تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۰۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۱/۱۳
صفحه ۴۳-۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

تأویل رنگ در قالی محرابی بلینی آناتولی محفوظ در موزه متروپولیتن(۱۶ م) از منظر حکمت اسلامی

فائزه خزائی
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد فرش گرایش مواد اولیه و رنگرزی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه بیرجند
آرزو پایدارفرد (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه فرش و هنر اسلامی دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند
a.paydarfard@birjand.ac.ir

گلجام
دوفصلنامه علمی
انجمن علمی
فرش ایران
شماره ۴۲
پاییز و زمستان ۱۴۰۱

چکیده

رنگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر ظاهری در هنرهای سنتی، دارای مفاهیم باطنی خاص و نمادین است هنرمندان طبق حکمت اسلامی به رنگ‌ها توجه ویژه‌ای داشته‌اند. با در نظرگرفتن تصوف و تشیع و نبود نگاه ویژه به رنگ‌شناسی قالی‌های محرابی به‌ویژه قالی محرابی بلینی، می‌توان ارتباط ضمنی موجود در دیدگاه حکمت اسلامی را نسبت به مقوله‌ی رنگ به کار بست. سؤال اصلی این پژوهش این‌گونه مطرح می‌شود؛ از منظر جایگاه رنگ در قالی محرابی بلینی، رنگ‌های نمادین کدامند و چه معانی دارند؟ ماهیت رنگ‌ها در قالی محرابی بلینی آناتولی با توجه به دیدگاه حکمت اسلامی قابل تبیین است، بر این اساس مقاله حاضر تأویل رنگ در قالی محرابی بلینی آناتولی واقع در موزه‌ی متروپولیتن را از منظر حکمت اسلامی بررسی می‌کند. از بنیان‌های عمیقی که این هنر بر آن استوار است، فهم مکاشفات عرفانی است. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای بوده است. نتایج مشخص می‌کند که در قالی مورد بحث تمام تضادهای هفتگانه وجود دارد. وسعت سطوح به نفع رنگ قرمز بوده و باعث درخشان‌تر شدن رنگ سبز مرکز است. رنگ سفید و مشکی حاشیه تأثیر رنگ‌ها را بیشتر کرده و در عین کم بودن پهنا خود نیز به زیبایی نمایان است. اعتبار حکمت اسلامی در نظام رنگ‌های قالی محرابی بلینی آناتولی، 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.

واژه‌های کلیدی: رنگ، حکمت اسلامی، قالی محرابی، بلینی

Interpreting Color in the Mehrab Rug by Bellini Anatoly Preserved at the Metropolitan Museum (16 AD) from the Perspective of Islamic wisdom

Faezeh Khazaei
Graduate in Carpet, Majoring in Raw Materials and Dyeing, Faculty of Art, University of Birjand
Arezoo Paydarfard (Corresponding Author)
Assistant Professor, Department of Carpet and Islamic Art, Faculty of Art, University of Birjand
a.paydarfard@birjand.ac.ir

Abstract

As one of the most important visual elements in traditional art, color has special and symbolic esoteric meanings. Artists keeping in mind the Islamic wisdom have paid special attention to colors. Taking into account Sufism and Shiism and the lack of a special look at the color theory of the Mehrabi carpets, especially the Mehrabi carpet of Bellini, we can apply the implicit connection in the Islamic wisdom view to the category of color. What are the colors of the Bellini carpet and what is the symbol of the colors of the Bellini carpet? On this basis, this article examines the interpretation of colors in the Anatolian Bellini-Mihrabi rug, which is in the Metropolitan Museum, in the field of Islamic wisdom. One of the deep foundations on which this art rests is the understanding of mystical revelations. The research method was descriptive-analytical and based on library sources. The results show that there are all seven contradictions in the discussed carpet. The red color is dominant on the surfaces and this feature makes the green color lighter in the center. The white and black colors on the edges enhance the effect of the colors and although the width of the carpet is small, it is also nicely visible. The validity of Islamic wisdom in the color system of the Anatolian Bellini-Mihrabi rugs metaphorically shows the reaching out to God and the spiritual journey of man, giving direction to the worshiper and drawing him to the center like a prophet or an inner imam. It means that the artist tried to show the meaning on the surface.

Keywords: Color, Islamic Wisdom, Mehrabi Rug, Bellini

مقدمه

یکی از شناخته‌شده‌ترین قالی‌های آناتولی، طرح بلینی است که به دلیل تکرار در نقاشی‌های جنتیله بلینی[1]، از پایه‌گذاران مکتب نقاشی ونیز، به نام وی معروف شده است. این قالی‌ها در آناتولی به قالی‌های سوراخ کلیدی[2] معروف هستند (مجابی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲). با توجه به آن‌که از نیمه‌ی دوم قرن پانزدهم میلادی تا سال ۱۶۱۰ در زمان عثمانیان این قالی‌ها تولید می‌شدند، مراجع دینی بافت نقوش محراب و کعبه بر روی فرش‌های آناتولی را ممنوع کردند زیرا امکان فروش آن به غیر مسلمانان وجود نداشت بنابراین شکل هشت ضلعی یا سوراخ کلید نمادی از محراب مساجد و کعبه است (Grilli di cortona, 2021: 11).

هنرهای سنتی به‌ویژه طراحی قالی از معرفت قدسی جداناپذیر هستند تا آن‌جا که درک آن، یعنی کسب بصیرت نسبت به حقیقتی که سرشت باطنی آدمی را در مقام صنعت‌گر الهی شکل می‌دهد و گواهی زیبایی خداوندی است. حال که هنرهای سنتی، رمزی از حقیقتی بالاتر هستند باید از ظاهر آن‌ها به باطن راه برد. درواقع آن‌چه هنرمند در ایجاد اثر انجام داده است، مرتبه‌ی تنزیل است (نزول از عالم معنا به عالم ماده) و آن‌چه امروز باید برای فهم آن انجام شود مرتبه‌ی تأویل (برگردان از عالم ماده به عالم معنا)؛ لذا با سپردن مسیر عکس تنزیل، یعنی تأویل می‌توان به اصل و اول حقایق بازگشت. در این میان رنگ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر ظاهری در هنرهای سنتی، دارای مفاهیم باطنی خاص و نمادین حکمت اسلامی بوده که در مواجهه با آرای عرفای اسلامی و صوفیان نیازمند تأویل است (اجگردی و شیرنژادی، ۱۴۰۰: ۸۸). در این قلمرو، معمولاً در حکمت اسلامی از رنگ، به‌عنوان تجزیه‌ی نور صحبت نکرده و آن را عامل ظهور می‌دانند؛ به عِبارتی نور مجرد از طریق رنگ عینیت می‌یابد. به همین دلیل رنگ بیانگر مراحل سلوک بوده و در این روش‌ها نور را نیز همواره شرط حصول و برخی دیگر شرط ظهور و دیدن رنگ‌ها برشمرده‌اند 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 به‌عنوان اصلی‌ترین تجلیات هنری معنا یافته است. حال که رنگ با عرفان و حکمت اسلامی نسبتی همه جانبه داشته است و البته که تأویل و خرق حجاب‌ها کار اهل سلوک و علمای عرفان است (همان: ۸۸)؛ این نوشتار بر آن است که از یک‌سو بر مبنای دیدگاه حکمت اسلامی به تأویل رنگ بپردازد و از دیگر سو تأثیر آن را بر هنر قالی‌بافی که علاوه بر کاربرد، در خلوت عرفانی انسان نیز نقش ایفا کرده، به‌ویژه در قالی طرح محرابی بلینی که بر یادآوری جای عبادت، «تقرب خدا» و «جنگ در راه خدا» تأکید داشته است، بررسی کند.

تا کنون پیرامون مفاهیم و ماهیت حکمت اسلامی رنگ در قالی بلینی به طور جداگانه مطالعاتی صورت نگرفته است. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای بوده است. در این پژوهش براساس دین مشترک کشور ایران و ترکیه، رنگ ها در قالی محرابی بلینی طبق حکمت اسلامی بررسی شده‌اند و ضمن پرداختن به پیشینه‌ی قالی بلینی و رنگ در قالی به تاریخچه قالی‌های محرابی در ایران و آناتولی نیز اشاره شده است. جایگاه رنگ در قالی اهمیت ویژه‌ای داشته که در این پژوهش علاوه بر تضادهای هفتگانه، مفاهیم عرفانی رنگ نیز از منابع کتابخانه‌ای و رنگ از منظر حکمت اسلامی نیز بیان شده است. تمام جداول در این پژوهش، تحلیلی بوده و رنگ و نقش فرش مورد نظر به شیوه‌ی توصیفی است.

