جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره اول، پائیز ۱۴۰۱

مطالعه نماد رنگ در نگاره‌های دوران اسلامی
(مطالعه موردی یک نگاره از ظفرنامه تیموری منسوب به کمال‌الدین بهزاد)

فائقه واحدی زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد، هنرهای صناعی گرایش سفال و سرامیک

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۰۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۰۶

چکیده

ظفرنامه تیموری کتابی مدیحه سرایانه در مورد زندگی‌نامه و نبردهای امیرتیمور گورکانی است. ظفرنامه ۹۳۵ هجری که در اوایل حکومت شاه تهماسب صفوی اجرا شده با داشتن ۲۴ نگاره منتسب به کمال‌الدین بهزاد نسخه‌ای نفیس به شمار می‌رود. نگاره نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج یکی از نگاره‌های کتاب مذکور است. هدف پژوهش حاضر بررسی مفهوم و نماد رنگ در این نگاره بوده و در پی پاسخ به این پرسش اساسی که رنگ در نگاره‌های اسلامی چه ویژگی‌هایی دارد و جایگاه آن در نگارگری چیست؟ انجام یافته است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که عنصر رنگ جایگاه ویژه‌ای در هنر نگارگری ایرانی دارد و از آنجا که رنگ مؤثرترین و برجسته‌ترین وجه تصاویر حسی و توصیفات تجسمی است و نگارگر ایرانی آثار خود را بدون توجه به مفاهیم الهی مصور نمی‌کرده است. در نگاره نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج که دارای ساختار هندسی بر پایه خطوط مورب بوده، رنگ‌ها به دو گروه سرد و گرم تقسیم شده که میزان استفاده از هر دو نسبتاً یکسان است. هر طیف رنگی مفهوم خاص خود را دارد که با توجه به این مفاهیم نگارگر از این رنگ‌ها بهره برده است.

واژگان کلیدی: رنگ، ظفرنامه تیموری، نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج.

۱. مقدمه

ظفرنامه تیموری که در کاخ-موزه گلستان نگهداری می‌شود، دارای ۷۵۰ صفحه است. در هر صفحه ۱۹ سطر به خط نستعلیق دو دانگ نوشته شده و متن آن پس از نگارش زرافشان گردیده، چراکه گرد طلا بر روی جوهر خطاطی قابل مشاهده است. جلد نسخه از بیرون ضربی طلاپوش با نقش ابر چینی است و از درون سوخت معرق عالی دارد. نسخه ظفرنامه ۲۴ نگاره دارد که از نظر ساختار هندسی و ترکیب‌بندی متفاوت با یکدیگر بوده و با یک اسلوب و شیوه واحد اجرا نشده‌اند. نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج یکی از نگاره‌های ظفرنامه است که در این پژوهش به لحاظ رنگ مورد مطالعه قرار می‌گیرد. عنصر رنگ یکی از مهم‌ترین عناصر بصری است که یک نقاش می‌تواند از آن، برای بیان احساسات خود استفاده کند. رنگ آگاهانه و یا ناخودآگاه توسط هنرمند به کار گرفته می‌شود و تنها از طریق تجزیه و تحلیل‌های دقیق اثر می‌توان به درک و شناخت صحیح از بیان احساسات و اندیشه‌های هنرمند دست یافت. این پژوهش برای پاسخ به این سوال که رنگ در نگاره نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج از نسخه ظفرنامه چه نمادی داشته و چگونه تحلیل می‌یابد؟ به روش توصیفی- تحلیلی و کیفی انجام می‌گیرد.

۲. پیشینه تحقیق

در مقاله «تجلی نمادهای رنگ در آئینه هنراسلامی» نوشته فاطمه عسگری و پرویز اقبالی، ۱۳۹۲، در مجله جلوه هنر، به معانی رنگ‌ها و نمادهای آن در هنراسلامی با توجه به ارتباط تنگاتنگ نور و رنگ پرداخته است. مقاله «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی-اسلامی» نوشته ناصر نکوبخت و سیدعلی قاسم‌زاده در سال ۱۳۸۷ در مجله مطالعات عرفانی، به نقش سمبولیک رنگ‌ها در بیان کیفیات نفسانی و تجربه‌های شخصی عرفا پرداخته است. علاوه بر آن در مقاله «بررسی مفهوم رنگ از سه رویکرد: میزان تأثیرگذاری، نحوه ابراز مفاهیم و معانی سمبلیک و انتزاعی رنگ‌ها» از مرجان فروزانی خوب و مهدی بنجویی در همایش پژوهش-های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران، رنگ را به لحاظ بصری، روانشناسی و نشانه‌شناسی بررسی کرده است. همچنین مقاله «بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری» نوشته گیتی نوروزیان ۱۳۸۶ در نشریه هنرهای زیبا، نگاره‌های ظفرنامه تیموری را به لحاظ ساختار و چگونگی مورد مطالعه قرار داده است.

