Journal of Iranian Studies
Shahid Bahonar University of Kerman
ISSN: 1735 - 0700

Phenomenological Reading of the Colors of a Persian Painting from the book of Samak Ayyar of Al-Injou's Period by Relying on the Theories of Najmuddin Kubra*

Fatemeh Mehrabi[1]

Abstract

1. Introduction

Persian painting is one of the critical contexts for the emergence and design of Persian and Islamic wisdom, which has a long life in the history of illustration of this land. The main issue of this research is to reflect on the use of Persian painting from philosophical principles affecting its color and light. The Persian painter uses various techniques to create this meta-sensory space, one of which is wisdom-based coloring. The primary purpose of this research is to study and analyze the views of Najmuddin Kobra to use them in the audience-oriented critique of works of art. However, the question that guides this paper to achieve its goal is that if the audience is aware of Najmuddin Kobra's views on the manifestation of the colored lights, how do they read that work encountering with a work of art?

2. Methodology

Accordingly, Sheikh Najmuddin Kobra's views were analyzed in this study through Henry Corbin's hermeneutic phenomenology, and later,

* **Article history**:

Received 13 June 2021
Received in revised form 24 May 2022
Journal of Iranian Studies, 21(41), 2022
Accepted 18 June 2022
Published online: 28 June 2022
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. Ph.D. student in Analytical History and Application of Islamic Art, Tehran University of Arts, Iran. Fa.mehrabi@yahoo.com

an artwork's colors were analyzed with a descriptive and analytical method by the audience. The present paper intends to adopt this approach to read the views of Sheikh Najmuddin Kobra and then consider the practical application of these views on a work of art to find an answer to the problem brought up in this article.

3. Discussion

In the case study of the present paper, the slightest visual and color details in a mystical ideal system such as the mysticism of Sheikh Najmuddin Kobra can be part of a set of conventional cultural codes. The general basis of Najmuddin Kobra's views on the concept of intuition has been formed by himself. To explain his views, the Sheikh refers to what he calls "the path of observation." In his view, the dual levels of observation are such that forms and fantasies are perceived first, and in the second place, essences are revealed by colors. Of course, it should be noted that in Najmuddin Kobra's thought, color is not an accident but a kind of manifestation of meaning. In addition to this, he mentions two types of observations which are as follows:

• Mundane observation: Attention to the earth, occult observation, related to shapes and colors, seas and wells, and the like.

• Transcendental observation: Attention to the sky, apparent intuitive observation related to the sun, moons, and stars, and any subjective intuition.

Najm Kobra begins his discussion on the intuition of colored light with the question of "In the path of observation, how different are existence, soul and devil?" In answering this question, he mentions a system based on the three factors of existence, soul, and devil and describes the intuition of colored light based upon the diversity of the effects of each factor.

Existence effects; According to Najm Kobra, existence in the first degree is the infinite darkness and gloom that attracts the seeker, and when there is a little purity and light in it, it corrects itself and finds a unique purity and becomes a white cloud.

Soul effects; According to Sheikh, a person's soul is melted in the color of the sky as soon as it appears, and if the devil dominates it, it will burn like dark springs or fire. Sheikh attributes each visible light due to the effects of the soul to one of Amara, Lavameh, or Motma'ina.

Devil effects; Najm Kobra believes that the devil is a fiery fire in which no purity is felt and is accompanied by darkness and blasphemy and embodied in the body of optimism.

To overcome the evil effects of existence, soul, and devil, Sheikh proposes solutions such as the reminder and appearance of a helping angel or a heavenly witness and finally finds his way to see the light through allegories about the deserts to be traveled, mountains, plains, rivers, wells, and the sea which are to be understood. Finally, he describes his system of colored light as follows:

Green; green is the sign of the life of the heart.

Red; if it is not cloudy, the color of fire is a sign of the life of effort and power. If it is cloudy, it is a sign of intensity and unhappiness, and it means that the seeker is suffering due to a struggle with the soul and the devil.

Blue; blue is the color of life.

Yellow is a sign of weakness and disability.

Finally, Najm Kobra speaks of a timeline through which humans with struggle can observe black light, dark shades of red and dark shades of blue seen as the green light, light shades of red, light shades of blue, and yellow. To experience this change in intuition, the Sheikh mentions a tool called heart. From one way, he likens the setting of this transformation, the seeker's existence, to a well in which man is at the beginning and end of the path and in an absolute state of darkness. After experiencing these transformations of the heart, a green light shines on the wellhead, and in a short time, it pervades everywhere so that no trace of the initial darkness remains. He describes how the heart transforms through the seven levels of existence and mentions the seven wells above which a sky and a constellation existed, talking with man from the bottom of the well. Sheikh considers the emergence of this light is possible when the man has borne the heavy burden of Mujahideen, so if a great intellect is revealed to him, the colors will also appear on him. The second factor causing the appearance of this light is the mention of the heart, one of the signs and symptoms of which is that the human being sees a source of light in front of him that flows as fast as possible, and the seeker feels calm when he sees it.

This paper has studied a painted folio from the book Samak-e Ayyar of the Al-Injou period, currently kept in Oxford's Bodleian Library. This painting shows the story of the capture of Faghfor Shah in the

battle with Daburah, who finally Samak rushes to his aid and saves him from the well. The set of colors used in this painting are six: black, two shades of red, green, blue, yellow, and white. The colors used in the lower part of the painting are black, blue, yellow, and red, and all the colors used in the upper part are white, red, purple, blue, yellow, and green, and all are bright and shiny. The black color at the bottom of the image is like a dark cloud that is the product of the appearance of purity and light in the seeker and the promise of his ascent from the depths of absolute darkness. In this painting, the predominant color of Faghforshah's dress is opaque red, and Najm Kobra considers it as a symbol of trouble and unhappiness, which is consistent with the situation of Faghfor Shah who is trapped in a well and is worried and anxious to get rid of it and has struggled and intensified. All four colors, light black, red, blue, and dull yellow, are the product of the turbidity existing in Faghfor's life. The celestial witness which has led Faghfour to get rid of this darkness is Samak Ayar, whose three colors of green, purple and white are evident in his clothes simultaneously, and he is the one who will ultimately lead to Faghfour's liberation and freedom.

4. Conclusion

The findings of this study indicate that the components, composition, color, theme, and meaning behind this painting are entirely consistent with the theoretical foundations of Sheikh Najmuddin Kobra. The painter has beautifully shown this difference by combining the image into lower and upper parts and coloring it into two opaque and explicit modes. Criticism is placed on the role depicted in it and the apparent meaning derived from the observer text. An audience-oriented critique can indicate the degree of human ascent from the well of darkness.

Keywords: Color Phenomenology, Najmuddin Kubra, Henry Corbin, Persian Painting, Samak Ayyar.

How to cite: Mehrabi, F. (2022). Phenomenological Reading of the Colors of a Persian Painting from the book of Samak Ayyar of Al-Injou's Period by Relying on the Theories of Najmuddin Kubra. *Journal of Iranian Studies*, 21(41), 687-715. http//doi.org/000000000000000000

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰

خوانش پدیدارشناختی رنگ‌های یک نگاره از کتاب سمک عیار دوره آل اینجو با تکیه بر آراء نجم‌الدین کبری*

فاطمه مهرابی[۱]

چکیده

گذر از پدیدار رنگ به معنا، فرایندی است که از دیرباز تاکنون نزد متفکران متعدد با سویه‌های فکری متفاوت همواره مطرح بوده است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش شکل گرفت که، در یک مثلث معنایی متشکل از مخاطب، مؤلف و اثر هنری، صرف‌نظر از قصد مؤلف و وجه بیانگری اثر، اگر مخاطبی به شیخ نجم‌الدین کبری در مورد تجلیات انوار رنگی آگاه باشد در مواجهه با یک اثر هنری چگونه آن اثر را خوانش می‌کند؟ ازاین‌رو با بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی هرمنوتیک هانری کربن به تحلیل آراء شیخ نجم‌الدین کبری دراین‌باره پرداخته شد و با ماحصل این بررسی و روشی توصیفی و تحلیلی رنگ‌های یک اثر هنری را مورد نقد یا خوانش مخاطب‌محور قرار داد و درنهایت به این نتیجه رهنمون شد که هنگامی‌که یک اثر هنری بر مبنای آراء نجم کبری مورد قضاوت قرار می‌گیرد، می‌توان از مشاهده محض گذشت و به‌نوعی شهود شخصی دست‌یافت که در مورد نمونه مطالعاتی این نوشتار، نتیجه شهود بدین قرار بود که نگاره موردمطالعه به‌واسطه ترکیب‌بندی بندی عمودی و رنگ‌بندی دو ساحتی‌اش تبیینی از تعین انوار رنگی‌ای است که نجم کبری از آن سخن می‌گوید.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۳/۲۳ تاریخ ویرایش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۸

مجله مطالعات ایرانی، سال ۲۱، شماره ۴۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۶۸۷- ۷۱۵ DOI: 10.22103/JIS.2022.17727.2184
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی
حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. رایانامه: fa.mehrabi@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: پدیدارشناسی رنگ، نجم‌الدین کبری، هانری کربن، نگارگری، سمک عیار.

