیر بینش معنوی عارفان اسلامی و حکمت فرهی در ایران باستان، نگارگران را بر آن داشته تا از مفاهیم مینوی رنگ به عنوان نشانه‌هایی از عالم مثال در آثار خود بهره بگیرند. رنگ در نگارگری ایرانی – اسلامی نماد و رمزی برای محاکات حقیقت عالم مثال است. فرضیه‌ی مقاله این است که از طریق نشانه‌شناسی «پیرس» و تعریف او از نشانه‌های نمادین می‌توان به تاویل دلالت‌های نشانه‌شناسانه‌ی رنگ در نگارگری ایرانی – اسلامی با توجه به مفاهیم حکمی و عرفانی پرداخت.

واژگان کلیدی

عالم مثال، نشانه‌شناسی رنگ، نور فرهی، نماد، مراتب سلوک

* این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکترای نگارنده دوم تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی ا .

**نویسنده مسئول تلفن: ۰۹۱۲۷۳۶۹۹۶۴، moradkhani@yahoo.com، : ۰۹۱۲۱۷۶۱۵۹۷، nasrinatighehchi@gmail.com

مقدمه

هنر ایرانی– اسلامی از درخشان ترین جریان‌ها و شیوه‌های هنری در تاریخ هنر بوده و با این که در سرزمین‌های مختلف دارای تنوع فراوانی است ولی از نظر بیان و شیوه‌های اجرایی و جریان‌های هنری دارای وحدت، هماهنگی و زبان مشترک ویژه‌ای است که تنها خاص این هنر می‌باشد. به عنوان مثال در شیوه‌های نگارگری با وجود مکاتب متنوع، آن چه بیشتر از همه مورد توجه نقاشان بوده، گریز از جهان واقع و روی آوردن به عالمی مثالی می‌باشد که در آن ذات حقیقی اشیاء و چیزها جای دارد و هنرمند سالک با فرو گزاردن جسم مادی خویش، امکان سفر بدان جا را می‌یابد. موضوع انتخابی مقاله‌ی حاضر، تفسیر نشانه شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی – اسلامی می‌باشد و پژوهشگر از طریق آن سعی دارد تا به مطالعه‌ی رنگ در نگارگری ایرانی– اسلامی با هدف تحلیل و رمزگشایی از نشانه‌های نمادین و عرفانی– حکمی این هنر با تأکید بر رنگ بپردازد. از منظر پیرس نشانه دلالت چیزی است بر چیز دیگر و هر نشانه باید با تأویل و تفسیری همراه باشد تا به کار آید؛ به شرطی که در نسبت با دیگر ابژه‌ها و پدیده‌ها یا رویدادها با مجموعه‌ای از رمزگان در حال معناپردازی باشد. پرسش بنیادینی که مقاله‌ی حاضر قصد پاسخ به ان را دارد این است که رنگ‌های نگارگری ایرانی– اسلامی به مثابه‌ی نشانه دلالت بر چه مفاهیم و معانی حکمی و معنوی دارد. برای نیل بدین منظور با توجه به آرای پیرس و مفاهیم نشانه‌های نمادین از منظر او، موضوع مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. اهمیت موضوع مورد بحث در این است که از حیث دارا بودن رویکرد نشانه‌شناسانه به هنر نگارگری و تحلیل و تفسیر معناشناسانه‌ی حکمی و معنوی نشانه‌های رنگ در این هنر، می‌تواند باب تازه‌ای در پیوند میان هنر سنتی نگارگری و علم نشانه شناسی باز نماید تا شاید از این رهگذر، مخاطب بتواند در بخشی از آن چه که هنرمندان عارف در خلوت خویش تجربه کرده‌اند سهیم گردد و توسط زبان رمزی و نمادین این هنر به رویت شهودی عالم مثال نائل گردد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که گرچه رنگ‌ها در نگارگری ایرانی– اسلامی به ظاهر رنگ‌های طبیعت را بازتاب می‌دهند، اما نگارگر هدف و مطلوبش رنگ فیزیکی نبوده، بلکه به دنبال بازنمود عالمی مثالی خیالی بوده که در آن رنگ‌ها و صوری معلق از جنس نور وجود دارد. در پژوهش حاضر ابتدا به بررسی علم نشانه شناسی و نشانه و دیدگاه پیرس از نشانه و سپس به مطالعه‌ی مفهوم عالم مثال و نیز بررسی رنگ از دیدگاه عرفان اسلامی پرداخته خواهد شد. در بحث اصلی نیز رنگ‌ها به عنوان نورهای رنگی‌ای که هر کدام به عنوان نشانه‌هایی از عالم مثال می‌باشند مورد بررسی قرار خواهد گرفت و با توجه به آرای تنی چند از عارفان نوری ایرانی– اسلامی به تفسیر معناشناسانه‌ی هر نشانه رنگی از منظر حکمی پرداخته خواهد شد.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر به صورت توصیفی تحلیلی و با استفاده از اسناد و مدارک کتابخانه‌ای می‌باشد. به این صورت که در ابتدا به توصیف نشانه، نشانه‌شناسی و عالم مثال پرداخته خواهد شد؛ و سپس با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی پیرس و تعریف او از نشانه‌های نمادین و نیز مفاهیم حکمی عرفان اسلامی و تحلیل محتوا و معنای نشانه‌ها، رنگ در هنر نگارگری ایرانی– اسلامی مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت.

پرسش‌های تحقیق

پژوهشگر در این مقاله درصدد پاسخ به سؤال‌های زیرمی‌باشد:

1. رنگ‌ها در نگارگری ایرانی– اسلامی چه رابطه‌ای با عرفان و حکمت ایرانی– اسلامی دارند؟
2. دلالت‌های معنایی رنگ در نگارگری ایرانی– اسلامی از منظر نشانه شناختی کدامند؟

پیشینه‌ی تحقیق

محققان غربی از سده‌ی نوزدهم میلادی و پژوهشگران مسلمان تحصیل کرده طی چند دهه‌ی اخیر موضوع هنر اسلامی را مورد بحث و بررسی قرار داده‌اند. از مهمترین رویکردهایی که در بررسی و تحلیل هنر اسلامی در قرن بیستم پدید آمدند می‌توان به دو رویکرد عرفانی– فلسفی (رویکرد حکمی) و رویکرد تاریخی (حاصل پژوهش‌های تاریخ هنر) اشاره داشت. از نمایندگان رویکرد اول باید به تیتوس بورکهارت، شوان، گنون و پیروان آنها هم‌چون سید حسین نصر اشاره کرد و برای نمایندگان رویکرد دوم باید از کسانی چون ریچارد اتینگهاوزن، الگ بار و نسل مورخان هنر اسلامی را نام برد. در رویکرد و تبیین عرفانی، هنر اسلامی براساس مفاهیم عرفانی‌و مضامین عالم معنوی اسلام تأویل و تفسیر می‌شود. در این دیدگاه هنرمند، سالکی در مسیر آگاهی است که در پرتو الهام رحمانی به درک جلوه‌ای از حسن و جمال الهی نائل می‌شود که آن را به صورت کلمات، رنگ و نقش تجسم می‌بخشد. از این منظر هنر حقیقی هنری مقدس است. هنری که از قلمرو زمان و مکان فراتر می‌رود تا به ساحت حقیقت مطلق ازلی الهی دست پیدا کند. از نوشته‌های در خور تأملی که در این راستا می‌توان بدان‌ها اشاره

کرد: کتاب‌های «هنر مقدس» و «مبانی هنر اسلامی» نوشته تیتوس بورکهارت، «هنر و معنویت اسلامی» و «جاودانگی و هنر» نوشته حسین نصر و نیز مجموعه مقالات «جستارهایی در چیستی هنر اسلامی» به کوشش ایرج داداشی در فرهنگستان هنر می‌باشند. نشانه‌شناسی علمی است که هدف خود را شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها (گفتاری یا نوشتاری) قرار داده و از بهترین روش‌های کارآمدی است که با ایجاد معنی و یا به تعبیر «رولان بارت» با فرآیند معنی‌دار شدن سروکار دارد. با این که نشانه‌شناسی عمری به قدمت تاریخ دارد اما سرچشمه‌ی این نظریه را به «فردینان دوسوسور» و «چارلز سندرس پیرس» نسبت می‌دهند. از میان پژوهش‌هایی که با عنوان این مقاله «تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی» می‌تواند شباهت‌هایی داشته باشد، باید به مجموعه مقالات هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر در فرهنگستان هنر به کوشش فرهاد ساسانی و نیز فرزان سجودی اشاره کرد که در این مجموعه نشانه‌ها و تأثیر آنها در فهم و درک دلالت‌های معنایی در هنر به طور عام و اخص مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

۱- بحث و بررسی

۱-۱- تعریف نشانه و نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علمی است که هدف خود را شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها، چه آنها که به صورت زبان گفتاری یا نوشتاری درآمده‌اند و چه آنهایی که صورت‌های غیر زبانی دارند، اعم از نشانه‌های فیزیولوژیک، بیولوژیک، نظام‌های معنایی، نظام‌های ارزشی، نمادهای نمادین، جهان بینی‌های گوناگون و حتی همه‌ی اشکال حرکتی، حالتی، موقعیتی خود آگاه یا ناخودآگاه، تاکتیکی، استراتژیک، فکر شده یا نشده و ... اعلام می‌کند(فکوهی، 1383: 299-300). نشانه چیزی است که جای چیزی دیگر می‌نشیند و بر معنا و مفهومی دلالت دارد. نشانه به عنوان دلالت گر ارجاع دهنده «دروازه‌ی ورودی به روی شناخت و باز تحلیل معنامندی هر پدیداری است(گراهام، 1385: 20)». پیوند نشانه با دلالتگری و معنامندی اصطلاح متن را پیش می‌کشد که در واقع به منزله‌ی پیامی ثبت شده است. «متن خواه نوشتاری، خواه گفتاری، محلی مادی است که معنای تولید شده در اجتماع در آن پدیدار می‌شود. متن ابزار تحقق بخشیدن به معناهای اجتماعی غیر مادی، در زبان یا در دیگر گویه‌های باز نمودی است(Kress,2001:183)». اکثر نشانه شناسان متن را نظامی از نشانه‌ها می‌دانند. از این منظر کلمات، تصاویر، اصوات، نوشتار و هر پیام ثبت شدنی را می‌توان متن دانست. سابقه‌ی نشانه‌شناسی به دنیای باستان برمی‌گردد و نظریه‌ای نیست که به یک بار شکل گرفته باشد. اما عموماً سرچشمه‌ی این نظریه را در آرای «فردنیان دوسوسور[1]» و «چارلز سندرس پیرس[2]» باز جسته‌اند. «اولی بیشتر از منظری فنی و زبان شناسانه به این نظریه پرتو افکنده است و دومی رویکردی منعطف دارد(ضمیران، 1382: 8)». نشانه‌شناسی«پیرس» مبتنی بر تأویل است و از نگاه او هر نشانه همواره باید با توضیح و استدلالی همراه باشد تا بتوان آن را نشانه دانست. پیرس مورد تأویلی را «تأثیر دلالت‌گر نشانه» می‌خواند. «نخستین تأثیر مهم دلالت گر نشانه آن احساسی است که می‌آفریند. نام این احساس «تأویل عاطفی» است که گاه نتیجه‌ی نشانه است(Peirce, 1935, vol. 5: 475)». پیرس الگوی خود از نشانه را «نشانه‌شناسی[3]» نامید و نشانه‌ها را به صورت الگویی سه وجهی ارائه کرد که عبارتند از: «1- باز نمودن یا نمود[4]: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد و الزاماً مادی نیست؛ 2- تفسیر[5]: نه تفسیرگر، بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود؛ 3- موضوع[6]: که نشانه به آن ارجاع می‌دهد(سجودی، 1393: 21)». پیرس تعامل بین باز نمودن، موضوع و تفسیر را نشانگی[7] می‌نامد. از نقطه نظر او، نشانه همانا دلالتی است بر چیز دیگر که یعنی نشانه، چیزی را به جای چیز دیگر بیان می‌کند. «نشانه، نه از همه جهت بلکه در ارجاع به نوعی ایده که گاهی زمینه‌ی نشانه[باز نمون] نامیده می‌شود، به جای موضوع می‌نشیند (پیرس، 1380: 52)». از نگاه پیرس نشانه می‌تواند شمایل نماد و یا نمایه باشد و یا گاه ترکیبی از آنها را شامل شود. «نشانه‌های شمایلی یا مشابهات، نشانه‌هایی هستند که استوار بر شباهت صوری میان معنای نشانه و مورد تأویلی‌اش می‌باشند . شمایل ناب و کامل به چیزی جز شکل همانند نیست(peirce, 1935, vol. 4: 544)». دوم نمایه‌ها یا شاخص‌ها که از طریق ارتباط فیزیکی با چیزها، به آنها دلالت می‌کنند(سجودی، 1387: 31) سوم: نماد و آن نشانه‌ای است که اگر تفسیری[مدلولی] وجود نداشته باشد، ماهیتی که آن را به شکل نشانه ارائه می‌کند را از دست خواهد داد «مثل هر کلامی از یک گفتار که معنا و مفهومش از آن چه که به ذهن متبادر می‌شود، روشن می‌گردد (Peirce, 1991: 239-240)». بدین‌ترتیب نماد از منظر پیرس نشانه‌ای است که با موضوع خود رابطه‌ای قراردادی و دلبخواه دارد و باید در فرهنگ خاصی که آن را تولید کرده است، شناخته شود. بابک احمدی درباره نشانه‌های نمادین چنین می‌نویسد: «به گمان پیرس هر نماد به هر شکلی که مطرح شود، استوار است به قراردادی قابل شناخت، و هر شکل بیانگری و دلالت در نهایت نمادین خواهد بود: هر تصویر مادی، مثلاً هر پرده‌ی نقاشی، در شیوه‌ی بیانگری‌اش استوار است به قرارداد(احمدی، 1370: 28)».

