

# تاویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره قاجار از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی<sup>۱</sup>

ندا کیانی اجگردی<sup>۲</sup>

حاتم شیرنژادی<sup>۳</sup>

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۷

## چکیده

ارزش محتوایی رنگ در هنرهای سنتی چون قالی‌بافی، همواره از ارزش بصری آن بیش‌تر بوده است؛ تا جایی که حضور رنگ در این هنر به‌ویژه قالی‌های محرابی همچون هر پدیده دیگر در نظام فکری عرفای اسلامی و سنت‌گرایان، می‌تواند از حقیقتی نامتناهی در ورای خود حکایت کند. در این میان علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی به رنگ‌ها توجه ویژه‌ای داشته‌اند که با در نظر گرفتن تصوف و تشیع از یک نحله‌ی مشترک 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 کریم خان کرمانی، این سؤال اصلی که چگونه می‌توان ماهیت رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره قاجار را با توجه به دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی بازساخت، 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 رسیدن به خداوند و سفر 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 کرمانی، 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@au.ac.ir

۳- کارشناسی ارشد هنر اسلامی (گرایش مطالعات تاریخی و تطبیقی)، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

hatam\_shirnejadi@yahoo.com

محرابی دوره قاجار با توجه به دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی بازساخت. این پژوهش با واکاوی یکی از جنبه‌های قداستی بازناب دهنده ذات حق و سیر سلوک عارف و هنرمند در نظر دارد به مخاطب پیام‌دوره 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. از این رو، سخن اول شرح آرای علاءالدوله سمنانی و شیخ کرمانی در تاویل رنگ است، سپس با بررسی قالی‌های محرابی انتخابی، تجلی رنگ‌ها در آن‌ها، بر اساس شناختی که از رنگ در آرای حکما به دست آمده، تبیین می‌گردد.

### پیشینه پژوهش

تاکنون پیرامون مفاهیم و ماهیت رنگ و نور در اندیشه علاءالدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی به طور جداگانه مطالعاتی صورت گرفته است لیکن بررسی این آرا در هنرهای سنتی، محدود بوده و اکثراً دیدگاه علاءالدوله سمنانی در هنرهای چون نگارگری و معماری مورد توجه قرار گرفته است؛ تا آنجا که نگارندگان دنبال کردند، پژوهشی مبنی بر دیدگاه هر دو عارف به طور 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 صوفی‌گری و تشیع را از دو برهه زمانی متفاوت (ایلخانی - قاجار) در کنار هم مورد توجه قرار داده است، از دیگر سو به طور خاص از این آرا به منظور 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-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. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی و بارهیاقتی تاویلی، در پی تبیین تناظر آرای دو عارف صاحب نظر در حیطه رنگ با ماهیت رنگ‌ها در قالی‌های محرابی دوره

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. در واقع 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 به عنوان 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 نور مجرد از طریق رنگ عینیت می‌یابد. به همین جهت رنگ بیانگر مراحل سلوک بوده و در این انحانور را نیز همواره شرط حصول و برخی دیگر شرط ظهور و دیدن رنگ‌ها بر شمرده‌اند که در مراحل سلوک بر انسان نورانی ظاهر می‌شود؛ چرا که «نور» متأثر از متون مقدس و قرآن کریم در آیین مقدس اسلام و در میان عرفا، بنیاد هستی و خداوند است. در نتیجه آنچه در نظر عرفا به مفهوم رنگ در معنای امروزی نزدیک بوده، نور است و رنگ در کنار نور به عنوان 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 کریم خان کرمانی از مکتب شیخیه به تاویل رنگ بپردازد و از دیگر سو تاثیر آن را بر هنر قالی بافی که علاوه بر کاربرد، در خلوت عرفانی انسان نیز نقش ایفا کرده، به ویژه در قالی طرح محرابی که بر یادآوری جای عبادت، «تقرب خدا» و «جنگ در راه خدا» تأکید داشته است، بررسی کند. از آنجا که 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

فاجار صورت گرفته است. آنچه در این پژوهش مورد توجه بوده تشابه و تطبیق نیست؛ بلکه تناظر و تاثیر است  
 به گونه ای که معلوم گردد افکار این دو عارف چگونه با تاویل رنگ در این هنر قرابت دارد.

