



Research article

An Examination of the Hierarchies of Light and Color in the Views of Muslim Mystics and Iranian Painting (Case Study: The Miraj Nameh Manuscript of Mir Heydar, 840 AH)

Reza pourzarrin *

a. Assistant Professor, Painting Department, Faculty of Visual Arts, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran
(rezapourzarin@shirazartu.ac.ir)

Keywords

Mir-Haydar's Miraj Nameh, Iranian painting, Islamic mysticism, light, color.

Citation

Pourzarrin, R. (2025). An Examination of the Hierarchies of Light and Color in the Views of Muslim Mystics and Iranian Painting (Case Study: The Miraj Nameh Manuscript of Mir Heydar, 840 AH). *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 99-118.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Mystical thoughts have long held a special place in Iranian art and literature, such that the underlying foundation of the structured visual system in these works is rooted in profound mystical concepts. In other words, the creation of these works not only played a major role in elucidating Quranic and spiritual enlightening concepts of the Quran but also revealed the aesthetic potentials inherent in Iranian painting. Among these, one valuable visual example is *Mir Haydar's Miraj Nameh*, in which essential artistic elements such as light and color have been used in a highly effective manner. The present study, aiming to comparatively examine the hierarchies of light and color in the views of Muslim mystics and to discover and analyze its visual language in the Mir Haydar Miraj Nama manuscript, has employed a descriptive-analytical case study approach along with library-based methods for data collection, thereby evaluating the influence of Islamic mystical teachings on the chromatic elements employed in this manuscript as well as the painter's purposeful and intentional use of color and light to narrate and convey the thematic content of the work. The findings of the present study indicate that: 1- Mir Haydar's *Miraj Nameh* represents a complete instance of a religious and spiritual work that remains fully faithful and connected to the traditions of Iranian painting; 2- Color in Mir Haydar's *Miraj Nameh* is employed symbolically and associated with sacred, cosmological, and mystical concepts; 3- The painter has deliberately used light and color in harmony with the narrative and thematic content of the work.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.573711.1057>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243804.htm



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

In the field of the symbolic quality of light and color in Islamic mysticism and art, numerous studies have been conducted, most of which have focused on architecture and its related elements, and none have offered a direct visual or pictorial analysis. This article seeks to examine the ranks of light and color in the views of Muslim mystics and to uncover their visual language in the *Miraj Nameh* by Mir Heydar manuscript. Accordingly, the main research questions are as follows: Are the color propositions used in the paintings of Mir Heydar's *Miraj Nameh* influenced by the teachings of Islamic mysticism? Did the painter employ color and light purposefully and in the service of narrating in the subject matter of the work? Iranian mystical wisdom is an experiential form of wisdom, in which unveiling, intuition, and illumination are more acceptable to the mystic than rational demonstration. Besides, attaining this mystical experience requires spiritual discipline and a path of inner striving. In fact, through ascetic practice, seclusion, and spiritual struggle, the soul of the seeker attains the unveiling of veils and becomes a ground for spiritual lights and the descent of heavenly inspirations. Among the most important subtle spiritual manifestations are lights, sounds, and colors, each of which is considered a sign of the seeker's states and stations. In a part of the works of Islamic mystics, there are specific teachings about color. Each color represents a particular state of the seeker, and its precise perception and reception make possible a return to the corresponding spiritual station, as well as the potential for elevation and guidance toward higher mystical ranks. In the art of religions, attention to the world of meaning transforms forms into imaginal forms. Here, natural forms take on a supra-natural appearance so as to mediate between earth and heaven. In terms of visual subtlety, this approach has produced brilliant results and has led to the emergence of a new mode of

execution, whose visual equivalent can be observed in various forms of modern art, especially Iranian painting. Within the tradition of Iranian painting, colors carry symbolic and epistemic meanings; unlike naturalistic painting, the aim is not the representation of objective reality but the construction of spiritual truth. The idea of creating a painting therefore requires a close connection with a vast body of literary and mystical writings.

Materials and Methods

The research method employed is descriptive-analytical with a case study approach. Data were collected through consultation of specialized library, documentary sources, as well as museum image archives, in order to conduct a comparative examination of the ranks of light and color in the views of Muslim mystics and to uncover their visual language in the *Miraj Nameh* manuscript of Mir Heydar. In this regard, the color instances in this manuscript were considered based on the function of visual language, and the main variables and aesthetic indicators in the work were examined. In analyzing the artworks, only religious, philosophical, aesthetic, and other theories prevalent within the culture of Islamic mysticism were employed. In selecting the signs for investigation, efforts were made to ensure that the identified categories reflect developments in the use of visual signs and also demonstrate the technical methods of applying color in the paintings under study. For this purpose, tables were designed at the end of the article. In these tables, the visual components—identified and selected on the basis of the research background—were examined and analyzed, and, by means of visual-language analysis tools, key propositions corresponding to the mentioned components were investigated and extracted.



Discussion and Findings

In this manuscript, colors play an influential role in the visual structure, meaning-making, and spiritual experience of the work. The manuscript demonstrates that colors are not merely decorative tools; they carry symbolic meanings, guide the narrative, and serve as a means of conveying mystical experience to the viewer. In fact, colors not only organize the painting's aesthetics but also establish a bridge between narrative, meaning, and mystical experience. By observing these colors—even without the accompanying text—the viewer can perceive the ascent from the material world to the sacred realm and, through the visual experience of the work, engage with its spiritual and mystical message. Thus, colors belong to a symbolic system: they gain meaning in relation to sacred concepts and play a role in structuring the visual narrative. Cold colors, such as blue and green, allude to the spiritual and celestial realm. Specifically, the middle realms of the first through the sixth heavens, rendered in lapis lazuli blue, symbolize the expansion and development of cosmic consciousness, while the color green signifies spiritual life and vitality. On the other hand, warm colors, like red, point to movement, suffering, and earthly experiences. In this framework, red represents the beginning of the earth, as well as love and danger encountered during the journey; earthy brown alludes to the material world; and golden signifies divine light and transcendent truth. Ultimately, at the Sidrat al-Muntaha and the Pure Golden Throne—the station of complete annihilation in God—colors reach their end. There, the colorless light of the Divine Essence commences. In other words, white emerges as the symbol of absolute purity and unadulterated light. *Mir Heydar's Miraj Nameh* manuscript can thus be regarded as a practical treatise on mystical optics written in the language of colors.

The dominance of color over line in this manuscript signifies the triumph of vision over the veil. A chromatic analysis of the manuscript shows that the Timurid painter was not merely seeking visual beauty, but rather encoded the stages of the spiritual path through a palette of colors.

Conclusions

The theoretical foundations of color in *Mir Heydar's Miraj Nameh* rest on three main axes: the symbolism of color in the tradition of Islamic mysticism, the graphic function of color in the composition of the painting, and the role of color in conveying mystical experience and narrative structure. Consequently, color in *Mir Heydar's Miraj Nameh* is not a decorative element but the primary language of the image; a language that visually and perceptibly represents mystical concepts, sacred hierarchies, and the narrative path of the Ascension. In this manuscript, the five principal colors—green, red, blue, gold, and white—form a coherent semantic-visual system that makes the transmission of mystical concepts possible. Green and blue represent the spiritual and celestial realm; red signifies the domain of tension and movement; gold symbolizes divine light; and white represents balance and visual purity. From a design perspective, this chromatic arrangement not only organizes the aesthetics of the painting but also guides the narrative path of the Ascension. The results of the comparative analysis and findings indicate that: 1. *Mir Heydar's Miraj Nameh* is a complete example of a religious and spiritual work that remains fully faithful and connected to the tradition of Iranian painting; 2. Color in *Mir Heydar's Miraj Nameh* is used symbolically and is associated with sacred, cosmological, and mystical concepts; and 3. The painter deliberately employed light and color in the service of narrating the subject matter of the work.



هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و نقاشی ایرانی

(مورد مطالعاتی: نسخه معراج‌نامه میرحیدر، ۵۸۴۰ ه. ق)

رضا پورزرین*

(الف) استادیار گروه نقاشی، دانشکده تجسمی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. (rezapourzarin@shirazartu.ac.ir)

چکیده

اندیشه‌های عرفانی از دیرباز جایگاه ویژه‌ای در هنر و ادبیات ایرانی داشته‌اند؛ به‌گونه‌ای که مفاهیم عمیق عرفانی، زیربنای نظام قانون‌مندِ تصویری در آن‌ها است. به‌عبارتی، نگارش این آثار نه‌تنها در تبیین مفاهیم حکمت‌آموز قرآنی و معنوی سهم بزرگی ایفا نمود، بلکه توانست ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی نهفته در نقاشی ایرانی را نیز آشکار نماید. در این میان، معراج‌نامه میرحیدر از نمونه‌های ارزشمند تصویری می‌باشد که در تصویرگری آن از عناصر ذاتی هنر نظیر نور و رنگ به‌نحوی تأثیرگذار استفاده شده است. پژوهش حاضر با هدف بررسی تطبیقی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف و تحلیل زبان تصویری آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی موردی و انجام مطالعات کتابخانه‌ای به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته و اثرگذاری آموزه‌های عرفان اسلامی بر گزاره‌های رنگی به‌کار رفته در این معراج‌نامه و همچنین استفاده نقاش از رنگ و نور به‌صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون اثر را مورد ارزیابی قرار داده است. نتایج تحقیق نشان داد: ۱- نسخه معراج‌نامه میرحیدر نمونه‌ای کامل از یک اثر مذهبی و معنوی می‌باشد که در عین‌حال به تمام سنن نقاشی ایرانی وفادار و وابسته است؛ ۲- رنگ در معراج‌نامه میرحیدر به‌صورت نمادین به‌کار رفته و بر مفاهیم قدسی، کیهان‌شناختی و عرفانی اشاره دارد؛ ۳- نقاش به‌صورت هدفمند از نور و رنگ برای روایت مضمون در اثر استفاده نموده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۷

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۱۱۸-۹۹

واژگان کلیدی

معراج‌نامه میرحیدر، نقاشی ایرانی، عرفان اسلامی، نور، رنگ.

استناد به مقاله

پورزرین، ر. (۱۴۰۴). بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و نقاشی ایرانی (مورد مطالعاتی: نسخه معراج‌نامه میرحیدر، ۵۸۴۰ ه. ق). *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*، ۳(۱۰)، ۹۹-۱۱۸.