پیشینه‌ی مطالعاتی

پیشینه‌ی مطالعاتی مقاله حاضر در موضوع‌های زیر قابل بررسی است.

مجابی، فنایی و استکی (۱۳۹۲). در مقاله‌ی طبقه‌بندی قالی‌های بلینی آناتولی بر اساس ریخت و بررسی تطابق اصول هندسی و رنگ‌بندی در طراحی آن‌ها، به قالی‌های بلینی (سوراخ کلیدی) آناتولی بر اساس ریخت و بررسی تطابق اصول هندسی و رنگ‌بندی در طراحی آن بر اساس نسبت‌های عددی حاشیه و متن، به یکی از مهم‌ترین موضوعات در طراحی قالی‌های شرقی، پرداخته است. حاشیه و نسبت آن در کل از نظر نسبت‌های رنگی (سرد و گرم و تیره و روشن) مورد مطالعه قرار گرفته است.

رشنو و دادور (۱۳۹۲)، در مقاله‌ی تأثیر حکمت هنر اسلامی بر رنگ و نقش فرش ایرانی (دوره‌ی صفویه) ، در بررسی نقش و رنگ قالی دوره‌ی صفویه، می‌توان به اندیشه‌های حکمت اسلامی به واسطه‌ی تصوف و آیین فتوّت و قدرت آن‌ها پی برد. حکومت شیعی این عصر، با زبان و بیانی نمادین در رنگ‌بندی و نقوش قالی دوره‌ی صفویه ظهور و بروز یافته‌اند. همچنین طاهری (۱۳۹۹)، در مقاله‌ی بازخوانی روش‌شناسی هرمنوتیک هانری کربن در مطالعه‌ی رنگ‌ها، رنگ کیفیتی است که قابلیت آن را دارد که بر قوه‌ی بینایی ظاهر شود. بر مبنای تأویلی از آیه‌ی مبارکه‌ی سوره‌ی حجر، که رنگ از عالم بالا یعنی عالم مثل بر دنیای خاکی ما نزول داشته است؛ از این رو رنگ هرگز نمی‌تواند غایب باشد و تبیین آن باید با وجود عوالم برتر انجام پذیرد. تمام آن چه در زمینه‌ی بحث حکمت اسلامی قرار می‌گیرد، نوعی دریافت شهودی است. در تمام عوالم، رنگ‌ها وجود دارند ولی با تفاوتی فاحش، که رنگ‌ها در عوالم هم‌جنس به نوع آن عالم است؛ به نحوی که در عالم مثال، اجسام، لطیف هستند و رنگ‌ها نیز از لطافت خاصی بهره می‌برند. همچنین نژادصداقت (۱۳۹۰)، در مقاله‌ی حکمت و تأویل رنگ‌ها در هفت پیکر نظامی به روایت دکتر حسن بلخاری، رنگ‌ها در حکمت اسلامی وجه مادی خود را بیان نمی‌کنند، بلکه هویت معنوی خود را روایت می‌کنند. در بحث معرفت رنگ در تمدن اسلامی حکمای مسلمان بر این باور هستند که رنگ، نور منجمد بوده و نور، رنگ مجرد.

حسینی (۱۳۸۳)، در مقاله‌ی بررسی مفهوم و معنویت در نقش و نگاره‌های ایرانی، هنرمند ایرانی هیچگاه موجودیت رنگ را در آثار خود به اعتبار خودش طرح نمی‌کند و هرگز رنگ‌ها در اثرش نمایشگر عالم مجرد صرف نیست. زیرا عالم قدس از عالم ملک جدا نیست؛ که اگر آنی جدا بود چیزی در عالم وجود نداشت. همچنین صلواتی (۱۳۹۲)، در مقاله‌ی جایگاه رنگ سفید در چند نگاره از شاهنامه بایسنغری و پیوند آن با حکمت اسلامی، هنرمند در اثر هنری خویش، دنیای خیالی، بدون سایه و غرق در نور را ترسیم می‌کند و رنگ‌ها نیز در اثر با عدم تبعیت از رنگ‌های جهان مادی، روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراتر هستند. بنابراین هنرمند مسلمان عنصر رنگ را همواره به عنوان تمثیلی از جلوه وجود الهی به‌کار گرفته است. با توجه به پژوهش‌های صورت گرفته روی قالی محرابی بلینی تا کنون پیرامون مفاهیم و ماهیت حکمت اسلامی رنگ در قالی بلینی به طور جداگانه مطالعاتی صورت نگرفته است.

قالی محرابی

هنر قالی‌بافی دارای گستره‌ی وسیع منطقه‌ای به همراه تنوع طرح و نقش است. یکی از انواع طرح‌های رایج در حوزه‌ی قالی‌بافی مناطق مختلف در دوره‌های گوناگون طرح و نقش محرابی است. با توجه به مطالعات صورت گرفته ساختار ترکیب‌بندی و رنگ این طرح و نقش در دوره‌هایی همچون صفویه، قاجاریه و معاصر دستخوش برخی تغییرات شده و در هر منطقه به شیوه‌ی خاص و دلخواه آن منطقه بافته شده است (تصویر ۱).

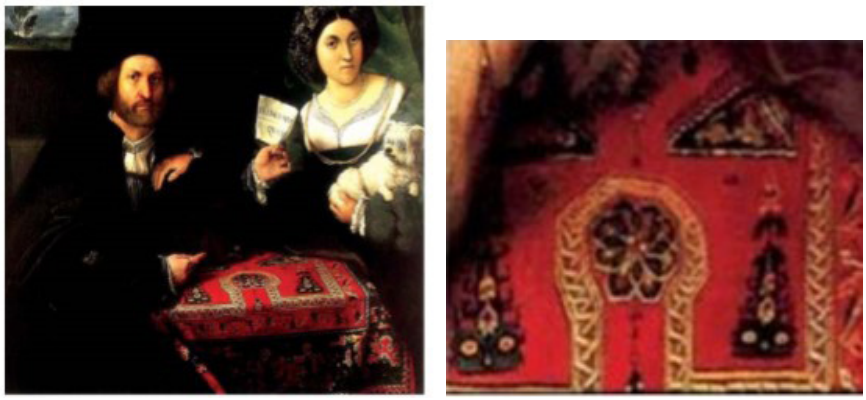
تصویر ۱- قالی محرابی صفویه، موزه‌ی متروپولیتن (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446641))

یکی از مناطق فعال قالی‌بافی در قرن ۱۶، آناتولی ترکیه است (ایرانمنش و وندشعاری، ۱۳۹۹: ۳۷). سجاده از جمله دست‌بافت‌هایی است که از اوایل ظهور اسلام به منظور استفاده در مراسم مذهبی مسلمانان در اندازه‌های کوچک، طراحیِ و بافته می‌شد؛ اما این که از چه دوره‌ای مزین به طرح محراب و یا طاق شده به درستی مشخص نیست و احتمالاً به دوران قبل از اسلام باز می‌گردد. طرح ایرانی و اسلامی محرابی از جمله طرح‌های اصیل و کهن در فرش‌بافی ایران و همچنین برخی کشورهای اسلامی از جمله ترکیه است. این طرح برگرفته از طاق در معماری ایرانی بوده و احتمالاً در سده‌های آغازین اسلام وارد هنر فرش‌بافی شده و از شرق تا غرب جهان اسلام در مناطقی که قدمت دیرینه‌ای در تولید فرش داشته و دارند، مورد استفاده قرار گرفته است (کمندلو، ۱۳۸۸: ۲۰).