۳. نمادشناسی

نماد نشانه و علامتی است که در عین چند معنایی و در هاله‌ای از ابهام، معنایی مبهم را با رفع تناقض میان اجزای ساختاری آن تداعی می‌کند. از نظر یونگ «یک سمبل بهترین امکان توصیف از حقیقتی ناشناخته است که غیرقابل درک به نظر می‌رسد، بنابراین به‌وسیله بیان نمادین امکان تفسیر و روشن شدن می‌یابد» (Jung, ۱۹۷۱, ۶۰۱). اصطلاح سمبل که در فارسی به نماد ترجمه شده اصالتاً از ریشه یونانی «سیمبالین[۶]» به معنای باهم پیوستن و باهم انداختن بوده و اسم مشتق سیمبلین از آن ناشی گردیده است. سیمبلین در زبان یونان باستان به معنای نشان، مظهر، نمود و علامت به کار رفته است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۷، ۳۴). نماد یا رمز شناختی غیرمستقیم است چون شناخت موضوع و متعلقات رمز به‌طور مستقیم و بی‌واسطه ممکن نیست (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷، ۴۲). به بیانی دیگر می‌توان گفت که نماد به گونه (جنس) می‌ماند که به شیوه رازآمیز و جاودانه همه فردها را دربر می‌گیرد. نماد گویای همه افراد است بی‌آنکه یکی از آن‌ها باشد (کزازی، ۱۳۷۶، ۱۶۲).

نماد امر محسوس است که بر امر معقولی دلالت نماید. چارلز سندرز پیرس می‌نویسد: در نمادها نشانه مشابه موضوعش نیست بلکه بر اساس رابطه دلخواه یا کاملاً قراردادی به موضوع دخالت دلالت می‌کند و از طریق کاربرد با معنا پیوند می‌خورد (پیرس، ۱۳۹۹،

[۶] Symballen

۲۵). رنگ برجسته‌ترین و مؤثرترین عامل در خلق تصاویر حسی و توصیفات تجسمی-بصری است که نقش بارزی در آفرینش صور خیال و روایت توصیفی ایفا می‌کند. علاوه‌بر این نوعی نماد است که با توجه به موقعیت فرهنگی معناهای متفاوتی داشته و در تمام سطوح موجودیت و شناخت از جمله کیهان‌شناسی، روانشناسی علم باطن و غیره تفاسیر مختلفی دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ۳۴۴) و همواره پشتیبان تفکر نمادین باقی می‌ماند. طبق مطالعه باستان‌شناسان و محققان تاریخ هنر، انسان از ابتدا با رنگ‌ها آشنا بود و از آن بهره می‌برده است.