از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.573711.1057>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243804.htm



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

«معراج» برگرفته از مصدر عروج، در لغت به معنای نردبان، پلکان [یا آنچه که توسط آن بالا روند] بوده است و در معنای باطنی نیز به شبی اشاره دارد که پیامبر عظیم‌الشان اسلام^(ص) برای مشاهده حقیقت عالم معاد به آسمان عروج کرد؛ «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ» (اسراء: ۱): پاك و منزه است خدایی که در مبارك شبی، بنده خود محمد^(ص) را از مسجد حرام به مسجد اقصایی که پیرامونش را به قدوم خاص خود مبارك ساخت، سیر داد تا آیات خود را به او بنمایاند، که همانا خداوند شنوا و بیناست». حضرت محمد (ص) در سیر معراج معرفت قدسی و تقرب حضرت حق، خداوند را به خدا شناخت، نه به قیاس و تشبیه؛ از این سبب، معراج وی شهودی و مکاشفاتی بود که در سه مرتبه پدید آمد: نخست در عالم جسم (یعنی آفاق زمین و آسمان)، دوم در عالم ملکوت و ساحت تجرد و سوم در عالم نور (در مقامی وراى تجرد، آنجا که غیب‌الغیب است و عروج به سوی نورالانوار به کمال تحقق برسد). بررسی مراتب نور و رنگ در عرفان اسلامی و وجود تحقیقات فراوان در حوزه نور و رنگ در نقاشی ایرانی، احتمال استفاده هدفمند در زمینه نمادپردازی رنگی در نقاشی ایرانی را افزایش داده است؛ در حقیقت، نور و رنگ با توجه به ویژگی نیمه‌تجربیدی خود، با منشأ هنر اسلامی - که عالم مثال می‌باشد - منطبق است. در سنت نقاشی ایرانی، رنگ‌ها حامل مفاهیم نمادین و معرفتی‌اند؛ برخلاف نقاشی طبیعی‌گرا، هدف بازنمایی واقعیت عینی نیست، بلکه ساختن حقیقت معنوی است. ایده خلق یک نقاشی، مستلزم ارتباط تنگاتنگی با انبوهی از نوشته‌های ادبی و عرفانی است؛ این آثار به سبب خصوصیات بصری، عملکردی و محتوایی خود، زبان تصویری متفاوتی نسبت به آثار سایر فرهنگ‌ها دارند. نسخه معراج‌نامه میرحیدر از درخشان‌ترین نمونه‌های تاریخ نقاشی ایران است و بی‌شک در میان بهترین نسخه‌های قرن هشتم ه. ق. ایران - که خود دوره‌ای منحصره‌فرد در این هنر است - قرار دارد. در این نسخه، رنگ‌ها واسطه‌ای برای ترجمه تجربه عرفانی معراج به زبان بصری هستند. پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی

مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف زبان تصویری آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر بپردازد و به این سوالات پاسخ دهد که آیا گزاره‌های رنگی به کار رفته در نقاشی معراج‌نامه میرحیدر متأثر از آموزه‌های عرفان اسلامی است؟ آیا نقاش از رنگ و نور به صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون در اثر استفاده نموده است؟ در این راستا، پژوهش از رویکرد کیفی و روش توصیفی-تحلیلی بهره می‌گیرد و به گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مشاهده آثار می‌پردازد. بدیهی است که حفظ ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در نقاشی ایرانی، معطوف به سازوکارهای تصویری آن است. بنابراین، با توجه به اهمیت رنگ و نور در نقاشی ایرانی، بازیابی و تأمل در خصوص این ویژگی بصری ضرورت می‌یابد که خود گامی مهم در راستای حفظ هویت هنر ایرانی می‌باشد.

پیشینه

در زمینه موضوعی معراج و همچنین در زمینه کیفیت نمادین نور و رنگ در عرفان و هنر اسلامی، پژوهش‌های متعددی انجام شده که معمولاً بیشتر آن‌ها بر معماری و متعلقات آن تمرکز دارند، اما فاقد تحلیل بصری یا گرافیکی مستقیم هستند. کاوش علمی در خصوص سازمان‌دهی عناصر تصویری (نور و رنگ) در نقاشی ایرانی، پیچیده‌تر و دشوارتر از سایر هنرها است. تفاوت پژوهش حاضر با تجربه‌های پیشین در «بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف زبان نمادین آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر» است که به بررسی و تحلیل عواملی چون تکامل، تأثیر متقابل، گونه‌شناسی تطبیقی و سایر موارد این‌چنینی نمی‌پردازد، بلکه تنها از نظریه‌های دینی، فلسفی و زیبایی‌شناختی فرهنگ عرفان اسلامی که توسط صاحبان آن انجام شده، سخن می‌گوید. در واقع، تحلیل حاضر، ترکیبی از یافته‌های علمی موجود و استنتاج عرفانی طبق شواهد تصویری و متنی آن نسخه می‌باشد.

عارف‌پور و خیرالهی ازناوله در پژوهش مقایسه‌کاربرد نمادین رنگ در نگاره سیر شبانه پیامبر^(ص) به سوی مسجد الاقصی؛ معراج‌نامه میرحیدر و نگاره معراج سلطان محمد، میزان استفاده نگارگران از بار معنایی رنگ‌های مختلف در نگاره‌ها

را بررسی و مقایسه نمودند و بر آن سعی بودند تا رابطه معنادار میان میزان استفاده از رنگ‌ها و محتوای نگاره‌ها را دریابند ([Aref Pour & Kheirollahi Aznavleh, 2024](#)). در تحقیقی دیگر با عنوان *خوانش معراج‌نامه نگاری پیامبر اکرم (ص) - دوره ایلخانی و تیموری - از منظر اساطیر ایران باستان*، وکیلی نمادهای روایت‌دار موجود در داستان و نگاره‌های معراج‌نامه ایلخانی و معراج‌نامه تیموری را طبق نظریه معنای کهن‌الگو نورترپ فرای تحلیل و بررسی نموده است ([Vakili, 2021](#)). عبدالحی فرد و همکاران نیز، در پژوهش *ابرهایی طلایی نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر، بازنمایی از قرب سلوکی در آراء سیدحیدر آملی*، به بررسی نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر از منظر آراء سیدحیدر آملی پرداخته‌اند ([Abdullahi Fard & et al, 2022](#)). در تحقیقی دیگر با عنوان *مبانی نمادپردازی رنگ در عرفان شیعه و سنی و الگوی استفاده از آن‌ها در خانقاه-مزارهای شیعی و سنی ایران (با تأکید بر خانقاه-مزارهای شیعی و سنی قرن هشتم و نهم در ایران)* عنوان محسنی و حمزه‌نژاد، نمادپردازی‌های رنگی در عرفان شیعه و سنی را تفسیر نموده و میزان تطابق این مبانی در خانقاه-مزارهای شیعی و سنی را بررسی کردند ([Mohseni & Hamzenejad, 2021](#)). مرادی‌نسب و همکاران نیز در پژوهش *بازشناسی تأثیر اندیشه‌های عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی‌کاری مساجد ایران*، به بررسی میزان رنگ آبی استفاده‌شده در مساجد دوران خوارزمشاهیان تا صفویه پرداختند ([Moradinasab & et al, 2017](#)). همچنین توبیهای نجف‌آبادی و فناپی در پژوهش *تحلیل کاربرد رنگ در نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث*، نمادها و مفاهیم رنگی مطرح در قرآن را بررسی نموده‌اند و چگونگی تأثیر این مفاهیم بر تصمیم هنرمند در ارائه مضامین دینی نگاره‌ها را مورد تحلیل قرار دادند ([Tubihay-e Najafabadi & Fanaei, 2017](#)). کرین نیز در تحقیق *واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ابعاد مختلف پیدایش رنگ در فلسفه و حکمت اسلامی را مورد بحث قرار داده و برای پاسخ به سؤالات پژوهشی خود به رساله *الیاقوته/الحمرا* اثر شیخ محمد کریم‌خان کرمانی استناد نموده است ([Corbin, 2010](#)). همچنین تهرانی در پژوهش *بررسی تطبیقی عناصر ساختاری*

در معراج‌نامه احمد موسی و معراج‌نامه میرحیدر، به تحلیل و مقایسه تطبیقی این دو نگاره پرداخته و نوع نگرش، عملکرد و چگونگی تصمیم‌های نقاشانه هنرمندان در ارائه مضامین دینی را در دو مرحله، از دیدگاه عناصر ساختاری هویت‌ساز و عناصر ساختاری در ترکیب‌بندی مورد بررسی قرار داده است ([Tehrani, 2010](#)). بلخاری نیز در تحقیق *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی: کیمیای خیال*، برخی از مفاهیم حکمت اسلامی مبنی بر دیدگاه حکمای ایران اسلامی نظیر اصول نور، تجلی و ظهور آن را بیان نموده است ([Bolkhari Ghehi, 2005](#)). وی همچنین در پژوهش *تجلی نور و رنگ در هنر ایرانی اسلامی*، به مبانی عرفانی نور و رنگ در هنر ایرانی اشاره داشته و نور و رنگ را از منظر اندیشمندان و عرفای اسلامی بررسی نموده است ([Bolkhari Qahi, 2006](#)). ماریز سگای نیز در تحقیقی تحت‌عنوان *معراج‌نامه سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص) - که شرحی بر معراج‌نامه شاه‌رخ‌ی دارد - به بررسی، توصیف و تحلیل ۶۱ تصویر این نسخه‌ مصور پرداخته است* ([Séguy, 2006](#)).

لازم به ذکر است که در پژوهش حاضر به‌منظور پرهیز از وسعت دامنه تحقیق، از بررسی و تحلیل عواملی چون فرم و فضا صرف‌نظر شده که بررسی آن برای مطالعات آتی در این زمینه توصیه می‌گردد.

روش تحقیق

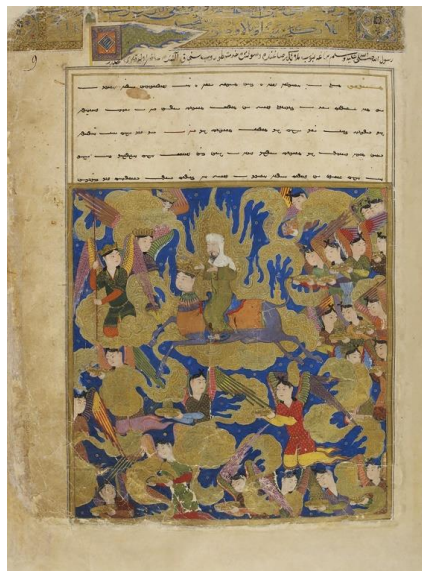
روش تحقیق پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی موردی است که به گردآوری داده‌ها از طریق رجوع به منابع تخصصی کتابخانه‌ای و اسنادی (آرشیوهای تصویری موزه‌ها) برای بررسی تطبیقی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف زبان تصویری آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر پرداخته است. در این راستا، نمونه‌های رنگی در این نسخه بر اساس کارکرد زبان تصویر مورد توجه قرار گرفت و متغیرهای اصلی و شاخص‌های زیبایی‌شناختی در آن بررسی شد. در تجزیه و تحلیل آثار، تنها از نظریه‌های دینی، فلسفی، زیبایی‌شناختی و مواردی از این دست که در فرهنگ عرفان اسلامی رایج بوده، استفاده گردید. در انتخاب نشانه‌ها، پژوهش بر آن بوده تا به بررسی عناوین یادشده بیان‌گر پیشرفت در عرصه کاربرد نشانه‌های بصری و شیوه‌های فنی کاربرد رنگ در

نقاشی‌های مورد نظر پردازد (جداول ارائه‌شده در انتهای مقاله)؛ لذا مؤلفه‌های بصری - که بر مبنای پیشینه پژوهش مشخص و گزینش شده‌اند- را مورد بررسی و تحلیل قرار داد و توسط ابزارهای تحلیل زبان تصویر، گزاره کلیدی در قبال مؤلفه‌های ذکرشده را بررسی و استخراج نمود. در بخش دوم به چگونگی تبدیل مراتب نوری و رنگی به یکدیگر و کارکرد ویژه هر کدام به مثابه یک الگوی تصویری گرافیکی پرداخت و با مشاهده دقیق نمونه‌های به‌دست آمده، سعی در ارائه متناظر عینی برای مباحث نظری نمود. لازم به ذکر است که جامعه آماری تحقیق، نسخه معراج‌نامه میرحیدر ۸۴۰ ه. ق. می‌باشد که فقط درباره تفسیرهای خاص موارد معینی از فرهنگ که توسط صاحبان آن انجام شده، سخن به میان آمده است.