۱. مقدمه

نگارگری ایرانی یکی از بسترهای مهم تجلی و طرح حکمت ایرانی و اسلامی است که عمری به درازای تاریخ تصویرگری این سرزمین دارد. لویی ماسینیون[۱] نگارگری ایرانی را کاری کیمیاگرانه می‌داند که غایت آن تمییز پاره‌های نور مینوی از کالبد مادی است و در همین راستا هانری کربن[۲] معتقد است که فلسفه پس‌پشت نگارگری ایرانی همانا رهنمون ساختن بینش مخاطب به عالمی فراسوی عالم حسی است. این هنر چه به لحاظ صورت و چه ازلحاظ معنا و یا حتی فلسفه پس پشت آن، ابعاد گوناگونی دارد که پرداختن به هریک نوشتاری منحصر می‌طلبد. نکته‌ای که در این مجال مدنظر این نوشتار است، بحث نور، رنگ و وجه فراحسی مؤثر بر این هنر است. سید حسین نصر در رابطه با این وجه فراحسی نگارگری می‌گوید: «اگر فضای تصویری نگارگری، کیفیتی سه‌بعدی می‌یافت در این صورت از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و مبدل به تصویر عالم ملک یا ماده می‌شد». (نصر ۱۳۸۲: ۱۰۹)

مسئله اصلی این پژوهش، تعمق در بهره‌گیری نگارگری ایرانی از مبانی فلسفی تأثیرگذار بر رنگ و نور آن است. نگارگر ایرانی برای خلق این فضای فراحسی از تکنیک‌های گوناگونی بهره می‌گیرد که هریک در جای خود شایسته تأمل و بررسی است ازجمله این تکنیک‌ها می‌توان به فضاسازی چند ساحتی و رنگ‌گذاری‌های مبتنی بر حکمت یادکرد. پاکباز در رابطه با این نوع فضاسازی معتقد است «این نوع فضاسازی چند ساحتی که بی‌شک متأثر از بینشی عرفانی است، اوج کمال و انسجام نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی را نشان می‌دهد. هر بخش فضایی مکان وقوع رویدادی خاص و غالباً مستقل است. امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی ندارند، اما گویی ناظری آگاه همه‌چیز را درآن‌واحد می‌بیند». (پاکباز ۱۳۸۴: ۹۳) حضور رنگ و نور در نگارگری ایرانی

از دیرباز مبتنی بر فلسفه‌ای بوده که ذهن هنرمندان خالق اثر تحت تأثیر آن بود، پژوهشگران این حوزه معتقدند با توجه به شواهد موجود، مشخص است نگارگران در دوران گذشته «یا خود صوفی و عارف بوده و یا زمینه‌ی فکری‌شان از طریق الفت با شعر و ادب فارسی به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بوده است». (پاکباز ۱۳۷۹: ۵۹۹)

همان‌طور که از عنوان این نوشتار نیز برمی‌آید، مؤلفی که در ساحت درک و در رابطه با موضوع، مدنظر این نوشتار است، شیخ نجم‌الدین کبری است و مؤلف ناشناسی که در ساحت خلق به اثر او پرداخته می‌شود، هنرمندی از دوره آل‌اینجو است. هدف اصلی این نوشتار مطالعه و تحلیل آراء نجم‌الدین کبری به جهت بهره‌گیری از آن در نقد مخاطب‌محور آثار هنری است. اما پرسشی که به این نوشتار در راستای رسیدن به هدفش جهت می‌دهد بدین قرار است که، اگر مخاطبی به آراء نجم‌الدین کبری در مورد تجلیات انوار رنگی آگاه باشد در مواجهه با یک اثر هنری چگونه آن اثر را خوانش می‌کند؟

۱-۱.ضرورت و اهمیت پژوهش

اهمیت چنین مطالعه‌ای ازآن‌روست که، با توجه به گنجینه غنی و عظیمی که از آراء عرفانی در فرهنگ ایرانی و اسلامی وجود دارد، تاکنون آن‌گونه که باید به‌عنوان مبنایی برای نقد مخاطب محور مورد توجه قرار نگرفته‌اند و بدیهی است با علم بر چنین آرائی می‌توان به خوانش و نقدی متفاوت از آثار هنری رسید که صرفاً بر مبنای درک مخاطب مطرح شده و کم از سایر شیوه‌های نقد مؤلف محور و متن محور ندارد.

۲-۱. مروری بر ادبیات تحقیق

در مورد نگارگری و خوانش پدیدارشناسانه رنگ‌های آن، پژوهش‌ها و مطالعات اندکی صورت گرفته که برخی از آن‌ها که پیشینه‌هایی برای این نوشتار محسوب می‌شوند، بدین قرارند:

مقاله‌ای تحت عنوان «دیدگاه عارفان مسلمان درباره نور و تأثیر آن بر ساحت هنر» توسط سید رحیم خوش‌نظر، غلامرضا اعوانی، حکمت‌اله ملاصالحی و حبیب‌اله

آیت‌اللهی در سال ۱۳۸۸ نوشته‌شده که به مطالعه ادراک خیالی و عالم خیال از منظر اندیشمندانی چون غزالی، سهروردی و نجم‌الدین کبری و تأثیر آن بر خلق هنری پرداخته است. مقاله دیگری با عنوان «روانشناسی رنگ در اندیشه عرفانی نجم الدین کبری» توسط احمد پاکتچی نوشته شده و در سال ۱۳۸۰ در مجموعه مقالات همایش بین‌المللی شیخ نجم الدین کبری به چاپ رسیده است. در این مقاله پاکتچی، به تفصیل به آرا نجم کبری پیرامون انوار رنگی و روانشناسی آن می‌پردازد. پایان‌نامه دکتری سیدرحیم خوب‌بین خوش‌نظر در سال ۱۳۸۸، با عنوان «پژوهشی در تأثیر نظریه نور حکمت اشراقی بر نگارگری ایرانی» به راهنمایی غلامرضا اعوانی در دانشگاه شاهد انجام‌شده که به نحوه تلقی حکمای مسلمان ازجمله ابن سینا، غزالی، سهروردی و نجم‌الدین کبری درباره‌ی نور، مراتب انوار، انوار رنگین و عالم مثال پرداخته و درنهایت به این نتیجه رسیده که تأثیرات حکمت و عرفان اسلامی بر نگاه هنرمندان مسلمان، به نمایش جلوه‌هایی خاص از نور و رنگ در عالم خیالی نقاشی ایرانی انجامیده است. همچنین پایان‌نامه دیگری با عنوان «معناشناسی رنگ در نگارگری ایران (قرن هشتم تا یازدهم هجری)» در سال ۱۳۹۱ توسط سمیه صفاری احمدآباد و به راهنمایی جلال‌الدین سلطان کاشفی نوشته‌شده که به سیر تحول رنگ‌ها در نگارگری ایران از قرن هشتم تا قرن یازدهم هجری قمری می‌پردازد و سپس نظریه‌های حکیمان اسلامی در مبحث معناشناسی رنگ را بررسی می‌کند. مقاله دیگری با عنوان «خوانش پدیدارشناختی رنگ‌های یک مقبره‌پوش دوره صفوی با تکیه‌بر آراء علاءالدوله سمنانی» توسط فاطمه مهرابی و بهروز عوض‌پور در سال ۱۳۹۸ با هدف فهم یک اثر هنری بر اساس آرا علاءالدوله سمنانی انجام شده و در نهایت بدین نتیجه دست یافته که اگر با مبنا قرار دادن آراء سمنانی یک اثر هنری مورد قضاوت قرار گیرد، مخاطب در فهم اثر هنری از مشاهدهٔ محض گذشته و وجوه نادیده‌ای از اثرهنری را درک خواهد کرد که به لطف این آرا بر او معلوم شده است. این مقاله به جهت روش‌شناسی و نوع مواجهه‌اش با آرا عرفای مسلمان و درک آثار هنری مشابه مقاله پیش‌رو است.

