Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 5, No. 1 (8), Spring and Summer 2026

An Examination of the Philosophical Concepts of Color and Pattern in Fatimid Textiles Based on Hermeneutic Ideas of Henry Corbin

Azam Tabakhan Esfahani[1], **Seyed-Razi Mousavi Gilani**[2]

Type of article: original research
Receive: 25 June 2025, Accept Date: 22 August 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

Extended abstract

Analyzing the mystical meanings of patterns and colors in Islamic art, particularly in Fatimid textiles, is considered one of the most challenging forms of artistic analysis. This is because the analyst must guide the audience toward an understanding of the symbolic and inner layers of these elements. One of the most effective methods to address this challenge is to use analytical approaches based on mystical concepts, particularly those derived from Henry Corbin's thoughts. The primary goal of the present study is to move beyond superficial interpretations and attain a deeper understanding of the symbolic meanings embedded in these textiles. This research adopts a descriptive-analytical method and a semiotic approach to examine how mystical concepts of pattern and color are reflected in the textiles of this era. From Corbin's perspective, the outer dimension of the color white is associated with water, one of the four elemental qualities, while its inner dimension corresponds to the upper right pillar of the sky of Walayah, representing the Twelfth Imam. White symbolizes absolute light, purity, and the beginning of the spiritual journey. In Fatimid thought, it is associated with purity, divine light, and the earthly embodiment of divine intellect, as well as the color of governance, emphasizing spiritual purity and sanctity. Green, in Corbin's view, corresponds to the upper left pillar of the sky of Walayah and represents the Second Imam. It symbolizes perfection, the attainment of truth, and unity with the absolute reality. For the Fatimids, green represents Islam, paradise, eternal life, sanctity, and religious legitimacy. Red, in its outer symbolism, is the symbol of the red ruby that unites all four primary qualities (water, earth, fire, and air). In the inner dimension, the second level of red is associated with Imam Hussein (PBUH). In the third level, red symbolizes the inner nature of the world, where Gabriel, the angel of nature, is present. The fourth level takes us to the inner Imam, the secret guide within each believer, who leads

1. PhD student in Religious Arts Wisdom, Faculty of Religion and Art, Qom University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author). Email: Tabakhan784@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Philosophy and Art Philosophy, Institute of Higher Education in Art and Islamic Thought, Qom, Iran. Email: dr.mousavigilani@itaihe.ac.ir

them to their Lord—a relationship central to each devout individual. Red, therefore, symbolizes divine love and mystical ecstasy. Corbin speaks of mystical experiences in which the seeker encounters red light, signifying the manifestation of burning love for the Divine that consumes the seeker in spiritual passion. In Fatimid ideology, red is the color of power and life, used to emphasize the grandeur of court garments. Blue symbolizes wisdom and residence in the higher realms. It reflects serenity and deep understanding from Corbin's perspective. The Fatimids saw blue as calming, associated with the sky and knowledge, and representative of wisdom and peace. Yellow, in its outer sense, corresponds to air, and in its inner symbolism, to the lower right pillar of the sky of Walayah, representing Imam Ali (PBUH). It represents spiritual awareness, enlightenment, and mental clarity. Corbin refers to yellow as playing a key role in the seeker's inner transformation, marking it as a sign of intellectual and spiritual awakening. For the Fatimids, yellow also symbolized wealth, the caliph's power, political and religious authority, magnificence, and a ray of salvation, carrying meanings of liberation, hope, and forgiveness. The color yellow signifies the inner transformation of the seeker, the light of the divine, and paradise. According to Corbin, yellow reflects the presence of God. In Fatimid thought, yellow symbolizes wealth, splendor, authority, divine light, and sanctity. A study of Fatimid textiles reveals recurring patterns, such as calligraphy. In Corbin's hermeneutic framework, calligraphy is a manifestation of revelation and the transmission of divine messages. In combination with other patterns, calligraphy conveys political and religious messages and establishes the legitimacy and authority of the caliphate. The inscriptions in *Taraz* (inscribed strips) often include religious themes, supplications, hadiths, and verses that reference Shia beliefs. Arabesque and floral motifs, in Corbin's interpretation, symbolize the heavenly realm and divine order, representing unity and the infinite nature of the Divine Essence. They mirror cosmic structure and reflect celestial order in the material world. In Fatimid ideology, they represent life and paradise, divine harmony, and monotheism, especially in ceremonial fabrics and the caliph's attire, symbolizing the bond between materiality and spirituality. The human figure symbolizes the spiritual journey of the soul toward perfection and union with Absolute Truth. Unlike Sunni traditions, Fatimid Shia artists incorporated human images into their taraz designs. From Corbin's perspective, the lion image represents divine power and the guardian of truth along the spiritual path. In Fatimid thought, the lion symbolizes the caliph's power and bravery, conveying political strength. Though Corbin does not directly discuss the rabbit, it is interpreted as reflecting cleverness and swift spiritual perception. In Fatimid ideology and Islamic literature, the rabbit symbolizes prosperity, fertility, divine favor, and religious teachings. In Corbin's vision, the bird is a symbol of the soul and its spiritual journey toward divine realms—a manifestation of the spirit flying toward truth. In Fatimid thought, paired bird motifs represent cosmic harmony and order. The peacock symbolizes eternity and beauty. Among geometric and medallion motifs, Corbin sees the circle as representing unity, timelessness, and eterni-