معراج‌نامه میرحیدر

نقاشی ایران در دوره تیموری، دو مکتب هرات پیشین و هرات پسین را دربر می‌گیرد. مکتب هرات پیشین به بازه زمانی ۸۰۷ ه. ق. تا ۸۸۵ ه. ق. تعلق دارد؛ شاهرخ و بایسنقر میرزا از برجسته‌ترین حامیان و هنرپروران این مکتب محسوب می‌شوند. رویکرد هنرمندان دوره تیموری به

تصویرگری کتب ادبی و مذهبی، زمینه‌ساز خلق آثاری گردید که ضمن توجه به پیشینه تصویری گذشته، رویکردی نوین را در ترکیب‌بندی، رنگ و ساختار عرضه نموده که می‌توان به نسخه‌ای کم‌نظیر و جامع با مضامین دینی با عنوان «معراج‌نامه میرحیدر» که در دربار شاهرخ تألیف و ترتیب شده، اشاره داشت. این اثر ارزشمند که امروزه در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود، به دست مالک‌بخشی و به زبان ترکی اویغوری کتابت شده است. دو سرلوح مذهبی و ۶۰ نقاشی آن با ترکیبی خیره‌کننده از طلائی و لاجورد، جلوه‌ای از هنر تذهیب و نقاشی تیموری را به نمایش می‌گذارد؛ همانا این اثر یکی برجسته‌ترین نمونه‌های مکتب هرات است. این نسخه بزرگ (۲۲/۲۴×۵ سانتی‌متر) با ۲۶۵ صفحه، داستان سفر معجزه‌آسای پیامبر اسلام (ص) در شب معراج را به‌همراه تصاویری از جبرئیل و دیگر فرشتگان و نیز صحنه‌هایی از بهشت و دوزخ را به نمایش می‌گذارد. نقاشی‌های این نسخه در قالب چهار موضوع بیت‌المقدس و قبل از شروع سفر آسمانی، سیر آسمان اول تا آسمان هفتم و مشاهده بهشتیان و دوزخیان تصویر شده که هر یک از این نقاشی‌ها به بازنمایی مشاهدات پیامبر (ص) پرداخته است.



تصویر ۱: معراج‌نامه میرحیدر (۸۴۰ ه. ق)؛ ابعاد تابلو ۲۲/۲۴×۵ سانتی‌متر، تکنیک آبرنگ مات، مرکب و طلا روی

کاغذ، کتابخانه ملی پاریس، فرانسه ([URL 1](#))

صفحه، در ارتباط با عملی است که انجام می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که جانمایی آن‌ها در قالب ترکیب‌های چند نفری انجام می‌شود. همچنین بازنمایی تجربه‌های فضایی

صحنه تاترمانند نقاشی‌ها و حالت اندام پیامبر (ص) و فرشتگان، این نسخه را حتی از سایر نسخه‌های هم‌دوره، متمایز نموده است. فعالیت پیکرها و موقعیت آن‌ها در

نور و رنگ در عرفان اسلامی

حکمت عرفان ایرانی، حکمت ذوقی است و کشف، شهود و اشراق در نزد عارف مقبول‌تر از برهان عقلی است و حصول این ذوق عرفانی محتاج ریاضت و سلوک می‌باشد؛ در واقع، سالک با مجاهدت خلوت و ریاضت به کشف حجاب دست می‌یابد و جان وی زمینه‌ای برای انوار روحانی و نزول فتوحات آسمانی می‌گردد. در هنر ادیان، توجه به عالم معنا، صورت‌ها را به صور مثالی تبدیل کرده است. در اینجا، صور طبیعی به شکل فراطبیعی ظهور نموده تا واسطهٔ زمین و آسمان گردد (Madadpour, 1995, p. 100). از نظر ظرافت دید، این روش نتایج درخشانی دربر داشته و به خلق شیوهٔ نوینی از اجرا انجامیده که معادل تصویری آن را می‌توان در اشکال گوناگون هنر نوین - به‌ویژه نقاشی - مشاهده نمود. از مهم‌ترین لطایف روحانی انوار، اصوات و رنگ‌ها هستند که هر کدام نشانه‌ای از حالات و مقامات سالک محسوب می‌گردند.

در بخشی از آثار نجم‌الدین کبری^۱ و شاگردان وی نظیر نجم‌الدین رازی^۲، علاءالدوله سمنانی^۳ و عرفای دیگری نظیر نوربخش^۴، زین‌العابدین شیروانی^۵، اسیری لاهیجی^۶، میبدی^۷ و سید حیدر آملی^۸، تعالیم ویژه‌ای درباره رنگ وجود دارد. هر رنگ، بیان‌گر حالت ویژهٔ سالک است و درک و دریافت دقیق آن، امکان رجوع به مقام روحانی متناظر را

نمی‌تواند عیناً مطابق واقعیت فضایی باشد، بلکه باید ساختاری هماهنگ با دستگاه‌گیرنده انسانی داشته باشد. بدون استثناء، تمام پیکره‌ها در موقعیتی تصویر شده‌اند که هر کدام به‌دنبال انجام حرکت بعدی می‌باشند. طراحی بال هر یک از فرشتگان متنوع است و حرکات آن‌ها یکنواخت نیست، بلکه پرتحرک و پویا به‌نظر می‌رسند و متناسب با لحظه عمل و فعالیتی که انجام می‌دهند طراحی شده‌اند. نقاشان ایرانی با این واقعیت آشنا بودند و با عرضه واحد بصری در حال حرکت، به کمک تضادهای شدید سایه-روشن و رنگ‌های تند، خلاقانه درباره حرکت به تحقیق می‌پرداختند. تصویر عالم‌های فرامحسوسی که نقاش خلق نموده، در راستای سازمان‌دهی عناصر رنگی در نقاشی بنا شده و توسط رنگ‌مایه‌هایی به‌دست آمده که موقعیت آن‌ها را در نقاشی مشخص کرده است؛ این نسخه با بهره‌گیری از زبان تصویر، انسان را نه فقط در هیئتی معنوی و مثالی، بلکه به‌عنوان موجودی با ظرفیت‌های گستردهٔ بشری، به تصویر می‌کشد تا پیوندی میان گذشته و حال برقرار کند (تصویر ۱). نقاشان ایرانی متعلق به هر نسل و سبکی، پیوسته مفهوم خاص خود را از تصویر ارائه نموده‌اند. این هنرمندان با تأکید بر دو بعدنمایی و هماهنگی عناصر، اشیاء را آن‌طور که باید باشند، تصویر کردند نه آن‌گونه که هستند (Canby, 2003, p. 9).

- ۱- «احمد بن عمر بن محمد خیوقی خوارزمی» کنیه ابوالجناب و ملقب به نجم‌الدین و طامة‌الکبری و مشهور به شیخ ولی‌تراش از صوفیان ایرانی قرن ۶-۷ ه. ق. است.
- ۲- «نجم‌الدین رازی» با نام کامل «نجم‌الدین عبدالله بن محمد بن شاه اورالاسدی الرازی» و مشهور به «نجم‌الدین دایه» یا «نجم رازی» از چهره‌های تأثیرگذار و مطرح در تاریخ تصوف ایران و جهان اسلام قرن ۷ ه. ق. است.
- ۳- «شیخ ابوالکارم رکن‌الدین علاءالدوله احمد بن محمد بن احمد بیابانکی سمنانی» از بزرگان تصوف ایرانی و از شاعران و نویسندگان قرن ۷-۸ ه. ق. بود.
- ۴- «سید علاء‌الدین محمد موسوی» معروف به «سید محمد نوربخش اویسی قهستانی» مؤسس طریقه نوربخشیه صوفی قرن ۹ ه. ق. بود.
- ۵ - «حاج زین‌العابدین شیروانی» ملقب به «مست‌علیشاه» از پیران سلسله نعمت‌اللهی و قطب پس از محمدجعفر کبودرآهنگی مجذوب‌علی‌شاه در قرن ۱۲-۱۳ ه. ق. بود.
- ۶- «شمس‌الدین محمد بن یحیی بن علی لاهیجی نوربخشی» معروف به «شمس‌الدین محمد لاهیجی» و متخلص به فدائی یا اسیری از اعظام و افاضل عرفای قرن ۹ ه. ق. بود.
- ۷- «حسین بن معین‌الدین میبدی» ملقب به «کمال‌الدین»، مشهور به «قاضی»، متخلص به «منطقی»، از شخصیت‌های برجسته علمی، ادبی و حکمی ایران‌زمین است که در قریه میبد از توابع یزد در قرن ۹ ه. ق. با به عرصه حیات نهاد.
- ۸- «سید حیدر آملی؛ بهاء‌الدین سید حیدر بن علی بن حیدر علوی حسینی» عارف، فیلسوف، مفسر، محدث، فقیه و متکلم برجسته شیعهٔ دوازده‌م‌امی قرن ۸ ه. ق. است.

فراهم می‌آورد و قابلیت ارتقاء و هدایت آن را به مراتب بالاتر عرفانی دارا می‌باشد. این انوار مشتمل بر سبز، قرمز، زرد، سفید، طلایی و کبود هستند که هر یک در لحظه‌ای معین و متناسب با مراحل سیر و سلوک و کیفیت‌های باطنی سالک، تجلی می‌یابد. رنگ ممکن است موجود باشد، اما ظهور خارجی نداشته باشد؛ بنابراین، ضروری است تا رابطه میان نور و رنگ تبیین گردد. این رابطه را نمی‌توان صرفاً در سطح شرایط مادی عالم محسوس برقرار ساخت؛ از این‌رو، مفهوم «مرکب» در تمامی مراتب عالم از جمله عوامل فرامحسوس صادق است. به همین ترتیب، پدیدار رنگ به تمامی این عوالم تعمیم می‌یابد؛ با این وجود، در تأویل رنگ نباید به رمزپردازی انتزاعی متوسل شد، بلکه برای واقع‌گرایی روحانی جامع و کامل، ضروری است تا از رمزشناسی بهره گرفت (Corbin, 2010, p. 101). توسط تعالیم این اندیشمندان، رموزها و نمادهای رنگی در تمام مراتب عالی هنر و نیز در هنر نقاشی ایرانی به‌کار رفت و به این صورت، ساحت باطنی عرفان اسلامی نه‌فقط در مرتبه محسوس، بلکه در مرتبه فرامحسوس نیز، جلوه‌گر شده است.