۴. رنگ در هنر اسلامی

رنگ‌ها در هنر جنبه کیمیایی داشته و هر رنگ، دارای تمثیلی خاص و رابطه با یکی از احوالات درونی انسان است. رنگ نه از عوامل عرضی که از عناصر ذاتی اثر هنری است و به یک عبارت در دقیق‌ترین تعبیر، رنگ از جمله عناصر ظهور معنا در اثر است. این معنا به ویژه در فرهنگ شرقی که در آن تمایزی ذاتی میان معنا و قالب وجود ندارد ظهور کامل‌تر و دقیق‌تری دارد. نگارگری ایرانی و نقاشی‌های چینی، هندی و ژاپنی دلیل روشنی بر اثبات این معنا هستند. رنگ در اندیشه و آرای بسیاری از عرفا و فلاسفه بزرگ ایران ماهیتی نورانی، مثالی و قابل تأویل در جهان ماده را بر عهده دارد که بر عوالم هنرمند مسلمان تأثیرگذار بوده است. نجم‌الدین کبری معتقد است که رنگ نه ابزاری برای صورت‌بخشی به معنا، که خود معناست. در کتاب فوائح‌الجمال و فواتح‌الجلال گفته خواب‌های مثالی راهی برای رسیدن به معنایند و هر رنگی در این خواب‌ها نمایان‌گر یک معناست (کبری، ۱۹۵۷: ۱۹-۲۰). ابن هیثم ریاضیدان و نویسنده کتاب مناظر، زیبایی را حاصل تعامل پیچیده بیست و دو عامل میداند. وی می‌گوید:« فقط دو عامل از این بیست و دو عامل به تنهایی قادر به ایجاد حس زیبایی هستند و این دو عامل نور و رنگ هستند» (عناقه، ۱۳۹۱: ۱۷۸). به لحاظ زیبایی‌شناسی اسلامی، رنگ همانند نور موجد حسن و محصول تجزیه نور است. اگر نور را در حالت تجزیه نشده‌اش نماد وجود مطلق یا وحدت بدانیم، رنگ نیز می‌تواند نماد تعینات وجود مطلق یا کثرت باشد. لازم به ذکر است که سفیدی در نور وجود تمام رنگ‌هاست (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۴). حسین نصر در رابطه با تأثیر رنگ چنین می‌نویسد:«رنگ‌ها در هنر جنبه کیمیایی دارند و آمیختن آن‌ها خود یک هنر مشابه به کیمیاگری است. هر رنگ، دارای تمثیلی است خاص خودش و نیز هر رنگ، دارای رابطه‌ای با یکی از احوالات درونی انسان و روح است» (نصر، ۱۳۵۶: ۵۶). در هنراسلامی ایرانی ، از رنگ‌ها به صورت خردمندانه‌ای استفاده می‌شود و این استفاده با آگاهی از معنای سمبلیکی هر رنگ و واکنش کلی ایجاد شده در روان انسان در برابر حضور یک ترکیب یا هارمونی از رنگ‌ها همراه می‌باشد.

آرتور اپهام پوپ در کتاب سیر و صور نقاشی ایرانی می‌نویسد: «هنر نگارگری ایرانی بدون حجم‌نمایی 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، ۱۳۷۸: ۲۱۶). در هنر نگارگری ایرانی-اسلامی، رنگ نشانی 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 و ساخته و پرداخته توهم ذهنی نگارگر نیست. برای نگارگر ایرانی-اسلامی این رنگ است که بیشتر از شکل و فرم مورد توجه و اهمیت قرار دارد چراکه رنگ‌ها تنها به مثابه رنگ از منظر فیزیکی و عینی خود نمی‌باشند، بلکه درواقع نورهای رنگینی هستند که توسط هنرمند از عالم مثال وام گرفته شده‌اند (شادقزوینی، ۱۳۸۲: ۶۶). بر اساس تعاریف پیرس -فیلسوف آمریکایی- از انواع نشانه، در نگارگری ایرانی-اسلامی رنگ را می‌توان هم نشانه شمایلی دانست و هم نشانه نمادین. نشانه شمایلی به دلیل شباهت داشتن آن به موضوع رنگ در طبیعت و نشانی نمادین به دلیل اینکه رنگ در نگارگری نماد نور می‌باشد. نور در حکمت و هنراسلامی نشانه ذات مطلق باری تعالی و خداوند نور آسمان و زمین است. بدین ترتیب رنگ را می‌توان نشانه وحدت و یا وحدت در کثرت دانست (نصر، ۱۳۷۰: ۶۸). آنچه که در نگارگری ایرانی-

اسلامی جلب توجه می‌نماید، نبود سایه‌روشن و بکارگیری 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 برجسته-سازی بکار می‌روند و نماد گوشت‌مندی نور هستند. خدا، به شکل نور، منشأ رنگ به حساب می‌آید (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۶۹). رنگ در این نگارگری نشانگر احساس لطیفی از رنگ‌هاست 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 هنراسلامی 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، ۱۳۸۴: ۴۸۴).