۲- عالم مثال

۲-۱- تعریف عالم مثال از منظر حکمای اسلامی

از منظر عارفان و حکمای اسلامی عالم مثال یا به قولی عالم ملکوت، عالمی است که حد واسط جهان محسوس و جهان معقول می‌باشد. جنس این عالم همه از نور و هر آن چه که در آن قرار دارد مثل تصاویر، شکل‌ها، صداها و رنگ‌ها نیز از نور است. هنرمند ایرانی مسلمان با فرو گزاردن جسم مادی خویش و با وصل به عالم مثال به دیدار رنگ‌ها، شکل‌ها و صداهایی می‌رود همه از جنس نور، که در بازگشت به جهان خاکی سعی در محاکات آنها می‌نماید. «عالم مثال متولد از اجتماع اسم الظاهر و الباطن است، چون عالم مثال طرفین را داراست نه شهادت مطلقه است و نه غیب مطلقه، بلکه هم شبیه به این است و هم شبیه به آن. به لحاظ عالم شهادت او باطن است که متن اوست ولی به لحاظ غیب مطلقه او شهادت است، چون شرح اوست و لذا ظاهر و باطن او به نحو اضافه است، نه اطلاق؛ و بر همین اساس او برزخ بین دو است. برزخ بدین معنا که از طرفین بهره‌مند است ولی نه این است و نه آن یعنی به جهتی به صفات این متصف است و به جهتی به صفات آن(حسن‌زاده آملی، 1390: 52)». ابن عربی به این عالم نام «حضرت خیال» داده و سهروردی آن را مرتبه‌ی صوری جنت و عالم ملکوت نامیده است. عرفان و حکمت اسلامی در کشف و شهود خویش وامدار عالم مثال می‌باشد. از منظر سهروردی، ابن عربی، ملاصدرا و بسیاری دیگر از حکیمان و عارفان مسلمان، این عالم نورانی دارای ماده و جسمی است که با ماده و جسم جهان مادی کاملاً فرق داشته و دارای مکان و زمانی ست که ورای مکان و زمان این جهانی است. «عالم مثال از لحاظ معنای مشائی ماده، فاقد ماده یا هیولاست و لکن به معنای اشراقی و عرفانی مفهوم ماده خود دارای ماده و یا جسمی لطیف است و تمام اشکال و صور برزخی و آن چه از جوانب صوری بهشت و دوزخ آمده است متعلق به همین عالم و مرکب از همین جسم لطیف است. وانگهی این عالم دارای زمان و مکان و حرکت مشخص خود می‌باشد و آن را اجسام و الوان و اشکالی است واقعی، لکن غیر از اجسام این عالم خاکی. از نظرگاه جمالی این عالم همان حجاب و پرده‌ای است که چهره تابناک معشوق یعنی حضور حق را از دیدار انسان پنهان و مستور می‌دارد ولکن از نظرگاه جمالی، مرتبه صوری جنت است و ماوای اصل صور و اشکال و رنگ و بوهای مطبوع این عالم است(مددپور، 1390: 33-34). عالم مثال نزد حکمای اسلامی عالمی است که بین دو عالم غیب و شهادت قرار دارد و از منظر هستی‌شناختی، این عالم به اندازه‌ی جهان محسوس و عالم معقول واقعی است. هانری کربن درک این عالم را مستلزم قوه‌ی ادراکی خاصی می‌داند و می‌نویسد: «این جهان مستلزم قوه‌ی ادراکی خاص خود یعنی قوه‌ی تخیل است، قوه‌ای که دارای نوعی وظیفه‌ی ادراکی و منزلت معرفتی است که به اندازه‌ی ادراک حسی و شهود عقلی واقعی است... عالم مثال از نظر هستی‌شناسی در مرتبه‌ای بالاتر از جهان محسوس و پایین‌تر از عالم عقل محض قرار دارد. این عالم از جهان محسوس غیر مادی‌تر است، اما به اندازه‌ی عالم عقل محض، مجرد نیست(کربن، 1372: 58 - 59)». عالم مثال بستر تحقق دانشی است به نام علم مرایا، و این علم بیانگر نمودی از پدیدار شدنی است که کربن آن را «نمود آینه[8]» می‌نامد که در آن همه چیز گواهی از عکس رخ یار می‌دهد: «جوهر مادی آینه، از نوع فلزات و معدنیات جوهر مادی تصویر نیست، یعنی جوهری نیست که تصویر حکم عَرَضی را در آن داشته باشد. جوهر آینه فقط جایگاه پدیدارشدگی تصویر است. تخیل فعال نمونه‌ی اعلای آینه است، جایگاه مظهریت صور مثالی است؛ به همین دلیل، نظریه‌ی جهان مثال با نظریه‌ی شناخت خیالین و نقش خیال، پیوند دارد(Corbin, 1971: 87)». با این تعریف تخیل فعال هم‌چون آینه‌ای می‌تواند با گذشتن از وجود جسمانی اشیاء، وجوه فراحسی و نوری آنها را ارائه دهد و با این عمل از رمزها و نشانه‌های ناپیدای عالم مثال پرده بردارد. از همین جاست که قوه‌ی خیال هنرمند به عالم خیال راه می‌برد و دروازه‌ی عالم خاصی را که باطن عالم شهادت است بر روی او می‌گشاید.

۲-۲- رنگ در آراء و اندیشه حکمای ایرانی - اسلامی

رنگ در اندیشه و آرای بسیاری از عرفا و فلاسفه‌ی بزرگ ایران ماهیتی نورانی، مثالی و قابل تأویل در جهان ماده را بر عهده دارد که بر عوالم هنرمند مسلمان تأثیرگذار بوده است. از آن میان می‌توان به آرای نجم‌الدین کبری(عارف بزرگ قرن 6 ه.ق)، نجم رازی(قرن 6 و 7 ه.ق)، علاءالدوله سمنانی(قرن 7 و 8 هـ .ق) و شیخ محمود شبستری(عارف و شاعر قرن 8 هـ.ق) اشاره داشت. نجم‌الدین کبری، از نورهایی یاد می‌کند که در روئیتی فراحسی بر عارف منکشف می‌شوند و به صورت نمادهایی عمل می‌کنند تا عارف مقام نورانی– عرفانی خویش را دریابد. او معتقد است که رنگ نه ابزاری برای صورت‌بخشی به معنا، که خود معناست. لذا رنگ عرض نیست بلکه تجلی معناست. وی در کتاب «فوائح الجمال و فواتح الجلال»، طریقت خویش را معرفی می‌کند و آن را «طریق الکیمیا» می‌نامند. «در این طریقت خواب‌های مثالی راهی برای رسیدن به معنایند و هر رنگی در این خواب‌ها

نمایان‌گر یک معناست. سبز نماد حیات قلب و رنگ آتش نماد قدرت و همت است، کبود نشان از حیات نفس دارد و زرد نماد ضعف و فتوری است(کبری، 1957: 19-20)». کبری رنگ‌هایی را که سالک در مراحل سلوک خویش می‌بیند چنین شرح می‌دهد: «در درجه‌ی اول همان ظلمت و تیرگی بی نهایتی است که سالک را به خود جلب می‌کند، و آن گاه که اندکی صفا و روشنی در آن به وجود بیاید به شکل ابر تیره‌ای مجسم می‌گردد، هر گاه وجود با چنان وضعی که دارد در دست تسلط شیطان درآید، به رنگ قرمز ظاهر می‌شود، و از آن پس که رو به اصلاح گذارد و خطوط نفسانی را از خود دور بسازد و حقوقی که لازمه‌ی اوست در خویشتن برقرار دارد، صفا و پاکی ویژه‌ای پیدا کرده و چون ابری سپید می‌گردد. نفس آدمی(روان پست‌تر) به مجردی که ظهور نماید، به رنگ آسمان که رنگ کبودی است ملون گردد... [و] آن گاه که به مشاهده نور سبز نائل آید، آرامشی در دل و شرح صدری در سینه و شادابی در باطن و لذتی در روح و بینایی در چشم احساس خواهد کرد که همگی آنها صفات حیات‌اند که سالک در مسیر سلوک خویش به دست می‌آورد(کربن، 1379: 100-118)». نجم‌الدین در کتاب فوائح الجمال با شرح تجارب روحی و حالات فردی خویش از عالم مشاهده چنین شرح می‌دهد: «هر زمان که در برابر خود، فضای وسیع و سرزمینی فراخ مشاهده کردی و بر بالای آن هوایی صاف دیدی و در دورترین نقطه‌ی دید خود، رنگ‌هایی چون رنگ سبز، قرمز، زرد و کبود ملاحظه کردی؛ بدان که مسیر عبور تو از آن فضا به سوی این رنگ‌ها خواهد بود و این رنگ‌ها، رنگ‌های احوال سالک‌اند. بدین گونه که رنگ سبز علامت حیات دل است، رنگ قرمز (رنگ آتش صاف) نشانه حیات همت است، و همت یعنی قدرت و چون آلوده به دود باشد نشانه شدت است و این که سختی‌ها در راه هست و دشواری‌ها و آبی با رنگ حیات نفس است و زرد رنگ ناتوانی است(کبری، 1413: 131)». رنگ در «رساله نوریه» سمنانی همنشینی دیگری با نور دارد. سمنانی در این رساله، هفت مرکز لطیف برای وجود آدمی قائل است که هر کدام به سان پیامبری درونی در انسان است که رنگی بدو اختصاص دارد و در این بصیرت هر مرکز با عنوان «پیامبر وجود تو» تعریف و با یک رنگ یا هاله مخصوص مشخص می‌شود. درک شهودی هر کدام از این لطیفه‌های رنگی میزان پیشرفت عارف در طریقت معنوی را برای وی روشن می‌سازد. «وی در یک تصویرگری لطیف و زیبا، سالکی مبتدی را بنشسته در خلوتی می‌بیند که در آن نور و رنگ با هم عجین گشته‌اند. سالک روشنایی می‌بیند که به سبب «ذکر» قوت گرفته و خود دایره‌ای در مقابل او گشوده است. از این دایره روشن، هفت رنگ زبانه می‌کشند همچون چشمه‌ای که آب از آن برون می‌جهد. این هفت رنگ همان هفت رنگی است که سالک از مقام لطیفه قالبیه تا لطیفه حقیه محمدیه در قوس عروج خود باید آنها را ببیند و به توان نوریه هر یک، حجاب‌های بسیار را پاره کند(که در هفت مرحله هفتاد هزار حجاب است)(بلخاری قهی، 1384: 494)». سمنانی در رساله‌ی نوریه، نور و ویژگی آن را چنین شرح می‌دهد: «نور چیزی را می‌گویند که او خود را ببیند و داند، و همه‌ی اشیاء را بیند و داند، و بدو اشیاء را توان دید و دانست. و این نور مطلق، صفت خاص حق است(سمنانی، 1383: 84).» بر اساس نگرش سمنانی عارف پس از درک نورهای رنگین هفت لطیفه‌ی وجود، بر شکوفایی روحش در مراحل سلوک آگاه می‌گردد و در هر مرحله رنگی را درک می‌کند که هدایت‌کننده‌ی او به سوی مرحله‌ی بعدی خواهد بود. کربن درباره سمنانی و سلوک رنگی‌اش می‌نویسد: «عارف، با سپاس از ادراک نورهای رنگینی که به هر یک از مراکز یا اندام‌های فراحسی ویژگی می‌بخشد و سمنانی به دیدن آنها نگرش بسیار می‌ورزد از این بالندگی‌اش آگاهی دارد. این نورها پرده‌های لطیفی هستند که لطیفه‌ها را در بر می‌گیرند و رنگ‌های آنها را بر عارف آشکار می‌کنند تا بداند که به کدامین گامه بالندگی در سفرش رسیده است. رده‌ی بدن لطیف، در آستانه زاده شدن و آن گاه که به زیست ساختار جسمانی هنوز بسیار نزدیک است، («آدم هستی‌ات») به سادگی، تاریکی است؛ سیاهی‌ای که گاه به خاکستری دودی می‌زند. رده جان حیاتی(نوح) آبی رنگ است؛ رده دل(ابراهیم) سرخ رنگ؛ رده ابر آگاهی (موسی) سفید؛ رده روح(داود) زرد؛ و رده سرّ(عیسا) سیاه روشن (سود نورانی) ست. رده واپسین که رده مرکز خدایی(محمّد) ست، نور سبز درخشان دارد زیرا نور سبز برای راز رازها (یا فراحسی که همه فرا حس‌ها را به هم پیوند می‌دهد) مناسب‌ترین رنگ است(کربن، 1379: 178 - 181)».