تحلیل مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و معراج‌نامه

میرحیدر

رنگ سبز

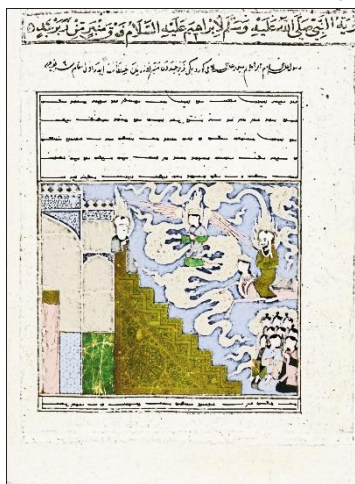
رنگ سبز نشان از حیات دل دارد و سالک نظاره‌گر این رنگ در فضای بی‌کران، دل‌زنده است: «... آن‌گاه که به مشاهده نور سبز مایل به آبی، آرامشی در دل، شرح صدری در سینه، شادابی در باطن، لذتی در روح و بینایی در چشم احساس خواهی کرد که همگی صفات حیاتی هستند که سالک در مسیر سلوک خویش کسب می‌کند» (Kubra, 1989, p. 77). بهترین رنگ برای سالک، رنگ سبز و بهترین حالت برای سالک، دوام این سبزی است که اگر باشد و مداوم نیز باشد، دلیل تمکین است. بنابراین، به یمن رنگ سبز که در حقیقت آخر از همه رخ می‌نماید، به شرط دوام و بقا، موجب ترقی و تعالی سالک می‌شود و مسبب پایداری بارقه‌ها و درخشش‌های باطنی در شناخت جهان می‌گردد که سالک در این حالت می‌تواند در نور راستین به مطالعه هستی

بپردازد و آنچه شایسته و بایسته است را مشاهده کند (Mohammadi, 2001, p. 119). مجدالدین بغدادی^۱ می‌گوید: «رنگ سبز نشان از ادراک جمال دارد، هرگاه نفس سالک به نور قلب منور گردد و بر شدت و درخشندگی آن افزوده شود، نور سبزرنگی درون آن تجلی می‌یابد؛ این نور، نشانه تحقق مرحله‌ای از عرفان شهودی است که با اتحاد روحانی و بیداری باطنی سالک همراه است». به روایت یکی از مشایخ «نور سبز همان حجابی است که پس از آن، هیچ حجاب دیگری برای سالک باقی نمی‌ماند»؛ در این معنا، نور سبز نه‌تنها نشانه تحصیل حالات روحانی است، بلکه دلالتی است بر حصول نوعی انسجام و کمال در روشنایی باطنی، که محور تمامی مراحل سلوک و مراتب نورانی سالک را نمایان می‌سازد (Baghdadi, 1989, p. 76). نجم‌الدین رازی نیز می‌گوید: «چون نور روح با صفای دل امتزاج یابد، نوری سبز پدید آید -نفس مطمئه-» (Razi, 2007, p. 306). همچنین در اندیشه علاءالدوله سمنانی علائم رنگ و نور در عرفان اسلامی صورت کامل‌تری به خود گرفته است: «لطیفه حقیقه [یا مقام محمدیه وجود انسان نورانی را که تصویری از ذات الهی است] نور سبز درخشان است و هفتمین (آخرین) لطیفه نورانی که به مقام حقیقت و ذات الهی مشهور است، لطیفه حقیقه محمدیه می‌باشد؛ این نور، نور مطلق است که صفت خاص حق است». به اعتقاد نوربخش نیز «از میان انواع تجلی، اکثر اوقات تجلی‌های افعالی حق تعالی، متصور به انوار رنگی می‌شود که در تمامی رنگ‌ها متجلی می‌شود. راه اول، رویگردانی از مقتضیات طبیعت حیوانی و آمال طینت انسانی در صحبت مرشد کامل است که به صفای کامل در اثر عبادات قلبی و ذکر زبانی می‌انجامد و به نور سبز ظهور می‌یابد (Mohseni & Hamzenejad, 2021, p. 181). رنگ سبز به‌عنوان نشانه‌ای از نبوت و فضای بهشتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در برخی تصاویر نیز، نور و هاله‌های شعله‌ور، زمینه‌ای سبزرنگ دارند؛ این رنگ در کنار رنگ‌های دیگر، بر مقام روحانی تأکید داشته و به نورانیت پیامبر^(ص) و پیکره‌ها کمک می‌کند. نقاش از رنگ سبز به‌عنوان رنگی مقدس و

۱- مجدالدین بغدادی از عرفان، شاعران و نویسندگان خاص زمان خود بود، وی از مردم بغداد و خوارزم و از مریدان شیخ نجم‌الدین کبری بود که در قرن ۷ ه. ق. به قتل رسید.

محبوب در متون دینی بهره برده است. این رنگ همچنین به تمایز شخصیت پیامبر^(ص) و بازنمایی مقام او در مسیر معراج کمک می‌نماید. رنگ سبز در کنار سایر رنگ‌ها (نظیر طلایی و قرمز) برای نشان دادن حضوری نورانی در آسمان و ارتباط میان عالم محسوس و ملکوت به‌کار رفته است و تمرکز دیداری مخاطب را به سوی مفاهیم معنوی هدایت می‌کند. سبز به‌مثابه رنگی مکمل در پس‌زمینه و پوشش‌ها حضور دارد و با قرمز زمینه و طلایی هاله‌ها تعامل بصری ایجاد می‌کند تا مفهوم روحانیت و پیوستگی نور الهی را برجسته سازد (تصاویر ۲، ۳ و ۴). در نسخه مطالعاتی تحقیق، زبان تصویر توسط غنای رنگ سبز افزایش یافته است که رنگ‌های واضح آن عبارتند از: آبی، سبزماشی، زرشکی، خاکی، سیاه، قهوه‌ای، زرد و بنفش. در مقایسه با رنگ‌های ماهرانه قرن ۸ ه. ق. که تضادهای رنگی گرم و سرد، کیفیت بیانی بیشتری باهم داشتند، خنثی گردیده و سبزه‌ها، آبی‌های لاجوردی و زردهای خاکی در قالب خاکستری‌های رنگی بسیار مشخص هستند. اگر سطح تابلو، دایره رنگ را به‌طور مورب طی کند - مثلاً رنگ آبی را از مسیر خاکستری به سوی نارنجی گسترش دهد، یا رنگ سبز را از مسیر خاکستری به سوی قرمز هدایت

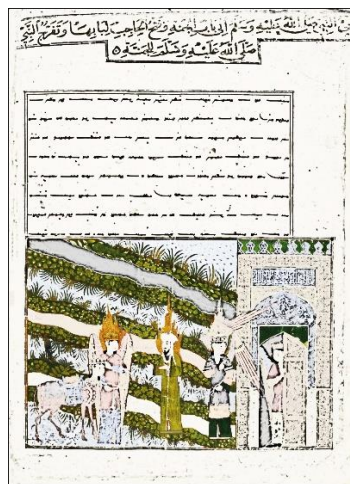
کند- حرکت رنگی تشدید خواهد شد؛ آن‌چنان‌که نقاش هوشمندانه از تضاد رنگی لباس پیامبر^(ص) و فرشتگان بهره برده است، اما علاوه بر انتخاب و جای‌گذاری رنگ‌های هماهنگ، نقاش به عامل ریتم نیز در رنگ‌بندی خود اهمیت اساسی داده و به‌طور مستقیم بر سازمان‌دهی خطوط و ساختار نقوش اثر گذاشته که می‌تواند شدت یا ملایمت آن‌ها را تنظیم نماید. در نقاشی‌های تیموری، ترکیب رنگ‌های سرد و گرم و نیز تناسب روشنایی و تیرگی، در چارچوبی خطی و منسجم، به‌صورت شبکه‌ای هماهنگ و موزون، سازمان‌دهی می‌شود. به‌گونه‌ای‌که کل اثر، مانند یک منظومه بصری منسجم و هماهنگ جلوه می‌نماید. این تعامل میان رنگ و خط، نه‌تنها به تعادل بصری کمک می‌کند، بلکه جریان نگاه و تمرکز ناظر را هدایت نموده و تجربه ادراکی او از فضا و ساختار اثر را شکل می‌دهد - به‌ویژه ترکیب هوشمندانه رنگ‌های متضاد و مکمل - که هماهنگی میان انرژی‌های بصری سرد و گرم و تنش‌های نور و سایه، حس ریتم و حرکت را در نقوش تقویت می‌کند و ضمن ایجاد وحدت در کل اثر، تجربه زیبایی‌شناختی و هیجانی عمیقی را برای بیننده فراهم می‌آورد (Pakbaz, 2002, P. 600).



تصویر ۴: معراج‌نامه میرچیدر (۵۸۴۰ ه. ق.)



تصویر ۳: معراج‌نامه میرچیدر (۵۸۴۰ ه. ق.)



تصویر ۲: معراج‌نامه میرچیدر (۵۸۴۰ ه. ق.)

سبز نشانی از نرمی و در رنگ قرمز نشانی از علو همت است؛ اولی نشان از ادراک جمال و دومی نشان از صفات جلالی دارد که با سختی توأم و هماهنگ است (Mohammadi, 2001, p. 118). نجم‌الدین کبری در این زمینه می‌گوید: «در آسمان، نقاطی سرخ‌رنگ دیده می‌شود

رنگ قرمز رنگ آتش که به قرمز تیره می‌نماید، در صورتی که صاف باشد و کدر نباشد، نشان از حیات همت دارد و گویا سالک که صاحب همت است، به واسطه ثبت همت، گاهی در پهنای بی‌کران به این رنگ صاف و شفاف می‌نگرد. در رنگ

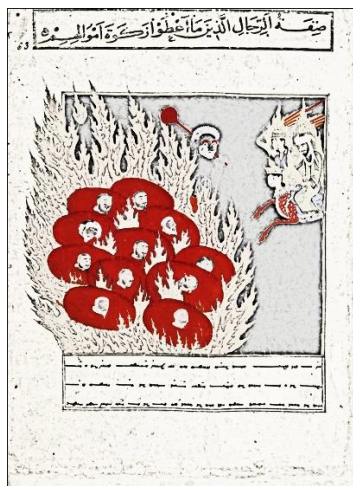
برای هر مرتبه، نوری رنگی قائل است. مرتبه سوم چون سالک به مقام قلب رسد و متصف به اوصاف حمیده گردد، نور سرخ را مشاهده می‌کند که این در عالم ملکوت است» (Mohseni & Hamzenejad, 2021, p.p. 181-182). از منظر سیدحیدر آملی نیز «سالکی که به مقام لقاءالله عروج یافت -در واقع به معرفت توحید ذاتی توفیق یافت- همچون یاقوتی سرخ است و این موجب تحقق قلب اعیان برای سالک می‌شود».