جدول ۱- پیشینه پژوهش (نگارندگان)

تاریخ	نویسنده	موضوع	عنوان	
۱۳۹۲	عسگری واقبالی	نمادپردازی برخی رنگ ها در آیینة نگرش اسلامی از دیدگاه قرآن و احادیث و چند تن از اندیشمندان همچون علاءالدوله سمنانی	تجلی نمادهای رنگی در آیینة هنر اسلامی	مطالعه رنگ در هنرهای سنتی از منظر علاءالدوله سمنانی
۱۳۹۶	بلخاری قهی	بررسی تمایز میان نور و نار در قرآن و در آرای حکما و عرفایی چون شیخ اشراق و علاءالدوله سمنانی و بازتاب این معنا در برخی از مهم ترین نگاره های تاریخ نگارگری اسلامی	تمایز میان نور و نار در قرآن و عرفان اسلامی و تاثیر آن بر مفهوم و کاربرد رنگ در نگارگری اسلامی	
۱۳۹۶	یادگاری	بررسی سه کتاب شاهنامه بایسنقری، معراج نامه میرحیدر و منطق الطیر در تأکید بر تاثیر پذیری نگارگران هرات از آرای عرفایی چون علاءالدوله سمنانی در انتخاب رنگ.	واکاوی چگونگی تاثیر پذیری نگارگران دوره تیموری در زمینه رنگ از آرای علاءالدوله سمنانی	
۱۳۹۶	مرادی نصب و دیگران	بازخوانی تاثیر اندیشه ی عرفانی اندیشمندان چون علاءالدوله سمنانی بر پدیداری نمادگرایانه رنگ آبی در کاشی کاری مساجد	بازشناسی تاثیر اندیشه ی عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی کاری مساجد ایران	
۱۳۹۷	هاشم پور و توران پور	شناخت رنگ ها در دیدگاه سمنانی و بررسی آن ها در مسجد گوهرشاد با تأکید بر افزایش گرایش به عرفان در دوره تیموری و تاثیر آن در کاربرد رنگ	رنگ از دیدگاه عرفانی در نظریات علاءالدوله سمنانی (مطالعه موردی: مسجد گوهرشاد مشهد)	
۱۳۹۸	مهرابی و عوض پور	با بهره گیری از روش پدیدارشناسی هرمنوتیک هانری کربن به تحلیل آرای علاءالدوله سمنانی به عنوان مبنایی برای نقد مخاطب محور در تک اثر پرداخته است	تحلیل رنگ های یک مقبره پوش دوره صفوی با تکیه بر آرای علاءالدوله سمنانی	
۱۳۹۹	بلخاری قهی	دفتر اول: تبیین اصول وحدت وجود در حکمت و عرفان اسلامی در سه مکتب الهی، زمینی و وحدت شهود از دیدگاه علاءالدوله سمنانی و شیخ احمد سرهندي - دفتر دوم: تبیین مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی با تأکید بر تجلی رنگ و نور در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی	مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی	
۱۳۹۹	مهرابی	با بهره گیری از روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی هانری کربن، به تحلیل آرای حاج محمد کریم خان کرمانی به عنوان مبنایی برای نقد مخاطب محور رنگ های یک اثر هنری پرداخته است	خوانش پدیدارشناختی رنگ سرخ در یک پنه محرابی دوره فاجار با تکیه بر آرای حاج محمد کریم خان کرمانی	
۱۳۹۲	وندشعاری	مطالعه پنج نمونه از قالی های دوره فاجار با طرح محرابی درختی که کاملاً بر اساس متن قرآن بوده و نشان می دهند که طرح قالی با داشتن آگاهی از متن قرآنی و تفسیر آن، به طراحی و بافت این فرش ها اقدام نموده است	تجلی مفاهیم و تفاسیر قرآنی در طرح قالی های محرابی درختی دوره فاجار	
۱۳۹۲	میرزایی و دیگران	تبیین جایگاه اسماء الحسنی در شش نمونه قالیچه محرابی عصر صفوی با تأکید بر تجلی حق تعالی	تجلی اسماء الحسنی در قالیچه های محرابی عصر صفوی	