ty; the square as stability, balance, and materiality; the lozenge as movement, transformation, and the ascent from the material to the spiritual world; and the star as a symbol of light, guidance, and the luminous realm. In Fatimid art, geometric shapes such as stars, circles, squares, and lozenges symbolize divine unity and order and represent the centralized power of the caliphate. According to Corbin, composite motifs are visual reflections of the imaginal world and the philosophical and spiritual ideas of the artist's active imagination. Fatimid art combines calligraphic, vegetal, animal, and geometric elements in these composite motifs, representing the era's complex, multilayered style. These patterns not only create visual beauty but also reflect the interconnection between religion, philosophy, and power. In his hermeneutic system, Corbin defines symbolic interpretation (*ta'wil*) as the return of phenomena to their original source. He argues that this return is possible only through understanding. Symbolic interpretation, according to Corbin, involves preserving both the outer and inner meanings of symbols, and such experiences occur only within the realm of imaginal perception. Based on these theoretical foundations, Corbin views both the outer and inner dimensions of artistic elements, especially color. In his analysis of red, for instance, he moves through a multilayered process that ultimately leads to a spiritual recognition of the Imam as the inner guide of the human soul. Along this path, the Shia Fatimid artist connects with the inner Imam, who serves as a personal guide toward God. In Corbin's thought, artistic components such as color and motif are powerful intermediaries for conveying elevated spiritual meanings. Therefore, Islamic art is inherently symbolic and allegorical, because only through symbolism can inner truths be expressed. From Corbin's perspective, the ultimate aim of Islamic art is not merely to express the artist's emotions but to manifest metaphysical truths in sensory forms. In this framework, every element carries codes of divine meaning. The study of Fatimid textiles clearly demonstrates how Shia Fatimid artists, using tangible elements, sought to communicate revelatory and celestial messages. Through the use of symbols and signs, they successfully translated the imaginal world into a visual language that portrayed a hybrid realm of the natural and spiritual. In conclusion, all patterns, colors, and symbols used in Fatimid textiles carry profound and timeless meanings rooted in Shia intellectual traditions. This art is not merely the product of aesthetic concerns, but rather, it is a manifestation of the spiritual and religious thoughts of the Fatimid artist. Through material elements, the artist aimed to point to a higher reality and draw the viewer's attention to the hidden dimensions of existence.

Keywords: Textiles, Fatimids, Henry Carbone, Hermeneutics, Textiles

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بررسی مفاهیم حکمی رنگ و نقش در منسوجات فاطمی با تکیه بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن

اعظم طباخان اصفهانی [۱]، سیدرضی موسوی گیلانی [۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۴ تیر ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۳۱ مرداد ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۶۷-۷۸
Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