طرح محراب روی قالی، نقض یک درگاه است و بالای آن یک طاق دیده می‌شود که دو گوشه‌ی لچک مانند ایجاد می‌کند. برای کامل کردن این ترکیب گاهی ستون‌هایی در اطراف بافته می‌شود که پایه و سرستون دارند و گاه یک قندیل بر رأس کمان آویخته شده و در قسمت پایین قالی یعنی جایی که مؤمن می‌نشیند گلدان‌های گل و کوزه آب دیده می‌شود. در قسمت فوقانی و در اطراف حاشیه نوشته‌هایی از کلمات دینی و یا آیات قران مجید وجود دارد که بخش آسمانی قالی است و در قسمت پایینی طرح‌هایی از حیوانات یا مخلوقات زمینی است. بیشتر نقوش به‌کار رفته در این نوع قالیچه‌ها نقوش انتزاعی (اسلیمی و ختایی) است؛ لیکن از آن‌جا که در دوره‌ی قاجاریه قالیچه‌هایی با طرح محراب و نقوش انسان و حیوان درون آن‌ها رواج پیدا می‌کند؛ محققان قالیچه‌ها را به دو نوع سجاده‌ای و تزیینی تقسیم می‌کنند و نقش محرابی که برای نماز استفاده می‌شود (چیت‌سازیان ،۱۳۸۲: ٤٨). مهم ترین علت بافت این‌گونه از سجاده‌ها ایجاد نظم و وحدت در بین نمازگزاران بوده است (کمندلو، ۱۳۹٤: ۳۹). قالیچه های محرابی را با توجه به نوع نقش و نگار به‌کار رفته در آن‌ها می‌توان به چند دسته طبقه‌بندی کرد: محرابی قندیلی، ستون‌دار، کتیبه‌دار،گلدسته‌ای، هزارگل، گلدان‌دار و درختی که به تمامی شیوه‌ای تلفیقی از طرح محرابی با سایر طرح‌ها است (صباحی، ۱۳۹۳: ۳۱۲). طراحی هنری این قالی‌ها از قرن ۱٦ و۱۷ بر اساس آیه‌های قرآن بوده و قالی‌های این نوع در موزه‌ی متروپولیتن و ویکتوریا البرت و هنر شرقی مسکو نگهداری می‌شوند. از نیمه‌ی دوم قرن ۱۹ اکثر قالی‌های محرابی در ترکیه تولید شدند (همان: ٥٤).

قالی محرابی بلینی

محققین غرب در بررسی تاریخچه‌ی ورود منسوجات و بافته‌های شرقی (با تأکید بر انواع ترکی آن‌ها)، با گونه‌های متعددی از طرح و نقش در نقاشی‌ها مواجه شده‌اند و ازآن‌جا که زمان و مکان تولید این بافته‌ها را به طور قطع قابل تشخیص نمی‌دانستند، در طبقه‌بندی و نام‌گذاری این قالی‌ها متوسل به شیوه‌ای ابداعی شده‌اند به این ترتیب که انواع طرح‌ها و الگوهای قالی را بر اساس نام نقاشان اروپایی که از آن قالی ها بیش‌تر در آثارشان استفاده می‌کردند، نام‌گذاری کردند (بهارلو و اکبری، ۱۳۹۱: ۵۰). نقش مایه‌ی بلینی به دلیل کاربرد بیش از حد در نقاشی‌های جنتلیه بلینی، به نام این نقاش معروف شد (تصویر۲).



تصویر ۲- قالی محرابی بلینی (بهارلو و اکبری، ۱۳۹۱)

اگرچه قالی‌های دارای نقش‌مایه‌ی بلینی بیشتر در فرم محرابی کاربرد دارند با این حال، قالی‌های محرابی بلینی نوع خاصی از قالی‌های محرابی به شمار می‌روند. دلیل نامگذاری این قالی با این عنوان، بهره‌گیری از فرم طاق گونه‌ای است که تجسمی مشابه با سوراخ کلید را یادآور می‌شود. در سده‌های پانزدهم تا هفدهم در غرب آناتولی در سطح گسترده‌ای، نقش سوراخ کلیدی در قالی‌ها بافته می‌شد. این قالی‌ها از یک یا دو طرف مزین به نقش بلینی بودند. همچنین درون چند ضلعی انتزاعی یا سوراخ کلید هم با نقش دیگری که بیشتر قندیل یا یک گل هشت‌پر و درون قابی هشت‌پر محصور شده بود. از این رو قالی‌های نقش بلینی هشت‌پر یا ساده هستند (مجابی و فنایی، ۱۳۸۹:۴۰). همان‌طور که در مقدمه نیز اشاره شد، نقش بلینی، فرمی انتزاعی است که به علت فرمان سلطان احمد عثمانی در سال ۱۶۱۰ مبنی بر ممنوعیت کاربرد محراب و کعبه، نماد این دو عنصر معنوی شد. به‌ویژه قالی بلینی با دو فرم سوراخ کلید هرچند در عمل به محل نمازگزار و سجده او اشاره داشت اما راهی برای اطاعت ظاهری از فرمان شاه بود (Cattai, 2022: 18). اگرچه قالی‌های به نمایش درآمده در تصاویر، بر روی سطح زمین و در میان جمعی از افراد، گسترده شده‌اند، اما اغلب آن ها به شخصیت اصلی نقاشی اختصاص یافته‌اند و عموماً بر روی شاه‌نشین یا مقابل مذبح و یا در پایین پلکان و در برابر حضرت مریم و یا سایر قدیسین و فرمانروایان قرار گرفته اند و معمولاً دارای رنگ‌مایه‌های قرمز هستند (Mack, 2001:76).

طرح و نقش قالی‌های بلینی در سه گروه سوراخ کلیدی‌های محرابی، دو طرفه و متأخر تقسیم‌بندی می‌شود. منظور از بلینی های محرابی، قالی های محرابی است که فرم سوراخ کلید در آن‌ها فقط یک‌بار و تنها در کناره‌ی

قالی، تکرار شده است. در این دسته از قالی‌ها، فرم سوراخ کلید در کناره‌ی پائینی زمینه‌ی قالی و دقیقاً در مقابل محراب قرار می‌گیرد. قالی‌های بلینی محرابی، کف ساده بافته نشده‌اند. حد فاصل سوراخ کلید تا محراب در این قالی‌ها با دو عنصر ترنج یا گلدان پر شده است. بنابراین قالی‌های محرابی بلینی را می‌توان به دو دسته‌ی بلینی محرابی ترنج‌دار و بلینی محرابی گلدان دار طبقه‌بندی کرد. قالی‌های بلینی محرابی گلدان‌دار فاقد قندیل هستند. با این حال قالی‌های بلینی محرابی ترنج‌دار با حضور نظرلیک (نمازلیخ- نمازلیک) که جایگزین قندیل شده و در بافته‌های آناتولی به وفور یافت می‌شود، بافته شده‌اند (مجابی و همکاران، ۱۳۹۲: ۵ -٦).

در خصوص طرح انتزاعی معروف به بلینی یا سوراخ از منظر حکمت اسلامی قابل تبیین است. این فرم انتزاعی که ترکیبی از یک مربع (مکعب) و نیم دایره (قوس کمانی) است فضایی عرش‌گونه و فرامادی ایجاد می‌کند آن‌چنان که در قرآن آمده است «الرحمن علی العرش الستوی»[۳] عرش در معنای بلندی، پاکی و به قوس یا کمانی اختصاص دارد که در معماری استفاده می‌شود (پایدارفرد، ۱۳۹۵:۱۰۲). وجود نیم کره‌ی گنبد و ازاره‌ها در مساجد ترکی چون ایاصوفیه حاکم است ترکیبی از آرامش و بیداردلی، طاعت و شهادت است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۸-۱۳۹).

تصویر ۳- قالی محرابی بلینی، متروپولیتن (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447547)

اهمیت رنگ در قالی

ارزش درون‌مایه‌ی رنگ در هنرهای سنتی چون قالی‌بافی، همواره از ارزش دیداری آن بیش‌تربوده است؛ تا حدی که حضور رنگ در این هنر به‌ویژه قالی‌های محرابی همچون هر پدیده‌ی دیگر در نظام فکری عرفای اسلامی و سنت‌گرایان، می‌تواند از حقیقتی نامتناهی در ورای خود حکایت کند (کیانی اجگردی و شیرنژادی، ۱٤۰۰: ۸۷).

حضور رنگ در زندگی بشر، بیش از هر چیز برآمده از نوع نیاز روحی اوست. رنگ‌ها در زندگی معنوی و عاطفی انسان‌ها تأثیر انکار ناپذیر دارند. همچنین رنگ‌ها عاملی برای اندیشیدن مخاطب خود به منظور علت‌یابی آن‌ها است. هر رنگ ممکن است تأثیر فرح‌بخش یا غمناکی بر روان بیننده‌ی خود بگذارد. رنگ در قالی هم دارای اهمیت خاصی است؛ اولین چیزی است که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند، تلفیق و هماهنگی یا

تضاد بین رنگ‌ها است که این پدیده‌ی هنری را زیبایی می‌بخشد و آن را در بین سایر دست‌بافت‌های انسان ممتاز می‌کند. چه بسا یک طرح قالی با رنگ‌های متفاوت، می‌تواند آثار مختلف روحی و روانی بر افراد بگذارد (چیت‌سازیان، ۱۳۹۱: ۱۱٦). رنگ در قالی با فرم و فضا و شخصیت فرد نیز ارتباط دارد و القاء کننده‌ی دوری و نزدیکی است. رنگ‌ها می‌توانند با تیره و روشنی، اشباع، سردی و گرمی و وسعت سطح خود دوری و نزدیکی را القاء کنند (تدین و همکاران، ۱۳۹۲: ٥٤). رنگ‌ها در قالی از ارزش بیانی برخوردارند و همین عوامل می‌تواند در ترکیب‌بندی رنگی مؤثر باشد. جای رنگ، جهت رنگ در قالی، وسعت سطوح رنگی و روابط رنگ‌ها با یکدیگر از آن جمله هستند (همان: ۵۳). رنگ‌های کاربردی در قالی‌های محرابی به صورت آگاهانه انتخاب شده است و اختلاف‌هایی میان رنگ‌بندی غیرمحرابی وجود دارد. در قالی‌های محرابی علی‌رغم کاربرد نقش‌مایه‌های متنوع، تنها از هفت رنگ ثابت در رنگ‌بندی قالی‌های محرابی استفاده شده است (تصویر٤).