## رنگ در نظر علماء الدوله سمنانی

علاء الدوله سمنانی از عرفای ایرانی در قرن هفتم و هشتم هجری است که از یک سو واضع نظریه‌ی «وحدت شهود» بوده؛ نظریه‌ای که به واسطه‌ی آن می‌توان به نوعی فیزیولوژی جسم لطیف رسید و از دیگر سو در تأمل و توجه عرفانی به نور و رنگ، ادامه دهنده راه نجم الدین کبری، سرسلسله طریقه 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 سبعة (هفت اندام یا مرکز لطیف در وجود انسان «عالم صغیر») که هرکدام با یکی از هفت پیامبران بزرگ «عالم کبیر» نموده می‌شوند) برای به فعلیت رسیدن «انسان نورانی» 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 سبعة

هرکدام از مراکز هفت‌گانه‌ی لطیفه‌ها در نظر سمنانی، دارای رنگی فراحسی هستند که با پیامبر وجود آدمی مطابقت دارند (جدول ۲) و می‌توان این‌گونه آن‌ها را برشمرد: نخستین مرکز، لطیفه «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 خاکستری دودی می‌زند. دوم، لطیفه «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، لطیفه «قلبیه»، پایگاه من معنوی 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 «سریه» به معنای راز و مربوط به سر قلب و جایگاه گفتگوی صمیمی است. به واسطه‌ی این لطیفه، آدمی با خداوند خلوت می‌کند و این را ژگویی با وجود 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 با وجود داود تطبیق داده و از آنجا که انسان نماینده خداوند به شمار می‌رود به «داود وجود تو» و با رنگ زرد از آن تعبیر کرده است. ششم «لطیفه حقیه» نام دارد که صاحبش قدم در دایره نبوت می‌گذارد. این لطیفه در دل آدمی است و به واسطه روح القدس دریافت می‌شود؛ از این رو آن را «عیسی هستی‌ات» می‌نامد که به رنگ سیاه روشن (اسود نورانی) است. «لطیفه حقیه» به عنوان 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 سبعة در نظر علماء الدوله 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 قهپی، ۱۳۹۹، ب: ۱۷۳-۱۷۱).

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. در واقع 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 طبیعياتی را در میان می‌آورد که بر فکرت «ماده لطیف»، لطیفه مبتنی است. ارتباط این طبیعيات با فیزیولوژی جسم لطیف نزد سمنانی قابل تشخیص است، ضمن اینکه کرمانی نیز ابتدا با تاویل بعد ظاهری رنگ‌ها از طریق طبیعيات بیرونی به تاویل باطنی آن‌ها می‌پردازد.

### نسبت رنگ با نور

به زعم 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 نظریه 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. به واقع 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 حقیقه محمدیه در قوس عروج خود باید آن را ببیند و به توان نوری هر یک، 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 ظاهری می‌شود؛ به یک معنا انوار در صورت الوان و رنگ‌ها آشکار می‌شوند.