۳- تفسیر نشانه‌شناختی رنگ در نگارگری ایرانی- اسلامی

۳-۱- چیستی رنگ در نگارگری ایرانی- اسلامی

برای نگارگر ایرانی- اسلامی این رنگ است که بیشتر از شکل و فرم مورد توجه و اهمیت قرار دارد. در نگارگری ایرانی- اسلامی، رنگ‌ها تنها به مثابه‌ی رنگ از منظر فیزیکی و عینی خود نمی‌باشند، بلکه در واقع نورهای رنگینی هستند که توسط هنرمند از عالم مثال وام گرفته شده‌اند. رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای، سبز، قرمز، اُخرایی(اکر)، زرد و... همه و همه رنگ‌ها یا نورهای رنگی مثالی هستند که هر کدام نشانه‌ای از مفاهیم و صور قدسی و مینوی عالم مثال می‌باشند. «رنگ‌های به کار

برده شده در نگارگری ایرانی، ساخته و پرداخته‌ی توهم ذهنی نگارگر نیست، بلکه محصول باز شدن چشم دل او و رؤیت عالم مثالی است. رنگ محصول تجزیه‌ی نور است. اگر نور را در حالت تجزیه نشده‌اش نماد وجود مطلق(وحدت) بدانیم، رنگ نیز می‌تواند نماد تعینات وجود مطلق(کثرت) باشد... لازم به ذکر است که سفیدی در نور، وجود تمام رنگ‌ها است. اما در ماده، رنگِ نبود رنگ است. رنگ سیاه در ماده از ترکیب گونه‌های رنگ حاصل می‌شود در صورتی که در نور، سیاهی نبود رنگ است. در واقع نور سیاه که نماد نبود رنگ است به معنی ذات مصون از تجلی است. رنگ سیاه رنگ پوشش خانه‌ی کعبه نیز هست، اما رنگ سفید نماد ذات در مقام تجلی است، وجودی که خود را متجلی کرده است(خوش نظر و رجبی، 1388: 73-74)». در این عرصه کار نگارگر ایرانی را می‌توان هم‌چون کیمیاگری دانست که بدون استفاده از حجم‌پردازی و سایه‌روشن، وجود مسین رنگ‌های مادی و این جهانی را به طلای ناب رنگ‌های عالم مثال تبدیل می‌کند و بدین شکل رنگ نماد تجلی و اثبات نور می‌شود. آرتور اپهام پوپ در کتاب سیر و صور نقاشی ایرانی می‌نویسد: «هنر نگارگری ایرانی بدون حجم نمایی و پرسپکتیو، بدون سایه‌روشن و بدون قاب‌بندی گواه بر این واقعیت است که به نوعی تعالی کیمیایی ذرات نور الهی به سطح تصویر آمده است(پوپ، 1387: 216)». رنگ‌ها فرزند نور و روشنایی می‌باشند و روشنایی مادر رنگ‌هاست. رنگ به شکل جان می‌بخشد و آن را به کمال می‌رساند. آن چه که در نگارگری ایرانی – اسلامی جلب توجه می‌نماید نبود سایه روشن و به کارگیری شکوهمند رنگهای گرم در کنار رنگ‌های سرد است. «رنگ‌هایی که نور را عبور می‌دهند مثل نارنجی و زرد و قرمز، رنگهای گرم، فعال و عرضه شونده هستند؛ رنگ‌هایی که نور را جذب می‌کنند مثل آبی و بنفش، منفعل، سرد و دورکننده هستند در حالیکه انواع رنگ سبز ترکیبی است از این دو گروه... رنگ‌های تیره و روشن برای برجسته‌سازی به کار می‌روند و نماد گوشت‌مندی نور هستند. خدا، به شکل نور، منشأ رنگ به حساب می‌آید(کوپر، 1380: 169)». براساس تعاریف پیرس از انواع نشانه(شمایلی، نمایه‌ای و نمادین)، در نگارگری ایرانی– اسلامی رنگ را می‌توان هم نشانه‌ی شمایلی دانست و هم نشانه‌ی نمادین. نشانه‌ی شمایلی به دلیل شباهت داشتن آن به موضوع رنگ در طبیعت و نشانه‌ی نمادین به دلیل اینکه رنگ در نگارگری نماد نور می‌باشد. نور در حکمت و هنر اسلامی نشانه‌ی ذات مطلق باریتعالی و خداوند نور آسمان و زمین است. بدین‌ترتیب رنگ را می‌توان نشانه‌ی وحدت و یا وحدت در کثرت و براساس آرای سهروردی، نماد نور فرّهی دانست. حسین نصر درباره‌ی رنگ‌های نگارگری ایرانی – اسلامی چنین می‌نویسد: «رنگ‌ها آیینه‌ی عالم وجودند؛ برتر از همه رنگ سپید، کنایه از «وجود مطلق» است و اصل و اساس تمامی مراتب هستی، که همه‌ی رنگ ها را به هم پیوند می‌زند و پست‌تر از همه، رنگ سیاه، نشانه‌ی نیستی است. میان دو مرز نور و ظلمت، هم‌چون مراتب هستی، طیف رنگ‌ها قرار گرفته‌اند. البته رنگ سیاه معنای تمثیلی دیگری نیز دارد و آن «ذات خداوند» است که از شدت نورانیت، تیره و ظلمانی می‌نماید و برخی از عرفا آن را «نور سیاه» خوانده‌اند(نصر، 1370، 68)». در سنت اسلامی، رنگ اصولاً از دیدگاهی مابعدالطبیعی در نظر گرفته می‌شود، «چیزی که ناظر بر دوگانگی نور و ظلمت در حد امکانات همیشگی مضمر [پنهان] در عالم مُثُل یا(اعیان ثابته) است(اردلان و بختیار، 1380: 47). در نگارگری ایرانی – اسلامی نور فیزیکی در اثر هنری معنایی ندارد، بلکه این خود اثر است که به واسطه‌ی رنگ‌های زیبای خود از دورن نورافشان است. از این منظر رنگ‌ها در واقع نورهای رنگینی هستند که از عالم مثال وام گرفته شده‌اند. «این نقاشی‌ها پر از تصورات و باورهای اسلامی است و با رمزها و اشارات طبیعت ارتباطی ندارند(شادقزوینی، 1382: 66)». نور ظریف‌ترین و لطیف‌ترین معانی را در فرهنگ اسلامی دارا است. در قرآن نور معادل خداوند می‌باشد چنانکه در سوره‌ی نور آیه 35، خداوند نور آسمان‌ها و زمین معرفی می‌شود. نور او به چراغ‌دانی می‌ماند که در آن چراغی قرار گرفته، چراغی که دارای حبابی درخشنده، به سان ستاره‌ای تابناک است؛ روغن این چراغ از درخت زیتونی است که به هیچ نقطه‌ی خاصی در شرق و غرب وابسته نیست ... نوری است که منشاء آن نور فوق نور است و آن همانا نور علی نور است[9] . این همان نوری است که سهروردی فلسفه‌ی نوری خود را بر پایه‌ی آن بنیان گذاشت و بر همین اساس حکمتی مبتنی بر سمبولیسم نور در جهان اسلام بر پا کرد. «ترکیب این نور در عرفان اسلامی فتح باب ورود مضامین‌عرفانی به هنر اسلامی و به ویژه نگارگری ایرانی شد (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۴: ۱۶۴–۱۶۵)». بنابر نظر سهروردی، واقعیت‌های مختلف چیزهایی جز نور نیستند که از لحاظ شدت و ضعف با یکدیگر تفاوت دارند. او عالم را سر به سر مشتمل بر دوایر نوری می‌داند که همه از یک مبدأ نور(نورالانوار) به وجود آمده‌اند و از این منظر جهان چیزی جز اشراق نورالانوار نیست. هیچ چیز از نور آشکارتر و روشن‌تر نیست، بنابراین آن را با هیچ چیز دیگری نمی‌توان تعریف کرد. سهروردی در حکمت‌الاشراق در این باره چنین شرح می‌دهد: «اگر در جهان هستی چیزی باشد که نیازی

به تعریف و شرح آن نباشد [به ناچار] باید خود ظاهر بالذات باشد و در عالم وجود چیزی اظهر و روشن‌تر از نور نیست، پس بنابراین چیزی از نور بی نیازتر از تعریف نیست(سهروردی، 1377: 719)». حسین نصر با استناد به آرای سهروردی آشکارگی همه چیز را به واسطه نور می‌داند و حقیقت را جز نور چیز دیگری نمی‌بیند. او می‌نویسد: «حقیقت این است که همه چیزها به وسیله نور آشکار می‌شود و بایستی به وسیله آن تعریف شود. نور محض، که سهروردی نورالانوار نامیده، حقیقت الهی است که روشنی آن، به علت شدت نورانیت، کور کننده است. نور اعلی منبع هر وجود است؛ چه جهان در همه درجات واقعیت خود چیزی جز درجات مختلف نور و ظلمت نیست (نصر، 1386: 81-82)». بلخاری رنگ را ناشی از تابش نور بر قلب و جان هنرمند می‌داند و بر این باور است که «رنگ در این نگارگری نشانگر احساس لطیفی از رنگ‌ها است که گاه به طبیعت نزدیک و گاه دور می‌شود و در هر حال متأثر از جهش‌ها و درخشش‌های نورانی است که بر قلب هنرمند مسلمان می‌تابد و یا به تعبیر «گرابر» که تزیین در هنر اسلامی و ایرانی را وسیله‌ای برای بیان چیزی سوای خودش می‌داند، چیزی است که از دیدگاه او به رؤیت گذاشتن اصل «الله البقاء» است (بلخاری قهی، 1384: 484)». در هنر مشرق زمین، رنگ‌ها ذاتی مستقل ندارند بلکه در واقع تجلی و جلوه‌ای از نور می‌باشند که این نور خود اصلی ماورائی و غیر مادی است. «رنگها جوهر یا ذات مستقل نیستند، بلکه نمود عرضی– یا موضعی– تشعشع نورانی‌اند، یعنی جوهری که آنها را متعالی می‌سازد و تمامیت می‌بخشد. بر این اصل است که نگارگر ایرانی کشش به سوی رنگهای «صادق» یا دست کم رنگهای ناب دارد(کورکیان و سیکر، 1387: 54)». همانطور که عرفان و حکمت اسلامی در کشف و شهود خویش وامدار عالم مثال است؛ نگارگری ایرانی– اسلامی نیز با پیوند نزدیک با حکمت و عرفان اسلامی از فیض پر برکت این عالم برخوردار می‌باشد. به شکلی که فضا در مینیاتور ایرانی در واقع نمودار فضای ملکوتی است و اشکال و رنگ‌های آن جلوه‌ای از اشکال و رنگ‌های عالم مثال است. «رنگ‌ها، مخصوصاً رنگ‌های طلایی و آبی کبود و فیروزه‌ای، صرفاً از ذوق هنرمند سرچشمه نگرفته است، بلکه نتیجه رؤیت و شهود واقعیتی است «عینی» که به عالم مثال تعلق دارد (نصر، 1389: 194)». هدف از کاربرد رنگ در نگارگری‌ایرانی–اسلامی، آزاد سازی پاره‌های نور از زندان ظلمانی و مادی رنگ می‌باشد. هنر مینیاتور ایرانی با تجلی در درخشش رنگ‌آمیزی ویژه‌ای که بنیاد نهاده است، گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روش‌هایی نظیر آن چه در علم کیمیا مرسوم بوده، انوار الهی را که در جسم رنگ‌های نقاشی نهفته است از زندان تاریک ماده رها سازند. بدین‌ترتیب می‌توان گفت هر یک از عناصر تصویری نگارگری ایرانی – اسلامی در واقع مظهری از صورت ازلی(عین ثابت) آن عنصر می‌باشد که از طریق باز شدن چشم دل نگارگر بر پهنه تصویر نقش بسته است. تیتوس بورکهات درباره‌ی حضور غیرمستقیم اعیان ثابته در نگارگری چنین شرح می‌دهد: «امری را که نگارگر به نحوی غیر مستقیم توصیف می‌کند، اعیان ثابته اشیاء است. تمامی نقاشی‌های نگارگری ایرانی معمول بر نوعی شهود مبتنی است. به طوری که تجربه حسی را مدنظر قرار می‌دهد و آن گونه مشخصاتی را که از خصایص و ویژگی‌های شیء یا موجود خاصی است، از آن بیرون می‌کشد و آنها را به عناصری مبدّل می‌سازد که با فضای دو بعدی، یعنی خط و سطوح رنگین مناسب باشد(بورکهارت، 1386: 175و 174)». حضور رنگ‌های مثالی در نمونه‌های اعلای نقاشی ایرانی– اسلامی نمایانگر و نشانه‌ی مراتب وجود از نظرگاه هنرمند عارف می‌باشند. هنرمند در این میان هم‌چون سالکی عمل می‌کند که پس از طی قوس صعود و رؤیت نورهای رنگی در عالم مثال، با بازگشت (قوس نزول) به جهان مادی در جهت آفرینش و خلق رنگ‌ها و نورهای عالم مثال جهد می‌کند. بدین ترتیب هنرمند با درک و رؤیت نورهای رنگین هر مرتبه از سلسله مراتب وجود به کشف و بیان باطن مثالی آنها در اثر هنری خود می‌پردازد. «در کار هنری، هنگامی که به مثابه سیر و سلوک معنوی تلقی می‌شود، هر رنگی با تغییر حالات سالک همراه است. هنرمند چنان خود را در کار غرق می‌کند که دیگر نمی‌توان ظاهر کار را بدون در نظر گرفتن باطن آن که مواجید[10] اوست دریافت. از طرفی چون هر رنگ و نوری مظهر عالمی تلقی گردیده، سالک خویش را در هر مرحله از کار در منزل و مقامی روحانی می‌بیند و رابطه روحی با جهان غیبی پیدا می‌کند. سالک در طی مراحل سلوک، رنگ‌ها و پرده‌های رنگین را که هر یک ظهور عالمی از عوالم است در صورت خیالی خویش می‌بیند(مددپور، 1390: 235)». رنگ‌آمیزی خیالی و مسحورکننده‌ی نگاره‌های ایرانی– اسلامی به جای آن که نشانگر واقعیت‌های مکرر عالم بیرون باشند؛ کلیتی واحد از یک روایت را در پیش چشم بیننده به تصویر می‌کشند. «روایتی که در ابعاد زمان و مکان جریان ندارد؛ به عبارتی، رنگ‌ها و نورها در نگارگری ایرانی مثالی و واقعیت گریزند و به تعبیری نه جزء اثر، که تمامی اثرند(ابراهیمی پور، 1391: 13)».