تصویر ۴- قالی محرابی، موزه‌ی متروپولیتن (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447572)

این رنگ‌ها که در عرفان اسلامی مقدس و مورد احترام هستند عبارتند از سفید، مشکی، صندل (خاکی)، آبی، سرخ، زرد و سبز که هر یک از رنگ‌های مذکور جایگاه ثابتی را در عموم قالی‌های محرابی به خود اختصاص داده و به مفاهیم نمادین و مقدسی همانند ترویج مذهب شیعه، وحدت و حضور آدمی در بهشت اشاره دارد. جایگاه و چیدمان رنگی قالی‌های محرابی در عصر صفویه در خدمت مفاهیم مستتری است که افزون بر ادراک مفاهیم اسلامی و شیعی، باعث تشدید حالات معنوی و عرفانی نمازگزار حین انجام فریضه‌ی الهی نماز می‌شود (شیخ بگلو و همکاران، ۲۰۱۷: ٤۷).

رنگ در قالی بلینی

قالی محرابی بلینی محفوظ در موزه‌ی متروپولیتن (شماره‌ی ثبت ۲۲,۱۰۰,۱۱٤) به ابعاد ۱۵٦/۸* ۱۲۰/۳، منسوب به آناتولی است (جدول۱) و طرح قالی در (تصویر۵) ذکر شده است.

تصویر ۵- قالی محرابی بلینی، موزه‌ی متروپولیتن (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447572)

جدول ۱- مشخصات قالی بلینی

طرح	هندسی
تاریخ بافت	قرن ۱۶-۱۷
محل بافت	منسوب به ترکیه
ابعاد	۱۲۰٫۳*۱۵۶٫۸
رنگ	روناسی، زرد، سورمه‌ای، سبزسنجدی، مشکی
محل نگهداری	موزه‌ی متروپولیتن
جنس	پشم (تار و پود و پرز)

نقوش این قالی هندسی بوده و دارای دو قندیل در قسمت بالا و سه قندیل دیگر در زیر محراب است. رنگ این قندیل‌ها متفاوت بوده، به شکلی که سه‌تای آن‌ها سبز و دوتای دیگر سورمه‌ای هستند. رنگ غالب و زمینه در این قالی قرمز یا روناسی است که در کنار سبز سنجدی و سورمه‌ای نمایان است. لچک‌های سورمه‌ای نشان از نقش منبر بوده و به مفهوم نهایت عرفان، دعوت‌کننده و نگهدارنده‌ی ترنج سبز مرکز است. محراب مرکز با حاشیه‌ای به رنگ مشکی و نقوش کرم محصور شده و در پائین به شکل سوراخ کلید درآمده است. در حاشیه‌ی این قالی نقوش با رنگ‌های زرد، قرمز و سفید در زمینه‌ی مشکی نقش شده‌اند. بررسی رنگ در این قالی از منظر تضادهای هفتگانه‌ی رنگ و همچنین حکمت هنر اسلامی به شرح زیر است:

تضاد ته‌رنگ

ارزش رنگ به خودی خود ساده‌ترین نوع تضاد است. این تضاد حد اعلای تضاد بین رنگ‌ها را نشان می‌دهد مانند تضاد سیاهی و سفیدی (ایتن، ۱۳۷٤: ۹٤). در بیشتر قالی‌ها یک رنگ، رنگ اصلی و بیش از سایر رنگ‌ها به آن نقش داده می‌شود که این رنگ، رنگ برتر و در میان دیگر رنگ‌ها درخشان‌تر خواهد بود. در نمونه‌ی حاضر تضاد ته‌رنگ جلوه و برتری خود را در رنگ‌های قرمز (روناسی)، سورمه‌ای و سبز به وضوح نمایان می‌کند. فضای قرمز که با کمنداندازی سیاه با نقش سفید بیشتر نمایان شده و نقوش ترنج سبز مرکز و لچک‌های سورمه‌ای را درخشان‌تر کرده است.

تضاد تاریک و روشن

شب و روز مظهر سیاهی و سفیدی است که در زندگی انسان و در طبیعت دو قطب اساسی محسوب می‌شوند و همین سیاهی و سفیدی قوی‌ترین بیان را برای هنرمند به‌وجود می‌آورد (ایتن، ۱۳۷٤: ۱۰٤). در نمونه‌ی حاضر این تضاد، در حاشیه‌ی محرابی شکل با رنگ های سفید و مشکی به وضوح دیده می‌شود (تصویر٦).

تضاد سرد و گرم

انسان با مشاهده‌ی رنگ‌ها درجه حرارتی را تشخیص می‌دهد. این یک احساس غریزی است که او را قادر ساخته تا سردی و گرمی را به کمک رنگ‌ها احساس کند (ایتن، ۱۳۷٤: ۱۲٤). در نمونه‌ی حاضر تضاد رنگ گرم قرمز و رنگ سرد سورمه‌ای را می‌توان دید (تصویر٦).

تصویر ۶- رنگ‌های به‌کار رفته در قالی بلینی (نگارنده، ۱۴۰۲)

تضاد رنگ‌های مکمل

دو رنگ مکمل یک زوج عجیب و متضاد هستند که هر یک نیازمند به دیگری است و در اثر مجاورت هر کدام با دیگری باعث تحریک آن رنگ می‌شود. دو رنگ مکمل هرگاه با هم ترکیب شوند هردو معدوم شده و به خاکستری سیاه رنگی مبدل می‌شوند (ایتن، ۱۳۷٤: ۱٤۰). تضاد رنگ‌های مکمل در نمونه‌ی حاضر، با رنگ‌های سبز و قرمز و زرد و آبی به‌کار رفته است.

تضاد همپایه

تضاد همپایه عبارت است از فعل و انفعالاتی که در چشم و ذهن در مقابل رنگ‌ها به‌وجود می‌آید. بدین معنا که هر رنگی بعد از مشاهده، به رنگ مکمل نیاز پیدا می‌کند و اگر رنگ مکمل حاضر نباشد، چشم خود به خود آن را به‌وجود می‌آورد (ایتن، ۱۳۷٤: ۱۵۰). در نمونه‌ی حاضر در کنار سورمه‌ای که رنگ نارنجی را می‌طلبد، قرمز رو به نارنجی رفته است و تضاد همپایه به خوبی نمایان است.

تضاد اشباع یا کیفیت

اشباع رنگ یا کیفیت، به درجات خلوص و درخشش رنگ‌ها اشاره دارد. میزان درجه‌ی اشباع، اندازه‌ی درخشش و مقدار تاریکی و خاموشی رنگ‌ها را مشخص می‌کند (ایتن، ۱۳۷٤: ۱٦۲). در نمونه‌ی حاضر رنگ‌های قرمز و زرد از درخشش و اشباع برخوردار است.

تضاد وسعت سطوح

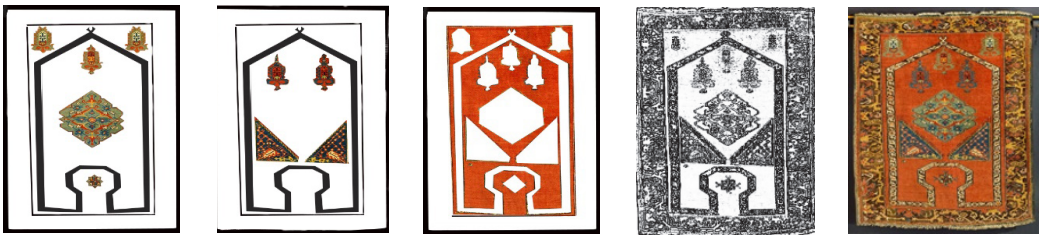
این تضاد در رابطه با سطوح رنگ‌های مختلف با هم و نسبت‌های آن‌ها با یکدیگر است؛ به عبارتی تضادی است که بر کمیت رنگ‌ها دلالت دارد. عواملی که قدرت رنگی هر رنگ را مشخص می‌کند، میزان درخشندگی و وسعت سطح رنگ است (ایتن، ۱۳۷٤: ۱۷۲). در قالی حاضر وسعت و درخشندگی رنگ قرمز به وضوح هویدا است (تصویر۷).