### رنگ در نظر شیخ محمد کریم خان کرمانی

حاج محمد کریم خان کرمانی، سومین رهبر مکتب شیخیه کریمخانیه و باقریه در قرن سیزدهم بوده است، او را بر حسب نظریه‌اش درباره رنگ‌ها «گفته ایرانی» می‌نامند به این دلیل که مشاهدات نور رنگین از منظری، تداعی‌کننده «رنگ‌های فیزیولوژیکی» در نظریه رنگ‌گفته است (کرین، ۱۳۹۹، ب: ۱۸۲). در واقع شیخ کرمانی علاوه بر همنوایی با دیدگاه سمنانی در خصوص اندام‌های لطیف پوشیده شده در رنگ‌ها، با طرح گسترده‌ای که گفته از «رنگ‌های وابسته به اندام» می‌دهد نیز هم‌راستا است. به

### نسبت رنگ با طبیعيات ناظر به لطیفه و طبیعيات ناظر به

#### عناصر

در نظر شیخ، طبیعت موجودات بر حسب 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 اشیا 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 به واسطه دیگری که لطیفه در آن غالب است ظاهر می‌شود (کرمانی، ۱۳۹۸: ۱۰-۹؛ کرین، ۱۳۹۹، ب: ۱۸۵) پس دلیل ندیدن رنگ‌ها در تاریکی، وابسته به ضعف یا کمبود عنصر لطیفشان است. در واقع 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 طبیعيات 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 هر یک، تقلیدی از عالم مثال‌اند و با عالم طبیعت در عرش رحمانی منطبق هستند. اثر به لطف چهار کیفیتی که در طبیعيات 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). برای مدار اصل رنگ‌های مطلق (عالم



زمین) چهار رنگ است که اگر رنگ مُشرق (عالم لطیف) مطلوب باشد، رنگ سبزه ترکیب زرد و آبی به دست می آید. در نتیجه در عالم لطیف رنگ های 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 بازمی گرداند و همین نقش او به منزله محافظ نور سفید را توجیه می کند. ستون سمت راست عرش با نور زرد، تجسم امام اول علی ابن ابیطالب (ع) بوده منوط به ضربت خوردن و خارج شدن خونابه ای 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).

اسرافیل  
امام دوازدهم

عزرائیل  
امام دوم

میکائیل  
امام اول

جبرئیل  
امام سوم

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

رنگ در حالت قوی آن است. حال آنکه رنگ، نور در حالت کثیف متراکم تر آن است. ۲- نور، روحانیت (فرشته) رنگ است، یعنی رنگ روحانیت یافته است در حالی که رنگ، جسمانیت نور است (جسم در همه عوالم) (کرین، ۱۳۹۹ ب: ۱۹۷-۱۹۴؛ گلیارانی، ۱۳۹۱: ۹۶). حال که نور علت ظهور رنگ است پس رنگ هم می تواند علت ظهور نور باشد، زیرا نور از طریق رنگ قابل رؤیت می شود. بر همین مدار است که حدیث «كُنْتُ كُنْزًا مَخْفِيًا فَأَحْبَبْتُ أَنْ أُعْرَفَ فَخَلَقْتُ الْخَلْقَ لِأَعْرَفَ» گنج نهانی بودم دوست داشتیم که شناخته شوم، پس آفریدگان را آفریدیم تا شناخته شوم، معنا پیدا می کند؛ پس نور، همان ظهور مبدأ است که به صیغه جسم کثیف درمی آید و قابل رویت می شود این مراتب رویت پذیری عبارت اند از: مرتبه نور سرخ (شدید)، مرتبه نور زرد (قوی)، مرتبه نور سفید (نهایت نور). به طور کلی شیخ به منظور تاویل رنگ ها در مرحله نخست از طبیعت بیرونی و عناصر اربعه می گوید و در مرحله دوم باطن رنگ ها را در عرش رحمانی با چهار پیامبر تطبیق می دهد و سپس در مرحله سوم به عرش ولایت رفته و باطن رنگ ها را با چهار امام نشان می دهد؛ اما در مرحله چهارم که برای معنویت شیعی اهمیت حیاتی دارد، زیرا نوعی باطنی شدن همه جانبه امام شناخت را موجب می شود، به امام درون، راهنمای شخصی سِرِّی هر یک از انسان ها، به رب یا پروردگار که هر بنده مؤمنی مربوط آن است، می رسد.