نقاش نیز در بازنمایی این معرفت قدسی، از رنگ سرخ برای بازنمایی آسمان در عرش الهی بهره برده و آن را تنها آسمان سرخ‌گون در میان ۶۰ نقاشی معراج‌نامه میرحیدر قرار می‌دهد (Abdullahi Fard & et al, 2022, p. 95)، اما بیشترین حضور رنگ قرمز در تصاویری است که نقاش برای نشان دادن آتش جهنم و موجودات شیطانی به‌کار برده است. در نقاشی‌هایی که تصویر جهنم و مجازات گناهکاران را نشان می‌دهند، رنگ قرمز برای نمایش آتش سوزان و شعله‌های دوزخ به‌کار رفته است؛ این رنگ همراه با قرمز تیره و قهوه‌ای نشان‌دهنده حرارت، درد، خشونت و مجازات است و با ویژگی گرم و برجسته خود، نقاط تأکیدی تصویر را شکل می‌دهد. رنگ قرمز در این بخش‌ها با فرم خطوط تیز و زاویه‌دار ترکیب شده تا حس خطر و آسیب را تقویت کند. در برخی نقاشی‌ها، پوشش‌های قرمز یا پس‌زمینه‌های قرمز در کنار رنگ‌های طلایی و نیلی قرار می‌گیرند که تمایز میان نور الهی ملایم و آتش کیفر سخت را نشان دهند. این ترکیب رنگی به مخاطب کمک می‌کند تا معنای دوگانه رحمت و عذاب را بهتر ادراک کند (تصاویر ۵ و ۶). در چنین مواردی، قرمز علاوه بر نقش نمادین، نظام تعادل رنگی پویا ایجاد می‌کند و به عمق و حرکت ترکیب‌بندی می‌افزاید (تصویر ۷). در تمام این مراحل، نگاه نقاش متوجه آفرینش است -متوجه چیزهای انسانی و مادی، کیهانی و زمینی- تا نقاشی در همبستگی چهارگانه -فرم، رنگ، فضا و زمان- سهیم شود و نقاشی همانندی از کل عالم هستی گردد، اما هدف اصلی، بازنمایی و ایجاد هماهنگی در معناها می‌باشد، نه در منطق مکانیکی هندسه نور. تصویر دیگر فقط یک الگوبرداری ساده از واقعیت‌های دیدنی نیست، بلکه به تجربه فضایی پویا تبدیل شده که در آن ترکیب رنگ‌ها و نحوه ارتباط آن‌ها با

که از آتش لعل و عقیق، سرخ‌تراند. این نقاط به‌صورت گروه‌های پنج‌تایی و در هیئت‌هایی سنجیده و منظم تعبیه شده‌اند و چنان واجد زیبایی و جاذبه‌اند که مخاطب در نخستین مواجهه، شدیداً مجذوب آن‌ها می‌شود و از شدت اشتیاق، فریاد و ناله سر می‌دهد و آرزوی پیوند و اتصال با آن‌ها را در دل می‌پرورد» (Kubra, 1989, p. 82). در نظام اندام‌شناسی عرفانی علاءالدوله سمنانی «لطیفه قلبیه -به تعبیری: ابراهیم وجود تو- معادل طلوع نور دل تلقی می‌گردد. این نور که به رنگ سرخ عقیق متجلی می‌شود، در تجربه شهودی سالک نقشی بنیادین دارد؛ به‌گونه‌ای که رؤیت آن موجب ذوق عظیم درونی شده و به استحکام و پایداری سالک در مسیر سلوک عرفانی می‌انجامد» (Semnani, 1990, p. 303). در اندیشه عرفانی-فلسفی سهروردی نیز «رنگ سرخ در رساله عقل سرخ، حاصل وضعیت میانی نور و ظلمت است؛ وی با بهره‌گیری از نماد شفق، سرخی را نه رنگی ذاتی، بلکه نتیجه امتزاج سپیدی نورانی با سیاهی ماده و حجاب می‌داند. از این منظر، عقل سرخ نماد موجودی می‌باشد که ذاتاً نورانی و سپید است، اما به‌سبب سقوط در عالم اسفل و گرفتار شدن در قیود جسمانی، در وضعیتی برزخی قرار گرفته و سرخ می‌نماید» (Suhrawardi, 1999, p. 3). بنابراین، سرخی نزد سهروردی دلالت بر تعلیق وجودی عقل، میان عالم نور محض و عالم ظلمت دارد. این تلقی با اندام‌شناسی عرفانی علاءالدوله سمنانی قابل مقایسه است؛ آن‌جا که لطیفه قلبیه به‌صورت نوری سرخ‌رنگ ظهور می‌کند، در حالی که سهروردی سرخی را نشانه اختلاط نور و ظلمت و از پیامدهای هبوط می‌داند، سمنانی آن را مرحله‌ای ایجابی و تکاملی در سلوک تلقی می‌کند که با طلوع نور دل و استحکام سالک همراه است. به بیان دیگر، سرخی در اندیشه سمنانی نشانه فعلیت یافتن مرتبه وجودی و آغاز پایداری در سلوک است، نه صرفاً علامت اسارت در عالم ماده؛ با این تفاسیر، هر دو متفکر «رنگ سرخ» را به وضعیت «میان‌بودگی» نسبت می‌دهند. از منظر نوربخش نیز «طورسوم، تصفیه قلب به اخلاق حمیده می‌باشد که عالمی بی‌نهایت از نور سرخ و بدایت ملکوت علوی است و تجلی این رنگ، علامت کمال تصفیه قلب است». زین‌العابدین شیروانی نیز در این زمینه، سلوک را هفت مرتبه می‌داند و

گاهی پس می‌روند و با جریان موزون خطوط خود در جهات مختلف گسترش می‌یابند. این فضا جایگزین توده‌های حجمی سه‌بعدی و حرکت یک‌طرفه ناشی از جاذبه شده است (Kepes, 1944, p. 90).

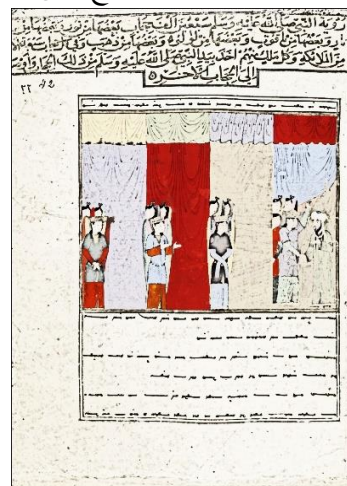
یکدیگر و با فضای اطراف، تصویر را شکل می‌دهد؛ همان‌طور که در معماری، اسکلت فلزی بخش‌های مختلف را در یک فضا به یکدیگر متصل می‌کند، در این فضای پویا نیز عناصر در تعامل با سطوح رنگی، گاهی پیش می‌آیند و



تصویر ۷: معراج‌نامه میرحیدر (۵۸۴۰ ق.)



تصویر ۶: معراج‌نامه میرحیدر (۵۸۴۰ ق.)



تصویر ۵: معراج‌نامه میرحیدر (۵۸۴۰ ق.)

با ظلمت پیوستگی دارد. بر همین اساس، سالکان مبتدی معمولاً رنگ جامه خود را کبود (ازرق) برمی‌گزینند تا با مرحله درونی خود هماهنگ باشد (Razi, 2007, p. 306). علاءالدوله سمنانی نیز می‌گوید: «لطیفه نفسیه [و یا نوح وجود تو] به رنگ کبود ظاهر می‌شود، زیرا نفس در این مرحله بر کدورت ماده فائق آمده و وارد عالم صورت گردیده است». این توصیف نشان‌دهنده مرحله‌ای از سلوک است که سالک پس از غلبه بر ظلمات نفسانی، وارد مرتبه‌ای از تجلی شکل و صورت می‌شود و رنگ کبود نمادی از همین گذار میان ظلمت و نور می‌باشد (Semnani, 1990, p. 303). همچنین نوریخشیه معتقد است: «مرحله دوم سلوک، تزکیه نفس است؛ یعنی پاک‌سازی آن از صفات مذموم، اخلاق شیطانی و غرایز حیوانی. در این مسیر، عارف با عالمی بی‌نهایت مواجه است که با نور کبود تجلی می‌یابد؛ نوری که همان نور ملکوت سفلی می‌باشد و سیر سالک در آن عالم با آغاز سیر در صفت الباطن همراه است. این تجلی نشان‌گر اطمینان و تأیید در فرآیند تزکیه نفس و پیشرفت سالک در مسیر سلوک است». زین العابدین شیروانی نیز می‌گوید: «مرتبه دوم، تزکیه نفس است. از صفات نفسانی و وسوسه‌های شیطانی در این مرتبه آتش، هوا و خاک مشاهده

رنگ کبود (لاجورد) در نظر سالک رنگ کبود، نشان از قوت و حیات نفس دارد و نفس بر او حاکم و فعال می‌باشد. مجدالدین بغدادی می‌گوید: «رنگ کبود نخستین نوری است که برای نفس ظاهر می‌شود و دلیل ظهور آن، فرو رفتن در فضایی تاریک و سراسر احاطه‌شده با ظلمت است تا زمانی که نفس در لباس امارگی قرار دارد و در چنین موقعیتی، جز تاریکی چیز دیگری مشاهده نمی‌گردد، اما هنگامی که نفس به جامه سلوک مزین شود، وارد طریقت گردد، تصمیم بر ذکر خداوند کند و به اذکار ویژه ارباب ذکر همچون «لا اله الا الله» متذکر گردد، از اجزای ظلمانی باطن او نوری از ناحیه همان ذکر خلق می‌شود که شعله آن، از سوی قلب به نفس منعکس شده و سراسر آن را روشن می‌سازد. در این حالت، نور کبودی خانه نفس را به خود متوجه می‌کند که از امتزاج نور ذکر و درخشش قلب با تاریکی نفس، پدیدار می‌شود. به تعبیر دیگر، در عالم باطن هرگاه روشنی ذکر و تابش قلب با تاریکی نفس امتزاج یابد، نور کبود تجلی می‌یابد که نشان از آغاز مراحل روشنایی و بیداری باطنی سالک دارد (Baghdadi, 1989, p. 76). به عقیده نجم‌الدین رازی: «سالک در مرتبه نفس لواحه، نوری به رنگ کبود مشاهده می‌کند؛ زیرا نفس در این مرحله هنوز

را نشان دهد و به تصویر فضاهاى معنوى، عمق بیشتری ببخشد. این رنگ در کاشی‌کاری ابنیه، آسمان‌ها و رودها- در نقاشی‌های بهشت- نیز دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰). می‌توان گفت که قوس فضایی در نقاشی‌های این نسخه با تنظیم درست رنگ آبی لاجوردی ایجاد شده است؛ زمانی که سطحی با کمک رنگ و شکل به حرکت درآید، ساختار خطی که در موقعیت صحیحی قرار گرفته، آن را به عقب می‌راند. این نوع هنر، به نحو بارزی واجد خصلتی نمونه‌وار و معرف نوعی معادله زیبایی‌شناختی است. در رویکرد به این نسخه و در گرایش به زیبا جلوه دادن خلاء، با نوعی مطلق‌گرایی عرفانی مواجه هستیم. نقاش به کمک قدرت درک و عاطفه‌اش در تجربه بصری خود، شیء مدرک را به کیفیت بصری جدید بدل نموده و اکنون ضرورت درونی با واقعیتی ثانوی و زیرین بر اثر حساسیت و روش دید نقاش، سازگار شده تا بر تجربه‌های پیچیده‌تر رنگی فائق آید ([Pakbaz, 2002, P. 417](#))، ضمن آن‌که تطابق چشم بیننده بر اساس تغییرات نور همواره تغییر می‌یابد و چنین به نظر می‌رسد که رنگ‌ها قابلیت باروری دارند. اکنون فضا-زمان در جهت افزایش نیروی رنگ، روشنایی رنگ و یا در جهت گذار از یک رنگ مکمل به رنگ مکمل دیگری پدیدار می‌شود. چنین گذری از کیفیتی به کیفیت دیگر موجب پیدایش جنبندگی در ترکیب‌بندی رنگ‌ها می‌شود.