جدول ۲- موقعیت رنگ‌های به‌کار رفته در قالی بلینی

ترنج مرکز	زمینه‌ی اصلی	منبر	حاشیه‌ی اصلی	وسط قندیل	زمینه‌ی حاشیه
قندیل	حاشیه‌ی اصلی	قندیل	منبر	محراب	زمینه‌ی محراب

(نگارنده، ۱۴۰۲)

در جدول شماره‌ی ۳، نمونه‌ی مورد بحث تمام تضادهای هفت‌گانه را دارد. وسعت سطوح به نفع رنگ قرمز بوده و باعث درخشان‌تر شدن رنگ سبز مرکز است. رنگ سفید و مشکی حاشیه‌ی تأثیر رنگ‌ها را بیشتر کرده و در عین کم بودن پهنا خود نیز به زیبایی نمایان است (تصویر ۸).



تصویر اصلی | تصویر خطی | گستردگی رنگ قرمز | گستردگی رنگ سورمه‌ای | گستردگی رنگ سبز

تصویر ۷- گستردگی رنگ‌های به‌کار رفته در قالی بلینی (نگارنده، ۱۴۰۲)

جدول ۳- جمع‌بندی تضاد رنگ‌های به‌کار رفته در قالی بلینی

تضادهای هفت‌گانه	وجود تضاد	تضاد در رنگ
تضاد ته‌رنگ	*	قرمز (روناسی)- سورمه‌ای- سبز
تضاد تاریک و روشن	*	سفید- مشکی
تضاد سرد و گرم	*	قرمز- سورمهای
تضاد رنگ‌های مکمل	*	سبز و قرمز- زرد و آبی
تضاد همپایه	*	سورمه‌ای- قرمزنارنجی
تضاد اشباع یا کیفیت	*	قرمز- زرد
تضاد وسعت سطوح	*	قرمز

(نگارنده، ۱۴۰۲)

تصویر ۸- تضادهای هفت‌گانه رنگ‌های به‌کار رفته در قالی بلینی (نگارنده، ۱۴۰۲)

مفاهیم عرفانی رنگ

رنگ در جهان محسوس همنشین بی‌بدیل نور است و از شکست نور به وجود می‌آید، همان‌گونه که نور در حالت تجزیه نشده‌اش، مفهوم وجود و عقل الهی است. در هنر اسلامی رنگ‌ها با خردمندی و آگاهی به‌کار می‌روند؛ هم از نظر مفهوم و هم از نظر تأثیراتی که به واسطه‌ی ترکیب یا هماهنگی‌شان بر روح می‌گذارند. هدف هنرمند اسلامی با کاربرد رنگ در قالی، آشکار کردن بی رنگی و در پی هدایت حجابی از نور بر دل سالک است تا تذکر و عبرت گرفته و بر طریق ذکر و نیایش خدا استوار شود، به نوعی هنرمند بی‌رنگی را از رنگ طلب کرده و قالی را غرق در رنگ و نور ساخته و به توزیع یکسان رنگ در قالی می پردازد. حالات روحانی و نفسانی آدمی همواره در ساحت هنر با مفهوم رنگ ها توأم بوده است (شایسته‌فر و خمسه، ۱۳۹۲: ۲۰).

در عرفان اسلامی و به‌ویژه ابن‌عربی حق به نوری بی‌رنگ تشبیه می‌شود و خلق به آبگینه‌ای رنگین. در واقع نور همان ذات الهی است و رنگ‌ها، صورت‌های گوناگون هستی هستند (بلخاری قهی، ۱۳۸۸ : ۳۸۲). در این میان هنرمند نیز، در نظری که به عالم هستی دارد، همواره درصدد کشف، ظهور و بروز مراتبی از پدیده‌های آن است و بدیهی است که هیچ‌گاه موجودیت رنگ را در آثار خود به اعتبار خودشان طرح نمی‌کند و هرگز رنگ‌ها در اثرش نمایشگر عالم مجرد صرف هم نیستند، زیرا عالم قدس از عالم ملک جدا نیست که اگر آنی جدا بود چیزی در عالم وجود نمی‌داشت. نجم رازی نفس اماره را با رنگ سیاه، نفس ناطقه را با رنگ سرخ و نفس مطمئنه را با رنگ سفید برابر می‌داند و معتقد است که در منتهی‌الیه ظلمت نفس، نور سیاه مشاهده می‌شود و چون ظلمت نفس کمتر شود و نور روح زیادت شود، نوری سرخ مشاهده می‌شود و چون نور روح غلبه گیرد، نوری زرد پدید آید و چون ظلمت نفس نماند، نور سپید نمایان شود. رنگ‌های رازی شامل هفت مرتبه است که هرکدام به یک حالت روحی مرتبط هستند، شش مرتبه اول عبارتند از: رنگ سپید، زرد، بنفش، سبز، آبی و سرخ و مرتبه هفتم نور سیاه است (صلواتی، ۱۳۹۲: ۱۰).

نجم رازی، معتقد است سالک در مراتب مختلف نفس، انوار را مختلف لون مـی‌بینـد، سالک پس از گذر از مرتبه نفس اماره و طی نفس لوامه در وادی نفس ملهمه (پیوند انسان و عالم غیب) می‌افتد که در این وادی انوار را رنگین مشاهده می‌کند؛ هر رنگ نشان از چیزی است و به ترتیب مشهود می‌شود؛ در گام نخست، نور دیده شده، نور سفید، نشانه‌ی اسلام است. گام دوم، نور زرد، نشان ایمان است. گام سوم، بنفش نشانه‌ی احسان است. گام چهارم، نور سبز نشانه‌ی آرامش و نفس مطمئنه و گام پنجم، به آبی نیلی می‌رسد که نشان، یقین است. در گام ششم، نور سرخ نشان معرفت و حکمت و در گام هفتم، نورسیاه، نشان عشق آمیخته به وجد، عظمت و نور ذات است (رازی، ۱۳۸۷: ۱٦۸– ۱٦۹) همچنین هانری کربن، اسلام‌شناس و متفکر هنراسلامی، در مضمون عرش، درجات رنگ را منطبق بر هفت مرتبه‌ی عالم می‌داند؛ ۱– رنگ عالم عقل که سفید است. ۲– رنگ عالم روح، زرد است. ۳– رنگ عالم نفس سبز است ٤– رنگ عالم طبیعت سرخ است ٥– رنگ عالم ماده خاکستری است ٦– رنگ عالم مثال سبز تیره است و رنگ جسم مادی سیاه است (کربن، ۱٤۰۱ : ۲۱۲).

رنگ سیاه مفهومی از ابتدای خودشناسی سالک و وجود آکنده از ظلمت و تاریکی اوست. رنگ سیاه از دید حکمای اسلامی، دو معنا دارد. یک معنا مبنی بر این‌که سیاه نورانی، که خاستگاه تمامی نورها و بر خلاف تاریکی اهریمنی است و عارفان آن را شب روشنایی، سیاهی فروزان و روشنایی سیاه می‌نامند (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ٤٦) یا به عبارتی، رنگ سیاه علاوه بر معنای عدم وجود یا ذات الهی که حتی فراتر از ساحت وجود قرار دارد و فقط به واسطه‌ی غلظت و شدت روشنایی اش سیاه می‌نماید؛ به این دلیل توسط برخی از عرفا، نور سیاه

نامیده شده، همانند مراتب وجود که میان این دو حد نور و ظلمت رنگ‌ها وجود دارد (عسگری و اقبالی، ۱۳۹۲: ٤٤). معنای دیگر ظلمتی است که اشاره به تاریکی محض داشته و به مفهوم نفس اماره است (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ٤٨). چنان که اشاره شد رنگ سیاه در حاشیه‌ی محراب قالی مذکور، در فضای باریکی به‌کار رفته است که اشاره به آغاز پیکار عارف با نفس خویش جهت رسیدن به حقیقت است.

رنگ زرد در اسلام، نشانه‌ی نور است و گفته شده که پوشش جنگی مولا علی (ع) زردفام بوده است. برد آن نسبت به سایر رنگ‌ها زیادتر است و از جهاتی از ویژگی های رنگ سفید برخوردار است. زرد روحیه‌ی بشری و خاکی داشته و دارای حرکت برون‌گرا است، از درون متلاشی و منفجر شده و نیروهای خود را به بیرون پرتاب می‌کند. از درآمیختن با سیاه و سفید از ویژگی‌های مذکور، کم شده و خصوصیات آن‌ها را به خود می‌گیرد. زرد محرک و تبذیرکننده‌ی نیروها و مفهومی از زمین است (آیت‌اللهی، ۱۳۸٤: ۱۵۲). رنگ زرد اشاره به وجه مادی و قالب خاکی آدمی دارد (جوکار، ۱۳۸۲: ۵۹).