همان طور که سمنانی، از طریق نوعی باطنی کردن همه جانبه پیامبر شناخت، اشارات قرآن کریم به انبیا را به هفت مرکز پیکر شناخت لطیف مرتبط ساخت و هریک 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 آستانه ای است که حرکت آدمی از زمین به سوی آسمان را رهنمون می شود و از دیگر سو محل نبرد و جهاد با شیطان نفس بوده که توأمان مأمّن آسایش روح و سکون جان نیز قلمداد شده است (مؤمنی لندی و چیت ساریان، 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 سجاده ای و تزئینی را شامل می شود. قالی

### نسبت رنگ بانور

کرمانی نور و رنگ را از یک جنس واحد می داند مانند نسبت روح و بدن لیکن به لحاظ شخص و نوع، دو امر متفاوت اند؛ یعنی متمایز از هم و در عین حال جداناپذیر هستند و ظهور یکی به واسطه دیگری است. این نسبت به صورت رابطه رب و مریوب است، یعنی نور به مبدأ نزدیک تر و رنگ دور است در نتیجه به فضل نوری که بر آن می تابد نیازمند است. وی در این زمینه دو فرضیه ارائه می دهد 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،

زیبایی های معنوی، در آن متداول بوده است؛ لیکن قالی محرابی تزئینی اغلب مصرف غیر مذهبی چون دیوارکوب و مفرش داشته و به لحاظ رنگ و نقش از تنوع بالایی برخوردار

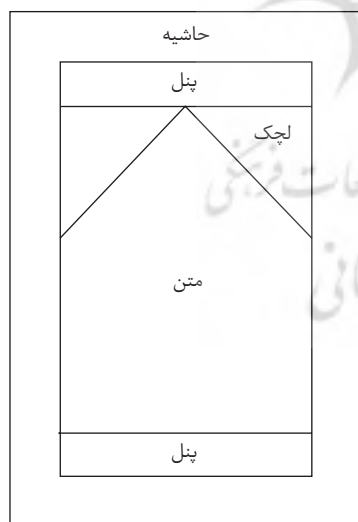
محرابی سجاده ای، جملگی برای نماز استفاده شده و در نتیجه کاربرد آیات و احادیث به ویژه در فضای دو طرف طاق محراب و کاربرد نقوش در راستای تمرکز بر خدا و



نمودار ۲- تنوع طرح های محرابی (حاجی زاده و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۵)

طرح های تصویری، گل فرنگ، انواع بته و گسترش طرح های قابی و بندی است.

است، هم چنین استفاده عناصری چون حیوان و پرند در آن ممنوعیت نداشته است مانند محرابی باغی، محرابی حیوانی و... علاوه بر مبنای طرح متن و عناصر محراب نیز می توان قالی های محرابی را به گروه های مختلفی تقسیم کرد که تنوع آن ها در (نمودار ۲) مشخص شده است.



شکل ۱- قسمت های مورد مطالعه در قالی (نگارندگان)

در این بین قالی های محرابی دوره قاجار، در عین وفاداری به سنت های پیشین، دستخوش تغییراتی شده است به نحوی که اغلب در مقیاس کوچک تر و در ابعاد قالیچه به کار رفته اند، کف و زمینه آن ساده تر و خلاصه تر همراه با تزئیناتی در قسمت فوقانی محراب اجرا شده است (متفکر آزاد، ۱۳۹۶: ۷۷) و درختان و گل ها به منظور حفظ حرمت کلام الهی و برگرفته از اوصاف بهشت رضوان، جایگزین قسمت آیات، اسما جلاله و ادعیه ی قالی های محرابی صفوی گردیده اند مگر تعداد محدودی که به تقلید از هم تای صفوی خود بافته شده اند؛ علاوه در این دوره در اکثر نقاط ایران از جمله 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، پرند یا حیوان استفاده کرده اند (محمودی، ۱۳۹۶: ۳۲-۳۴). در این بین شاید مهم ترین تحول، ظهور