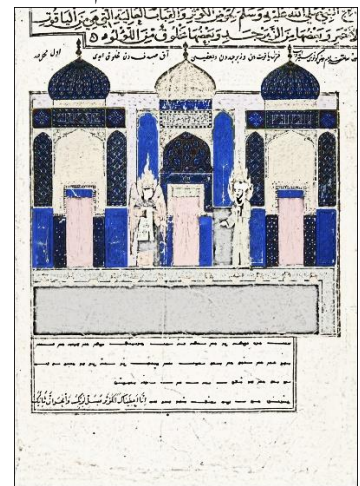
می‌گردد و چون به مقام اطمینان رسد، نور کبود را ملاحظه می‌نماید». میدی نیز در این خصوص بیان دارد: «در مرتبه اطمینان، نور کبود متصور شود که نهایت سیر مطمئن، ملکوت سفلی است ([Mohseni & Hamzenejad, 2021, p. 182](#)). در نسخه مطالعاتی تحقیق حاضر، رنگ کبود (لاجورد) را در پس‌زمینه اثر مشاهده می‌کنیم که هر چه به سمت بالا می‌رود، بر تیرگی آن افزوده می‌شود که با نقاطی طلائی رنگ تئین شده تا بتواند فضا و حالت ملکوتی سفر معراج را بازنمایی کند -به‌ویژه در صحنه‌هایی که پیامبر (ص) از عالم محسوس خارج می‌شود و به طبقات بالای آسمان می‌رسد- که با ایجاد بستری آرام و وسیع، عناصر اصلی را برجسته می‌سازد. در واقع، رنگ کبود (لاجوردی) نشان‌دهنده عمق و معنویت، آسمان آرامش‌بخش و شب است -سفر پیامبر در شبانگاه اتفاق افتاد- که هنرمند از آن برای بیان بهتر این سفر شبانه، بهره برده است ([Pishvazadeh, 2006, p. 138](#)). آبی لاجوردی در آسمان به ایجاد حس قداست، تعالی و ارتباط میان ساحت‌های مختلف وجودی کمک می‌نماید. این استفاده از رنگ‌های روشن و تیره، معنای حرکت از عالم محسوس به ملکوت را در زبان بصری تقویت می‌کند (تصویر ۸). همچنین رنگ آبی یا کبود، به‌طور مکرر در پوشش فرشتگان و موجودات نورانی به‌کار رفته تا جدایی میان عالم محسوس و عالم‌های نورانی



تصویر ۱۰: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰)



تصویر ۹: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰)



تصویر ۸: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰)

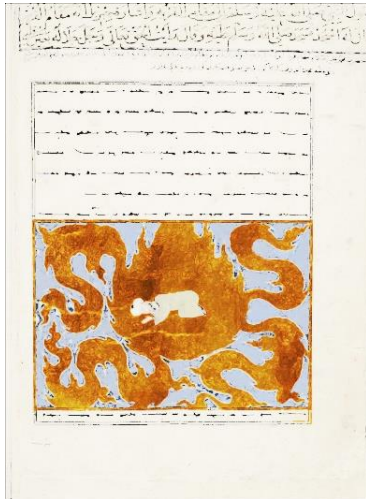
رنگ طلایی

رنگ طلایی بیانگر «آسمان معنا» است. به عقیده نجم‌الدین کبری: «رنگ طلا و نقره، رنگ خلوص و صداقت و طریق آن، طریق کیمیا است». تیتوس بورکهارت^۱ نیز می‌گوید: «در مرتبه انسان روحانی، طلا شعور جسمانی استحاله‌یافته بر روح و یا روح مستقر و تثبیت‌شده در جسم است که به استواری رسیده باشد» (Burckhardt, 1991, p. 23). از نظر کیمیاگران، طلا و نقره دو فلز کاملند که رمز آن‌ها خورشید و ماه است و پنج فلز ناکامل مس (زهره)، آهن (مریخ)، قلع (مشتری)، سرب (زحل) و جیوه (عطارد) موجوداتی زنده‌اند. فلزات پست، تمایل دارند که کامل (طلا و نقره) شوند. آرمان کیمیاگری عرفانی، حصول طلای معنوی - یعنی تزکیه نفس، استحاله روح و تبدیل مزاج - است؛ فلزات کنایه از امیال و آرزوها و شهوات نفسانی دارند و تبدیل سرب به طلا اشاره‌ای است بر تبدیل مزاج آدمی. به عقیده علاء‌الدوله سمنانی «رنگ طلایی بیانگر مرحله‌ای است که علم ذاتی و کشفیات معنوی، در سالک رخ می‌نماید. این مرحله فراتر از دانش عقلی و حسی است و به درک مستقیم حقایق وجودی و نورانی تعلق دارد». سهروردی نیز در این زمینه می‌گوید: «رنگ زرد یا طلایی، رنگ جبروت الهی است که قداست، ارزشمندی و کمیابی را القا می‌کند. بر اساس این تفکر عرفانی، رنگ طلایی می‌تواند نماینده مرحله‌ی نهایی معراج و تکامل روحانی سالک باشد؛ جایی که نور الهی تمام ساحت‌های وجود او را روشن می‌کند و سالک به مقام اتصال با حق تعالی می‌رسد». این رنگ در عرفان، تکمیل‌کننده رنگ‌های قبلی (کبود، سرخ و سبز) است و نشان‌دهنده عبور سالک از مراحل ابتدایی و رسیدن به مقام قرب الهی است». می‌توان ادعا نمود که رنگ طلایی مهم‌ترین عنصر نورانی و قدسی در ساختار بصری معراج‌نامه مطالعاتی تحقیق می‌باشد که با دلالت بر حضور الهی، نور وحی و شکوه آسمانی، تصویر را از سطح واقعیت مادی جدا کرده و به قلمرو فراواقعی منتقل می‌کند. از این‌رو، کاربرد آن در هاله‌ها، معماری‌های آسمانی و تزئینات به خلق نقاط کانونی قدرتمندی در ترکیب‌بندی می‌انجامد و قرارگیری

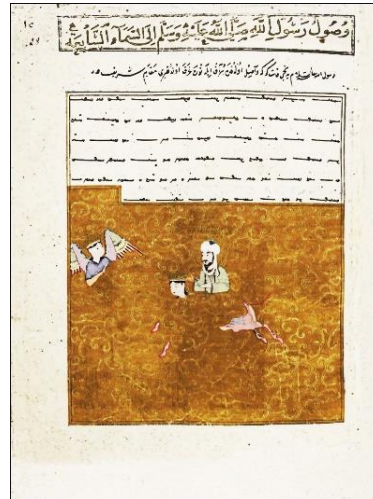
طلایی درخشان در مجاورت لاجورد سیر نیز، باعث می‌شود هر دو رنگ، درخشان‌تر به نظر آیند و عنصر تزئینی پر قدرتی را به‌نحوی شگفت‌انگیز به نمایش گذارند؛ در این نسخه، شعله‌های طلایی با کاربردی نمادین، به‌طور برجسته در هاله‌ها و پرتوهای نورانی اطراف سر پیامبر^(ص)، افراد مقدس و فرشتگان استفاده شده است که بیانگر قداست، نورانیت و مقام روحانی شخصیت‌ها می‌باشد. همچنین ترکیب این رنگ با سایر رنگ‌های زمینه نظیر سفید و کبود، حضور نور و فیض الهی را برجسته می‌سازد. در برخی صحنه‌ها نیز، زمینه‌های طلایی یا خطوط تزئینی طلایی در اطراف قاب‌ها و پرده‌ها برای برجسته‌سازی و تأکید بر اهمیت روایات و وقایع ملاحظه می‌گردد. این کاربرد علاوه بر نقش نمادین، زیبایی بصری و جلوه‌ای باشکوه را به نسخه بخشیده است. از منظر سیدحیدر آملی «برای تحقق این هدف باید معرفت مقید را رها ساخت و با نیت صراط مستقیم، در مسیر «الی‌الله» گام برداشت. در این چارچوب، تعداد محدود ابرهای طلایی، نماد مراحل ابتدایی سلوک است و رنگ طلایی آن‌ها در تقابل با ابرهای سفید عالم محسوس، بیانگر قداست و اهمیت تعلقات معرفتی در این مسیر به‌شمار می‌رود. از طریق این انتخاب‌های نمادین، نقاش موفق شده تا حضور پیامبر^(ص) را در مقام «افق مبین» نخستین مرحله معراج بازتاب دهد؛ به‌گونه‌ای که از نقاشی آسمان اول به بعد، ابرهای طلایی جایگزین ابرهای سفید می‌شوند و از آن به بعد، پهنه آسمان برای حضور امری مقدس مهیا می‌شود (Abdullahi Fard & et al, 2022, p. 91) (تصویر ۱۰). رنگ طلایی که در نقاشی مقام‌های افق اعلی، قاب قوسین در سدره‌المنتهی و عرش الهی نشان داده شده، بر تمام تابلو غلبه دارد؛ به‌گونه‌ای که جمع صورت و معنا حاصل می‌شود (تصاویر ۱۲ و ۱۳). در اینجا فضای شکل‌گرفته از رنگ‌های طلایی به صحنه رویاها و خاطره‌ها بدل می‌شود؛ سطوح شفاف معادل‌های شفافیت رویا می‌شوند و طبقه‌بندی سطوح شفاف، لایه‌های ذهن را باز می‌تابند؛ اگر کل فضا را بازتاب آنی نور در نظر بگیریم، تنها با سطوح پراکنده رنگ‌های درخشان مواجه نیستیم؛ لیکن اگر آن‌ها را به منزله آرایش

در حوزه ادراک بصری و فعال دانستن شخص ناظر در امر دیدن هستند. این سطوح چشم را به نظاره رنگ‌ها و نقوش انتزاعی با ترکیبی موزون وا می‌دارد که می‌تواند خیال را تحریک کند، عواطف را برانگیزد و حال خوشایندی بیافریند (Necipoglu, 2019, p. 277).

انتزاعی بدانیم، پیوند درونی میان آن‌ها نیز آشکار می‌شود (Pakbaz, 2002, P. 328). نقوشی بی‌نهایت گسترش‌پذیر، بدون جهت، مرکب از خط و رنگ، فاقد کانونی واحد [یا سلسله‌مراتبی که به یک نقطه اوج نقش منتهی شود] مستلزم دخالت دادن سوبرکتیویته^۱، ذهنیت



تصویر ۱۳: معراج‌نامه میرحیدر (ق. ۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۲: معراج‌نامه میرحیدر (ق. ۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۱: معراج‌نامه میرحیدر (ق. ۸۴۰ ه. ق)

باشد، ظلمت نیز افزون‌تر می‌باشد (Kashani, 1997, p. 96).