مولانا رنگ زرد را بهترین رنگ برای عاشق و آن را نشانی از پختگی عارف و سالک می‌داند. رنگ زرد در وجه شفاف، نشانه‌ی صداقت و ایمان و کدر به مفهوم ضعف و ناتوانی است. گروهی هم، مرحله‌ی لطیفه‌ی روح، که نماینده‌ی خداست را به رنگ زرد می‌شناسند و این نور را تصفیه‌کننده‌ی نفس و قوی‌کننده‌ی دل بیان می‌دارند. رنگ زرد، چشم سالک را به نور حق روشن می‌نماید و همت، قوت قلب و ایمان عارف را در سیر و سلوک عرفانی‌اش، آشکار می‌سازد. رنگ زرد، ظهور حقیقتی که پس از تاریکی و خفا به وقوع پیوسته را جلوه‌گر ساخته و خبر از تجلی روح می‌دهد. زرد هنگامی که با سیاه و اندکی قرمز مخلوط شود، تبدیل به رنگ خاک یا اکر می‌شود که مفهومی از پختگی عارف و به واسطه‌ی به فرمان درآوردن نیروهای شر درونی، بینا دل و روشن ضمیر می‌شود. این رنگ بیانگر نوعی دگردیسی عارفانه و رسیدن به ثبات و سعادت است (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ٤٧ –٤٩).

در عرفان اسلامی رنگ طلای ناب، گذشته از زیبایی و درخششی که به اثر هنری می‌بخشد، به ذات باری‌تعالی اشاره دارد، چرا که هیچ رنگی تلألؤ خورشیدگونه‌ی طلا را نداشته و مانند این رنگ دارای ثبات درخشش و ماهیت لایتغیر نیست. رنگ طلا مفهومی از پرتو افشانی ذات خداوند رحمان و رحیم است و این صفات ثبوتیه در نقش شمسه به بهترین صورت مبین این مطلب است. این رنگ در قالی با طیف‌های زرد و کرم نمایان می‌شود (جوکار، ۱۳۸۲: ۵۹). رنگ زرد در نقوش حاشیه‌ی فرش و در قسمت‌های کوچکی از نقوش مرکز به‌کار رفته و اشاره به نهایت پختگی سالک دارد و همچون چراغ‌های روشنی برای هدایت و راهنمایی اوست.

رنگ سبز در فرهنگ اسلامی، متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است (مددپور، ۱۳۸٤: ۲۳۲). چنان که قرآن کریم این رنگ را رنگ بهشتی می‌داند (الرحمن، ٤٦–٨٦). این رنگ در تلفیق با آبی در دید انسان تیره‌فام می‌نماید. سبز رنگ صبر، استواری، شکیبایی، بردباری و رنگ پایداری است که آن را به پیامبر نسبت می‌دهند. سبز همانند آبی، مقوی چشم است و محرک آن نیز هست (آیت‌اللهی، ۱۳۸٤: ۱۵۹). علاوه بر مفاهیم ذکر شده، رنگ سبز، تمثیلی از امیدواری و تجدید حیات، تولد و زندگی، رستاخیز و آرامش است. سبز نشانی از نفس مطمئنه و جان آرام گرفته و آمیزه‌ای از دانش و ایمان است و همیشه حالتی روحانی به همراه دارد. سبز نمایانگر یقین و باور کامل و حیات قلبی سالک و استمرار آن، نشان تمکین است (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ٤٨). این رنگ در فرش مذکور در ترنج مرکزی و قندیل‌های بالا و زیر محراب قرار گرفته و باعث شادی و نشاط نیایشگر می‌شود. سبز نمادی از بهشت برین است.

رنگ لاجورد طبیعی نیز که دارای طیف‌های مختلفی از کبود آسمانی تا آبی تیره است، بیننده را ناخودآگاه به یاد ژرفنای آسمان‌ها و فضای لایتناهی می‌اندازد. این رنگ به مفهوم ذات بی‌منتها و نامحدود خداوند اشاره دارد. درخشش طلای ناب در آبی بیکران بیشتر شده و زیبایی بی‌همتایی را به نمایش می‌گذارد (جوکار، ۱۳۸۲: ۵۹). آبی رنگ عالم مثال است و وسعت درون و بیکرانگی آسمان را نشان می‌دهد و متمرکز شدن در این رنگ، سبب تمرکز فکر و اندیشه می‌شود و با سبزگون شدن، در خود امکان فعالیت ایجاد می‌کند (آیت‌اللهی، ۱۳۸٤: ۱۵۵).

آبی مفهومی از عرفان و روشن‌فکری روح و درون، شکیبایی و تحمل معنویت است. آبی‌های مختلف، اشاره به مراتب نفس دارند. آبی گاه به رنگ فیروزه وگاه لاجوردی است که در این حالت به مفهوم شهود است. آبی رنگ سوگ وصال است، از دید عرفانی، این رنگ نماد کسانی است که از ظلمت دنیا به واسطه توبه و سلوک بیرون آمده‌اند؛ ولی هنوز به نور دل و توحید نرسیده‌اند و در نهایت مفهومی از همت توبه، روشنی روح همراه با صبر و شکیبایی و تحمل در مسیر خودشناسی و سلوک عرفانی است که به واسطه‌ی رنگ آبی، انسان می‌تواند در فضایی مملو از آرامش و به دور از بندهای جهان مادی، مسیر سلوک عرفانی را طی کند (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ٤۹).

آبی لاجوردی هسته‌ی تمثیل مراقبه و مشاهده است، بیانگر آسمانی آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی است (نصیری و همکاران، ۱۳۹۵: ٦٤). آبی رنگ عالم مثال است و وسعت درون و بیکرانگی آسمان را نشان می‌دهد و متمرکز شدن در این رنگ، سبب تمرکز فکر و اندیشه می‌شود (آیت‌اللهی، ۱۳۸٤: ۱۵۵). علاءالدوله سمنانی معتقد است که لطیفه‌ی نفسانی آبی رنگ است زیرا نفس بر کدورت ماده فائق آمده و پا به عالم ماده‌ی صورت گذاشته است و در سیر صعودی قرار گرفته است (بلخاری، ۱۳۸۸ : ۳۷۱). این رنگ در دو منبر نگهدارنده‌ی ترنج مرکزی قرار گرفته و نماد بالا رفتن از پله‌های آسمان است.

رنگ سرخ در قرآن به صورت کلمه‌ی ورده آمده است. «فَاذا انشَقَّتْ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ» «پس هنگامی که آسمان شکافته شود و همچون روغن مذاب گلگون شود» (قرآن، الرحمن: ۷۳). این رنگ همانند رنگ سیاه و زرد، معنای دوگانه دارد. مفهومی از شادی و جان‌فشانی در راه معشوق، آگاهی و حکمت معنوی محسوب شده و از طرف دیگر، مفهومی از نفس حیوانی انسان، شیاطین، دیوان، جنگ و خونریزی، آتش و التهاب و جهان متلاطم است. برخی از حکما رنگ سرخ را نفس لوامه یا همان عقل می‌دانند که به دیده چون یک خورشید سرخ رنگ بزرگ و نشانی از کران آگاهی انسان است. مرگ سرخ در عرفان به مرحله ی تسلط نفس بر شهوت است که نور روح و نمایان شدن شکوه خداوند را در پی دارد و از کاسته شدن ظلمت روح عارف در مسیر سیر و سلوکش خبر می‌دهد و در نهایت عارف به مرحله‌ی ایثار و اشتیاق به جان‌فشانی در راه معشوق می‌رسد (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ٤۹). این رنگ با قرار گرفتن درکانون توجه‌ی عرفا، معانی نمادین ویـژه‌ای دارد. بـه دلیل شباهت این رنگ با خون،که مایه‌ی حیات انسان است، رمز شـادی و زنـدگی است و به این دلیل، آن را گاه رمز شـهادت دانـسته‌انـد (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۰۷). از نگاه مولانا این رنگ بهترین رنگ‌ها است.