همانطور که عرفان و حکمت اسلامی در کشف و شهود خویش وامدار عالم مثال است؛ نگارگر ایرانی–اسلامی نیز با پیوند نزدیک با حکمت و عرفان اسلامی از فیض پربرکت این عالم برخوردار می‌باشد. به شکلی که فضا در مینیاتور ایرانی درواقع نمودار فضای ملکوتی است و اشکال و رنگ‌های آن جلوه‌ای از اشکال و رنگ‌های عالم مثال است (نصر، ۱۳۸۹: ۱۹۴). هنر مینیاتور ایرانی با تجلی در درخشش رنگ‌آمیزی ویژه‌ای که بنیاد نهاده است، گواه بر آن است که هنرمندان این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روش‌هایی نظیر آنچه در علم کیمیا مرسوم بوده، انوار الهی را که در جسم رنگ‌های نقاشی نهفته است از زندان تاریک ماده رها سازند. بدین ترتیب می‌توان گفت هر یک از عناصر تصویری نگارگری ایرانی–اسلامی در واقع مظهری از صورت ازلی آن عنصر می‌باشد که از طریق باز شدن چشم دل نگارگر بر پهنه تصویر نقش بسته است. در کار هنری، هنگامی که به مثابه سیر و سلوک معنوی تلقی می‌شود، هر رنگی با تغییر حالات سالک همراه است و در طی مراحل سلوک رنگ‌ها و پرده‌های رنگین را که هریک ظهور عالمی از عوالم است در صورت خیالی خویش می‌بینند (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۵). رنگ‌آمیزی خیالی و مسحورکننده 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» (ابراهیمی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۳). رنگ‌های غالب در نگارگری ایرانی رنگ‌های سبز و آبی به همراه رنگ‌هایی چون سیاه و سفید، سرخ یا زرد، طلایی، اخرایی و لاجوردی هستند که در رنگ‌بندی مثالی و خیالی هنرمند نگارگر، هر یک بنابر ویژگی‌های باطنی، متضمن معنای حکمی و نمادین هستند. از چنین نقطه نظری رنگ‌ها مانند عالم وجودند.

۵. کمال‌الدین بهزاد

کمال‌الدین بهزاد، از نگارگران برجسته دوره تیموری، در نگاره‌های خود برای درک و فهم، پی بردن و اکتشافاتی از سوی مخاطب از ارتباط‌های روایی میان خود، شخصیت‌های نگاره‌ها و مخاطب بهره برده است. وی شخصیت‌های متنوع و کثیر در آثارش استفاده کرده و در نگاره‌هایش مشارکت و تعامل اجتماعی انسان‌ها را به نمایش گذاشته و به همین سبب پویایی و حرکت را وارد هنر نگارگری ایران کرده است. در نگاره‌های بهزاد کارها و فضاها به بهترین وجه تقسیم‌بندی و سازماندهی شده و در اکثر آن‌ها کسی یا موجودی را در نقش نظاره‌گر یا کنترل‌کننده اوضاع نشان داده است. وی به خوبی درک کرده که روایتگری در ارتباط با دیگران شکل می گیرد و سرنوشت شخصیت داستان‌های درون نگاره‌ها به بودن با دیگران بستگی دارد. بهزاد در ابداع آثارش به‌گونه‌ای عمل کرده که نمی‌توان آن‌ها را تصویرسازی صرف نامید بلکه بیانی نو و اثری فراتر از متون وابسته خلق نموده است. او نقش بسیار مهمی را در ارتباط با مخاطب در روایت قصه‌ایی که به نگاره درآورده را ایفا کرده و در قالب راوی در روند و سیر روایت‌پردازی و انتقال ذهن هدفمند خود به بینندگان از کارکردهایی، بهره جسته است (شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۰-۹). به طور کلی می‌توان اذعان داشت، انعکاس

فرهنگ و آداب، اخلاق و تعلیم، زهد و پارسایی اجتناب از دنیا، عشق آسمانی و...، هدف غایی بهزاد است نه صرفاً کشیدن یک تصویر. بهزاد در رنگ‌شناسیِ نگارگری ایرانی نیز تحول ایجاد کرد. در آثار او رنگ و فرم جدایی ناپذیرند. نگرش انسان‌گرایانهٔ او با چگونگی بهره‌گیری از رنگ، خط و ساختار آثارش در هماهنگی کامل هستند، انسان‌گرایی‌ای که در تاریخ نقاشی ایران سابقه ندارد. کاربرد نمادین رنگ‌ها در آثار نگارگری ایران بخصوص از آثار بهزاد به بعد، امری متداول برای بیان استعاری و نمادین است که نوعی بینامتن ضمنی در آثار بصری محسوب می‌شود (رجبی و پورمند، ۱۳۹۸: ۸۸).