**معرفی نمونه های مورد مطالعه**  
نمونه های این نوشتار، چنانکه ذکر شد قالی های محرابی است که در دوره قاجار در شهرهای مختلف ایران بافته شده اند و هر کدام در حال حاضر در حراجی ها، کمپانی ها و موزه های مختلف دنیا نگهداری می شوند. قالی های

مورد مطالعه کف ساده و با تلفیق قندیل، ستون و گلدان بوده‌اند که طیف رنگی آن‌ها بر اساس چهار قسمت: حاشیه، پنل، لچک و متن تحلیل گردیده است؛ به نحوی که تمرکز اصلی بر کلیت رنگ‌های غالب مورد استفاده در این چهار بخش است. در این راستا به خوانش هریک از رنگ‌ها با ابتنا به آراء علاء الدوله سمنانی و شیخ محمد کریم خان کرمانی پرداخته می‌شود طوری که ابتدا رنگ‌های هر تصویر، شناسایی و در انتها حاصل 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؟ از این رو 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 سوره مبارکه نور (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ تُوْرُّ عَلَيَّ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ). نماد گلدان به عنوان 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، جان‌نشین و وابسته به درخت که به مثابه 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 به کار رفته 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 مورد مطالعه حاکی از آن است که جملگی از طیف رنگی مشابهی برخوردار هستند و تفاوت در تعداد، گستره کاربرد رنگ و قسمت مورد استفاده است؛ به نحوی که 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 دربر

می‌گیرند و می‌توان گفت شاید استفاده از این رنگ‌ها از سوی هنرمند تعمدی بوده باشد یعنی هیچ رنگی بی دلیل و بی اذن روح عاشق بافنده آن بکار نرفته است. همان‌که ایتن می‌گوید «تنها آن کسانی که عاشق رنگ‌اند زیبایی و حضور دائمی آن را می‌پذیرند، رنگ در اختیار همه هست ولی رموز عمیق تر آن فقط برای عاشقانش گشوده می‌شود» (ایتن، ۱۳۹۹: ۱۵). تعیین چرایی به کارگیری 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 مورد استفاده اغلب از نوع اشارتی هستند، یعنی رنگ در معنای کنایی (سمبولیک) خود به کار رفته 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 وسیع تر و در قسمت‌های ثابت و مشخصی از قالی به کار رفته‌اند.

قرمز به عنوان 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 بر می‌گیرد و می‌تواند نشان دهنده‌ی 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 تثبیت شده از مبارزه، انقلاب و شورش است (ایتن، ۱۳۹۹: ۶۱۴) و به استناد آرا کرمانی از تجسم امام سوم با رنگ سرخ ملهم شده است. به واقع 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 هرانسانی بوده و نتیجه آن امام حسین درونی است که مطابق با لطیفه سوم، در قلب وی بانفس 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 آبی رنگ در حکم لطیفه دوم نشان از گذر از نفس اماره و ورود به دایره ایمان در متن قرمز رنگ دارد و یا به تعبیری دیگر حاشیه آبی رنگ 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)