موارد مذکور که از اهم پژوهش های موجود در باب رنگ از منظر نجم کبری هستند، پژوهش حاضر را بدان رهنمون شدند که با مد نظر قرار دادن دستاوردهای ایشان، در جستجوی پاسخ مسئله اساسی خود برآید. نکته‌ای که در این میان و در مورد این آثار پژوهشی وجود دارد آن است که تقریبا هیچ یک از این آثار آرای نجم کبری در مورد رنگ و نور را به‌عنوان مبنایی برای نقد مخاطب‌محور و یا خوانش آثار هنری خلق شده در فرهنگ ایرانی اسلامی در نظر نگرفته و از این جهت بدان توجه نداشته‌اند، به جز یک مورد، (مهرابی و عوض‌پور ۱۳۹۸)، که این پژوهش نیز آرا علاالدوله سمنانی را مبنای کار خود قرار داده است. به همین جهت ضروری می‌نماید این پژوهش نیز با هدف گذر از خوانش محض آرا نجم کبری و رسیدن به کاربستی عملیاتی از این آرا به نوبه خود مقدمات آگاهی پژوهشگران یا مخاطبان از وجه کاربردی این آرا در امور جاری فرهنگی را فراهم آورد. به این ترتیب در بخش بعدی و پس از تبیین رویکرد پژوهش مقدمات اساسی جستجوی یاد شده فراهم خواهد آمد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. رویکرد پژوهش

اگر ادراک پدیدارشناسانه و تحلیل هرمنوتیک دو ابزار کارآمد برای شناخت آثار و آراء هنری و فلسفی پیرامون ما باشند، برآیند این دو احتمالاً همان ابزاری است که ما را درک فلسفه پیچیده‌ای چون آراء حکمای ایرانی مسلمان یاری می‌کند. این ابزار به‌غایت کمالش همان چیزی است که هانری کربن را یاری کرد تا از پدیدارشناسی هوسرل و هرمنوتیک هایدگر بگذرد و طریقی را در پیش گیرد که بهترین ابزار برای درک آرا حکما و عرفای ایرانی و مسلمان بود.

کربن با روش پدیدارشناسی هرمنوتیک، شرایط اولیه برای ارتباط با حکمت ایرانی و درک آن فراهم کرد. (نامور مطلق ۱۳۸۵: ۱۳۰-۱۳۱) در پدیدارشناسی سخن از این است که ناپیدا، پیدا شود (پازوکی، ۱۳۸۰: ۱۵) و در هرمنوتیک سخن از بازگشت به سرآغازهاست. او برای پدیدارشناسی هرمنوتیک خاص مدنظرش از واژه تأویل استفاده

می‌کند که آن را چنین شرح می‌دهد: «تأویل به معنای نوعی exegesis[۳] است که درعین‌حال نوعی exodus و نوعی «به درشدن» و «عزیمت» نفس به‌سوی نفسِ کلی است. در اسلام، تأویل، یا بازگشت تأویلی به اصل، به معنای عمل به قانون رفتن به باطن، فعلیت بخشیدنِ تطابق‌های رمزی در عرصه تجربه است و ازآنجاکه این قانون محرک فطری و مبنایی روان دینی است، انسان‌های اهل معنا در همه جوامع را به‌غایت واحدی می‌رساند» (کربن ۱۳۸۹: ۱۱۳)؛ و بر این باور است که «امری که مورد تأویل قرار می‌گیرد، از یک مرتبه وجود به مرتبه دیگر آن گذار داده می‌شود تا ساختار ذات آن رها شود (امری که به معنای ساختارگرا بودن نیست). ساختار، همان ترتیب مظاهر است. کشف محجوب یعنی رها ساختن و کشف حجاب ازآنچه ضمن آشکار ساختن خود، در پدیدار پنهان می‌شود...این امر، ساختمانی دیالکتیکی نیست، بلکه منظور این است که اجازه دهیم تا آنچه پنهان است، خود را پدیدار سازد. تأویل اساساً این است». (کربن ۱۳۶۹: ۲۲)

بالانفا[۴] معتقد است مطالعات کربن به‌خودی‌خود یک اثر یا یک تفکر ویژه و یا حتی یک سلوک معنوی خاص است، که نوعی هرمنوتیک در آن تبلوریافته است. تحقیق در حکمت نبوی برای او به‌منزله قلب معنویت ایرانی است. (بالانفا ۱۳۸۵: ۱۷۲) ازاین‌رو در مواجهه با آثاری ازاین‌دست معتقد است «پدیدارشناسی که تأویل می‌کند باید همیشه در صحنه حضور داشته باشد. هیچ‌چیز برای او مربوط به گذشته یا از بین رفته نیست». (بالانفا ۱۳۸۵: ۱۷۷) با توجه به‌تمامی ویژگی‌های ذکرشده برای رویکرد پدیدارشناسی تأویلی، نوشتار پیش رو بر آن است تا با اتخاذ این رویکرد به خوانش آراء شیخ نجم‌الدین کبری بپردازد و در پی آن کاربست عملی این آراء بر یک اثر هنری را ازنظر بگذراند تا بتواند پاسخی برای مسئله شکل‌دهنده به این نوشتار بیابد.

۲-۲. آراء نجم‌الدین کبری

بنیان کلی آراء نجم‌الدین کبری پیرامون مفهوم شهود نزد او شکل‌گرفته است. شیخ برای تبیین آرا خود از طریقی یاد می‌کند که خود آن را «صراط مشاهده» می‌نامد. مراتب دوگانه مشاهده نزد او به‌این‌ترتیب است که در وهله اول صورت‌ها و خیالات به شهود

درمی‌آیند و در وهله بعدی ذوات به‌وسیله رنگ‌ها آشکار می‌شوند. البته باید به این نکته توجه داشت که در اندیشه نجم کبری، رنگ یک عَرَض نیست بلکه نوعی از تجلی معناست. (مونسی سرخه و همکاران ۱۳۸۹: ۱۱) در کنار این مراتب او از دو نوع مشاهده یاد می‌کند که بدین قرارند:

- **مشاهده ادنی**: توجه به زمین، مشاهده غیبی، مربوط به شکل‌ها و رنگ‌ها و دریاها و چاه‌ها و مانند آن.
- **مشاهده اعلی**: توجه به آسمان، مشاهده شهودی ظاهری، مربوط به خورشید و اقمار و ستارگان و هر نوع شهود سوبژکتیوی که نجم آن را چنین مشخص می‌کند: " هر چیز که به رؤیت و یا شهود تو می‌رسد چنان نیست که همگی ذرات آن را مورد شهود قرار بدهی بلکه چنان‌که گفتیم پاره‌ای از آن به چشم شهود تو قرار می‌گیرد. (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۱۲۴)

او بحث خود پیرامون موضوع شهود انوار رنگی را با این پرسش آغاز می‌کند، " اکنون باید فهمید در صراط مشاهده وجود و نفس و شیطان چگونه تفاوتی با یکدیگر دارند؟" (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۶۹) وی این پرسش را ازآن‌رو مطرح می‌کند که مجاهده با عوامل مزاحم را لازمه مشاهده درست در طی طریق عارف می‌داند و معتقد است سه عاملی که باید با مجاهده بر وجه غیریت آن‌ها غلبه نمود، همانا وجود، نفس و شیطان‌اند.

شیخ برای پاسخ به این پرسش خود از یک نظام مبتنی بر سه عامل وجود، نفس و شیطان یاد می‌کند و شهود انوار رنگی را بر اساس چندوچون تأثیر هر یک از این عوامل شرح می‌دهد. مجموعه رنگ‌هایی که نجم کبری و چرایی به شهود درآمدن هریک را چنین شرح می‌دهد.

- **تأثیرات وجود:** «وجود درجه اول همان ظلمت و تیرگی بی‌نهایتی است که سالک را به خود جلب می‌کند و آنگاه‌که اندکی صفا و روشنی در آن به وجود بیاید به شکل ابر تیره‌ای مجسم می‌گردد؛ و هرگاه وجود با چنان وضعی که دارد در دست تسلط شیطان درآید به رنگ قرمز ظاهر می‌شود. ازآن‌پس که رو به

اصلاح گذار در خطوط نفسانی را از خود دور بسازد و حقوقی که لازمه اوست در خویشتن برقرار دارد، صفا و پاکی ویژه‌ای پیداکرده و چون ابری سپید می‌گردد». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۶۹)

– **تأثیرات نفس** «و نفس آدمی به مجردی که ظهور نماید به رنگ آسمان که رنگی کبودی است ملون گردد و مانند آبی که از چشمه‌سار می‌جوشد به جوشش درآید؛ و در این موقع اگر در دست تسلط شیطان قرار بگیرد چنان ماند که چشمه‌ای تیره و یا آتش برافروخته‌ای باشد و جوشش آن‌ها در این هنگام رو به کاستی گذارد، زیرا خیری در وجود شیطان نیست تا اجازه دهد که چشمه نفس به جوشش درآید». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۰) شیخ هر یک از انوار قابل‌مشاهده به‌واسطه تأثیرات نفس را به یکی از سه نفس اماره، لوامه و مطمئنه نسبت می‌دهد. (کربن ۱۳۷۹: ۱۰۲)

– **تأثیرات شیطان:** و شیطان هم آتش سوزانی است که هیچ‌گونه صفایی در آن احساس نمی‌شود و با همه گونه تیرگی و ظلمت کفر همراه گردیده و به هیئت بهت‌آوری مجسم شده است و در برابر تو مانند زنگبار درازاندامی است که خود را به هیئت بس ناگواری آراسته باشد مجسم می‌نماید و وانمود می‌کند که می‌خواهد درون تو قرار بگیرد و باطن تو را مسکن خویش مقرر بدارد». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۰)

شیخ برای غلبه بر تأثیرات بد وجود، نفس و شیطان چاره‌هایی چون تذکار و پدیدار شدن یک فرشته ساعد (شاهد آسمانی) را مطرح می‌کند و درنهایت راه خود را برای مشاهده انوار نورانی از طریق تمثیل‌های در مورد بیابان‌هایی که باید طی کرد، کوه‌ها، دشت‌ها، رودها، چاه‌ها و دریایی که باید درک کرد مطرح می‌کند. وی درنهایت نظام انوار رنگی خود را چنین مطرح می‌کند.