۶. ظفرنامه تیموری

ظفرنامه تیموری، کتابی است مدیحه‌سرایانه راجع به زندگی، جنگ‌ها و پیروزی‌های تیمور گورکانی و یکی از مهم‌ترین نسخ تاریخی است که در سده نهم هجری (پانزدهم میلادی) به رشته تحریر درآمده است. مضامین نقاشی شده در ظفرنامه (۹۳۵ هجری)، عمدتاً شامل صحنه‌های جنگ و همچنین مهمانی‌ها یا طوی‌ها است ولی بعضاً صحنه‌های جنبی دیگر نیز مانند مراسم استقبال یا مرگ تیمور مورد توجه قرار گرفته‌اند (موریسن، ۱۳۸۰: ۱۹۰). بازیل گری می‌نویسد: رنگ‌آمیزی نگاره‌های ظفرنامه ۹۳۵ هجری از گروه رنگ‌های سرد است. پیکرها در مقیاس کوچک هستند و منظره با صخره‌های لب نرم که از خصوصیات نقاشی پایتخت طهماسب است ترکیب‌بندی را احاطه می‌کند (گری، ۱۳۶۹: ۱۱۶-۱۱۷).

نگاره نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج، پسر برقوق – حاکم مصر– برای تصرف دمشق در روز سه شنبه ۱۹ جمادی‌الاول (تصویر ۱): آنچه که در این نگاره چشمگیر به نظر می‌رسد حالت جنگجویانی است که زخمی شده‌اند. قدرت بیان در اجزای چهره و اندام این جنگجویان بر جنبه بیانگری این نگاره افزوده است. سربازی در پیش‌زمینه که نیزه‌ای بر پشتش اصابت کرده و در حال سقوط از اسب به تصویر کشیده شده، در حالیکه خون از دهانش به بیرون فواره می‌زند. سربازان دیگری که تکه‌تکه شده بر روی زمین افتاده‌اند و خون از جراحاتشان جاری است. نحوه بازنمایی صخره‌های پیچان و به هم تابیده در سمت چپ کادر نیز بر پویایی ترکیب‌بندی می‌افزاید. در ضمن نگارگر با کنار هم قرار دادن رنگ‌های درخشان و جواهرگونه بر زمینه‌ای روشن با تهمایه رنگی سرد و تضاد رنگی افزوده است.

تصویر ۱: نگاره نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج، پسر برقوق –حاکم مصر– برای تصرف دمشق در روز سه شنبه ۱۹ جمادی‌الاول، اثر استاد کمال‌الدین بهزاد، ۱۰ ه.ق

این نگاره با مضمونی رزمی دارای عناصری همچون جنگجویان، اسب، درختان، بوته‌ها، ابر و... می‌باشد و علاوه بر طراحی و حرکت روان قلم که ترکیب‌بندی موزونی را ایجاد نموده، رنگ‌پردازی درخشان و جذابی نیز در اثر مذکور به کار رفته است. رنگ‌ها با چینش مناسبی از گرم و سرد کنار یکدیگر قرار گرفته و موجب گردش چشم در کل اثر می‌شود. استفاده از رنگ‌های قرمز، زرد و نارنجی در اثر گرمی و نشاط خاصی به وقایع بخشیده است. کاربرد رنگ سرد بیشتر در آسمان بوده و برخی از عناصر طبیعت و لباس گروهی از جنگجویان شامل طیف‌های مختلفی از آبی، سفید و سبز است. رنگ‌های گرم در لباس گروه دیگری از جنگجویان، پیکره اسب‌ها و درختان استفاده شده و قرمز، نارنجی و زرد رنگ‌آمیزی شده‌اند. نگارگر دو رنگ آبی و نارنجی را به عنوان رنگ لباس جنگجویان در کنار یکدیگر قرار داده و به این وسیله با استفاده از رنگ‌های مکمل یک اثر هنری خلق کرده است. این نگاره جزء نگاره‌های شلوغ با تعداد پیکره‌های بیشتری است که جنب‌وجوش داخل تصویر کاملاً مشهود است. در میان رنگ‌های سرد میزان استفاده از طیف رنگی سفید و آبی نسبت به رنگ سبز بیشتر بوده و در میان رنگ‌های گرم، طیف رنگی قهوه‌ای-نارنجی و قرمز بیشتر از طیف رنگی زرد است.