چکیده

تحلیل حکمی نقوش و رنگ‌ها در هنرهای اسلامی، به‌ویژه منسوجات فاطمی، یکی از دشوارترین شاخه‌های تحلیل هنر محسوب می‌شود؛ چراکه تحلیل‌گر باید بتواند مخاطب را به درک لایه‌های معنایی، نظام‌مند و باطنی این نمادها رهنمون سازد. با نگاهی دقیق‌تر مشاهده می‌کنیم که بیشتر مخاطبان هنر، فاقد دانش کافی نسبت به رموز این عناصر بصری هستند و همین امر سبب دشواری فرایند تحلیل می‌شود. در مواجهه با این چالش، یکی از راهکارهای مؤثر، طراحی و به‌کارگیری روش‌های تحلیلی مبتنی بر مفاهیم حکمی و به‌طور خاص، بهره‌گیری از آرای هانری کربن است. این رویکرد می‌تواند با ایجاد سازوکارهای نوآورانه، زمینه‌ساز بازاندیشی در شیوهٔ تحلیل هنرهای تزیینی شود و کارآمدی آن را در فهم دقیق‌تر از نقوش و رنگ‌ها در منسوجات فاطمی افزایش دهد. هدف اصلی پژوهش حاضر، فراتر رفتن از سطح تحلیل‌های صوری و حرکت به‌سوی درک ژرف‌تری از لایه‌های معنایی این منسوجات است. فاطمیان مصر که شاخه‌ای از نهضت اسماعیلیه و یکی از نخستین حکومت‌های شیعی بودند، با تأسیس خلافتی مستقل از خلافت عباسی، هنر را به ابزار تجلی باورهای دینی و فلسفی خود بدل کردند. هنرهای تزیینی و به‌طور اخص، منسوجات و پوشاک از بارزترین هنرهایی هستند که همواره بازتاب مفاهیم حکمی را در خود نشان می‌دهند. پژوهش حاضر با روش توصیفی - تحلیلی و رویکردی نمادشناسانه، در پی بررسی چگونگی بازتاب مفاهیم حکمی نقش و رنگ در منسوجات این دوران است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که منسوجات فاطمی نه‌تنها بیانگر ذوق زیبایی‌شناسی اسلامی‌اند، بلکه حامل مضامینی فلسفی، عرفانی و سیاسی نیز بوده‌اند. حمایت فاطمیان از توسعهٔ کیفیت بصری منسوجات در راستای تثبیت شکوه خلافت و گسترش مضامین شیعی، از طریق به‌کارگیری رنگ‌هایی چون سفید، سبز، قرمز، آبی، زرد و طلایی و نقوشی همچون خط نوشته، نقش درخت، حیواناتی نظیر شیر، خرگوش، پرندگان، نقوش اسلیمی و گیاهی و نام‌های مقدس پیامبر(ص) و امام علی(ع)، همچنین کتیبه‌ها و ادعیه با مضامین شیعی، قابل ردیابی است. بهره‌برداری مجدد از سنت هنر قبطی نیز بخشی از هویت بصری این منسوجات را تشکیل می‌دهد. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که این منسوجات، در عین دارا بودن بُعد کاربردی، نقش‌برجسته‌ای در انتقال مفاهیم حکمی و دینی داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: مفاهیم حکمی، منسوجات، فاطمی، هانری کربن، هرمنوتیک، اندیشه‌ها

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب قم، قم، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Tabakhan784@gmail.com

۲. دانشیار، گروه فلسفه و حکمت هنر، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.
Email: dr.mousavigilani@itaihe.ac.ir

استناد: طباخان اصفهانی، اعظم؛ موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۴۰۵)، بررسی مفاهیم حکمی رنگ و نقش در منسوجات فاطمی با تکیه بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۱)، ۶۷-۷۸.
Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160
https://rph.soore.ac.ir/article_728558.html

مقدمه

هنر اسلامی مبتنی بر نوعی معرفت قدسی است که از سوی استادان سنتی «حکمت» نامیده شده است؛ معرفتی که ریشه در معنویت اسلامی دارد و عقلانیت و شهود را در پیوندی ناگسستنی در برمی‌گیرد. از این رو، هنر اسلامی بر دانشی باطنی استوار است که هدف آن نه ظاهر اشیاء، بلکه حقیقت درونی و غیبی آن‌هاست. چنین دانشی، با مدد حکمت و بهره‌مندی از برکات نبوی، قادر است حقایق نهفته در خزائن غیب را در ساحت محسوس هستی متجلی سازد (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷). به‌کاربستن حکمت در هنر به معنای درک این اصل است که هر اثر هنری باید بر مبنای قوانینی ساخته شود که بر مواد سازندهٔ آن حاکم‌اند و این قوانین باید به‌وضوح بیان شده و از پردهٔ ابهام بیرون آورده شوند، نه آنکه در پس حجاب ناگفته بمانند (تاج‌الدینی، ۱۳۷۶: ۵۴).