– **سبز،** «رنگ سبز نشانی از حیات دل است». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷)

- **سرخ:** «رنگی آتش درصورتی‌که بیرون از کدورت بود و صاف و پاک باشد نشانی از حیات همت است و همت همان قدرت است و اگر در آن حال رنگی کدری را به مشاهده خود درآوردی باید بدانی که آن رنگ نشانی از آتش شدت و ناراحتی است و دلیل بر آن است که سالک سایر براثر مجاهده با نفس و شیطان به رنج و زحمت گرفتارشده است». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷)
- **کبود:** «رنگ کبود رنگ حیات نفس». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷)
- **زرد:** «رنگ زرد نشانی از ضعف و ناتوانی است». (همان)

به‌این‌ترتیب نجم کبری از یک خط زمانی سخن می‌گوید که با طی آن از طریق مجاهده، انسان از مشاهده انوار سیاه، پرده‌ای تیره از سرخ و پرده‌ای تیره از کبود به مشاهده انوار سبز، پرده‌ای روشن از سرخ، پرده‌ای روشن از کبود و زرد نائل می‌شود. شیخ برای تجربه این تحول در شهود از ابزاری به نام قلب یاد می‌کند و خود آن را چنین توصیف می‌کند: «لطیفه‌ای که آن را بجهت لطیفه بودنش قلب می‌نامند همواره از حالی به حال دیگر دگرگونی پیدا می‌کند و گویا آب است که گاهی به رنگی ظرف و هنگامی به رنگ آسمان و موقعی به رنگ کوه قاف هویدا می‌گردد و این لطیفه را به مناسبت انقلاباتی که در آن احساس می‌گردد بنام قلب خوانده‌اند و هم آن را بدان جهت قلب گفته‌اند که انقلابی در وجود و معانی ایجاد می‌کند». (همان: ۷۹)

از سویی بستر این تحول را که همانا وجود سالک است، به چاهی تشبیه می‌کند که انسان در ابتدای راه در انتهای آن و تاریکی مطلق است و پس از تجربه این تحولات قلبی است که نوری سبز بر دهانه چاه می‌درخشد و در اندک زمانی چنان همه‌جا را فرامی‌گیرد که اثری از ظلمت آغازین باقی نمی‌ماند، کبری معتقد است «تیره بودن آغاز آن از آن بود که جایگاه شیطان‌ها بوده و نورانیت حضرت آن ازآن‌جهت بود که جایگاه هبوط فرشتگان و محل نزول رحمت حضرت منان قرارگرفته است». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۸۱) «هر رنگی نشانگر حالت سالک است و اگر آن رنگ را بتوان شناخت و به‌خوبی تحلیل کرد می‌توان به حالت سالک در آن زمان معین راه یافت و هم می‌توان وی را به مرتبه‌ی عالی‌تر

رهبری کرد». (محمدی ۱۳۸۰: ۱۱۸) کبری مبادی سلوک و گرفتار بودن در این چاه را با عبارتی تحت عنوان «تسویه قبض و بسط» معرفی می‌کند و معتقد است، «در آغازی که انسان وارد در میدان سلوک می‌شود دل او متوجه به سیر الی الله است دو گونه حالت در خود احساس می‌کند چنانکه گاهی منقبض است [...] و هنگامی منبسط». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۱۵۴)

خود او چگونگی این تحول قلبی را از طریق مراتب هفت‌گانه وجود شرح می‌دهد و از هفت چاهی یاد می‌کند که بر فراز آن‌ها آسمان و کواکبی وجود دارد که انسان را از قعر چاه بدین ترتیب می‌خوانند: «و هرگاه در مسیر انواع وجود به آبار و چاه‌های هفت‌گانه برخورد کردی آسمان ربوبیت و قدرت حق‌تعالی برای تو ظاهر می‌گردد و هوای آن آسمان را نور سبزرنگی که در کمال سبزی است و از نور ذات حیات استناره نمود. فراگرفته است و این انوار همواره در رفت‌وآمدند و نیرویی در آن‌ها بکار برده شده که ارواح با همه نیرومندی که دارند تاب‌وتوان نیروی آن‌ها را ندارند و درعین‌حال عشق و ذوقی در آن‌ها وجود دارد که براثر آن هیچ‌گونه قطع ارتباطی در آن‌ها احساس نمی‌شود». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۸۲)

شیخ ظهور این انوار را هنگامی میسر می‌داند که انسان بار سنگین مجاهده را به دوش کشیده باشد، ازاین‌رو اگر عقل کبیر بر او نازل شود رنگ‌ها نیز بر او هویدا می‌شوند. (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۱۰۶-۱۰۷) دومین عاملی که باعث ظهور و بروز این انوار می‌شود، ذکر قلب است که کبری آن را چنین شرح می‌دهد: «ازجمله نشان‌ها و علامات ذکر قلبی یکی آن است که انسان ذاکر در برابر خود چشمه‌ای از نور مشاهده می‌کند که به‌سرعت هرچه‌تمام‌تر جریان دارد و انسان سالک با دیدن آن احساس آرامشی در خود می‌نماید». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۱۱۴) او انسان را نوری فروآمده از هستی خدایی می‌داند (کربن ۱۳۷۹: ۱۰۵) و بر این باور است که «انوار مختلف‌اند چنانچه پاره‌ای از آن‌ها در حال صعود و برخی از آن‌ها در حال نزول‌اند بنابراین انوار صاعده انوار قلبیه‌اند و انوار نازله انوار عرشیه‌اند و چنانچه می‌دانم وجود، حجاب میان عرش و قلب است و هرگاه پرده

وجود دریده شده و از پای درآید و دری از دل به عرش الهی باز شود جنس به‌سوی جنس تمایل پیدا کند و نور به‌سوی نور تصاعد و تنازل نماید و نورعلی نور مصادق نماید». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۱۲۶)

حال که در حد وسع این نوشتار به مبادی فکری نجم‌الدین کبری و مبانی نظری او در رابطه با مشاهده انوار رنگی پرداخته شد، بهتر است در ادامه، کاربست عملی و تحلیلی آن‌ها را بر روی پیکره مطالعاتی این نوشتار ازنظر بگذرانیم. بدین ترتیب ابتدا رنگ‌ها را در دودسته نفسانی و روحانی موردبررسی قرار داده و به خوانش معنای پس پشت هر رنگ متناسب با جایگاهش پرداخته خواهد شد.

۳-۲. خوانش پیکره مطالعاتی

پیکره مطالعاتی این نوشتار، یک صفحه نگاره از کتاب سمک عیار دوره آل‌اینجو است که در حال حاضر در کتابخانه بادلیان آکسفورد[۵] نگهداری می‌شود. سمک عیار داستانی مشهور و قدیمی به زبان فارسی است که در سده ششم هجری نوشته‌شده. داستان‌های این کتاب توسط صدقه بن ابی‌القاسم شیرازی روایت شده و به دست فرامرز بن خداداد بن عبدالله کاتب ارجانی در سال ۵۸۵ هجری قمری جمع‌آوری شده است. مجموعه روایت‌های موجود در این کتاب حول دلاوری‌های قهرمانی به نام سمک عیار نقل شده که با فردی به نام خوشیدشاه سوگند برادری می‌خورد و مادامی‌که در رکاب اوست درگیر ماجراهایی می‌شود که پیکره اصلی این داستان را می‌سازد.