۳-۲- رنگ‌های سیاه و سپید

رنگ‌های غالب در نگارگری ایرانی، رنگ‌های سبز و آبی به همراه رنگ‌هایی چون سیاه و سپید، سرخ یا زرد، طلایی، اخرایی و لاجوردی هستند که در رنگ بندی مثالی و خیالی هنرمند نگارگر، هر یک بنابر ویژگی‌های باطنی، متضمن معنایی حکمی و نمادین می‌باشند. از چنین نقطه نظری «رنگ‌ها مانند عالم وجودند. در فراز همه آنها رنگ سفید قرار دارد که نماد وجود است[اصل همه‌ی مراتب واقعیت کیهانی] و متحد کننده‌ی همه‌ی رنگ‌ها، و فروتر از همه رنگ سیاه قرار دارد که نماد لا شیئیت(هیچی) است. سیاه، البته، معنای نمادین دیگری هم دارد، معنای عدم وجود(لاتعین) یا ذات الهی که حتی فراتر از ساحت وجود قرار دارد و فقط به واسطه‌ی غلظت و شدت روشنایی‌اش سیاه می‌نماید. رنگی که بعضی از عرفا آن را نور سیاه نامیده‌اند. همانند مراتب وجود– میان این دو حد نور و ظلمت، طیف رنگ‌ها قرار دارد. رنگ‌ها در هنر ایرانی با خردمندی و آگاهی از هر دو مفهوم نمادین هر رنگ و تأثیرات کلی که به واسطه‌ی ترکیب یا هماهنگی رنگ‌ها بر روح می‌گذارد، به کار می‌رود (خوش‌نظر و رجبی، 1388: 39-40)». نور سیاه که بازتاب آن در نگارگری به شکل رنگ سیاه است، نشانه‌ی آخرین مرحله سیر و سلوک و نیست‌شدن سالک در هستی خداوند است و به وحدت او با ذات مطلق یگانه اشاره دارد. از منظر شبستری «سیاهی» رنگ نور ذات است و این رنگ سیاه در قلمرو عرفان مقامی رفیع و بلندمرتبه دارد. چنان که شبستری در گلشن راز آن را چنین توصیف می‌کند:

«سیاهی گر ببینی نور ذات است به تاریکی درون آب حی است
سیه جز قابض نور بصر نیست نظر بگذار کاینجای نظر نیست
(شبستری، 1371: 12)».

لاهیجی شارح و مُرید شبستری و شارح گلشن راز در شرح همین بیت، سیاهی و تاریکی را به یک معنی می‌داند، یعنی «سیاهی که در مراتب مشاهدات ارباب کشف و شهود در دیده‌ی بصیرت او پیدا آمده و در درون آن تاریکی نور ذات که مقتضی فناست که آب حیات بقاء بالله است و خود موجب حیات سرمدی است، پنهان است. او رؤیت الوان نوری و نهایت سیاهی را در واقعه‌ای چنین توصیف می‌کند: دیدم که در عالم لطیف نورانی‌ام و کوه و صحرا تمام از الوان انوار است؛ از سرخی و زرد و سفید و کبود. و این فقیر، واله و از غایت ذوق و حضور، شیدا و بی‌خود شدم. به یک بار دیدم که همه‌ی عالم را نور سیاه فرو گرفت و آسمان و زمین و هوا و هر چه بود، تمام همین نور سیاه شد و این فقیر در آن نور سیاه، فانی مطلق و بی‌شعور شدم(لاهیجی، 1378: 26-84)». حضور رنگ سیاه در آداب و رسوم مختلف، در لباس روحانیان مسلمان و در مذهب و فرهنگ اسلامی، حکایت از معانی رمزی و دوگانه آن دارد. مددپور در این باره می‌نویسد: «پوشش سیاه در عزا و عروسی و علم‌های سیاه صرفاً به معنی مرگ نیست، بلکه به معنی تجدید حیات دنیوی و اخروی و مظهر انقلاب روحی انسان‌هاست که در حال «محو» حاصل می‌شود. روی سیاه حاجی‌فیروز نیز نشانه و نمودار تجدید حیات طبیعت بوده است. سیاه پوشی در برخی اقوام معنای قریب به معتقدات اسلامی درباره سبزپوشی خضر دارد. در ادبیات و عرفان اسلامی رنگ سیاه نشانه تعالی است. چنانکه آب حیات در ظلمات به دست می‌آید و مقام شب قدر نشانه تعالی شب از روز است. شب هنگام خلوت است و روز هنگام جلوت(مددپور، 1390: 235)». در اسطوره‌ی سیاوش در ایران باستان نیز، سیاه رنگی است که با معنای ضمنی خود نقشی اساسی در این اسطوره‌ی گیاهی ایفا می‌کند. «سیاوش در زبان پهلوی و اوستایی به معنی دارنده‌ی اسب سیاه یا اسب سیاه گشن(قهوه‌ای) معنی کرده‌اند. داستان سیاوش و مراسم سوگ ایرانیان در کشته شدن او در اوستا و شاهنامه آمده است(ضابطی جهرمی، 1389: 261).» مهرداد بهار درباره سیاوش می‌نویسد: «شاید واژه‌ی اوستایی سیاوش به معنی مرد سیاه یا سیاه چرده باشد که اشاره به رنگ سیاهی است که در مراسم بزرگداشت سوگ او [سووشون]، بر چهره می‌مالیدند و یا اشاره به صورتک و نقابی سیاه است که به کار می‌بردند و به اغلب احتمال آیین حاجی فیروز[با چهره‌ی سیاه شده]، یکی از آیین‌های کهن بومی ایران است که به آیین سیاوش مربوط و همزمان می‌باشد(بهار، 1375: 194-195)». ما هیچ گاه از این که سیاه را رنگ بنامیم و یا غیاب هر رنگی را سیاه بدانیم، مطمئن نیستیم. «همانطور که «رومی» شاعر صوفی ایران شرح می‌دهد، سیاه نقطه‌ی اوج و کمال تمامی رنگ‌هاست(Martin, 2010: 58)». سیاهی با سفیدی همیشه در تضاد و کشمکش است؛ به ویژه وقتی که از یکی برای توصیف دیگری استفاده می‌شود. رنگ سفید بر خلاف سیاه که نماد تاریکی مطلق است، نشانه‌ی روشنی و نور محض می‌باشد؛ نوری که در عرفان با واحد مطلق یکسان پنداشته می‌شود. سفید غایت یکپارچگی همه‌ی رنگ‌هاست، «در حالت نامظهر خویش، رنگ نور محض است پیش از تجربه و پیش از آنکه یکی خود بسیار گردد. نور، که از لحاظ نمادین سفید تلقی می‌شود، از خورشید نازل می‌شود و نماد توحید است. همچنان که رنگ با سپیدی آشکار می‌گردد، با سیاهی پوشیده می‌ماند؛ پوشیده از روشنی بسیارش، سیاه، «شبی روشن

میان روز تاریک» است، چنانکه از خلال این سیاهی تابناک است و بس، که می‌توان وجوه پنهان حق تعالی را یافت. این دریافت از طریق سیاهی مردمک چشم حاصل می‌شود که، در حد مرکز چشم، رمزاً حجاب بینش درونی و بیرونی، هر دو است. سیاه فنای خویشتن است و لازمه‌ی جمع، ستر کعبه است، سرّ وجود، نور جلال و رنگ حقّ(اردلان و بختیار، 1380: 48)». رنگ در ادبیات ایران نیز جایگاه رمزی و حکمی ویژه‌ای دارد که در اشعار بسیاری از شاعران به نام ایرانی از جمله نظامی، می‌توان آن را یافت. نظامی در روایت «هفت گنبد» اشاره‌هایی مستقیم به رنگ می‌نماید و نگاره‌های مصور شده از این اشعار نیز به زیبایی رویداد عرفانی و حکمی رنگ‌ها را توصیف می‌کنند. «هفت گنبد» بازتاب مراحل سلوك روحانی بهرام گور را بازگو می‌کند و هر گنبد در شعر نظامی براساس بینش بهرام در سیر و سلوکش رنگی خاص را داراست. بهرام در اولین روز هفته به دیدار شاهزاده خانم گنبد مشکین می‌رود. نام سیاه نشانه‌ی نمادین اولین مرحله‌ی سلوک بهرام و حرکتش به سوی خودشناسی است. از نگاه حکیمان ایرانی- اسلامی فام سیاه دارای معنایی دوگانه است که معنای نخست آن حکایت از سیاه نورانی دارد که بر خلاف تاریکی اهریمنی است و خاستگاه تمامی نورهاست. شبستری این نور سیاه را غایت قرب و رنگ نور ذات الهی می‌داند و معتقد است که در این مرحله سالک نیست و فانی می‌گردد تا بقاء درهستی خداوند پیدا کند. اما معنای دیگر فام سیاه، همان ظلمت شب سیاه اهریمنی و نشانی از نفس اماره است. نجم‌الدین کبری و علاءالدوه سمنانی هر دو بر این باورند که در گام‌های دگردیسی روح، ابتدا تاریکی محض وجود دارد که نشانی از نفس اماره است. «سیاهی در اولین منزل وجود حجابی است که دربرابر انوار ملکوتی حق قرار گرفته است(هانری کربن؛ 1390: 212)». به کارگیری فام سیاه در نگاره‌ی «بهرام گور و شاهزاده خانم‌ها» در گنبد سیاه اثر هنرمند نقاش «شیخ زاده» (قرن ده هـ . ق)، مکتب بخارا بیان‌کننده‌ی جنبه‌ی دوگانه این فام می‌باشد. در این نگاره(تصویر یک) که برگرفته از نسخه‌ی خطی «هفت منظر» هاتفی(شاعر و عارف قرن 9 و 10 هـ . ق که در شعرسرایی دنباله رو نظامی و گنجوی بود) است؛ نشانگر «ساختاری پر از جزئیات با معماری مسطح و کاشی‌کاری‌های تزئینی می‌باشد. پیکره‌ها با چهره‌های پف‌کرده و ابروهایی پر رنگ به تصویر کشیده شده‌اند و زنان روسری‌های گلدوزی شده به رنگ سفید بر سر دارند. پالت رنگ محدود به رنگ‌های جسمی قرمز کریمسون[11]و آبی تیره شده و سبز تیره که اغلب برای نمایش علفزار به کار گرفته می‌شود در اینجا با گیاهانی که دارای گل‌هایی ساقه بلند می‌باشند؛ به صورت اسلیمی پراکنده شده است (Blair, Bloom, 1994: 208).» رنگ سیاه با تزئینات اسلیمی در زیر پای بهرام و شاهزاده خانم‌ها نشانه‌ی نمادینی از تاریکی اهریمنی است که بهرام باید از آن درگذرد. می‌توان گفت کاربرد فام سیاه در این اثر معنایی دوگانه دارد. در زیر پای بهرام گور، سیاه نشانه‌ی نمادین اولین مرحله‌ی سلوك و نمادی از نفس اماره و تاریکی هستی دنیوی است که بهرام باید از آن درگذرد و این امر با رنگ سرخی که آن را در بر گرفته کاملاً تشدید می‌شود. فام سیاهی که در بالای اثر اطراف گنبد به چشم می‌خورد، جنبه‌ی تقدیس روحانی نور سیاه را باز می‌تاباند. نور سیاه از منظر حکما و عارفان اسلامی نماد ذات الهی است و نشانه‌ی نیست شدن یا فنای سالک در «بقاء بالله»است. در اینجا فام سیاه با گل‌های تزیینی اسلیمی آینده‌ی بهرام را آگهی می‌دهد. آینده‌ی که در پی طی طریق و سفر روحی خویش، تجربه خواهد کرد. بدین ترتیب مراتب اول و آخر سلوک در این اثر یک جا به تصویر کشیده شده است. بهرام از تاریکی محض وجود دنیایی در می‌گذرد تا به غایت قرب الهی (نور سیاه) برسد، نیست می‌شود تا که در نور ذات پاک خداوند به جاودانگی برسد(تصویر دو) (هفت منظر هاتفی، بخارا، واشنگتن دیسی، گالری هنر فری‌یر؛ نگاره بهرام در گنبد سیاه).