رنگ سفید بنا به روایت ابن‌عربی^۲ «رنگی برگزیده در میان رنگ‌ها است که تمام اشیاء رنگارنگ در آن حل می‌شوند و استحاله می‌یابند؛ به پرده و حجابی رنگی، در دیده ظاهر می‌شود؛ از سیاهی، سرخی و زردی و غیر از این‌ها پوشیده است؛ رنگی است قائم به محل». نجم‌الدین رازی نیز در این خصوص می‌گوید: «چون ظلمات نفس نماند، نوری سپید پدید آید (اسلام)» (Razi, 2007, p. 306). همچنین پیامبر (ص) می‌فرماید: «ان الله تعالی خلق الجنة بیضاء و احب شیء الی الله البیاض: خداوند بهشت را سپید آفرید» (Payandeh, 1985, p. 698). علاءالدوله سمنانی نیز معتقد است: «لطیفه سربه [یا موسویه وجود انسان نورانی] رنگی سفید دارد که در متن خود، پرتوهای سبز از آن ساطع می‌شود. این مرحله نمایان‌گر مرتبه‌ای از تکامل باطنی است که سالک پس از عبور از ترکیه نفس و مشاهده نور کیود به

رنگ سفید

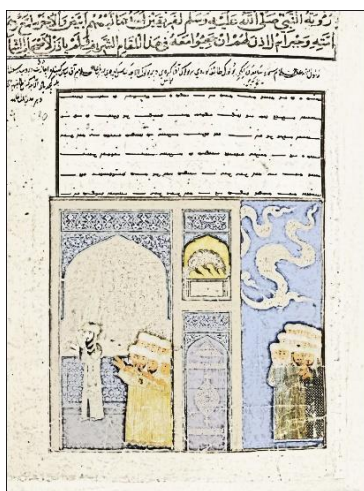
در دیدگاه عرفا، منشاء تمام طیف‌های نوری، نور سفید-در حقیقت همان «نورالانوار»- است که طیف‌های مختلف رنگینی از آن صادر می‌شوند. به عبارتی «رنگی که به بساط و صفا نزدیکتر است و اولی باشد، رنگ سپید است که قابل تمام رنگ‌ها می‌باشد و صورت و فطرتی اصل دارد» (Bakharzi, 1966, p. 35)؛ چنان‌که در قرآن کریم آمده است: «الدُّرَّةُ البیضاء هی العقل الاول» و به گفته حضرت نیز که می‌فرماید: «اول ما خلق الله دره البیضاء و اول ما خلق الله العقل» و این یعنی: «اهل تحقیق می‌دانند که عقول و ارواح نفوس در آن عالم (عالم مثال) رنگ و رنگینی ندارند، اما آن را «دره البیضاء» می‌نامند؛ زیرا هر چیزی که روشن است، به سفیدی نسبت داده می‌شود و آنچه تاریک است، به سیاهی؛ در اشیاء صوری و معنوی، هرچه حجاب کمتر باشد، نور بیشتر است و هرچه حجاب و جهل بیشتر

1- Subjectivity

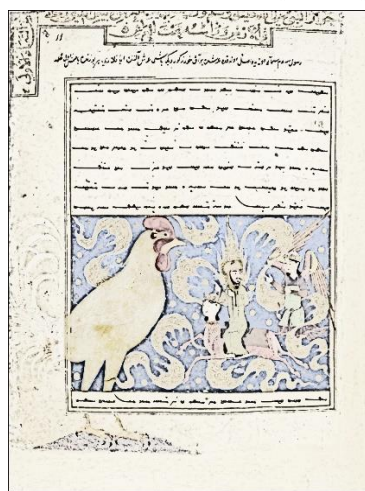
۲ - ابن عربی با نام کامل «ابوعبدالله محمد بن علی بن محمد ابن عربی الحاتمی الطائی الأندلسی المرسی الدمشقی» دانشور، عارف و فیلسوف اندلسی در قرن ۶ ه. ق. می‌زیست، وی شخصیتی بسیار تأثیرگذار در فلسفه اسلامی است.

نوسان است؛ هیچ‌یک از رنگ‌ها شفاف و نهایی نیست و از میان لفافه‌های خفیفی در برابر چشمان ما تغییر مایه می‌دهند و یا در اطراف لبه‌های نامشخص خود، فروکش می‌کنند. پذیرش چنین روش علمی، مستلزم آن است که تصویر تحت نظارت هنرمند درآید، نه فقط رنگ‌ها و سایه‌ها، بلکه می‌بایست ساختار رنگی اثر نیز به طریقی منظم سامان یابد و نقاشی، بافتی فشرده از لکه‌های رنگ گردد که در آن جنبه‌های برگرفته از کثرت به وحدت رسند ([Lynton, 2004, 284](#)). ترکیب سطوح رنگی به‌گونه‌ای موزون، سازمان یافته و هر سطح حامل رنگی درخشان و خاص است؛ درجه‌بندی رنگی مرکب آن‌ها نورهای رنگینی را می‌آفریند و تأثیر هم‌زمانی رنگ‌ها و تغییر فاصله والره‌های رنگی، نوعی ارتعاش فضایی را در سطح نقاشی ایجاد می‌کند، اما گسترش این عناصر به بعد سوم، از این پس، فقط به تغییر تدریجی اندازه‌گیری ابعاد پرسپکتیو رنگی بستگی ندارد، بلکه به اختلاف وزنی وابسته است که از تغییر تدریجی سایه‌روشن‌ها پدید آمده که در نهایت، فاصله فام‌های رنگی را تعیین می‌کند. بعد چهارم (فضا-زمان) نیز به همین صورت در اثر حرکت و پیشروی سفید به سوی سیاه و بالعکس ایجاد می‌شود که جهت این حرکت را زیاد شدن نیروی رنگ‌مایه‌ها مشخص می‌کند (مثلاً حرکتی که از سفید خنثی به سمت سیاه جریان دارد)؛ بنابراین، هماهنگی خاصی میان رنگ و فرم را شاهد هستیم که جسارت در آن بیشتر از دوره‌های قبل می‌باشد ([Kepes, 1944, p. 90](#)).

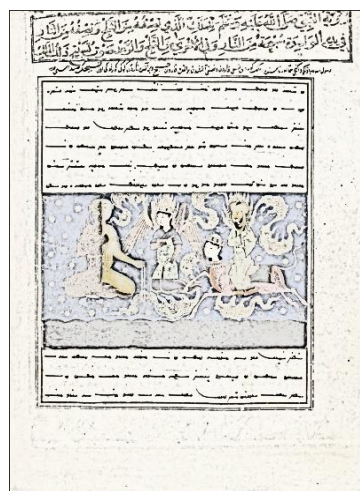
آن دست می‌یابد. در مرحله‌ای بالاتر، نور سبز پرتو افکنده و پرده آن سفید باقی می‌ماند؛ این تجلی بیان‌گر ظهور علم ذاتی و معرفت الهی در وجود سالک است که رنگ سفید در این مقام نماد پاکی و کامل شدن نفس و پرتوهای سبز نمایان‌گر جریان حیات‌بخش و نورانی معرفت و فیض‌های الهی می‌باشند ([Semnani, 1990, p. 303](#)). رنگ سفید - به‌عنوان نمادی از پاکی، نور و حقیقت- را می‌توان در دستار پیامبر^(ص)، لباس مؤمنان و دیگر شخصیت‌های مقدس مشاهده نمود که نشان از پاکی، نورانیت و مقام رفیع آن‌ها دارد. این پیکره‌ها اغلب با زمینه‌های روشن یا نوری سفید احاطه شده‌اند که این رنگ و نور در ترکیب با رنگ‌های طلایی و دیگر پرتوهای رنگی، مفهوم حضور الهی و صفای روحانی را القاء می‌نماید (تصویر ۱۴). سفید از نظر گرافیکی نیز، نقش تنظیم‌کنندگی دارد که با ایجاد فضای تنفس بصری میان رنگ‌های شدید، به برقراری تعادل می‌انجامد و ساختار تصویر را خواناتر می‌سازد. در برخی تصاویر این نسخه نیز «خروس سفید و براق» به‌صورت نمادین به‌کار رفته است؛ چنان‌که پیامبر^(ص) در بهشت، موجودی سفیدرنگ را دیده است که سر آن تا عرش کشیده می‌شود. علاوه بر این، رنگ سفید غالباً در زمینه‌های آسمانی و اشیاء نورانی به‌عنوان پس‌زمینه نور الهی و تمایز عالم قدس از عالم محسوس مورد استفاده قرار گرفته است - به‌ویژه در افق رفیع تابلوها- که تجلیات ملکوتی و مراحل بالای معراج را نشان می‌دهند (تصاویر ۱۵ و ۱۶). رنگ‌مایه‌های سفید در این نسخه از تهرنگ‌های بسیار ظریف تا رنگ‌های شدید و غلیظ در



تصویر ۱۶: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۵: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۴: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰ ه. ق)

دلالت دارند؛ میانه آسمان‌های اول تا ششم به رنگ لاجوردی و نمادی از توسعه آگاهی کیهانی است و سبز که نماد حیات معنوی می‌باشد. رنگ‌های گرم، مانند قرمز به حرکت، رنج و تجربه زمینی اشاره می‌کنند؛ آغاز زمین، قرمز عشق، قهوه‌ای خاکی، نماد دنیا و طلایی نشانگر نور الهی و حقیقت متعالی است و در نهایت سدره‌المنتهی و عرش، طلایی محض و فنا فی‌الله است، جایی‌که رنگ‌ها پایان می‌پذیرند و نور بی‌رنگ ذات آغاز می‌شود. به بیانی دیگر، نسخه معراج‌نامه میرحیدر، رساله‌ای عملی در باب نورشناسی عرفانی است که با زبان رنگ‌ها نگاشته شده و سیطره رنگ بر خط در این نسخه پیروزی مشاهده بر حجاب است. تحلیل رنگی این نسخه نشان می‌دهد که نقاش عصر تیموری صرفاً به دنبال زیبایی بصری نبوده، بلکه مراتب سلوک را با مجموعه‌ای از رنگ‌ها رمزگذاری کرده است.

بنا بر تفاسیر فوق، می‌توان این‌گونه بیان نمود که در نسخه مطالعاتی حاضر، رنگ‌ها نقش مؤثری در ساختار بصری، معناپردازی و تجربه معنوی اثر ایفا می‌نمایند. این اثر نشان می‌دهد که رنگ‌ها صرفاً ابزار تزئینی نیستند، بلکه حامل مفاهیم نمادین، هدایت‌کننده روایت و ابزار انتقال تجربه عرفانی به مخاطب هستند؛ در واقع، رنگ‌ها نه تنها زیبایی‌شناسی نقاشی را سامان می‌دهند، بلکه پلی را میان روایت، معنا و تجربه عرفانی ایجاد می‌کنند. مخاطب با مشاهده این رنگ‌ها، حتی بدون متن، جریان صعود از جهان مادی به قلمرو قدسی را درک می‌کند و در تجربه بصری اثر، با پیام معنوی و عرفانی آن همراه می‌شود. بنابراین، رنگ‌ها به نظامی نمادین تعلق دارند، در نسبت با مفاهیم قدسی معنا می‌یابند و در سازمان‌دهی روایت تصویری نقش دارند. رنگ‌های سرد، مانند آبی و سبز به قلمرو معنوی و آسمانی

جدول ۱: بررسی مراتب نمادین رنگ‌ها در عرفان اسلامی

مورد مقایسه				رنگ‌ها
توضیحات تکمیلی	نقش نمادین رنگ در معراج‌نامه میرحیدر	تجلی نور قلب و ذکر	مرحله سلوک/ حالت باطنی سالک	
نماد حیات، رشد معنوی و عبور از موانع اولیه در سیر سالک	خطوط و نقوش اطراف، توازن میان رنگ‌ها، آرامش‌بخش و تقویت ریتم	نور قلب مستقر و درخشان، انس با حق	روشنی و رشد باطنی / انس با ذکر	سبز
نماد عبور از حجاب‌های باطنی و رسیدن به شدت نورانی روح، انرژی حرکت سالک	تأکید بر کانون‌ها و عناصر مرکزی، ایجاد جلوه پرنرژی	نور قلب و ذکر با نور عناصر بیرونی امتزاج می‌یابد	نیرو و شدت روحانی / تجلی عزم و اراده	قرمز
نماد نخستین حضور نور الهی در نفس، پایه آغاز سلوک و مراحل بعدی	تمرکز در فضاهای مرکزی و خطوط متقاطع، ایجاد حس وحدت و آغاز حرکت	نور ذکر و تابش قلب با تاریکی نفس امتزاج می‌یابد	شروع بیداری باطنی / آمارگی (نفس اماره) به سلوک	کبود (لاجوردی)
بیان‌گر وصال و تجلی کامل الهی در نفس، بالاترین مرحله سلوک	برجسته‌سازی خطوط اصلی و عناصر کلیدی، ایجاد جلوه نورانی و اشرافی	تابش نور قلب به کمال و اتحاد با نور مطلق	کمال باطنی و شهود / وصال	طلایی
نماد پاکی، تجلی کامل نور الهی و مرحله عالی انس با حق	خطوط و حاشیه‌ها، ایجاد تعادل و آرامش در کل ترکیب‌بندی	خلوص و اتحاد با حق / تحقق انس	خلوص و اتحاد با حق / تحقق انس	سفید