					تصویر نمونه
۱- ستون دار	۲- ستونی قندیل دار	۳- ستونی قندیل دار	۴- ستونی قندیل دار	۵- ستونی قندیل دار	شماره و نوع
هریس	تبریز	کاشان	تبریز	تبریز	محل بافت
URL1	URL2	URL3	URL4	URL5	مأخذ
صندل، زرد	سبز، زرد، سفید، قرمز	قرمز، آبی	صندل، قرمز	صندل، قرمز، سفید	رنگ
سفيد، صندل	سبز، سفید، قرمز	قهوه‌ای، آبی، سفید	سیاه، قرمز	سیاه	
صندل	سفید، قرمز	سیاه	صندل	زرد	
قرمز	قرمز	قرمز	قرمز	قرمز، سفید، زرد	
					تصویر نمونه
۶- ستونی قندیل دار	۷- ستون دار	۸- کف ساده	۹- ستونی قندیل دار	۱۰- ستونی قندیل دار	شماره و نوع
تبریز	تبریز	شمال غربی	تبریز	تبریز	محل بافت
URL6	URL7	URL8	URL9	URL10	مأخذ
صندل، سیاه، قرمز، سبز	سبز، قرمز	سفید، قرمز	صندل، آبی	صندل، قرمز، سبز	رنگ
سیاه، سبز، قرمز	سبز	سفید، قرمز	صندل	قرمز	
صندل، سیاه، قرمز	سفید	قرمز، سبز، آبی	قرمز، آبی، سفید	سبز	
قرمز	قرمز	سیاه	زرد	سفید	
					تصویر نمونه
۱۱- ستونی قندیل دار	۱۲- ستونی گلدانی قندیل دار	۱۳- کف ساده	۱۴- ستونی قندیل دار	۱۵- ستونی قندیل دار	شماره و نوع
تبریز	تهران	هریس	تبریز	تبریز	محل بافت
URL11	URL12	URL13	URL14	URL15	مأخذ
سفید، قرمز، آبی	سفید، سبز، قرمز	قرمز، سبز، زرد	سبز، زرد	قهوه‌ای، سبز، سیاه	رنگ
قرمز، سفید	سفید	زرد	قرمز	قرمز، سبز، صندل	
آبی، سبز	آبی، صندل	زرد	زرد	صندل، قرمز	
سفید	سبز	سبز	سبز	سبز	

قدم می‌گذارد و یا در قالی‌های ۷ و ۵، ۴، ۲، ۱۰ 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 یا 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 به‌طور گسترده در متن اصلی قالی به‌کاررفته 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 ایجاد شده 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 رازها سبز است که در «تعیین اول در مقام باطن به صورت انسان کامل و حقیقت محمدیه است که روح باطنی آن ولایت و نمود ظاهری آن مقام امامت است» (صمدی‌آملی، 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 دورنگ باهم معمولاً در جهت نشان دادن تابش نورو روشنایی از پشت تاریکی‌ها و ظلمت بوده همان‌طور که از لطیفه اول به‌مثابه تاریکی و جهل تار رسیدن به روشنایی و سفیدی چهارطور 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 دربرگیرد و از دیگر سو نقش‌ها در کنار تیرگی سیاه، جان و روشنایی خود را نمایان کنند مانند قالی‌های شماره ۶، 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 «قالیه»، نماد لاشیئیت، عالم و جسم ماده و به اعتبار آرا کرمانی 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 بردل باشد (خاتمی، ۱۳۹۴: ۱۶۴)، در گستره‌ی وسیع متن قالی‌های شماره ۱۰ و ۱۱ و یا لچک (قسمت فوقانی) قالی شماره ۱۲ به خوبی 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 سه‌یه است که از این طریق آدمی با خداوند خلوت نموده و به فقر در برابر وحدت الهی متذکر می‌شود و از سوی دیگر می‌تواند به‌مثابه 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 دیگر 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 مواجهه 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 به‌کاررفته است لیکن در همه آنها ترتیب قرارگیری رنگ‌ها بر اساس سیرو سلوک عارف از منظر سمنانی و از حاشیه به سمت محراب نبوده است، در نتیجه می‌توان آن را یا به‌مثابه 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 رنگ ها تاویل نمود که هر چهار رنگ دارای خاصیت راهنمایی آدمی به سوی حق تعالی هستند.