بـهتـــریـن رنـگ‌هـا سـرخـی بـــود وان زخورشید است و از وی می‌رسد (مثنوی)

بر اساس همین نگرش است که می‌تـوان دیـدگاه مولانـا را از نقـل حـدیث نبوی(ص) «ما رأیت الله الا بلباس الاحمر»، گفت که بیشتر حـالتی مکاشـفه‌ای دارد (افلاکی، ۱۳٦۲: ۲۸۰). کارکرد رنگ سرخ در اسرارنامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر یک مورد است. در هر سه مثنوی رنگ سرخ نماد عارف به وصال رسیده و در ابیاتی از منطق‌الطیر، آتش نماد حضرت حق و سرخ‌رویان، نماد عاشقان به وصال رسیده است (سیدترابی، ۱۳۹٤: ۲٤۰). این رنگ در زمینه‌ی فرش به‌کاررفته و نشان از ذوب شدن عاشق در عشق و عبادت معشوق است.

رنگ سفید نشانی از قداست و پاکی و آرامش است، همچنین پرمعناترین رنگ در عالم روحانی است. گویی دریچه‌ای است که به سوی پاکی و قداست گشوده شده است (شایسته‌فر و خالقی‌زاده، ۱۳۹٤: ۱۰۸). اسلام که از برترین دین‌ها و کامل‌ترین آن‌ها است نگاهی مثبت و زیبا به رنگ سفید دارد؛ تأکید بر پوشیدن رنگ سفید مخصوصاً درانجام واجبات، نشان‌دهنده‌ی اهمیت این رنگ است. در هنگام عبادت و نماز خواندن پوشیدن لباس سفید مستحب است و سیاه کراهت دارد، همچنین در دین اسلام پوشش مردگان (کفن) به این رنگ است. هنگام احرام، حاجیان حتماً باید لباس سفید برتن داشته باشند. طبق روایتی بیشتر لباس‌های رسول اکرم صلی اللّه علیه واله سفید بود و می‌فرمود: «بر زندگانتان لباس سفید بپوشانید و مردگانتان را با آن کفن کنید» (مجلسی، ۱۳۸۷: ٤۷۵).

شیخ اشراق نیز، علاوه بر این‌که خداوند را نورالانوار می‌خواند، رنگ سفید را اساساً به عنوان تمثیلی از جلوه وجود مطلق به‌کار می‌برد (صلواتی، ۱۳۹۲: ۱۲). سفید رنگ بی‌رنگی و مفهومی از بازگشت مجدد انسان به بهشت است (کاشفی و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۰). فلز نقره ناب، رمز مرتبه کمال انسانیت است، که بیانگر مقام خلیفه‌الهی است. در قالی این رنگ به رنگ‌های آبی روشن و سفید تجلی می‌یابد و اگر در کنار زرد و یا کرم قرار گیرد، وسعت سطوح آن بر اساس اهداف جمال‌شناسی در مرتبه و مقام دوم قرار می‌گیرد. رنگ سفید یا آبی روشن، نمایانگر مرتبه کمال فرشتگان و سمبل فرشته‌خویی است که همانا جان آدمی است (جوکار، ۱۳۸۲: ۵۹).

رنگ سفید، مفهوم ذات در مقام تجلی است، وجودی که خود را متجلی کرده است. رنگ‌ها آینه‌ی عالم وجود هستند و برتر از همه‌ی رنگ‌ها، سفید کنایه از وجود مطلق و اصل و اساس تمامی مراتب هستی است که همه‌ی رنگ‌ها را به هم پیوند می‌زند و پست‌تر از همه رنگ سیاه نشانی نیستی است (صلواتی، ۱۳۹۲: ۱۲). به هرحال نور چه بر سطح سفید بتابد یا به رنگ‌های مختلف تجزیه شود، شعوری کیهانی است که در درون انسان می‌درخشد و انسان به مدد آن می‌تواند متذکر پروردگار یگانه شود، رنگ در قالی، با حضور الهی مرتبط است. رنگ‌ها در قالی، هنرمندانه با یکدیگر ترکیب شده و به وحدتی می‌رسند که از تجزیه‌ی عالم عادی و ناسوتی فراتر می‌رود (نصر، ۱۳۷۵: ٥٤). این رنگ نقش محراب را برجسته کرده و اشاره به سفیدی دل عابد داشته و فقط نقش معبود در آن حضور دارد.

جدول ۴- جمع‌بندی مفاهیم عرفانی رنگ‌های به‌کار رفته در قالی بلینی

قالی بلینی	رنگ		مفهوم
	سیاه		رنگ سیاه در حاشیه‌ی محراب قالی و اشاره به آغاز پیکار عارف با نفس خویش جهت رسیدن به حقیقت است.
	زرد		رنگ زرد در نقوش حاشیه‌ی فرش و اشاره به نهایت پختگی سالک دارد و همچون چراغ‌های روشنی برای هدایت و راهنمایی اوست.
	سبز		رنگ سبز در ترنج مرکزی و قندیل‌های بالا و زیر محراب قرار گرفته و باعث شادی و نشاط نیایشگر می‌شود. سبز نمادی از بهشت برین است.
	لاجوردی		رنگ لاجوردی در دو منبر نگهدارنده‌ی ترنج مرکزی قرار گرفته و نماد بالا رفتن از پله‌های آسمان است.
	سرخ		رنگ سرخ در زمینه‌ی فرش به‌کار رفته و نشان از ذوب شدن عاشق در عشق و عبادت معشوق است.
	سفید		رنگ سفید نقش محراب را برجسته کرده و اشاره به سفیدی دل عابد داشته و مبین حضور و نقش معبود در آن است.

(نگارنده، ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

سجاده از جمله دست‌بافت‌هایی است که از اوایل ظهور اسلام به منظور استفاده در مراسم مذهبی مسلمانان در اندازه‌های کوچک، طراحی و بافته می‌شد. رنگ در این هنر به‌ویژه قالی‌های محرابی همچون هر پدیده‌ی دیگر در نظام فکری عرفای اسلامی و سنت‌گرایان، می‌تواند از حقیقتی نامتناهی در ورای خود حکایت کند. در این قالی، فرم سوراخ کلید در کناره‌ی پائینی زمینه‌ی قالی و دقیقا در مقابل محراب قرار گرفته و رنگ‌های سیاه، زرد، سبز، لاجورد، سرخ و سفید، همنشین شده‌اند.

قالی مورد بحث تمام تضادهای هفت‌گانه‌ی رنگ را داراست. وسعت سطوح به نفع رنگ قرمز بوده و علاوه بر درخشان‌تر شدن رنگ سبز مرکز، بر شور و حرارت عبد در برابر معبود می‌افزاید. رنگ سفید و مشکی حاشیه تأثیر رنگ‌ها را بیشتر کرده و در عین کم بودن پهنا خود نیز به زیبایی نمایان است. هنرمند در اثر هنری خویش، دنیای خیالی، بدون سایه و غرق در نور را ترسیم می‌کند و رنگ‌ها نیز در اثر با عدم تبعیت از رنگ‌های جهان مادی، روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراترند. بنابراین هنرمند مسلمان عنصر رنگ را همواره به‌عنوان تمثیلی از جلوه وجود الهی به‌کار گرفته است. در حکمت اسلامی اصلی‌ترین وظیفه‌ی رنگ هدایتگری بوده تا جایی که مربوب به معنای حقیقی کلمه به رنگ، رب خویش در می‌آید و بالاخره رنگ، ما را به محل تلاقی تجربه‌ی عرفانی، تجربه‌ی دنیوی والایی می‌کشاند و مضمون رنگ به نقطه‌هایی که در آن نور و رنگ معنای پیامبر و امام دارند ارتقاء می‌یابند. رنگ در قالی‌محرابی به محملی برای بیان حقیقت و جستن راهی برای بازگشت به اصل بدل شده است. رنگ قرمز زمینه با وسعت زیاد در این قالی به مفهوم جان‌فشانی در راه معشوق، آگاهی و حکمت معنوی است. چنان‌که برخی از حکما رنگ سرخ را نفس لوامه یا همان عقل می‌دانند که به دیده چون یک خورشید سرخ رنگ بزرگ و نشانی از کران آگاهی انسان است. مرگ سرخ در عرفان به مرحله‌ی تسلط نفس بر شهوت است که نور روح و نمایان شدن شکوه خداوند را در پی دارد و از کاسته شدن ظلمت روح عارف در مسیر سیر و سلوکش خبر می‌دهد و در نهایت عارف به مرحله‌ی ایثار و اشتیاق به جان‌فشانی در راه معشوق می‌رسد. رنگ در قالی مذکور به درون نمازگزار جهت داده و او را به سمت مرکز راهنمایی می‌کند. بنابراین قالی محرابی بلینی را با تمام تضاد، چینش و چرخش رنگ، می‌توان با وجهی از معنا در نظام عرفانی مرتبط دانست و هنرمندان آن عصر نیز آشنا به رموز سیر و سلوک بوده‌اند.