تصویر ۱- بهرام‌گور و شاهزاده خانم‌ها در گنبد سیاه،
Blair, Sheila S & Bloom, Jonathan. (1994) the Art and Architecture of Islam (1250-1800), Yale university press pelican history of art, New york (P: 209)

تصویر۲- نمودار رنگی فام سیاه؛ مأخذ نگارنده

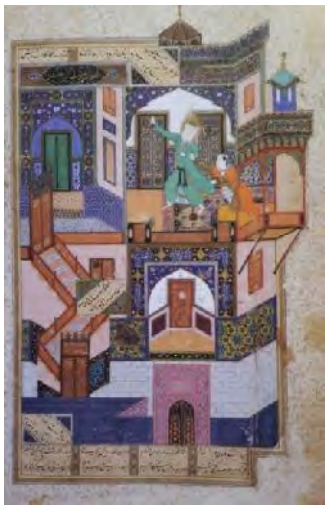
در کتاب فرهنگ نمادهای سنتی رنگ سفید نشانه‌ی عدم تمایز، کمال متعالی، سادگی، نور خورشید، هوا، پاکی، معصومیت، قدوسیت و تقدس، نجات و اقتدار معنوی است. سفید هم ملازم عشق و زندگی است و هم مرگ و تدفین(کوپر، 1379: 171). در

ایران باستان رنگ سفید جزو رنگ‌هایی بوده که برای به تصویر کشیدن نقوش نمادین و اساطیری ماه به کار گرفته شده است. «از رنگ‌ها، سفید و لاجوردی و نیلی و در نتیجه رنگ بنفش که رنگ برخی از پرچم‌های ایرانیان از جمله درفش کاویانی است، رنگ‌های متعلق به «ماه» بوده‌اند(صمدی، 1376: 37)». سفید را می‌توان نهایت همه‌ی رنگ‌ها دانست زیرا که از ترکیب رنگ‌هایی که در طیف نور است به وجود می‌آید. سفید رنگی است که نشانه‌ی نمادین نور، روشنایی، پاکی و خلوص و درستی است. «رنگ سپید نماد وهومن (بهمن = نیک‌منشی) در آیین زرتشت است. رنگ جامه‌ی آیین سدره پوشی در مذهب زرتشت سپید برگزیده شده است تا نشانه‌ی نوزایی و آغاز زندگی باشد (مرادیان ریزی و ملکی ریزی، 1394: 118)». ویژگی مهم رنگ سفید این است که متناسب با همه‌ی رنگ‌هاست. این بدان معناست که سفید در کنار رنگ‌های دیگر می‌تواند هم‌نشینی داشته باشد. علاءالدوله سمنانی در رساله نوریه خود درباره‌ی رنگ سفید می‌نویسد: «و بعد از آن، پرده غیب سرّ است و رنگ او سفید است. عظیم رقیق، و ده هزار حجاب در آن منزل رفع باید کرد(سمنانی، 1369: 310)». در هفت گنبد نظامی آخرین مرحله از سیر و سلوک بهرام که در نهایت منجر به آمیزش او با نور (سپیدی) می‌شود، در گنبدی سفید صورت می‌گیرد. از منظر نظامی، «سفیدی، رنگ روشنایی روز و بی تکلفی و عبادت است(نظامی، 1380: 31)». هانری کربن این رنگ را بسیط‌ترین فام و امین‌ترین حکایت از عالم برین می‌داند که در وادی عالم قابل مشاهده است(کربن، 1390: 316). «سفید به عنوان عالی‌ترین مرتبه وجود، نماد وجود مطلق و در پایین‌ترین مرتبه‌اش نشانی از غلبه لطافت، صفا و پاکی بر دل است (خاتمی، 1390: 164)». بدین‌ترتیب نظامی با سپید فرض کردن گنبدآخر در سیر و سلوک بهرام، وحدت و یکی‌شدن او را با حقیقت نور الهی در آخرین مرتبه‌ی وجودی به تصویر کشیده است. روح بهرام در سیر و سلوک عارفانه‌ی خویش برای رسیدن به آگاهی، که نقطه‌ی آغازین آن از رنگ سیاه بود، رفته رفته پالایش یافته و با تجربه هر منزل و رنگ خاص آن در نهایت به وحدت با نور و سپیدی مطلق وجود دست پیدا می‌کند. «درگاهان (زرتشت) نیز از صیقلی کردن آیینه‌ی دل(یا برگرفتن حجاب از چشم بصیرت) و نیز طلوع عقل از افق تعینات کیهانی— الفاظ شیوا و عبارات دقیق سخن رفته است ... و به این امر اشاره شده که برای سیدن به روی حق باید حجاب تعینات عالم را خرق (پاره) کرد و این کار به وسیله‌ی اذکار و اوراد محقق می‌گردد (عالیخانی، 1379: 113-118)». اینجاست که رازگشایی، هرمنوتیک و نشانه‌شناسی در شناخت هنر ایران بایستگی می‌یابد. در هنر ایران باستان رنگ‌ها نشانه‌های نمادین از عالم انوار فرهی می‌باشند؛ عالمی که واسط بین دو جهان تاریکی و نور است.

۳-۳- رنگ‌های سبز و سرخ

از دیگر رنگ‌های متضادی که در نگارگری ایرانی- اسلامی کاربرد دارند، دو رنگ سبز و سرخ را باید نام برد. نگارگر ایرانی با به کار گرفتن رنگ‌هایی چون سبز و سرخ و با استفاده از نقش مکملی آنها در اثر، قصد به تصویر کشیدن منازل معنوی جهان قدسی عالم مثال را داشته است. «رنگ سرخ که رنگ خون است از گذشته چونان سمبولی برای تجدید حیات در کار آمده است. در عین حال خشم و غضب و جنگ و جهاد نیز با زبان خون ظاهر شده است و شیاطین و دیو سیرتان در لباسی قرمز رنگ در نظر آمده‌اند. علی‌رغم این تلقی ثانونی رنگ سرخ از حیث زیبایی گاه سرآمد رنگ‌ها محسوب گردیده، چنانکه در زبان روسی مفاهیم سرخ و زیبا بسیار به هم نزدیکند. بدینسان نوعی سمبولیسم دو گانه از رنگ سرخ القاء شده است که در مورد رنگ سیاه نیز صدق می‌کند(مددپور، 1390: 233). سبز مکمل سرخ است، نمایشگر صفات متضاد سردی و رطوبت است. سبز نماینده‌ی آب است و نفس مطمئنه، با صفاتی انفعالی، انقباضی، و انحلالی، از لحاظ زمانی همان شامگاه، خزان، و پختگی است. رنگ سبز از ترکیب رنگ زرد و آبی به دست می‌آید. «زرد هواست. گرم و صفتی فکورانه، فاعلی، انبساطی و انحلالی دارد. از لحاظ زمانی همان نیمروز تابستان و جوانی است. آبی نشانه‌ی نفس اماره است با صفاتی انفعالی، انقباضی، و انعقادی، ضمن آن که نمایشگر پایان دوره‌هاست، زیرا که شب است، زمستان است، و پیری. سیرهای نزولی و عروجی این رنگ‌ها، چون در حد حرکتی از طریق چهار ربع یک دایره در نظر گرفته شوند، خود دایره‌ای تمام و کمال ترسیم می‌کنند؛ پایان یک دوره هیچ نیست جز نشانه‌ی آغاز دوره‌ای دیگر. سبز در اسلام برین هر چهار رنگ به شمار می‌رود چرا که متضمن آن سه رنگ دیگر هم هست. زرد و آبی روی هم آمیزه‌ای متعادل از سبز به دست می‌دهند که سرخی پسدید آنست. سبز با دو ساحت فطری‌اش که گذشته یا ازلیت (آبی) و آینده یا ابدیت (زرد) می‌باشند، و با ضدش، زمان حال سرخ فام، نشانه‌ی امید، باروری، و جاودانگی است(اردلان، بختیار، 1380: 49 -50)». رنگ سبز در اسلام جایگاه و کاربرد مفهومی ویژه‌ای دارد. رنگ سبز رنگ آب خضر است و مقصود از آب حیات است، آبی که خضر به دنبال آن برآمد و آن را یافت و به جاودانگی رسید، آن چنان که نجم‌الدین کبری می‌گوید سبز رنگ حیات دل و آخرین مرحله سیر و سلوک است. «طوطی

سبزپوش که به مصداق سخن سعدی ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده، سکنی‌گزیدن در عالم امر دینی و دنیوی را برای آدمی رنگی ایمانی می‌زند. حضور این کل، صورت خیالی هنرمند مسلمان را از طریقه صورتگری یونانی دور کرده و فضایی مثالی در پرده‌های نقاشی او ظاهر ساخته است. به همین طریق راه و رسم تعلیم صورتگری نیز می‌بایست از این فضا متأثر باشد و چنین نیز شده است. بدین طریق که نیکان را قیاس از خود می‌گیرد و سبزی ظاهر خویش را با سرسبزی معنوی خضر مقایسه می‌کند که در جستجوی زندگی جاوید است. بنابراین رنگ سبز سمبولیسم جاودانگی و نیکویی است که صورتش از عالم طبیعت و محسوس اخذ شده، اما معنایش از عالم معانی و نامحسوس(مددپور، 1390: 232-233)». کوپر با تشریح خصلت دوگانه‌ی رنگ سبز آن را نماد زندگی و مرگ می‌داند و چنین شرح می‌دهد که: «رنگ سبز به صورت سبز بهاری یعنی، حیات و به صورت سبز زنگاری یعنی مرگ. از زرد و آبی، زمین و آسمان؛ رنگی جادویی به وجود آمده است؛ آبی روشن سرد عقل را با گرمای مهیج خورشید زرد و برای دانش مساوات، امید، تجدید حیات و رستاخیز(رنگ سبز) ترکیب می‌کنند... در اسلام سبز رنگ مقدس است». رنگ سبز از ترکیب زرد و آبی ساخته می‌شود. رنگ زرد روشن یا طلایی، نشانه‌ی نورخورشید، عقل، شهود، ایمان و خیر و آبی مظهر و نشانه‌ی حقیقت، عقل، مکاشفه، خرد، صداقت، بلند همتی، پرهیزکاری و صلح است(کوپر، 1379: 170 - 171). سهروردی، این فیلسوف عارف نوری جهان اسلام، در نوشته‌های خود از رنگ سرخ به مثابه‌ی نمادی برای جهان مغربی(عالم خاکی) بهره می‌گیرد. چنان که در حکایت عقل سرخ سرگذشت سالک محبوسی را شرح می‌دهد که پس از گریختن از دست موکلان‌اش رو به بیابان می‌نهد و در آن جا با پیری که محاسن و روی سرخ نورانی دارد مواجه می‌شود که به او برای بازگشت به عالم مشرقی که از آن آمده است کمک می‌کند. رنگ سرخ از رنگ‌های منسوب به خورشید است. «رنگ قرمز سمبل حیات و زندگی و بیان‌کننده‌ی هیجان و شورش است. قرمز نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش است(ایتن، 1365: 614)». «سرخ نشانه و مظهر خورشید و همه‌ی ایزدان جنگ است. قرمز اصل مذکر، فعال، آتش، خورشید، سلطنت، عشق، لذت، سلامتی، بربری، ایمان و عزت را نشان می‌دهد. هم‌چنین رنگ نشان تجدید حیات است(کوپر، 1379: 173)». هم‌چنین سهروردی در کتاب آواز پر جبرییل، انسان را کلمه‌ای از خدا و آوازی از پر جبرییل در نظر می‌گیرد. او بال‌های جبرئیل را چنین توصیف می‌کند که یکی بر فراز آسمان و دیگری بر زمین گسترده است که هر یک نمادی از دو جنبه‌ی الوهی و مادی انسان می‌باشند. چنان که گویی واحدی دو گانه در روح آدمی وجود دارد که هر لحظه او را به خود می‌خواند. «این جهان سایه‌ها، یا مغرب [به رنگ سرخ] چیزی جز سایه‌ی بال چپ جبرئیل نیست؛ همان گونه که جهان انوار ملکوتی یا «مشرق» [به رنگ سپید]، انعکاسی از بال راست اوست. به این ترتیب همه‌ی موجودات این جهان از آواز پر جبرئیل به وجود آمده‌اند(نصر، 1386: 93)». و باز سهروردی درباره‌ی جبرئیل چنین شرح می‌دهد «که پری است بر چپ او، پاره‌ای نشان تاریکی بر او. هم‌چون کلفی [لکه‌ای] بر روی ماه. همانا به پای طاووس ماند و آن نشانه‌ی بود اوست که با جانب نابود دارد... و در کلام مجید می‌گوید: و جعل الظلمات و النور. این ظلمتی که او را با جعل نسبت کرده، عالم غرور تواند بود و این نور که از پس ظلمات است شعاع پر راست است. زیرا که هر شعاع که در عالم غرور افتد، پس از نور او باشد(سهروردی، 1394: 20-21)». کاربرد نمادین و حکمی دو رنگ سبز و سرخ را در نگاره‌ی گریز حضرت یوسف از زلیخا(تصویر 3) اثر کمال‌الدین بهزاد(نقاش بزرگ قرن 9 و10 هـ‌ق) و از شاهکارهای مکتب هرات می‌توان به وضوح مشاهده کرد.