رنگ سفید، نماد وجود مطلق و گواهی بر وحدت در کثرت بوده وجامع رنگ‌ها است. در کتاب فرهنگ نمادهای سنتی رنگ سفید نشانه عدم تمایز، کمال متعالی، سادگی، نور خورشید، هوا، پاکی، معصومیت، قدوسیت و تقدس، نجات و اقتدار معنوی است. سفید هم ملازم عشق و زندگی و هم مرگ و تدفین است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۱). از نظر معنوی، نور سفید تابش الهی کیهان است. نور آگاهی مسیح، نیروی والا، پاک کامل، نیروی شفابخش نخستین و سرچشمه زندگی است و هر فردی بازتاب شعور الهی را در سیستم کیهانی کوچک خود دارد.

رنگ سیاه، نماد اصلی تعالی و دست نایافتنی بوده که با رنگ خانه کعبه تناسب دارد و مجمع رنگ‌ها و گستره پر بسامد مفهوم‌ها است (نصر، ۱۳۵۶: ۵۶). رنگ سیاه، نشانه آخرین مرحله سیر و سلوک و نیست شدن سالک در هستی خداوند و به وحدت او با ذات مطلق یگانه اشاره دارد. از طرفی دیگر رنگ سیاه در اساطیر، در بسیاری از موارد نماد پلیدی‌ها و نیروهای شر و اهریمن و دیوان و جادو است چنانکه برای نشان دادن پلیدی موجودات اساطیری از رنگ سیاه استفاده می‌کنند (خوش‌نظر و رجبی، ۱۳۸۸: ۳۹-۴۰).

یکی از اصیل‌ترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی رنگ فیروزه‌ای و آبی لاجوردی، هسته تمثیل مراقبه و مشاهده است، بیانگر بیکرانگی آسمان آرام و تفکربرانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی است. رنگ‌های فیروزه‌ای، سبز و سفید که به ترتیب نماد آسمان، طبیعت و نور الهی هستند، با هم درآمیخته و ملکوتی بودن مساجد می‌افزایند. آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح آبی سمبل جاودانگی است (عناقه، ۱۳۹۱: ۱۸۲). آبی نقطه مقابل قرمز، درونگرا و غیرفعال و خاصیت آرامبخشی دارد (Luscher, max,۱۹۹۰: ۵۰). اصولاً در فرهنگ اسلامی چون رنگ آسمان آبی و جایگاه خدا، فرشته و موجودات پاک است، مورد تقدیس است (احمدیان، ۱۳۸۱: ۷۵). در این نگاره نیز رنگ آسمان طبیعی (آبی روشن یا لاجوردی) به همراه ابرهای سفید تصویر گردیده است.

رنگ زرد رنگ مقدسی است و در میان ملل مختلف باورها و عقاید بسیاری درباره آن وجود دارد. زرد در اساطیر با رنگ زرین ایزدی پیوسته است. به بیانی دیگر رنگ زرد، رنگی درخشان و نشانه ایزدان است. رنگ های زرد و طلایی از دیرباز رنگ‌های مقدسی به شمار می‌رفتند. از نظر کاربرد، رنگ روشنی و دانایی است. پرتوهای زرد جهت بیداری ذهنی والا، الهام گرفتن و سرور بسیار مؤثر است. توانایی منطقی و خودکنترلی را برای رسیدن به روشن‌بینی تقویت می‌کند (هانت، ۱۳۷۸: ۷۳). گوته درباره رنگ زرد می-نویسد:«رنگ زرد دارای گرمای خاص خورشیدی و روشن و نافذ می‌باشد؛ رنگ زرد شهود است و دل آگاهی» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۸۴).

سبز رنگ معنویت، آرامش، ایمان و توکل است. رنگ سبز بیانگر جدایی، ایمان، عشق، عقیده دینی، توکل، ابدیت، فعالیت، لطافت، تقدس، معنویت و غرور و همچنین امیدواری بهار و دانش و خوشحالی و لذت است (احمدیان، ۱۳۸۱: ۶۶). سبز در فرهنگ قرآن