### نتیجه‌گیری

همان طور 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 هر کدام به وسیله 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 به مثابه یک عارف عمل کرده و در این قالی‌ها که کاربرد عبادی نیز داشته‌اند، رنگ‌ها را تعدداً با هدف بیان جوشش درونی و تقویت زهد عابد به کار برده است؛ یعنی قالی‌ها با در بر گرفتن هر هفت رنگ در آراسمنانی و چهار رنگ مطلق و مشرف کرمانی به محملی برای بیان حقیقت و جستن راهی برای بازگشت به اصل بدل گردیده‌اند. به نحوی که تغییر فقط در گستره رنگی و قسمت مورد استفاده رنگ‌ها وجود دارد. اگرچه باید اذعان داشت که سیر و سلوک عارف بر مبنای ترتیب رنگ‌ها، الزاماً در همه قالی‌ها به محراب سبز رنگ ختم نمی‌شود که می‌توان آن را از یک سو تمثیل بخشی از سفر عرفانی انسان به سوی پروردگار دانست و از سوی دیگر بر اساس آرای کرمانی، می‌توان آن را مرتبط با امام درونی تاویل نمود؛ یعنی هر یک 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 به مثابه جزئی از یک مجموعه فرهنگی قلمداد کرد که با جوهری 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 ودین*، 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 ۸۷-۱۰۵.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). *تجلی عاشورا در هنر و ادبیات: بررسی رساله‌ی یاقوت الحمرا*، نشست هفتگی شهر کتاب.
- خاتمی، محمود (۱۳۹۴). *پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی*، تهران: فرهنگستان هنر.
- رید، سرهربرت، (۱۳۹۳). *معنی هنر*، ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- سمنانی، علاءالدوله (۱۳۹۱). *مصنفات فارسی*، با اهتمام نجیب مایل هروی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۹۳). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.
- شیمیل، آنه ماری (۱۳۹۴). *ابعاد عرفانی اسلام*، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
- صمدی آملی، داود (۱۳۹۲). *شرح رساله انسان کامل از دیدگاه نهج البلاغه*، قم: نشر روح و ریحان.
- عسگری، فاطمه؛ اقبالی، پرویز (۱۳۹۲). *تجلی نمادهای رنگی در آیین هنر اسلامی*، *جلوه هنر*، شماره ۹، ص ۶۲-۴۳.
- کرین، هانری. الف (۱۳۹۹). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمه فرامرز جواهری نیا، تهران: نشر آموزگار خرد.
- کرین، 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 ۹۲-۱۰۳.
- مهرابی، فاطمه (۱۳۹۹). *خوانش پدیدارشناختی رنگ سرخ در یک پتة محرابی دوره قاجار با تکیه بر آرای حاج محمد کریم خان کرمانی*، *گلستان هنر*، شماره ۲۰، ص ۶۹-۵۵.



*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. *Kitab-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., Pirbabaee, 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-Balagheh*. Qom: Ruh Va Reyhan (Text in Persian).

Vandshoari, A. (2014). Manifestation of Quranic

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 (۹۰۷-۱۳۴۳ 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 اسماء الحسنی 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، پرینسا؛ 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 تاثیر پذیری 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, *Pajoo-heshname Erfan*, 17(87-105) (Text in Persian).
- Bolkhari ghehi, H. (2009). *Manifestation of Ashura*

cess Date: 8/3/2021).

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&intobjec-tid=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-116872/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&intObjec-tID=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> (Ac-



# Interpretation of Color in Qajar Prayer Carpets from the View of Ala Al-Dawlah Semnani and Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani<sup>1</sup>

Neda kiani Ejgerdi<sup>2</sup>  
Hatam Shirnejadi<sup>3</sup>

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 Kobra dynasty and the views of Sheikh Mohammad Karim Khan Kermani from the Sheikhiye school. The Kobra 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 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@au.ac.ir](mailto:n.kiani@au.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](mailto: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.