این داستان که مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه و به‌هم‌پیوسته است با روایت مرزبان شاه آغاز می‌شود که حاکم حلب بود و در آرزوی داشتن فرزند. او با دختر حاکم عراق، گلنار ازدواج می‌کند و ماحصل ازدواجشان پسری بسیار زیبا به نام خورشید است که بعدها شاه می‌شود و روایت اصلی کتاب در زمان حکومت او شکل می‌گیرد. خورشید در هفده‌سالگی، هنگامی‌که به شکار رفته عاشق مه‌پری، دختر فغفور چین، می‌شود و برای به دست آوردن او به چین می‌رود. او در آنجا با عیاران و متعاقباً سمک آشنا می‌شود و به‌این‌ترتیب سمک نیز وارد داستان می‌شود و بدنه اصلی این داستان که جنگ‌های طولانی

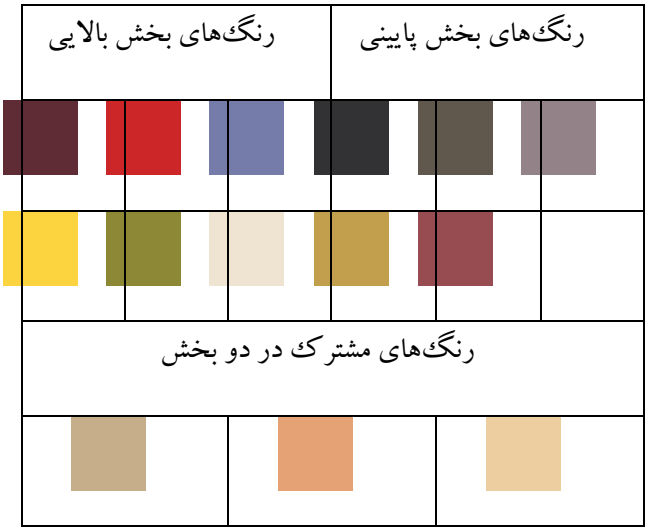
برای وصال خورشید و مه‌پری، عیاری‌ها و همراهی‌های سمک و خورشید شاه است آغاز می‌شود. در طول سال‌های آغازین این روایت، مه‌پری و خورشیدشاه بارها از هم جدا میشوند؛ اما درنهایت به وصال هم می‌رسند اما مه‌پری و فرزندش هنگام وضع حمل او می‌میرند. پس از مه‌پری خورشیدشاه با آبان‌دخت، ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی به نام فرخ‌روز می‌شوند که باقی روایت‌های کتاب پیرامون احوالات و ماجراهای ایشان شکل می‌گیرد. شرح و حتی خلاصه ماجراهای این کتاب خود نوشتاری مستقل می‌طلبد که با توجه به نگاره انتخابی برای این نوشتار، ذکر بیش از این ضرورتی ندارد.

بخشی از داستان که این نگاره بدان می‌پردازد، ماجرای اسیرشدن فغفور شاه در جنگ با دبور است که درنهایت سمک به کمک او می‌شتابد و از چاه نجاتش می‌دهد. مجموعه رنگ‌های بکار گرفته‌شده در این نگاره، شش رنگ سیاه، دو پرده سرخ، سبز، دو پرده آبی، زرد و سفید هستند که در ادامه این بخش به خوانش هرکدام از این رنگ‌ها با استناد به آراء نجم‌الدین کبری پرداخته می‌شود. نکته حائز اهمیتی که در این مرحله وجود دارد و بهتر است تا پایان ازنظر دور نشود، عنایت به رویکرد تفسیری و تأویلی نوشتار در تحلیل این پیکره مطالعاتی و هر جز از آن است. شیوه انجام مطالعه در این نوشتار در هر مرحله چنین است که ابتدا بر اساس شواهد موجود به تأویل یک جز پرداخته می‌شود و در ادامه ماحصل آن تأویل مورد تفسیر شخصی قرار می‌گیرد. اگرچه تفسیری که در این نوشتار به کار گرفته می‌شود مبتنی بر تعقل است اما نباید شخصی بودن آن را نیز ازنظر دور داشت[۶].

تصویر ۱، نگاره اسیر شدن فغفور شاه (منبع: www.bodleian.ox.ac.uk/bodley)

این نگاره مشتمل بر دو متن بصری و کلامی است که متن بصری آن به دو فضای بالایی و پایینی تقسیم می‌شود. بخش پایینی متن بصری تصویر یک چاه و بخش بالایی آن فضایی طاقی است که سریری بر درگاه آن و بر بالای چاه واقع‌شده است. در هر دو بخش نگاره فیگور یک مرد وجود دارد که اولی گرفتار در چاه و دیگری آماده کمک به او برای رهایی است. این نگاره ترکیب‌بندی عمودی دارد و رنگ‌بندی آن با توجه به تقسیم‌بندی نگاره به دو بخش پایینی و بالایی قابل بخش به دو مجموعه است که در جدول زیر آمده است.

جدول ۱، رنگ‌بندی نگاره اسیرشدن فغفور شاه از کتاب سمک عیار (منبع: نگارندگان).



با نگاهی اجمالی به جدول بالا و صرف‌نظر از –رنگ‌های مشترک به جهت رسیدن به یک دید تطبیقی درست– مشخص می‌شود، رنگ‌های بکار گرفته‌شده در بخش پایینی سیاه، کبود، زرد، سرخ و همگی کدر هستند و رنگ‌های به کار گرفته‌شده در بخش بالایی سفید، سرخ، ارغوانی، کبود، زرد، سبز و همگی روشن و درخشان هستند. پیش از آنکه خوانش معنای محتمل این رنگ‌ها را آغاز کنیم، بهتر است نگاهی به متن کلامی این نگاره داشته باشیم تا از گذر تطبیق رنگ‌ها و متن بصری و کلامی بتوانیم به معنای پس پشت هر جز رنگی این نگاره برسیم. متن کلامی این نگاره بدین قرار است:

«[دبور برخاست و برفت و سرای خالی شد. سمک در پیش تخت] آمد و در زیر تخت چاهی دید. بر سر چاه آمد و سلام کرد. فغفور چون آواز سلام شنید نشاطی به دل وی برآمد. گفت تو کیستی؟ گفت من بنده تو سمک عیار. بر وی آفرین گفت. پس گفت ای پهلوان، چه وقت است؟ سمک گفت بانگ خروس برآمد. صبح بدمد. فغفور گفت هم این ساعت موکلان بیایند و ترا ببینند. سمک گفت ای شاه، چه وقت طعام است؟ فغفور گفت خادمی هست که بیاید و مرا آب دهد، ازبهر قضا حاجت. چون فارغ شوم بر وعده چیزی آورد که دبور این خادم رها نکرد که آب و طعام از من بازگیرد. سمک گفت دل فارغ دار که یزدان

راست برآورد. هیچ‌کس موکل هست؟ فغفور گفت نه بیش از این خادم نیست. نام او مثقال است. استاد سرای دبور است. اگر نه او بودی که مرا دل‌خوشی می‌دادی؟ من در این چاه دیوانه گشتمی. گفت ای شاه، هیچ سخن با وی نگفتی هرگز؟ گفت نه ازبهر آنکه هیچ مرد نبود و از ما کاری نیامد. سمک گفت ای شاه، من در زیر تخت پنهان شوم. چون مثقال بیاید تو سخن درانداز تا من بشنوم که چه می‌گوید. شاه فغفور گفت چنین کنم. سمک در زیر تخت پنهان شد. ساعتی بود. مثقال بیامد و شراب داشت و طعام. بر سر چاه آمد و آن چاه چنان بود که فغفور پیوسته بر پای بودی؛ و پای در شب به دیوار بازنهاده بودی؛ و هر دو پای و دستی بند کرده بود. چون آن خادم بیامدی چنان بودی که لقمه در دهان وی می‌نهادی تا فغفور می‌خوردی؛ و شربت و چیزهای دیگر هم‌چنین؛ و اگر فغفور قضا حاجتی داشتی خادم طشت به وی دادی. [تا فارغ شدی و طشت به خادم باز دادی تا بریختی. برین سختی زندان فغفور ساخته بودند. ازقضا چون مثقال بیامد و بر فغفور سلام کرد فغفور جواب داد؛ و او را اکرام کرد. گفت ای مثقال، مرا غم تست که این‌همه غصه ازبهر من می‌خوری. اگر تو مرا از این بند برهانی [ترا] بر چین و ماچین سرافرازی دهم. مثقال گفت ای شاه، مرا از دیرباز این آرزوست تا ترا ازین بند برهانم؛ اما چاره نمی‌دانم که چون می‌باید کردن.]». (الارجانی ۱۳۶۳: ۲۴۰-۲۴۱)

اولین رنگی که در این مجال بدان می‌پردازیم رنگ سیاه است. رنگ سیاه چنان‌که در تصویر ۱ و جدول ۱ قابل‌مشاهده است در بخش پایینی نگاره وجود دارد، این رنگ در حالت خالص آن در تصویر کردن چاه و در حالت روشن و کدر برای تصویر کردن کلاه فغفور شاه به کار گرفته‌شده است. کربن درباره چنین رنگی در چنین نقطه‌ای معتقد است، «سیاهی، یا تاریکی، به‌درستی، نبود شاهد نور است؛ رنگ سیاه نه شاهد، بلکه سایه است؛ نه سایه او، بلکه سایه اهریمنی (منفی بودن پویا) که او را از دیده شدن بازمی‌دارد». (کربن ۱۳۷۹: ۱۳۷-۱۳۸) کربن هم‌عقیده با کبری، این سیاهی را برآمده از تأثیر نفس اماره می‌داند. کبری از دو طیف سیاه سخن می‌گوید یکی مطلق و دیگری ابری تیره که می‌توان آن را به‌منزله سیاه روشن در نظر گرفت، خود شیخ دراین‌باره می‌گوید: «آنگاه‌که اندکی

صفا و روشنی در آن به وجود بیاید به شکل ابر تیره‌ای مجسم می‌گردد». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۶۹) بدین ترتیب می‌توان کلاه فغفور بارنگ سیاه روشن یا خاکستری تیره را به‌مثابه همان ابر تیره که ماحصل بروز صفا و روشنی در وجود سالک و نوید صعود او از قعر تاریکی‌های مطلق است.