جدول ۲: تحلیل گرافیکی «زبان تصویری رنگ‌ها» در نسخه معراج‌نامه میرحیدر

رنگ‌ها	مورد مقایسه					
	وسعت سطوح	جایگاه در ساختار بصری	نوع تضاد و هارمونی	نقش در هدایت نگاه	کارکرد ترکیب‌بندی	اثر ادراکی بر مخاطب
سبز	٪۱۸	عناصر میانی تصویر و پوشش شخصیت‌های مقدس	هارمونی با آبی، تضاد با قرمز	پیوند میان کانون‌ها و زمینه‌ها	ایجاد پیوند میان زمین و آسمان در تصویر	القای معنویت، حیات و امید
قرمز	٪۱۳	نقاط تأکیدی و جزئیات روایی	تضاد شدید با سبز و آبی	هدایت سریع نگاه به بخش‌های مهم روایت	ایجاد تضاد و هدایت نگاه مخاطب	تحریک بصری، افزایش توجه و درگیری عاطفی
کبود لاجورد	٪۲۷	پس‌زمینه غالب و سطوح وسیع تصویری	هارمونی با سبز، تضاد ملایم با طلایی	آرام‌سازی نگاه و آماده‌سازی برای تمرکز بر عناصر اصلی	ایجاد زمینه آرام برای برجسته‌سازی عناصر اصلی	ایجاد حس آرامش، عمق و تعالی
طلایی	٪۲۲	کانون‌های مرکزی تصویر، هاله‌ها و معماری قدسی	تضاد شدید با آبی و سبز، هارمونی با سفید	تثبیت نقطه‌تمرکز و سلسله‌مراتب بصری	ایجاد نقطه کانونی و سلسله‌مراتب بصری	القای قداست، شکوه و فاصله از جهان مادی
سفید	٪۱۰	سطوح نورانی، ابرها و مرزبندی عناصر	هارمونی با طلایی، خنثی‌کننده تضادها	ایجاد مکث بصری و تفکیک عناصر	ایجاد تعادل در ترکیب و ایجاد فاصله میان سطوح رنگی	ایجاد حس خلوص، سکون و وضوح معنوی

نتیجه‌گیری

کثرت معانی که در حوزه نقاشی ایرانی به آثار نسبت داده می‌شود، نشان‌دهنده فهم نقاشی ایرانی به مثابه برساختی اجتماعی است. معانی تولیدشده در ارتباط با نور و رنگ، بر واقعیتی درونی تکیه دارند و رمزشناسی متون مرتبط با عرفان اسلامی نیز بر انتساب معنا به هنر نقاشی ایرانی تأثیرگذار است؛ به عبارتی، نقاشان ایرانی با رمزشناسی رنگ‌ها و تأویل آن‌ها، به طراحی و ایده‌پردازی در زمینه خلق الگوهای نمادین رنگی دست یافتند.

مبانی نظری رنگ در معراج‌نامه میرحیدر بر سه محور استوار می‌باشد: ۱- نمادشناسی رنگ در سنت عرفان اسلامی، ۲- کارکرد گرافیکی رنگ در ترکیب‌بندی نقاشی و ۳- نقش رنگ در انتقال تجربه عرفانی و ساختار روایت؛ در نتیجه، رنگ در این معراج‌نامه، نه فقط یک مؤلفه تزئینی، بلکه زبان اصلی تصویر است، زبانی که مفاهیم عرفانی، سلسله‌مراتب قدسی و مسیر روایی معراج را به شیوه‌ای بصری و قابل

ادراک بازنمایی می‌کند. در این نسخه، پنج رنگ اصلی سبز، قرمز، آبی، طلایی و سفید، ستون‌های زبان بصری اثر را شکل می‌دهند، انتقال مفاهیم عرفانی را ممکن می‌سازند و در نهایت یک نظام معنایی-بصری منسجم را خلق می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که سبز و آبی «قلمروی معنوی و آسمانی»، قرمز «حوزه تنش و حرکت»، طلایی «نماد نور الهی» و سفید «عامل تعادل و خلوص بصری» را نمایندگی می‌کند. از منظر طراحی، این آرایش رنگی، نه تنها زیبایی‌شناسی نقاشی را سامان می‌دهد، بلکه مسیر روایی معراج را نیز هدایت می‌کند؛ به نحوی که مخاطب حتی بدون تکیه بر متن، حرکت از جهان مادی به فضای قدسی را توسط هارمونی و تضاد رنگ‌ها ادراک می‌کند.

این اثر نشان می‌دهد که رنگ‌ها صرفاً ابزار تزئینی نیستند، بلکه حامل مفاهیم نمادین، هدایت‌کننده روایت و ابزار تجربه عرفانی مخاطب هستند. نتایج تطبیق و بررسی‌ها نشان می‌دهد: ۱- نسخه معراج‌نامه میرحیدر نمونه‌ای کامل از یک

Canby, S. (2003). *Persian Painting*. (M. Hosseini, Trans.). Tehran: University of Art Press.

Corbin, Henry. (2010). *Temple and Contemplation*. (E. Rahmati, Trans.). Tehran: Sophia Publications.

Kashani, A. (1997). *Şufîeh Expressions*. (M. Lari, Trans.). Tehran: Art Bureau.

Kepes, G. (1944). *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald.

Kubra, N. (1989). *Fawaih al-Jamal wa Fawatih al-Jalal*. (A. A. Isfahani, Trans.). Tehran: Marvi publications.

Lynton, N. (2004). *The Story of Modern Art*. (A. Ramin, Trans.). Tehran: Ney Publications.

Madadpour, M. (1995). *Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art*. Tehran: Amir Kabir Publications.

Mohammadi, K. (2001). *Najmuddin Kobra*. Tehran: Tarh-e No publications.

Mohseni, M., & Hamzenejad, M. (2021). Fundamentals of Color Symbolization in Shia and Sunni Theosophy and the Application Patterns in Shia and Sunni Monastery-mausoleums in Iran (Focusing on Monastery-mausoleums of the 8th and 9th Centuries AH in Iran). *Negareh Journal*, (173). [In Persian with English Abstract] Doi: [10.22070/negareh.2020.5426.2490](https://doi.org/10.22070/negareh.2020.5426.2490)

Moradinasab, H., Bemanian, M. R., & Etesam, I. (2017). Recognition of Mystical Thoughts Effects on Blue Color in Tile Lining of Iran's Mosques. *Journal of Islamic Architectural Research*, 5(1), 32-47. [In Persian with English Abstract] URL: <http://jria.iust.ac.ir/article-1-693-fa.html>

Necipoglu, G. (2019). *The Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. (M. Qayyoomi Bidhendi, Trans.). (3rd ed.). Tehran: Rowzaneh Publications.

Pakbaz, R. (2002). *In Search of a New Language: An Analysis of the Evolution of*

اثر مذهبی و معنوی است که در عین حال به تمام سنت نقاشی ایرانی وفادار و وابسته است؛ ۲- رنگ در معراج‌نامه میرحیدر به صورت نمادین به کار رفته و با مفاهیم قدسی، کیهان‌شناختی و عرفانی مرتبط می‌باشد؛ ۳- نقاش از نور و رنگ به صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون در اثر بهره برده است. معراج‌نامه میرحیدر نمونه‌ای برجسته از آثار مذهبی و معنوی می‌باشد که در عین وفاداری کامل به سنت نقاشی ایرانی خلق شده است. در این اثر منحصربه‌فرد، هنرمند با استفاده از تمام عناصر زمینی و خاکی، تصویری فرارزمینی و روحانی را آفریده و تلاش نموده برای درک انسان، مفهوم قدس را تا حد امکان به تصویر کشد.

References

Abdullahi Fard, A., Khazaei, M., & Rezapour Moghadam, R. (2022). Golden Clouds in Mir Heidar's Miraj Nameh Paintings as an Embodiment of Mystical Path in Seyed Heidar Amoli's View. *Journal of religious Thought*, 82(22), p.p. 81-102. [In Persian with English Abstract] Doi: [10.22099/jrt.2022.42256.2584](https://doi.org/10.22099/jrt.2022.42256.2584)

Aref Pour, E., & Kheirollahi Aznavleh, M. (2024). Comparative Analysis of the Symbolic Use of Color in Depictions of the Night Journey of the Prophet Muhammad (PBUH) Towards the Al-Aqsa Mosque. *Iranian Journal for the History of Islamic Civilization*, 56(2), 7 -28. [In Persian with English Abstract] <https://civilica.com/doc/1923448>

Baghdadi, M. (1989). *Tuhfat al-Bararah fi Masā'il al-'Asharah*. (M. B. Saedi Khorasani, Trans.). Tehran: Marvi.

Bakharzi, Y. (1966). *Owrād ol-Ahbāb va Fosūs ol-Ādāb*. (H. Afshar, Ed.). Tehran: University of Tehran.

Bolkhari Ghehi, H. (2005). *Mystical Foundations of Islamic Art and Architecture*. Tehran: Suresh Mehr.

Bolkhari Qahi, H. (2006). *The manifestation of light and color in Iranian-Islamic arts*. Tehran: Soureh Mehr Publications.

Burckhardt, T. (1991). *Symbolism*. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush.

Painting in the Modern Era. (3rd ed.). Tehran: Negah publications.

Payandeh, A. (1985). *Nahj al-Faṣāḥah*. Tehran: Javidan Publications.

Pishvazadeh, S. (2006). The Aesthetics of Color in Miraj-Nameh. *Selected Papers of the Conference on the Manifestation of Beauty*, Tabriz

Razi, N. A. (2007). *The Path of God's Bondsmen from Origin to Return*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Séguy, M. R. (2006). *Mi'rajnameh: The Miraculous Journey of the Prophet*. (M. Shayestehfar, Trans.). Tehran: Institute for Islamic Art Studies Publications.

Semnani, A. (1990). *Persian Writings of 'Ala' al-Dawla Semnani*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Suhrawardi, S. (1999). *Aql-e Sorkh*. Tehran: Mola Publications.

Tehrani, R. (2010). A Comparative Study of Structural Elements in Ahmad Musa's Mirajnameh and Mir Haidar's Mirajnameh. *Negareh Journal*, (14), 23-38. [In Persian] <https://www.noormags.ir/view/en/magazine/number/93755>

Tubihay-e Najafabadi, E., & Fanaei, Z. (2017). Analysis of the use of color in the illustrations of Mir Haidar's Mi'raj Nameh based on the position of color in the Holy Quran and Hadiths. *Islamic Art Studies Quarterly*, 13 (28), 98-119. [In Persian] <https://search.isc.ac/dl/search/defaultta.aspx?DTC=8&DC=1091017>

Vakili N. (2022). Reading the Ascension (Meraj Nameh) writing of the Holy Prophet (pbuh) (Ilkhani and Timurid period) from the perspective of ancient Iranian mythology. *Journal of Comparative Art Studies*, 11(22), 49-64. [In Persian with English Abstract] doi:[10.61186/mth.11.22.49](https://doi.org/10.61186/mth.11.22.49)

URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f1.planchecontact>