کریم، رنگی بهشتی است و در هفت مورد در وصف سبزی گیاهان و روییدنی‌های سطح زمین به آن اشاره شده و آن را نشانه‌ای برای اهل ایمان دانسته است. سبزی لباس‌ها و فرش‌ها و روکش پشتی‌های بهشتی از مواردی است که
قرآن ذکر می‌کند (کهف، ۱۸/ ۳۱) و از این طریق بهشت را مقری جاوید و خانه امن و آرامش قرار داده است.
از نظر روانشناسان، قرمز رنگی پویا و زنده است. قرمز یعنی محرک، اراده‌ای برای پیروزی و تمام شکل‌های شور زندگی و قدرت، از تمایلات حسی گرفته تا تحولات انقلابی. انگیزه‌ای است برای فعالیت شدید، ورزش، رقابت، شهوت جنسی و باروری. قرمز یعنی تأثیر اراده یا قدرت اراده. قرمز از لحاظ نمادی، شبیه به خونی است که در هنگام پیروزی ریخته می‌شود (لوشر، ۱۳۷۳: ۸۷). از 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 (مددپور، ۱۳۹۰: ۲۳۳). رنگ قرمز در قرآن کریم با واژۀ «حمر» در آیه ۲۷ سوره فاطر به کار رفته است"آیا ندیدی که خداوند از آسمان آبی فرو فرستاد که به وسیله آن میوه‌های رنگارنگ خارج ساختیم و از کوه‌ها نیز به لطف پروردگار، جاده‌هایی آفریده شده سفید و سرخ و به رنگ‌های مختلف و گاه به رنگ کاملاً سیاه" در این آیه شریفه خداوند در کنار تنوع رنگ‌ها در میوه ها و ثمرات به اختلاف رنگ جاده‌ها و کوه‌ها اشاره می‌کند (قرشی، ۱۴۰۹: ۲۲). نگارگر از رنگ قرمز تقریباً در کل اثر به صورت پراکنده و یا در ترکیب با رنگ‌های دیگر استفاده کرده است.

۷. نتیجه‌گیری

دستیابی به معانی پنهان و درونی رنگ‌ها در نگارگری ایرانی نیازمند تحقیق و تفحص بسیار است، زیرا در پس کنار هم نشستن رنگ‌ها حکمت و فلسفه‌ای غنی نهفته که حاوی مفاهیم گسترده‌ای است. عنصر رنگ جایگاه ویژه‌ای در هنر نگارگری ایرانی دارد و از آنجا که رنگ مؤثرترین و برجسته‌ترین وجه تصاویر حسی و توصیفات تجسمی است و نگارگر ایرانی آثار خود را بدون توجه به مفاهیم الهی مصور نمی‌کرده است، باید اذعان کرد رنگ‌هایی که در نگارگری ایرانی به کار برده شده، ساخته و پرداخته‌ی توهم ذهنی نگارگر نیست؛ بلکه محصول باز شدن چشم دل او و رؤیت عالم مثالی است. نگاره‌های ایرانی به علت اصالت بازنمایی فضای مثالی در بطن خود در رده‌ی هنرهای ماورایی قرار می‌گیرند، زیرا که مفهوم زمان و مکان در آن‌ها به صورت ازلی خود باز می‌گردد. پس از تجزیه و تحلیل نگاره نبرد سپاهیان تیمور با سپاهیان فرج، پسر برقوق –حاکم مصر– برای تصرف دمشق در روز سه شنبه ۱۹ جمادی‌الاول از نسخه ظفرنامه تیموری، این نتایج به دست آمد که در این نگاره میزان استفاده از رنگ‌های سرد و گرم نسبتاً برابر است. رنگ سر که بیشتر شامل طیف‌های رنگی سفید، آبی و سبز می‌باشد در آسمان، بخی عناصر طبیعت و لباس گروهی از جنگجویان استفاده شده است. همچنین رنگ‌های گرم در لباس گروه دیگری از جنگجویان، پیکره اسب‌ها و درختان استفاده شده و به رنگ‌های قرمز، نارنجی و زرد رنگ‌آمیزی شده‌اند. هر رنگ در بطن خود معنی و مفهوم خاصی داشته و نگارگر با توجه به این مفاهیم آن‌ها را به کار برده است. به عنوان مثال رنگ سفید نماد وجود مطلق و وحدت در کثرت، رنگ آبی تداعی‌گر بیکرانگی آسمان، قرمز رنگ خون، سبز رنگ مقدس و معنویت و زرد نماد دانایی می‌باشد.