در این نگاره با سه طیف از رنگ سرخ مواجهیم یکی کدر بخش پایینی و سرخ درخشان و ارغوانی در بخش بالایی. ازاین‌رو با توجه به جهت خوانش که در جهت ترکیب‌بندی نگاره یعنی از پایین به بالا است، دومین رنگی که در این فضا با آن مواجهیم رنگ غالب لباس فغفورشاه، یعنی سرخ کدر است. شیخ نجم‌الدین در رابطه رنگ سرخی که به کدری متمایل باشد می‌گوید: «اگر در آن حال رنگ [قرمز] کدری را به مشاهده خود درآوردی باید بدانی که آن رنگ نشانی از آتش شدت و ناراحتی است و دلیل بر آن است که سالک سایر براثر مجاهده با نفس و شیطان به رنج و زحمت گرفتارشده است». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷) این رنگ با وضعیت فغفور شاه که در چاه گرفتارشده و نگران و پریشان برای رهایی تلاش می‌کند و به‌زحمت و شدت افتاده همخوان است.

سومین رنگی که در بخش پایینی با آن مواجهیم رنگ کبود اما کدر است که خود شیخ در ذکر مراتب نفس درباره این رنگ معتقد است «رنگ کبود رنگ حیات نفس» (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷) است و طیف‌های این رنگ از کبودی به رنگ آسمان شروع می‌شود و ممکن است دستخوش تغییری شود که او چنین وصفش می‌کند: «اگر در دست تسلط شیطان قرار بگیرد چنان ماند که چشمه‌ای تیره و یا آتش برافروخته‌ای باشد و جوشش آن‌ها در این هنگام رو به کاستی گذارد، زیرا خیری در وجود شیطان نیست تا اجازه دهد که چشمه نفس به جوشش درآید». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۰) بدین ترتیب می‌توان استنباط کرد که رنگ کبود کدر همان رنگ کبودی است که تحت تسلط شیطان قرارگرفته و رو به کدورت رفته است. از سویی چهارمین رنگ در این مجال زرد کدر است و در مورد زرد از منظر شیخ گفته شد: «نشانی از ضعف و ناتوانی است». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷) حال از مجموعه رنگ‌های لباس فغفور می‌توان به این نتیجه رسید که

چهار رنگ سیاه روشن، سرخ، کبود و زرد کدر همگی ماحصل کدورتی هستند که بر جان فغفور حاصل‌شده است، نکته قابل‌توجه دراین‌باره این است که کدورت در مورد رنگ سیاه باعث فاصله گرفتن او از سقوط مطلق و کدورت در سایر رنگ‌ها باعث فاصله گرفتن او از صعود و رهایی است، بدین ترتیب می‌توان استنباط کرد که فغفور در این نگاره درجایی میانه دو قطب و بافاصله بسیار از یکی (رهایی) سرگردان و محبوس است. کربن برای تبیین وضعیتی مشابه این از عبارتی تحت عنوان «گفتگویی دوگانه اما یگانه» درون شخص سخن می‌گوید و آن را با یک مفهوم این‌همانی و دگردیسی قابل‌پیگیری در اندیشه‌های نوافلاطونی تبیین می‌کند و معتقد است: «نجم کبرا، هنگامی‌که از چهار درجه بالارونده مهر سخن می‌گوید، مایه سخنش همین دگردیسی است. در شگفت شدن از این‌که چرا او میان مهر انسانی و مهر خدایی جدایشی نمی‌نهد، به معنای دوری از درون‌مایه سخن خواهد بود و نشان می‌دهد که نتوانسته‌ایم معنای باهم بودنی را دریابیم که از باز به هم پیوستن دوزبانه در میانه آسمان و زمین آزموده می‌شود و ناتوان بوده‌ایم از دریافتن هم‌زمانی میان نمودگری شاهد در آسمان، راهنمای فراحسی، خورشید دل و دانش نام «باطنی» و «نام در آسمان‌ها»ی دلبند زمینی». (کربن ۱۳۷۹: ۱۳۵) آنچه مسلم است ما در این بخش پایینی و در رنگ البسه فغفور شاهد این این‌همانی و آغاز دگردیسی هستیم، بنابراین باید دید آن شاهد آسمانی که فغفور را به رهایی از این تاریکی متمایل کرده، کیست و چگونه متجلی شده؟

پاسخ به این سؤال را باید بر فراز چاه جستجو کرد، جایی که شاهد حضور هم‌زمان سه رنگ سبز، ارغوانی و سفید در لباس‌های سمک عیار هستیم. در این نگاره سمک همان عامل رهایی فغفور و باعث صعود آن است. نجم کبری از فرشته‌ای سخن می‌گوید که بدین ترتیب، «فرشته‌ای از پشت سر[۷] من ظاهر گردید و مرا عروج داد و در حال عروج با من همراه بود و مرا در دست قدرت خود قرار داد» (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۸۵) با احوال سمک در اینجا هم‌خوان است. کربن دراین‌باره گفته است، «نخستین باری که چاه بر تو آشکار گردید، ترا ژرفایی می‌نماید که هیچ ژرفای مادی‌ای نمی‌تواند با آن به تراز درآید.

[...] و آنگاه، ناگهان در دهانه چاه نور سبز شگفت‌انگیزی آغاز به تابیدن می‌کند. ازآن‌پس بر تو شگفتی‌هایی آشکار می‌شوند که هیچ از یاد رفتنی نیستند: شگفتی‌های ملکوت [...] و شگفتی‌های جبروت [...]؛ و تو ناهمسازترین احساس‌ها را خواهی داشت: احساس‌های شادمانی، هراس و کشیده شدن را». (کربن ۱۳۷۹: ۱۲۰) این پدیدار شدن نور سبز بر فراز چاه با پدیدار شدن سمک بر بالای چاه فغفور همخوان است و احساسات یادشده در این مواجهه در مورد احساساتی که فغفور پس از دیدن سمک تجربه می‌کند نیز صادق است. ازاین‌رو باید دید آیا دو رنگ دیگر یادشده در لباس سمک با کلیت این فضا و استنباط هم‌خوان است یا خیر؟ کبری در مورد رنگ ارغوانی یا همان پرده دیگری از سرخ معتقد است اگر این رنگ «بیرون از کدورت بود و صاف و پاک باشد نشانی از حیات همت است و همت همان قدرت است» (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۷) و در مورد رنگ سفید چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، معتقد است هنگامی‌که نفس «رو به اصلاح گذارد و خطوط نفسانی را از خود دور بسازد و حقوقی که لازمه اوست در خویشتن برقرار دارد، صفا و پاکی ویژه‌ای پیداکرده و چون ابری سپید می‌گردد» (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۶۹)؛ بنابراین از همه این مقدمات می‌توان چنین استنباط کرد که کنش سمک عیار در اینجا به‌منزله کنش شاهدی آسمانی است که با رهایی از نفس و همت و قدرتی که دارد آمده تا به فغفور کمک کند که از چاه و ظلمات بیرون آید.