پی‌نوشت

1- Gentile Bellini (1429-1507), Italy

2- Keyhole or re-entrant rugs.

۳- طه/۵

فهرست منابع

- قرآن کریم
- احمد افلاکی، شمس‌الدین. (۱۳۶۲). مناقب‌العارفین (چاپ دوم). تصحیح تحسین یازیجی. تهران: دنیای کتاب.
- ایتن، یوهانس. (۱۳۹۹). هنر رنگ (ترجمه‌ی شروه عربعلی). تهران: یساولی.
- ایرانمنش. فرنوش و علی وند شعاری. (۱۳۹۹). مستند بررسی ساختار فرمی طرح و نقش قالی‌های محرابی ساروق و فراهان دوره‌ی قاجاریه. *دوفصلنامه‌ی علمی رجشمار*، ۱، ۳۷- ۴۹.

- آکرمن، فیلیس، آرتور پوپ. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران* (مترجمان نجف دریابندری و دیگران). تهران: علمی فرهنگی.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۳). *هنر اسلامی*. میناب.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*. دفتر اول و دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنراسلامی.
- بهارلو، علیرضا و عباس اکبری. (۱۳۹۱). بررسی نقوش و خاستگاه آن‌ها در فرش‌های سرزمین‌های اسلامی موجود در نقاشی‌های عصر رنسانس و پس از آن. *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی نگره*، ۲۱، ۳۸- ٥٤.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۰). *هنرمقدس (اصول و روش‌ها)* (ترجمه‌ی جلال ستاری). تهران: سروش.
- تدین، مریم و مصطفی حسینی‌واجاری. (۱۳۹۲). سنجش تناسبات رنگی در قالی ایرانی (مطالعه‌ی موردی: قالی صفویه). *فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی نگره*، ٢٦، ٥٠- ٦٠.
- پایدارفرد، آرزو و فاطمه شفیعی. (۱۳۹۵). *هنر قرآنی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- جوکار، جلیل. (۱۳۸۲). رمزپردازی در نگارگری. *کیهان فرهنگی*، ۱۹۸، ٥٦-٥٩.
- چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۹۱). رنگ و رنگرزی در فرش کاشان. *پژوهش‌نامه‌ی کاشان*، ۱، ۱۱٦- ۱۳۵.
- حسینی، سیدرضا. (۱۳۸۳). *بررسی مفهوم و معنویت در نقش و نگاره‌های ایرانی. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. دانشگاه شاهد، ایران.
- رازی، نجم‌الدین. (۱۳۸۷). *مرصادالعباد، محمد امین ریاحی* (چاپ دوازدهم). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- رشنو، عفت. (۱۳۹۲). *تأثیر حکمت هنر اسلامی بر رنگ و نقش فرش ایرانی (دوره‌ی صفویه). (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد)*. دانشگاه الزهراء- دانشکده هنر، ایران.
- سلطان کاشفی، جلال‌الدین، سمیه صفاری‌احمدآباد و محمدرضا شریف‌زاده. (۱۳۹۳). رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت گنبد (بر اساس آراء حکیمان اسلامی). *هنر ومعماری نگارینه‌ی هنر اسلامی*، ٤، ٤٢-٥٤.
- سیدترابی، سیدحسن. (۱۳۹۷). کارکرد عرفانی نماد رنگ در مثنوی‌های عطار نیشابوری. *فصلنامه‌ی عرفان اسلامی*، ٥٧، ۲۳۱- ۲٥۲.
- شایسته‌فر، مهناز و سعیده خالقی‌زاده. (۱۳۹٤) تحلیل زیباشناختی نقوش تزئینی سردر کاروان‌سرای گنجعلی‌خان. *فصلنامه‌ی علمی پژوهشی مطالعات مدیریت گردشگری*، ۲۹، ۱۲۲-۹٥.
- شایسته‌فر، مهناز و فرزانه خمسه. (۱۳۹۲)، فیروزه، نگین مساجد (با نگاهی به مسجدهای گوهرشاد مشهد و کبود تبریز در سده‌ی نهم هجری قمری/ پانزدهم میلادی). *جلوه‌ی هنر*، ۱۰، ۱۹-۳۲.
- شاه‌پروری، محمدرضا، سیدمحمدمهدی میرزاامینی، مصطفی زارع‌مهرجردی و شیخ‌بگلو، امید. (۱۳۹٦)، جایگاه نمادین رنگ در قالی‌های محرابی وصفی. *مطالعات در دنیای رنگ*، ۷ (۱)، ٤۷- ٦٥.
- صباحی، سیدطاهر. (۱۳۹۳). *قالین،چکیده‌ای از تاریخ و هنر قالی‌بافی مشرق زمین* (جلد اول). تهران: نشر خانه فرهنگ و هنر گویا.
- طاهری، صدیقه. (۱۳۹۹)، بازخوانی روش‌شناسی هرمنوتیک هانری کربن در مطالعه‌ی رنگ‌ها، *فصلنامه‌ی علمی تخصصی فرهنگ پژوهش*. ٤۲، ١٦٥- ١٩٤.
- عسگری، فاطمه و پرویز اقبالی. (۱۳۹۲). تجلی نمادهای رنگی در آیینه‌ی هنر اسلامی. *جلوه‌ی هنر*، ۹، ٤۳- ٦۲.
- کربن، هانری. (١٤٠١). *واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان* (جلد چهارم). (ترجمه‌ی انشالله رحمتی). تهران: سوفیا

- کیانی اجگردی، ندا و حاتم شیرنژادی. (۱٤۰۰). تأویل رنگ در قالی‌های محرابی دوره‌ی قاجـــاریه از منظر علاءالدوله سمنانی و شیخ محمدکریم‌خان کرمانی. *جلوه‌ی هنر*، ۳۲، ۸۷- ۱۰۰.
- کمندلو، حسین. (۱۳۸۸). نگاهی به قالی‌های محرابی موزه‌ی فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت شهر عشق. *دو فصلنامه‌ی تحلیلی- پژوهشی آرایه*، ۱۲، ۱۹- ۳۱۹.
- کمندلو، حسین. (۱۳۹٤). نگاهی به طرح سجاده صف در حوزه‌های فرش‌بافی اسلامی. *دو فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی گلجام*، ۱۲، ۱۹- ۳۱۹.
- کمندلو، حسین. (بی‌تا). بررسی نقـــش‌مایه‌ی قنـــدیل (تجلی نور) در فرش‌های ایرانی از عصر صفویه تا دوران معاصر. *هنرنامه‌ی آستان قدس رضوی- آستان هنر*، ۱، ۱٦- ۲۷.
- مجابی، سید علی و زهرا فنایی. (۱۳۸۹). *پیش درآمدی بر تاریخ فرش جهان* (چاپ اول). دانشگاه آزاد اصفهان.
- مجابی، سید علی، زهرا فنایی و فرناز استکی. (۱۳۹۲). طبقه‌بندی قالی‌های بلینی (سوراخ کلیدی) آناتولی بر اساس ریخت و بررسی تطابق اصول هندسی و رنگ‌بندی در طراحی آن‌ها. *دو فصلنامه‌ی پژوهش هنر*، ٦، ۱-۱٦.
- مجلسی، محمدباقر. (۱۳۸۷). *حلیه‌المتقین*. تصحیح: مرتضی جنتیان، اصفهان: کانون پژوهش.
- مددپور، محمد. (۱۳۷٤). *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*. تهران: امیرکبیر.
- نژادصداقت، حورا. (۱۳۹۰). حکمت و تأویل رنگ‌ها در هفت‌پیکر نظامی به روایت دکتر حسن بلخاری. *کتاب ماه ادبیات*، ۱٦۳، ۱۰۹- ۱۱۷.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی* (ترجمه‌ی رحیم قاسمیان). تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- نصیری، محمد، علی‌اکبر افراسیاب‌پور و فریبا احمدی. (۱۳۹۷). نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلامی. *فصلنامه‌ی عرفان اسلامی*، ٥٦، ٥۳-۷۱.
- نیکوبخت، ناصر و سیدعلی قاسم‌زاده. (۱۳۸۷). سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی- اسلامی. *مطالعات عرفانی*، ۸، ۱۸٦- ۲۱٥.

- Di Cortona, E. G. (2021) The representation of Turkish carpets in Venetian Renaissance paintings. Art and commercial relationship between this Italian sea republic and the Middle East. [online], London, SOAS University (consultation date: 10 January 2021).
- https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447572
- Mack, Rosamond E , (2001). *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art,1300-1600*. University of California Press.
- Cattai, M. (2022). *Anatolian Rugs from the Ottoman Empire,Biaf*. Milan.