روحانیت هنر اسلامی باعث شد تا بسیاری از هنرمندان، خاصه در حوزهٔ صنایع‌دستی، اهل سیروسلوک باشند و مناسک معنوی خاصی را در فرایند خلق اثر هنری رعایت کنند. ویژگی‌های ظریف و دقیق هنرهای مستظرفه نیز این حالت روحانی را تشدید می‌کرد؛ چنان‌که تأملی کوتاه نشان می‌دهد هنرمندی که با تمرکز و طمأنینهٔ باطنی، تمامی قوای ذهنی و قلبی خویش را برای خلق اثری هنری بسیج می‌کند و در فرایندهایی همچون طراحی دقیق، رنگ‌آمیزی، قلم‌زنی و ایجاد نقوش بر فلز، شیشه، پارچه یا چوب، به جمعیت خاطر می‌رسد، در وضعیتی قرار می‌گیرد که آمادگی دریافت الهامات و صور خیالی را پیدا می‌کند (مددپور، ۱۳۸۴: ۴۷۴-۴۷۲).

در میان مباحث گوناگون حکمت هنر، بررسی ماهیت و کارکرد هنرهای دیداری و صنایع اسلامی، به‌ویژه از منظر مشاهیر حکمت اسلامی، اهمیت ویژه‌ای یافته است. در این میان، هنرهای تزیینی، خاصه منسوجات، بسامد بالاتری نسبت به دیگر هنرهای تجسمی در بازتاب مفاهیم حکمی و انتقال آن به مخاطب داشته‌اند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، امکان‌سنجیِ بیان هنری حکمت در منسوجات فاطمی و یافتن نقاط مشابه با دیدگاه هرمنوتیکی هانری کربن بر مؤلفه‌های رنگ و نقش است. بر همین اساس، پژوهش حاضر تلاش دارد تا نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در منسوجات دورهٔ فاطمیان را بررسی کرده و بازتاب مفاهیم حکمی در آنها را بر مبنای دیدگاه هرمنوتیکی کربن تحلیل کند.

این پژوهش با تکیه بر نگرش رمز بنیاد و معناگرایانهٔ هانری کربن به رنگ‌ها و نقوش، بر آن است تا با هدف تولید دانش جدید در زمینهٔ رابطهٔ فرم و معنا در هنر اسلامی یاری رساند و پیوند این عناصر با جهان‌بینی حکمی فاطمی را آشکار سازد. این پژوهش به دنبال آن است که تأثیرگذاری معنوی و تکنیک‌های شناختی مفاهیم حکمی را در خلق این آثار روشن سازد. در این مسیر، دو مؤلفهٔ رنگ و نقش از منظر اندیشهٔ هرمنوتیکی کربن تحلیل شده‌اند تا نحوهٔ تجلی مفاهیم معنوی در منسوجات فاطمی با وضوح بیشتری نمایان شود. گرچه تحلیل‌های پیشین، اغلب بر جنبه‌های کاربردی و زیبایی‌شناختی منسوجات تمرکز داشته‌اند، این پژوهش بر آن است تا با تبیین مفاهیم حکمی نقش و رنگ از دیدگاه کربن، بنیانی نظری برای تحلیل فلسفی و معنوی منسوجات فاطمی فراهم آورد و نسبت این عناصر را با نظام معنایی و هستی‌شناسی خاص فاطمیان روشن سازد. پرسش اصلی پژوهش آن است که رنگ‌ها و نقوش در منسوجات فاطمی چگونه در پرتو نظام حکمی هانری کربن بیانگر مفاهیم رمزی و تجلی گاه عالم مثال در اندیشه فاطمیان است؟

پیشینه پژوهش

جاناتان ام. بلوم (۱۳۹۳) در کتاب «هنر و معماری در آفریقای شمالی»، به رسمیت شناخته شدن سبک متمایز فاطمی در هنر و معماری را نتیجهٔ دو تحول در سده نوزدهم می‌داند: نخست، علاقه‌ای روزافزون به تمام هنرهای سرزمین‌های اسلامی و دوم، انتشار چندین متن اساسی.