تصویر۳- «گریز یوسف» از بوستان سعدی، Blair, Sheila S & Bloom, Jonathan. (1994) the Art and Architecture of Islam (1250-1800), Yale university press pelican history of art, New york (P: 65)

در اثر مذکور یوسف سبزپوش در حال گریز از زلیخا است که جامه‌ی سرخ بر تن دارد. رنگ سبز از نگاه نجم‌الدین کبری نشانه‌ی حیات دل و رنگی است که در آخرین مرحله سیر و سلوک عارف بر او آشکار می‌شود. یوسف پیامبر که به بالاترین مرتبه‌ی وجودی(وحدت با پروردگار) رسیده، آهنگ رهاشدن از سرخی سوزان کشش قلب زلیخا را دارد. زلیخا در این اثر نشانه‌ی نمادین جهان مغربی و سرخ رنگی است که سهروردی از آن یاد می‌کند و سمنانی آن را در سیر و سلوک هنری خویش مرحله‌ی لطیفه‌ی دل می‌داند. دری که یوسف درصدد باز کردن آنست؛ در پ ن زمینه به رنگ سفید می‌باشد که می‌تواند نشانه‌ی نمادین «نورالانوار و نور فرّهی» باشد. زلیخای قرمز پوش در مرتبه‌ای

پایین‌تر از یوسف سبز قبا به تصویر کشیده شده اما چیزی نمانده که بدو برسد. بهزاد با به کارگیری سمبولیسم رنگ و نیز فرم در این اثر، اشاره به سلوک معنوی هر دو نفر و مراتب وجودی آنها نموده است. رنگ در این نگاه دارای حرکت و جنبشی می‌باشد که از عالم مغرب به سوی جهان مشرق در جریان است. سرخ در طلب سبزی حیات دل و سبز در طلب وحدت با نور سپید فرّهی (نورالانوار) به تصویر کشیده شده است. بلخاری در اشاره به شعله‌ی زردی که به دور سر یوسف نقش بسته، می‌نویسد: «در این اثر یوسف چون تمثال دیگر قدسیان و پاکان در نگارگری ایرانی، صورتی چون قرص ماه، روشن و تابان ندارد که این تابانی در زیر شعله‌ی زردی که از سرش زبانه می‌کشد، محو گردیده است. شعله علاوه بر تأکید بر مقام قدسی یوسف، شاید خرمن زردی را می‌نمایاند که خواهش‌های بی دریغ و مکرر زلیخا بر مخیله و مفکره‌اش افکنده است. دست راست گشوده یوسف، ره به سوی درگاه عزّه خداوندی دارد اما سر به سوی زلیخا برگشته‌ی او، که با شعله‌ای زرد قرین گشته، تصویر مثالی گویش خود اوست در قرآن که: اگر نبود ا ف ربّاش هر آینه آهنگ زلیخا کرده بود(بلخاری، 1384: 483-484)». تقسیم‌بندی منفصل و پله‌ای (زیگوراتی) فضا در این اثر نیز در کنار رنگ‌ها، سلسله مراتب سیر و سلوک یوسف پیامبر و به دنبال او، زلیخای عاشق را به تصویر می‌کشد. زلیخا (رنگ سرخ) پا به پای یوسف (رنگ سبز)، پله‌وار سلسله مراتب وجودی برای رسیدن به حقیقت و نور فرّهی را طی کرده و درنگی نمانده تا به آخرین مرتبه و مرحله در این مسیر نائل شود. حکایت هر دو بازتاب چیزی نیست جز: پله پله تا ملاقات با خداوند(تصویر 4). از این منظر با نگاهی رمز شناسانه‌ی به مفهوم نمادین رنگ در اثر بهزاد، یوسف نقش عقل فعال را برای زلیخا بازی کرده است، تا او را به آگاهی و روشنایی برساند. رنگ‌ها در هنر ایران و به ویژه در نقاشی قبل و پس از اسلام کارکرد ویژه و هماهنگی داشته‌اند. در این هنر «رنگ‌ها نشانه‌ای از «مهر» و جایگاه خورشید در آسمان هستند و ایرانیان بر این باور بوده‌اند که رنگ‌های گیتی سرچشمه‌ای مینوی داشته و این رنگ‌ها از جهان فروری فرود آمده‌اند و نشانه‌ای از تابش و درخشش وهم باشندگی‌اش در خوربران (مغرب)، خورآیان(مشرق) و شامگاه می‌باشند. زیرا خورشید بامداد کرانه را سرخگون می‌کند و در نیم‌روز زرگون و در شامگاه آسمان رنگ نیلی و کبود به خود می‌گیرد(کرمی، 1395: 38)». در آیین مهر(میترائیسم) سرخ، رنگ لباس مهر و رنگ نمادین این آیین است. محمد مقدم در کتاب جستاری درباره مهر و ناهید، درباره‌ی رنگ کلاه و لباس بغ مهر(میترا) چنین شرح می‌دهد:

تصویر ۴- نمودار رنگی فام‌های سبز و سرخ ۳۰/۵*۲۱/cm۵، قاهره، کتابخانه موزه‌ی ملی (نگاره‌ی گریز یوسف از زلیخا) مأخذ نگارنده

«در یادمان‌های بازمانده‌ی مهری که هنوز رنگ‌های خود را نگاه داشته‌اند، کلاه مهر سرخ رنگ است. در صحنه‌ی قربانی کردن گاو، که در پرستشگاه مهری «کاپوآ» در ایتالیا بازمانده است، مهر تن زیبی کوتاه با آستین دراز و شلواری بلند پوشیده و رودوشی دارد که روی شانه راستش با قلابی زرین بسته شده است. جامه‌ی او سرخ پر رنگ با دست دوزی راه راه سبز و نقش‌های زرین و کفش او «زرد» و کلاهی که زلف‌های خرمائی او را پوشانده در هر طرف از بالا به پایین با نوار زردوزی زیور یافته است. تن زیب سرخاش زیر گردن یک تکه آبی روشن دارد... آستر درون رو دوشی [او نیز] به رنگ آبی آسمانی است که روی آن ستارگان هشت پر می‌درخشند(مقدم، 1380: 79)». مهریان، سرخی بامدادی پیش از برآمدن آفتاب را مظهر جلوه‌ی «ایزد مهر»(ایزد روشنایی، فروغ و دوستی در ایران باستان) می‌دانستند. زیرا که درست در همین زمان «مهر» بر پهنه‌ی آسمان ظاهر می‌شد و در کنار یار و غار خویش خورشید به گستراندن فروغ بی پایان روشنایی مشغول می‌گشت. «ایزد فروغ دو مشعل دار داشت که مهربان (مهر + بان)های او بودند. در بسیاری از سنگ کنده‌ها و نقش‌های مهرابه‌ها در اروپا و آسیای کوچک دیده می‌شود که یک مهربان در سوی راست مهر ایستاده و مشعل فروزانش را به سوی آسمان گرفته، که نشان دهنده‌ی برآمدن آفتاب است (به گفته‌ی رومیان کوتس[12])، و مهربان دیگری (کوتوپاتس[13]) در سوی چپ مهر ایستاده و مشعل فروزانش را به سوی زمین گرفته، که نشان دهنده‌ی فرو رفتن آفتاب است و مهر در میان آن دو، نشان دهنده‌ی آفتاب نیم روز است (حامی، 2535: 10)». ورمارزن اولی را «نماد (سمبول) طلوع خورشید و فلق و دیگری را نشانه‌ی غروب خورشید و شفق می‌داند و می‌نویسد: «این اختلاف احساس میان دو شخص مذکور حتی در دو محراب که به اسم آنها در معبد سنت پریسک ساخته شده هویدا است، منتهی در اینجا برای ابلاغ معنی از رنگ کمک گرفته‌اند. محراب «کوتس» و خروس او به رنگ نارنجی روشن و محراب «کوتوپاتس» آبی رنگ است(ورمازرن، 1386:

89)». کیش مهرپرستی در ایران باستان دارای هفت مرحله‌ی سیر و سلوک بوده که هر کدام از آنها رنگی ویژه را به خود اختصاص داده بودند. به عنوان مثال رنگ مرحله ششم که با نام پیک خورشید شناخته می‌شد سرخ بود. رنگ سرخ محرک و نشانگر اراده و پیروزی و قدرت است. پیک خورشید محرک میترا برای قربانی کردن گاو است. «رنگ سرخ میل به حرکت، کار و فعالیت را در انسان سبب می‌شود، رنگ قهرمانان در جنگ و رزم است، نیروی اراده و شجاعت را تقویت و بر ضعف ایمان غلبه می‌کند. این ویژگی‌ها سبب می‌شود که پیک خورشید، تحریک کننده‌ی میترا در قربانی کردن گاو باشد(لوشر، 1381: 25-28) و (مرادیان‌ریزی و ملکی ریزی، 1394: 78)». به موجب بندهش در ایران باستان پوشاک ارتشیان و سپاهیان سرخ، و سفید رنگ لباس مغان و موبدان بوده است(رضی، 1385: 597-615)».

۳-۴- رنگ‌های طلایی و نقره‌ای

به کارگیری رنگ‌های طلایی و نقره‌ای در نگارگری ایرانی– اسلامی تنها به دلیل ذوق هنرمند نبوده بلکه نتیجه‌ی روئیت و ادراک حقیقتی مثالی است که تنها از طریق سلوک آگاهانه و درک شهودی وی امکان‌پذیر شده است. «بنابراین از طریق نگارگری، هنرمندان دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت گشوده‌اند. فضایی مافوق زمان و صیرورت و کشمکش‌های دنیوی، فضایی که روح در آن بار دیگر آرامش فطری خود را باز می‌یابد(نصر، 1386: 183-189)». شایگان با تأکید بر نقش دیرینه نور کیمیایی جهان بر هنر ایران آن را نتیجه‌ی نبرد دو عنصر تاریکی و روشنایی می‌داند و چنین شرح می‌دهد که: «ایرانیان از هر چه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نور بر تاریکی اهریمنی، یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده است(شایگان، 1383: 80)». بنابر نظر سهروردی در اصل عقیده حکمای باستان جز اصالت نور چیز دیگری نبوده است و در نظر آنان حقیقت هم واحد است و هم نامتناهی(ابراهیمی دینانی، 1381: 23). اساس بینش ایرانیان باستان بر نور فرهی که با نام خورنه یا «فرّه» نیز از آن یاد می‌شود؛ استوار بوده است. «اعتقاد به خوارنه(فرخنده نور یزدانی و آسمانی) در اوستا و یشت‌های ملکوتی از نخستین جلوه‌های ظهور بینش الهی ایرانیان نسبت به نور است(کربن، 1384: 3)». تأثیر این بینش نوری در آموزه‌های مانی و در نتیجه آثار نقاشی مانوی کاملاً مشهود است. نگارگری ایرانی و اسلامی را می‌توان ترکیبی از بینش و فرهنگ ایران باستان و حکمت و عرفان دوره‌ی اسلامی دانست. به همین دلیل نگارگر در اثر هنری خویش، دنیایی بدون سایه‌پردازی و فاقد ژرفا نمایی تصویر می‌کند. نقاشی او غرق در نورهای رنگی‌ای هست که از بینش مزدایی و نیز حکمت مثالی عرفان اسلامی وام گرفته شده است. «در بینش باستانی ایرانیان، بارگاه اهورا مزدا روشنی بی پایان است و گویی که نگارگر ایرانی در اثر خویش همواره این بارگاه را می‌آفریند و در بینش مزدایی، رنگ، اولین دختر نور است. هم چنین نگارگری ایرانی در سبک و معنا وامدار نگارگری مانوی است(خوش‌نظر و رجبی، 1388: 74)». هدف نگارگری مانی، اساساً آموزش بوده است و این نگاره‌ها برای آن کشیده می‌شدند تا بینش انسان را به فراسوی جهان حسی رهنمون شوند و برانگیزنده‌ی عشق و ستایش برای بزرگداشت نور و هراس و دوری از تاریکی بودند. «مانویان، با در سر داشتن آزادسازی نور، بر آن شدند تا در نگارگری‌های خود نور را با فلزات گرانبها نمایش دهند(Corbin, 1978, 137)». مانی، دوگانگی مطلق میان ماده و روح را آموزش می‌داد و عقیده داشت که نیکی و بدی، گوهر و خاستگاهی جدا و متضاد دارند و اعمال اصل بدی (تاریکی یا ماده) آنها را در این جهان به هم آمیخته است. رستگاری، از طریق رها ساختن نیکی(روح یا روشنایی) از ماده و بازگرداندن آن به سرچشمه‌های جداگانه‌اش میسر خواهد شد. این آموزه را مانی به صورت اسطوره‌های مفصل و پر شاخ و برگ بیان می‌کند(بویس، 1384: 150). بدین ترتیب به زعم مانویان، رسالت انسان همانا آزاد کردن ذرات نور، یعنی پاره‌های روح علوی، از تخته بند تن و زندان مادی است(اسماعیل پور، 1382: 55 - 56). کاربرد فلزاتی چون طلا و نقره در نگارگری ایرانی – اسلامی را می‌توان دنباله‌ی سنت هنر مانونی دانست. بازتاب نورانی و درخشان رنگ‌های این فلزات در نگارگری مفاهیم مثالی نور را تداعی می‌کند. استعمال این فلزات را «برای منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده وارد تبادل معنوی می‌گردند، می‌دانند(تجویدی، 1352: 41)». بدین ترتیب کاربرد رنگ‌های طلایی و نقره‌ای در نگارگری ایرانی را باید به مفهوم نشانه‌های نمادین «نور فرهی» دانست که یکی به رنگ طلایی خورشید و آن دیگر به رنگ نقره‌ای ماه اشاره دارد. «نقره جنبه مونث و طلا جنبه‌ی مذکر [نور] است(کوپر، 1379: 366)». هنرمندان نگارگر وارث سنتی دیرینه بوده‌اند که در آن طلا به عنوان نمادی از نفس پرورش یافته در نظر گرفته می‌شود که به مدد روش‌های روحانی پیر و مرشد، در حقیقت فلز پست نفس مریدان مبدل به آن شده است. «این دیدگاه منطبق با اندیشه‌های اشراقی حکمای مسلمان است که در قالب تصوف جریان یافته است. نفس پرورش یافته، معادل با مفهوم «خوره» در حکمت سهروردی است و طلا در تصوف اسلامی نماد آن به شمار