نکته دیگر و جالب‌توجه در مورد این نگاره وجود مؤلفه بصری دیگری است که در همین رابطه هم‌خوان بارأی نجم‌الدین کبری است. شیخ هنگامی‌که بحث رهایی و بالا آمدن از چاه پس از مشاهده رنگ سبز را مطرح می‌کند، به نشانه دیگری اشاره می‌کند به‌این‌ترتیب، «هوای آن آسمان را نور سبزرنگی که در کمال سبزی است و از نور ذات حیات استناره نمود. [...] و در ضمن این موضوع باید بگوییم در آسمان نقطه‌های قرمز رنگی وجود دارد که از آتش و لعل و عقیق قرمزترند و این نقاط سرخ فام پنج پنج و به هیئت بسیار مناسبی تعبیه شده‌اند و به‌اندازه‌ای جذاب و شیوایند که صاحب حالت در اولین برخورد چنان مجذوب آن نقاط می‌شود که از زیادی اشتیاق فریاد می‌کشد و ناله

برمی‌آورد و تمنا می‌کند تا به آن‌ها پیوند پیدا کند». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۸۲) نقاطی به همین رنگ و با ترتیبی شایسته توجه در نگاره مدنظر بر فراز فیگور سمک عیار وجود دارند که می‌توان استنباط کرد در چنین نظامی، این‌ها به‌نوعی جلوه‌ای از همین نقاط مدنظر شیخ‌اند، اما باید دید که این‌ها چه معنایی دارند. کبری در کتاب خود معتقد است عدد پنج مظهر قلب است و دراین‌باره می‌گوید: «قلب مانند اسمش قلب است که به معنای وسط باشد بنابراین ازنظر صورت و معنا مساوی با قلب بوده و از این نظرگاه تعادلی به وجود آمده و طبق همین اعتدال است که (ه) در حد اعلی و در شمارش عدد ابجدی پنج بوده و عدد پنج هم حد وسط میان اعداد از یک تا نه است» (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۲۰۸)؛ بنابراین اگر کارکرد این پنج نقطه به‌نوعی ایجاد تعادل باشد، باید دید این تعادل میان کدام دو قطب است؟

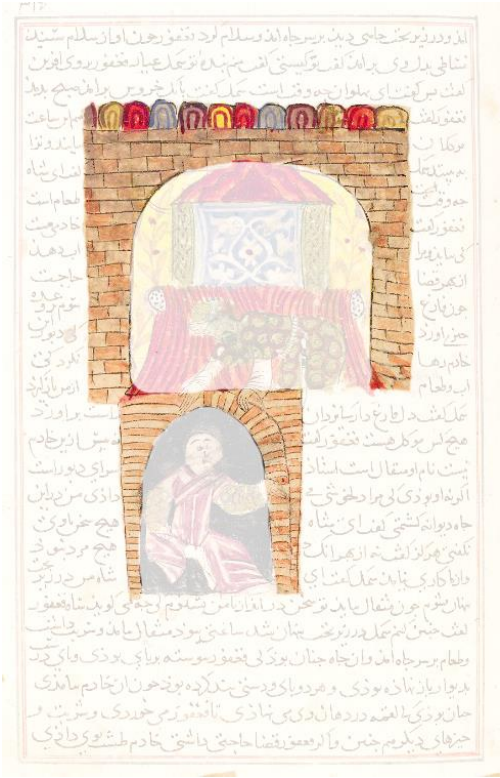
پاسخ به این سؤال را باید در بخش بالایی و در پس‌زمینه که با چهار رنگ زرد، آبی، سرخ و سبز درخشان مواجهیم جستجو کرد. چهار نقطه از این نقاط در پس‌زمینه زرد و یک نقطه بر بخش مرکزی سریر است. ازاین‌رو باید دید این چهار رنگ در کنار هم و به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای این تعادل چه معنایی ممکن است داشته باشند. بخش اولیه آغاز متن کلامی این نگاره در تصویر ۱، نیامده و بدین ترتیب است، «دبور برخاست و برفت و سرای خالی شد. سمک در پیش تخت] آمد» (الارجانی ۱۳۶۳: ۲۴۰)؛ بنابراین اکنون می‌دانیم که این تخت، تخت دبور است که فغفور را زندانی کرده، بدین ترتیب می‌توان پس‌زمینه یا بافتار این نگاره فضایی تلقی کرد که فرمانفرمایی بر سریری تکیه زده که به رنگ سرخ و آبی و سبز است و این سریر در فضایی به رنگ زرد واقع‌شده است. با استناد به گفته شیخ می‌توان چنین استنباط کرد که در فضایی که ضعف و ناتوانی بر همه‌جا دامن گسترده، جایگاهی متشکل از قدرت (رنگ سرخ) و حیات نفس (رنگ آبی) مزین به اصلاح نفس (رنگ سفید) (همراهی‌شان همانا نفس اصلاح‌شده و نه انکار شده است) و حیات دل (رنگ سبز) موجبات حضور شاهد آسمانی و متعاقباً رهایی انسان گرفتار در چاه را فراهم می‌کند. به‌این‌ترتیب نقاط سرخ پنج‌گانه با نسبت چهار برای ضعف و ناتوانی و

یک برای مجموعه قدرت، نفس اصلاح‌شده و حیات دل تعادل برقرار می‌کنند؛ بنابراین می‌توان چنین استنباط کرد که در چنین فضایی که برای فغفور سراسر ضعف است (چون گرفتار دبور شده) وجود عاملی چون این سریر که مجموعه قدرت، نفس اصلاح‌شده و حیات دل است باعث فراهم شدن مقدمات ظهور سمک و رهایی فغفور از چاه می‌شود. چنان‌که در ادامه روایت این نگاره سمک برای رهانیدن فغفور از چاه لحظاتی را در زیر این تخت پنهان می‌شود تا از چشم دشمنان فغفور مخفی بماند و منتظر رسیدن لحظه درست برای آزاد کردن او می‌شود. کربن گفته‌ای دارد که باوجوداین تخت و کارکردش در پیدا و پنهان شدن سمک زیر آن همخوانی دارد و می‌تواند صحه‌ای بر استنباط‌های فوق باشد و آن این است، «شاهد آسمانی می‌تواند ناپدید گردد، نباشد، درحالی‌که تو آنجا هستی، بدون آن». (کربن ۱۳۷۹: ۱۳۷)

کبری فرایند رهایی از این چاه را چنان‌که گفته شد، مستلزم ذکر می‌داند. در دیدگاه شیخ نجم‌الدین ذکر همان عاملی است که فرد را در غلبه بر تیرگی‌ها یاری می‌کند و باعث می‌شود تا انسان از احساس سنگینی و مشاهده تنگنایی در سینه خود رها شود. (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۷۱-۷۲) چنین کارکردی در متن کلامی این نگاره را می‌توان در شخصیت مثقال جستجو کرد، او فردی است که فغفور آن را چنین توصیف می‌کند «نام او مثقال است. استاد سرای دبور است. اگر نه او بودی که مرا دل‌خوشی می‌دادی؟ من در این چاه دیوانه گشتمی» (الارجانی ۱۳۶۳: ۲۴۰) در ادامه روایت هنگامی مثقال برای مراقبت از فغفور وارد می‌شود سمک پنهان می‌شود و به مکالمه او با فغفور گوش می‌دهد. فغفور از او می‌خواهد تا در رهایی یاری‌اش کند و مثقال در جواب او می‌گوید که اگر بر این کار قادر بود حتماً چنین می‌کرد. بدین ترتیب سمک به یاری مثقال باعث رهایی و آزادی فغفور از چاه می‌شود و این می‌تواند تبیینی روایی از تأثیر شاهد آسمانی و ذکر در رهایی انسان باشد.

در پایان توجه به رنگ‌های مشترک این نگاره ما را بدین رهنمون می‌کند که دو رنگ آجری تیره و روشن در این نگاره برای نشان دادن دو فضای طاقی استفاده‌شده که یکی در

پایین و نشان‌دهنده چاه است و دیگری در بالا و نشان‌دهنده فضایی که فغفور پس از رهایی بدان وارد می‌شود.



تصویر ۲، فرم طاقی چاه و بنای بالای چاه در نگاره اسیر شدن فغفور شاه (منبع: نگارندگان).

مشابهت این دو فضا و قرارگیری فضای وسیع‌تر و روشن در امتداد فضای کوچک و تیره و تغییر مکان فغفور از فضای پایینی به بالایی می‌تواند تبیینی از این گفته شیخ در مورد رهایی از چاه باشد، «سپس پرده عوض‌شده و بنا را به طرز بسیار عالی که آجرهای آن، یکی بر فراز دیگری قرارگرفته مشاهده می‌نمایی و طولی نمی‌کشد که آن بنا نابود می‌شود. آجرها از یکدیگر می‌باشد و تنها چاهی را ملاحظه می‌کنی که نور با سبزی سراپای آن را فراگرفته اکنون باید دانست تیره بودن آغاز آن از آن بود که جایگاه شیطان‌ها بوده و نورانیت حضرت آن ازآن‌جهت بود که جایگاه هبوط فرشتگان و محل نزول رحمت

حضرت منان قرارگرفته است». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۸۱) بدین ترتیب بیراه نیست اگر تصور کنیم که فضای بالایی صورت دیگری از فضای پایینی است که به‌واسطه وجود سمک به محلی روشن و نورانی و منبسط تبدیل شده است.