منابع

ابراهیمی‌پور، مریم. (۱۳۹۱). بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در نگارگری. دو فصلنامه پیکره، ش۲. صص ۷–۱۸.
اپهام پوپ، آرتور. (۱۳۷۸). سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
احمدیان، لیلا. (۱۳۸۱). بررسی عنصر رنگ و جلوه‌های آن در شاهنامه فردوسی. پایاننامه کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
بلخاری‌قهی، حسن. (۱۳۸۴). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنراسلامی.

پیرس، چارلز. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی کاربردی. ترجمه فروزان سجودی. تهران: علم.
خوش‌نظر، رحیم و محمدعلی رجبی. (۱۳۸۸). نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی. کتاب ماه هنر، ش۱۲۷. صص ۷۰-۷۷.
رجبی، زینب و حسنعلی پورمند. (۱۳۹۸). تحلیل نگاره یوسف و زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد براساس نظریه ترامتنیت ژرار ژنت. فصلنامه علمی کیمیای هنر. سال هشتم. ش ۳۲. صص ۷۷-۹۵.
شادقزوینی، پریسا. (۱۳۸۲). ویژگی‌های کلی هنراسلامی در سه شاخه هنری خوشنویسی، تذهیب و نگارگری با نگاه غیب و شهود. فصلنامه مدرس هنر، ش۳. صص ۶۱-۷۲.
شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها. چاپ دوم. تهران: جیحون
عناقه، عبدالرحیم. (۱۳۹۱). تجلی عرفان در معماری مسجد. فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی. سال نهم، ش ۳۳.
قرشی، باقرشریف. (۱۴۰۹). حیاه الامام زین‌الهابدین (ع): دراسه و تحلیل، دارالکتاب‌الاسلامی.
کبری، نجم‌الدین احمدبن عمر. (۱۹۵۷). فوائح‌الجمال و فواتح‌الجلال. تصحیح توسط فریتز مایر. آلمان: فرانتزشتانیز ویسبادن.
کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. تهران: فرشاد.
کوپر، جی. سی. (۱۳۸۰). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. تهران: فرشاد.
کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۶). رویا، حماسه، اسطوره. تهران: مرکز.
گری، بازیل. (۱۳۶۹). نقاشی ایرانی. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید.
لوشر، ماکس. (۱۳۷۳). روانشناسی رنگ‌ها. تهران: مترجم.
مددپور، محمد. (۱۳۹۰). حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنراسلامی. تهران: سوره مهر.
موریسن و دیگران. (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات ایران از آغاز تا امروز. ترجمه یعقوب آژند. تهران: گستره.
نصر، سیدحسین. (۱۳۵۶). ایران پل فیروزه. تهران: وزارت اطلاعات و جهانگردی.
نصر، سیدحسین. (۱۳۷۰). جاودانگی و هنر. تهران: برگ.
نصر، سیدحسین. (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
هانت، رولاند. (۱۳۷۸). هفت کلید رنگ درمانی. تهران: جمال‌الحق.
Jung, C.G. ۱۹۷۱. PsychoiogicalTypes. Translated by Richard Francis Carrington Hull, Helton Godwin Baynes, Routledge and K. Paul.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره اول، پائیز ۱۴۰۱

A study of the symbol of color in the paintings of the Islamic era

(A case study of a painting from Timurid Zafarnameh attributed to Kamaluddin Behzad)

Abstract

Timuri's Zafarnameh is a praiseworthy book about the biography and battles of Amir Timur Gorkani. Zafarnameh ۹۳۵AH, which was executed at the beginning of Shah Tehamasb's Safavid reign, is considered an exquisite copy with ۲٤illustrations attributed to Kamaluddin Behzad. The picture of the battle between the troops of Timur and the troops of Faraj is one of the pictures of the mentioned book. The purpose of the current research is to investigate the concept and symbol of color in this painting and to answer the basic question of what are the characteristics of color in Islamic paintings and what is its place in painting? done The research method is descriptive-analytical and it is the method of collecting library information. The results of the research indicate that the element of color has a special place in the art of Iranian painting, and since color is the most effective and prominent aspect of sensory images and visual descriptions, Iranian painters did not illustrate their works without paying attention to divine concepts. Is. In the image of the battle between Timur's troops and Faraj's troops, which has a geometric structure based on diagonal lines, the colors are divided into two groups, cold and warm, and the amount of use of both is relatively the same. Each color spectrum has its own concept, which the painter has used these colors according to these concepts.

Key words: color, Timurid victory letter, battle of Timur's troops with Faraj's troops.