می‌رود(ابراهیمی‌پور، 1391: 14)». رنگ طلایی، نشانه‌ی خورشید، نیروی الهی، شکوه اشراق، بی‌مرگی، خدا، آتش، پرتو افشانی، جلال و اصل مذکر است. طلای خورشید نماد همه‌ی ایزدان خورشید، ایزد بانوان و ایزدان غله و دروی محصول است. طلا و نقره، خورشید و ماه، دو جنبه ی یک و ا قعیت کیهانی هستند(کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۳) و نقره به ماه تعلق دارد(صمدی، ۱۳۷۶: ۴۳). از

تصویر۵ - «دربار کیومرث»، از شاهنامه طهماسبی،
Blair, Sheila S & Bloom, Jonathan. (1994) the Art and Architecture of Islam (1250-1800), Yale university press pelican history of art, New york (P: 167)

آثار شاخص نگارگری ایرانی – اسلامی که در آن به زیباترین شکل رنگ‌های طلایی به کاربرده شده؛ «بارگاه کیومرث» اثر منتسب «سلطان محمد» (نقاش قرن ده هـ .ق) متعلق به عهد صفویه(تصویر 5). کیومرث اولین پادشاه افسانه‌ای ایران است که بارگاهش را در بالای کوه بر پا کرد و در دوره‌ی حکومتش سایه‌ی آرامش در همه جا گسترده بود و در پناه او حتی حیوانات نیز در امنیت و آسایش بودند. در این نگاره، کیومرث در بالاترین پلان تصویر قرار دارد و لباس سفید با ردایی اخرایی رنگ بر تن دارد. در دو طرف او پسرانش سیامک و هوشنگ قرار دارند. رنگ سفید در لباس کیومرث و پسرانش تمثیلی از غلبه‌ی آرامش و سکینه‌ی قلبی به نشانه‌ی یکی شدن با نور فرهی(حقیقت) می‌باشد. کیومرث ردایی به رنگ اخرایی بر روی پوششی سفید و پسران او هر کدام ردایی سفید (پوست پلنگ سفید) بر روی پوششی به رنگ اخرا بر تن دارند. کیومرث بر اساس مفاهیم معنوی و حکمی ایران باستان کسی است که از عالم مینوی به جهان خاکی آمده و به همین خاطر سلطان محمد رنگ پوشش اصلی او را سفید انتخاب کرده و ردای اخرایی رنگ او نمادی از زمینی شدن این انسان مینوی است. سلطان محمد در این اثر با استفاده از رنگهای درخشان سبز، سرخ، آبی، لاجوردی، صورتی، بنفش و سفید، فضایی مثالی پدید آورده که نقطه‌ی کانونی آن کیومرث می‌باشد. رنگ طلایی که در پس زمینه یعنی پشت کیومرث فضای آسمان را پر کرده، نشانه‌ی نمادین «خورنه» یا «نور فرّهی» است و به مقام والای کیومرث، فرّ او و جایی که از آن آمده اشاره دارد. «بنابر روایات اساطیری کهن، او نخستین انسانی است که از عالم مینو به زمین فرستاده شد تا اورمزد را یار باشد و اورمزد از او نژاد آریا را به وجود آورد. در اوستا از او با صفت «نیکوکار و پاک» یاد می‌شود(یاحقی، 1369: 371)». نور در این اثر از ترکیب رنگ‌های آبی– بنفش و سفید حاصل شده است که به نظر می‌رسد از داخل غار روشنی که کیومرث در آن قرار دارد به شکل مارپیچی (اسپیرال) افراد، حیوانات و گیاهان و صخره‌ها را در می‌نوردد تا بار دیگر به مکان اصلی خود(عالم مثال) برگردد. این رنگ نورانی نشانه‌ی نمادینی از فرّ و یا خورنه‌ای است که کیومرث را در بر گرفته و او با این نور ایزدی جهان را روشن کرده است. حرکت این نور در نگاره به شکلی است که به نظر می‌رسد بقیه‌ی رنگ‌های درخشان اثر تنها تبلوری چشمگیر و خیره کننده از آن می‌باشند. دکتر حلیمی، متهورانه‌ترین نکته‌ی این نقاشی را استفاده از رنگ طلایی(طلای ناب) در آسمان تصویر و برخی قسمت‌های آن می‌داند: «در عالمی که به جز رنگ‌های درخشان رنگ دیگری وجود ندارد، پرتو خورشید و روشنی آسمان را جز با ماده ارزشمندی چون طلای ناب، که درخشندگی ذرات آن خیره‌کننده است نمی‌توان به نمایش در آورد؛ در نتیجه با انتخاب این ماده‌ی بی نظیر، جسورانه‌ترین انتخاب رنگی انجام شده است(حلیمی، 1368: 39)». اما حرکت اسپیرالی نور که با رنگ بسیار روشن آبی– بنفش به تصویر در آمده به گونه‌ای است که هم‌چون نشانه‌ای از قوس صعود و نزول در عرفان اسلامی به نظر می‌رسد که با حرکت خود در تصویر، به بی زمانی و بی مکانی آن چه که در حال وقوع است اشاره دارد: فضای معلق عالم مثال و خیال. «مارپیچ یا اسلیمی مظهر رشد و بسط و مرگ و قبض انحنا پذیری و انحنا ناپذیری، تولد و مرگ می‌باشد. سمناً به مفهوم استمرار نیز هست. در سطح ماوراءالطبیعی نماد عوالم هستی، عروسی بودن موجود و سرگردانی روح در عالم متعیّن و بازگشت غایی به مرکز است(کوپر، 1379: 337)». بدین‌ترتیب حرکت مارپیچی نور بوسیله رنگ روشن که از ترکیب بنفش و سفید بدست آمده به جنبش و حرکتی اشاره دارد که نقطه‌ی اوج آن کیومرث می‌باشد. در هنر ایرانی، رنگ‌ها تنها یک ویژگی(کیفیت) رنگین ساده نیستند بلکه هر کدام از آنها نشانه‌اند(تصویر6). سرخ، دیگر رنگی نیست که تنها با آبی و زرد ناهمگونی دارد. سرخ نشانه است، نماد است و به چیزی به جز خودش رهنمون (دلالت) می‌شود هم چنین سبز، زرد، لاجوردی، بنفش، طلایی، زرد، نقره‌ای و دیگر رنگ‌ها در باطن هم‌چون پرده‌های رنگینی هستند که هنگامی که «سالک» پای در سفر عارفانه گذاشت، پی در پی از میان یکایک آنها در می‌گذرد. در هر پرده و مرتبه‌ای، به ترتیب چشمی درونی در او گشوده می‌شود و او

تمامی مراتب هستی یا حالات مینویی وابسته به آن پرده را ادراک می‌کند. «گریختن، بالا رفتن و رستگار شدن: اینها همان چیزهایی هستند که بینش نورهای رنگی نوید آنها را به نجم کبرا [و نیز سمنانی] داده بود؛ رنگ‌هایی در حالت پاک، فراحسی، رهایی یافته از تاریکی اهریمنی چیز سیاهی که آنها را فرا گرفته بود و درست در زمانی که «هنگام رسیدن به قطب» بر شب ایزدی گشوده می‌شدند، بازیافته شده در «زمین نورانی»ای که «نور خودش را می‌تراود». در این فروغ پاک بیش از هر چیز دیگر به یک باز نمود ایرانی برمی‌خوریم؛ بازنمود خورنه، نور شکوهی که پرتوهای نور آن را از نخستین آغازشان در خویش بر پای داشتند؛ چیزی که همزمان شکوه و سرنوشت است ... و این خورنه است که زمینه طلایی شنگرفی بسیاری از نگاره‌های مانوی تورفان، نگاره‌های برخی دست‌نوشته‌های مکتب شیراز، را چهره می‌بخشد(کربن، 1379: 195-197)». کاربرد رنگ طلایی در نگارگری ایرانی و به دور سر افراد (هاله‌ی نور) نشانه‌ی نمادین خورنه(نور فرّهی) بوده و آن چنان که روبین پاکباز شرح می‌دهد: «این رنگ که تصویرگران مسلمان به شکل شعله‌گون و زرین استفاده می‌کردند به نشانه تقدس بر فراز شخصیت‌های مقدس رسم می‌شده است(پاکباز، 1387: 641)». نگارگر ایرانی آب، کوه و گاه آسمان را با رنگ‌های طلایی تصویر می‌کند که حکایت از بازتاب نور فرهی(خورنه) در اثر دارد. چه هر کس می‌داند که آسمان به رنگ آبی است و این تنها آسمان مثالی یا جهان ملکوتی عالم مثال می‌باشد که رنگ «خورنه» را بر خود دارد که بازتابش در نگارگری با رنگ طلایی نشان داده می‌شود. کوه و یا آسمان طلایی‌رنگ در نگارگری اشاره به تعلیق در بی‌زمانی و بی‌مکانی خود، نماد صور ازلی حق تعالی (اعیان ثابته) می‌باشد، صوری که به قول سهروردی جنس‌شان از نور است و منشأشان هم از نور.

تصویر ۶- نمودار حرکت اسپیرالی نور در نگاره بارگاه کیومرث، ۲۳/cm۱*۳۴/۲ ژنو، صدرالدین آقاخان مأخذ نگارنده

نتیجه‌گیری

نشانه‌ها آدمی را به سوی شناخت و تحلیل معنامندی هر پدیداری رهنمون می‌گرداند و نشانه‌شناسی علمی است که شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها – چه به صورت گفتاری و چه به صورت نوشتاری – را بر عهده دارد. نظام‌های نشانه‌ای چه کلامی و چه غیرکلامی را می‌توان در متن جستجو کرد و متن محل پدیدار شدن معناهای تولید شده در اجتماع است.برای مطالعه‌ی نشانه‌ها هرگز نمی‌توان آنها را در انزوا و در فضایی جدا از رمزگان و یا متنی که آن را ممکن کرده، مطالعه کرد. رمزگان از مفاهیم بنیادی در نشانه‌شناسی است که به مجموعه‌ای از نشانه‌هایی گفته می‌شود که بین فرستنده و گیرنده‌ی نشانه ارتباط برقرار می‌کنند. سامان بخشی رمزگان با قوانین فرهنگی و اجتماعی هر جامعه است و از این رو برای شناخت و درک معنا و مفهوم رمزگان ابتدا باید به مطالعه‌ی آن قوانین پرداخت. رمزگان در واقع مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که مورد توافق گروهی از افراد بشری قرار گرفته است. دست‌یابی به دلالت‌های ضمنی نمادها به توان رمزگشایی گیرندگان پیام وابسته است؛ و گیرندگان پیام از طریق رمزگان‌های گوناگون به تأویل و تحلیل نشانه می‌پردازند. بنابراین برای نشانه‌شناسی هر متنی ابتدا باید دلالت‌های ضمنی آن را از طریق شناخت زبان رمزی نشانه دریافت. پیرس فرآیند شناخت را فرآیند ارتباط و تولید نشانه‌ها می‌داند. لذا اندیشه عین نشانه است و چون هر نشانه دال بر چیزی است و تفسیری را می‌طلبد، بنابراین درک و تأویل اندیشه‌ها، تحلیل و درک نشانه‌هاست. مطالعه‌ی رنگ در نمونه‌های اعلای نگارگری ایرانی– اسلامی به مثابه‌ی متنی فرهنگی– هنری مخاطب را به مجموعه‌ای از نشانه‌های نمادین رهنمون می‌شود که در بستری عرفانی اسلامی شکل گرفته‌اند. رنگ‌ها در این نگارگری هر کدام با دلالت‌های ضمنی خود بر مفاهیم معنوی و حکمی اشاره دارند که ریشه در فرهنگ غنی ایرانی دارند. از این منظر رنگ‌های نگارگری ایرانی – اسلامی نشانه‌های نمادینی هستند که برای تحلیل و بازشناخت مفاهیم آنها باید ابتدا قوانین زبان رمزی فرهنگ ایران باستان و نیز فرهنگ حکمی ایرانی – اسلامی را آموخت. رنگ‌های این هنر، رنگ‌هایی این جهانی نیستند بلکه نشانه‌هایی رنگین از عالم مثال‌اند که هر کدام بیانگر رمزی و دلالت کننده بر این عالم می‌باشند. رنگ برای نگارگر ایرانی نمادی از نور است که با آن می‌تواند سلسله مراتب سیر و سلوک خود را به تصویر بکشد. هنرمند نگارگر از طریق رنگ به محاکات حقیقت عالم مثال می‌پردازد. از این منظر او همانند کسی است که پرده‌های مراتب وجود را که هر یک به رنگی است به کاری می‌زند و راه را برای تبلور بی‌پایان نور فرهی در اثر هنری خویش فراهم می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1 Ferdinand de saussure

2 Charles Sanders peirce

3 Semiotic

4 Representment

5 Interpretant

6 Object

7 Semiosis

8 Le phe'nomene du miroir

۹ قرآن حکیم. 1387. ترجمه طاهره صفارزاده. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، ص 758.