۳. نتیجه‌گیری

در این نوشتار سعی بر آن بود تا ضمن معرفی مختصر پدیدارشناسی هانری کربن و آراء شیخ نجم‌الدین کبری در حد امکان به شیوه‌ای تأویلی و تفسیری به خوانش یک نگاره از کتاب سمک عیاری که در دوره آل‌اینجو تهیه و تولید شده پرداخته شود. ازآنجاکه مهم‌ترین ویژگی این خوانش، تفسیری بودن آن است در هر مرحله با شناسایی هر واحد بصری و بهره‌گیری از آراء نجم‌الدین کبری در خوانش آن روالی تأویلی وجود دارد که نزد همگان یکسان است، تفسیر معنای پنهان در هریک از این همراهی‌های رنگ و فرم، فرایندی شخصی است که از فردی به فرد دیگر متفاوت است. در روند خوانش نمونه مطالعاتی این نوشتار، در جستجوی پاسخ به پرسش این پژوهش مبنی بر اینکه "اگر مخاطبی به آراء نجم‌الدین کبری در مورد تجلیات انوار رنگی آگاه باشد در مواجهه با یک اثر هنری چگونه آن اثر را خوانش می‌کند؟"، دیدیم که کوچک‌ترین جزئیات بصری و رنگی در نگاره مدنظر این نوشتار، در یک نظام ایدئال عرفانی چون عرفان شیخ نجم‌الدین کبری می‌تواند جزئی از یک مجموعه رمزگان فرهنگی قراردادی باشد که متصل به وجوهی از معنی است و در کنار دیگر اجزا، معنایی عظیم‌تر و بنیادی را شکل می‌دهند که در این نظام به‌وضوح قابل‌لمس است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که اجزا، ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، مضمون و معنای پس پشت این نگاره کاملاً همخوان با مبانی نظری شیخ نجم‌الدین کبری هستند و درمجموع کلیت نگاره بیانگر مفهوم مشاهده انوار رنگی توسط انسان در دو ساحت ادنی و اعلی است که هنرمند نگارگر این تفاوت را به‌خوبی با ترکیب‌بندی نگاره به دو بخش پایین و بالا و رنگ‌بندی آن در دو حالت کدر و شفاف این مفهوم و مراتب آن را به‌خوبی نشان داده است، بنابراین می‌توان چنین استنباط

کرد، هنگامی که این نگاره از منظر شیخ نجم‌الدین کبری مورد نقد قرار می‌گیرد، نقش تصویرشده بر آن علاوه بر معنای ظاهری برآمده از متن مبصر، در یک نقد مخاطب محور می‌تواند مبین مراتب عروج انسان از چاه ظلمات باشد.

یادداشت‌ها

۱. Louis Massignon شرق‌شناس و اسلام‌شناس فرانسوی (۱۸۸۳-۱۹۶۲م).

۲. Henry Corbin فیلسوف فرانسوی (۱۹۰۳-۱۹۷۸ م).

۳. تفسیر

۴. Paul Ballanfat

۵. Bodleian Library of the University of Oxford

۶. تمایز و همبستگی این دو کنش عقلانی نزد شیخ طبرسی که تأویل را بازگرداندن یکی از دو احتمال به معنای مطابق با ظاهر و تفسیر را کشف مراد از مشکل می‌دانست، قابل‌پیگیری و مطالعه است. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به طبرسی، مجمع‌البیان، جلد ۱، صفحه ۳۹.

۷. نجم کبری در کتاب خود می‌گوید: «حداکثر ورود فرشتگان از پشت سر و گاهی هم ممکن است از بالای سر ورود نمایند». (نجم‌الدین کبری ۱۳۶۸: ۸۴)

کتابنامه

الارجانی، فرامرز بن خداداد.(۱۳۶۳). ***سمک عیار***. تصحیح پرویز ناتل خانلری. جلد دوم. تهران: آگاه.

بالانفا، پل.(۱۳۸۵). «***هانری کربن و روش وی***»، ترجمه مرسده همدانی. ***زائر شرق مجموعه مقالات همایش بزرگداشت یک صدمین سال تولد هانری کربن***. موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران. چاپ اول، صص ۱۶۹-۱۸۲.

پازوکی، شهرام.(۱۳۸۰). «***گفتگوی فرا تاریخی و فراگفتگو در اندیشه ایزوتسو***». ***سخنگوی شرق و غرب مجموعه مقالات*** *(همایش بزرگداشت پروفسور توشیهیکو ایزوتسو)*. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۱۱-۲۰.

پاکباز، رویین.(۱۳۷۹). ***دایره المعارف هنر***. تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین.(۱۳۸۴). ***نقاشی ایران از دیرباز تا امروز***. تهران: زرین و سیمین.

کربن، هانری.(۱۳۶۹). ***فلسفه ایرانی و فلسفه تطبیقی***. ترجمه سید جواد طباطبائی. تهران: توس.

کربن، هانری.(۱۳۷۹). ***انسان نورانی در تصوف ایرانی***. ترجمه فرامرز جواهری نیا. تهران: گلبان.

کربن، هانری.(۱۳۸۹). ***واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان***. ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: سوفیا.

محمدی، کاظم.(۱۳۸۰). ***نجم‌الدین کبری***. تهران: طرح نو.

مونسی سرخه، مریم، طالب پور، فریده، گودرزی، مصطفی.(۱۳۸۹). «**نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی**». *ماهنامه هنرهای تجسمی – هنرهای زیبا*. دوره ۲، ش ۴۴، زمستان، صص ۵-۱۴.

نامور مطلق، بهمن.(۱۳۸۵). «**نقد ادبی – هنری نزد هانری کربن**». ***زائر شرق مجموعه مقالات همایش بزرگداشت یک صدمین سال تولد هانری کربن***. موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، صص ۱۲۹-۱۵۱.

نجم‌الدین کبری، احمد بن عمر.(۱۳۶۸). ***فوائح الجمال و فواتح الجلال***. ترجمه محمدباقر ساعدی خراسانی. تهران: مروی.

نصر، سید حسین.(۱۳۸۲). ***جاودان خرد***. مجموعه مقالات. به اهتمام دکتر سید حسن حسینی. تهران: سروش.

References

- Al-Arjani, F. (1985). *Samak-e Ayyar*. Edited by Parviz Natel Khanlari. Volume II. Tehran: Agah. (In Persian)
- Ballanfat, P. (2007). "*Henry Corbin and his Method*", (M. Hamedani, Trans.). The Pilgrim of the East Collection of Proceedings of the Conference Celebrating the 100th Birthday of Henry Corbin. Iranian Wisdom and Philosophy Research Institute. First Edition, pp. 169-182. (In Persian)
- Corbin, H. (1991). *Iranian Philosophy and Comparative Philosophy*. (J. Tabatabai, Trans.). Tehran: Toos. (In Persian)
- Corbin, H. (2001). *Enlightened Man in Iranian Sufism*. (F. Javaheri Nia, Trans.). Tehran: Golban. (In Persian)
- Corbin, H. (2011). *Color Symbolism: The Eranos Lectures*. (I. Rahmati, Trans.). Tehran: Sofia. (In Persian)
- Mohammadi, K. (2002). *Najmuddin Kobra*. Tehran: Tarh-e No. (In Persian)
- Monsi Sorkheh, M., Talibpour, F., Goodarzi, M. (2011). "*The Type of Clothing and Color Symbols in Islamic Mysticism*". Visual Arts Monthly - Fine Arts. Vol 2(44), Winter, pp. 5-14. (In Persian)

- Najmuddin Kobra, A. (1990). *Fawaih al-Jamal and Fawatih al-Jalal*. (M. Saedi Khorasani, Trans.). Tehran: Marvi. (In Persian)

- Namvar Motlagh, B. (2007). "*Literary-Art Criticism by Henry Corbin*". The Pilgrim of the East Collection of Proceedings of the Conference Celebrating the 100th Birthday of Henry Corbin. Research Institute of Iranian Wisdom and Philosophy, pp. 129-151. (In Persian)

- Nasr, S. H. (2004). *Immortal wisdom*. Researches by the help of Dr. Seyed Hassan Hosseini. Tehran: Soroush. (In Persian)

- Pakbaz, R. (2000). *Encyclopedia of Art*. Tehran: Farhang-e Moaser. (In Persian)

- Pakbaz, R. (2006). *Persian Painting from Ancient Times to the Present Day*. Tehran: Zarrin and Simin. (In Persian)

- Pazuki, Sh. (2002). "*A Meta-historical Dialogue and a Meta-dialogue in Izutsu Thought*." East and West Spokesperson (Conference in Honor of Professor Toshihiko Izutsu). Tehran: Institute for Research and Development of Humanities, University of Tehran, pp. 11-20. (In Persian)