۱۰ جمع وجد

11 Crimson Red

12 Cautes

13 Cautopates

منابع فارسی

ابراهیمی دینانی، غلامحسین(1381). *شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی*. تهران: امیرکبیر.

احمدی، بابک(1370). *ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز.

اردلان، نادر و بختیار، لاله(1380). حس وحدت. تهران: نشر خاک.

ایتن، جوهانز(۱۳۶۵). *کتاب رنگ*. ترجمه محمد حسین حلیمی. تهران: انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

بلخاری قهی، حسن(1384). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*. جلد دو. تهران: انتشارات سوره مهر

بورکهارت، تیتوس(1386). *مبانی هنر اسلامی*. ترجمه امیر نصری. تهران: انتشارات حقیقت.

بویس، مری(1384). *بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارتی و پارس میانه*. ترجمه احمد بهبهانی و ابوالحسین تهامی. تهران: نگاه.

بهار، مهرداد(1375). پژوهشی در *اساطیر ایران*. تهران: انتشارات آگاه.

پاکباز، رویین(1387). دائره‌المعارف هنر. چاپ هفتم. تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور اپهام(1387). *سیر و صور نقاشی ایران*. مترجم یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

تجویدی، اکبر(1352). *نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان*. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.

حامی، احمد(2535). *بغ مهر*. تهران: داورپناه.

حسن‌زاده آملی، حسن(1390). دروس شرح فصوص‌الحکم قیصری. چاپ دوم. قم. مؤسسه بوستان کتاب(مرکز نشر و دفتر تبلیغات حوزه علمیه قم).

خاتمی، محمود(1390). *پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*. تهران: فرهنگستان هنر.

رضی، هاشم(1385). *آیین مهر*. تهران: انتشارات بهجت.

سجودی، فرزان(1387). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر قصه.

سجودی، فرزان(1393). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چاپ سوم. تهران: نشر علمی.

سمنانی، علاءالدوله(1383). *مصنفات فارسی*. به اهتمام نجیب مایل هروی. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سهروردی، شیخ شهاب‌الدین(1394). *آواز پر جبرئیل*. به کوشش حسین مفید. چاپ پنجم. تهران: انتشارات مولی.

سهروردی، شیخ شهاب‌الدین(1377). *حکمت‌الاشراق*. ترجمه جعفر سجادی. چاپ ششم. تهران: دانشگاه تهران.

شایگان، داریوش(1383). *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*. تهران: امیرکبیر.

شبستری، شیخ محمود(1371). *گلشن راز*. چاپ دوم. تهران: اشراقیه.

صمدی، مهرانگیز(1376). *ماه در ایران*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ضمیمران، محمد(1382). *درآمدی بر نشانه‌شناسی نور*. تهران: نشر قصه.

ضابطی جهرمی، احمد(1389). پژوهش‌هایی در *شناخت هنر ایران*. تهران: نشر نی.

عالیخانی، بابک(1379). *بررسی لطایف عرفانی در فصوص* عتیق اوستایی. تهران: هرمس.

فکوهی، ناصر(1383). *انسان‌شناسی شهری*. تهران: نشر نی.

کبری، نجم‌الدین(1957). *فوائح الجمال و فواتح الجلال*. به تصحیح فریتز مایر. ویسپادن: فرانتز شنابنز.

کبری، نجم‌الدین(1413). *فوائح الجمال و فواتح الجلال*. ویراست و تحقیق دکتر یوسف زیدان. قاهره: دار معاد الصباح.

کربن، هانری(1379). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*. ترجمه فرامرز جواهری‌نیا. تهران: انتشارات گلبان.

کربن، هانری(1384). *بن‌مایه‌های آیین زرتشت در اندیشه سهروردی*. ترجمه محمود بهفروزی. تهران: جامی.

کربن، هانری(1390). *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*. ترجمه

انشاءالله رحمتی. تهران: انتشارات سوفیا.

کوپر. جی. سی(1379). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. **ترجمه** ملیحه کرباسیان. تهران: نشر فرشاد.

کورکیان، آن ماری و سیکر، ژ.پ(1387). *باغ‌های خیال*. **ترجمه** پرویز مرزبان. چاپ دوم. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

گراهام، آلن(1385). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

لاهیجی، شمس‌الدین(1378). *شرح گلشن راز*. تصحیح برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: نشر زوار.

لوشر، ماکس(۱۳۸۱)، *روانشناسی و رنگ‌ها*. **ترجمه روانی‌پور**. تهران: مؤسسه انتشارات فرهنگستان یادواره.

مددپور، محمد(1390). حکمت *اُنسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی*. **چاپ سوم**. تهران: **سوره مهر**.

مرادیان ریزی، نجمه و ملکی ریزی، منیژه(1394). *زیباشناسی رنگ*. تهران: **انتشارات فروهر**.

مقدم، محمد(1380). *جستار درباره مهر و ناهید*. تهران: هیرمند.

نصر، سید حسین(1370). *جاودانگی و هنر*. ترجمه سید محمد آوینی. تهران: انتشارات برگ.

نصر، سید حسین(1386). سه حکیم *مسلمان*. **چاپ ششم**. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

نصر، سید حسین(1389). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: انتشارات حکمت.

نظامی گنجوی، الیاس بن محمد(1380). هفت پیکر. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ چهارم. تهران: نشر قطره.

ورمارزن، مارتین(1386). *آیین میترا*. **ترجمه بزرگ نادرزاد**. چاپ ششم. **تهران: نشر چشمه**.

یاحقی، جعفر(1369). فرهنگ *اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی **وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی و سروش**.

فهرست نشریات

ابراهیمی‌پور، مریم.(۱۳۹۱). «بینش فلسفی ایرانیان درباره‌ی نور **و تجسم آن در هنر نگارگری**» دو *فصلنامه پیکره*، 2: 7-18.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم(1382). زیبایی در هنر و ادبیات مانوی. *فصلنامه فرهنگستان هنر*، **سال 6**.

پیرس، چارلز سندرس. «*منطق به مثابه نشانه‌شناسی، نظریه نشانه‌ها*». ترجمه فرزان سجودی. زیباشناخت(1381)، 6: 51-64

حلیمی، محمدحسین(۱۳۶۸)، «بارگاه کیومرث، بررسی اثری از سلطان محمد نقاش» سوره اندیشه. 1: 36-40.

خوش‌نظر رحیم و رجبی، محمدعلی(۱۳۸۸). «نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی». *کتاب ماه هنر*، 127: 70-77.

شاد قزوینی، پریسا(۱۳۸۲)، «ویژگی‌های کلی هنر اسلامی در سه شاخه هنری خوشنویسی، تذهیب و نگارگری با نگاه غیب و شهود». **فصلنامه مدرس هنر**، 3: 61-72.

کربن، هانری(۱۳۷۲). «*عالم مثال*». مترجم سید محمد آوینی. **نامه‌ی فرهنگ**، 10 و 11: 54-65.

کرمی، محسن(1395). «آیین مهر، نمادگرایی رنگ‌ها و نگارگری ایرانی». *ماهنامه علمی تخصصی اطلاعات حکمت و معرفت*، **سال 11**، 4: 35-41.

منابع لاتین

Blair, Sheila S & Bloom, Jonathan. (1994). *the Art and Architecture of Islam* (1250-1800), Yale university press pelican history of art, New york

Corbin, Henry (1971). *En Islam Iranien: aspects spirituéls et philosophiques*, Gallimard, Paris.

Corbin, Henry (1978). *The man of light in Iranian Sufism, translated from the French*, by Nancy Pearson, London Kathleen,

Martin (2010). *The book of symbols*, Tauschen GMBH

Kress, Gunther (2001). Discourse, Paul Colbey (ed), the Routledge companion to semiotics and linguistics, Routledge Taylor and Francis Group, London / New York.

Peirce, Charles Sanders (1935). *Collected writings*, vol. 4-5, ed: charles Hartshorne, Paul Weiss and Author W Burks, Harvard university press , Cambridge.

Peirce, Charles Sanders (1991). *Peirce on signs, writing on semiotic*, Edited by games Hooper, the university of North Carolina press.

منابع تصاویر

Blair, Sheila S & Bloom, Jonathan. (1994) the Art and Architecture of Islam (1250-1800), Yale university press pelican history of art, New york (P: 65, 167)

Interpretation of semiology of the colour based on philosophical foundation Islamic Persian painting

Ali Moradkhani[1], Nasrin Atighehchi**[2]**

[1] **Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Azad Islamic University the Branch of North-Tehran**

[2] **Ph.D. student of Philosophy of Art, Faculty Member, Department of Painting Azad Islamic University, Tehran, Iran.**

(Received 29 Dac 2018, Accepted 4 Mar 2019)

The colours on the Islamic Iranian paintings, are the signs of sacred and divinity cosmos in which, the light of God has the main role. The openness of artist's heart to view the "mundus imaginalis" is the reason of being the colours as above mentioned. The topic of this article is interpretation of semiology of the colour on Islamic Iranian painting based on philosophical foundations. The main purpose of this article is analysis and interpretation of the colour as a symbolic sign (according to pierce concept) on Islamic Iranian painting. Method of this research is based on descriptive research, which provided through library documents. The colours of Islamic Iranian painting are the symbols and codes of divinity cosmos named "mundus Imaginalis", which signify philosophical and spiritual concepts. The results of this research indicating of the effect of spiritual conception of Islamic mysticism and Farrahi philosophy of ancient Iran, which have caused the artist used spiritual meanings for the colours as the signs of "Mundus Imaginalis". Colour on Islamic Iranian painting is a symbol and code for mimesis of the truth of the cosmos of light. The hypothesis of this article is based on using Peirce semiology and his definition of symbolic signs which might be interpreted and definned the significations of semiology of colours in Islamic Iranian paintings by referring to the philosophical and gnostic meanings. Semiology is the science in which the main purpose is the cognition and analysis of the signs and symbols. From peirce point of view, anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers in the same way, is a sign. The relationship of sign and signification introduce the "Text". The text as defined, is a recorded message, Any text could be a system of signs.In this article, Islamic Iranian painting considered as a cultural text in which the colours are a system. of sign, bearing with philosophical meanings and significations derived of Islamic Iranian mysticism. Semiological approch of Islamic Iranian painting towards interpration and analysis meanings of the signs of colours could be a new study on relationship between traditional painting art and Science of Semiology. It may cause a Viewer has the same sense as sofi artists had experienced. From this point of view, what the viewer would see intuitively is cosmos named "mundus imaginalis" as seen by artists. the study of data in this research indicating although the colours of Islamic Iranian paintings reflect seemingly the natural colours but artist's purpose has not been studied the physics of colours, and on the country artist has intended to represent the cosmos of "mundus imaginalis", in which the colours and images are made of divine light. Persian painter could have concluded that, in order to immortalize the paintings throughout history, have choose imitation of the truth and examples of eternal, because the truth could not be antiquated and lasted for perpetuity. Artist choose gloss, brilliance and purity of colours to being reminiscent of the lights of pure divine.

Keywords:

Mundus imaginalis, Semiology of the colour, Farrahi light, Symbol, Spritual journeying and wayfairing

Corresponding Author: fax:(+98-21)09127369964, E-mail: moradkhani@yahoo.com