فربود و سیاحی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «بازتاب مذهب تشیع در طراحی نقوش منسوجات فاطمیان مصر» اذعان می‌دارند که فاطمیان مصر در زمره اولین حکومت‌های اسلامی بودند که با پذیرش تشیع و تلاش برای تشکیل سلسله‌ای مستقل از خلافت عباسی، هنر را به مظهری برای تجلی باورهای مذهبی خود بدل ساختند.

زکریایی کرمانی و رهرو اصفهانی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌شناسی پارچه‌های طراز دوره فاطمیون مصر بر مبنای مؤلفه‌های قالب اصلی، نقوش و ترکیب‌بندی» بیان می‌دارند که اغلب طرازهای فاطمی، با نوشتار خط کوفی در ردیف نوارهای افقی باریک و پهن و با تنوع اندک نقوش جانوری و گیاهی در شبکه‌بندی و کادرهای هندسی در ردیف‌های افقی، طراحی و بافت شده‌اند؛ بنا بر نوع استفاده از پارچه برای مصارف گوناگون (حکم سلطنتی، ردا یا لباس شاهی و هدیه)، نوع تزیین و بافت طراز متفاوت بوده است.

بی‌شک، اهمیت مؤلفه‌های رنگ، نقش و به‌کارگیری آنها در هنرهای فاطمیون مورد توجه و امعان نظر پژوهشگران بوده است. با این حال، ارجحیت این پژوهش از این نظر است که تاکنون پژوهشی به تحلیل این نقوش و رنگ‌ها در منسوجات فاطمی بر اساس معنای حکمی آنها و با تأکید بر اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن نپرداخته و منسوجات این دوره را بر مبنای این مؤلفه‌ها در بستر آفرینش هنری تحلیل نکرده است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و رویکرد نمادشناسی، به بررسی لایه‌های معنایی و رمزی در منسوجات منسوب به دوره فاطمیان می‌پردازد. تمرکز پژوهش بر رنگ‌ها و نقوش تزیینی است و تحلیل‌ها در چارچوب مفاهیم حکمی و تأویلی صورت می‌گیرد. چارچوب نظری این پژوهش بر پایهٔ آرای هانری کربن استوار است که هنر اسلامی را ساختاری رمزی و چندلایه می‌داند. در این راستا، رنگ‌ها و نقوش به عنوان نمادهایی تأویلی و با تأکید بر معناشناسی قدسی و عالم مثال بررسی می‌شوند.

جامعه آماری شامل منسوجات تاریخی مانند طرازها، کفن‌ها و پوشش‌های قدیسان است. نمونه‌گیری به شیوه هدفمند و در دسترس انجام شده و آثاری انتخاب شده‌اند که دارای مؤلفه‌های مدنظر پژوهش هستند.

در بخش رنگ‌ها، شش رنگ سفید، سبز، قرمز، آبی، زرد و طلایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

در بخش نقوش، هفت دسته شامل:

۱. خط نوشته‌ها (۳ نمونه)،
۲. اسلیمی و گیاهی،
۳. نقوش انسانی و حیوانی (خرگوش)،
۴. پرنده (ارجاع به تصاویر ۲ و ۳)،
۵. نقوش مفهومی،
۶. نقوش تلفیقی (ارجاع مجدد به تصویر ۲) بررسی شده‌اند.

انتخاب نظریهٔ کربن به سبب تطابق مفاهیم آن با ساختار تصویری آثار بوده و امکان تحلیلی تأویلی از دلالت‌های بصری منسوجات فاطمی را در بستر حکمت اسلامی فراهم کرده است

مبانی نظری

حکمت و هنر اسلامی

در فرهنگ اسلامی، حکمت به معنای عمق، راز، نماد و تأویل در باطن پدیده‌هاست و با مفاهیمی چون بصیرت، نورانیت و علم روایی هم‌معناست (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۲۸). هنر اسلامی نیز بر اساس همین حکمت شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که هنرمند مسلمان، صورت‌های خیالی را ابزاری برای انتقال به عالم معنا و حق می‌داند. در این دیدگاه، صورت‌ها نماد حقایق ملکوتی و ادراک هنری، وابسته به گذر از ظاهر به باطن است. از نظر مددپور، جوهر هنر دینی همان حکمت دینی است و فقدان آن منجر به ظاهرگرایی و فرمالیسم می‌شود (مددپور، ۱۳۸۴: ۵۰۴-۵۰۵).

منسوجات فاطمی

با انتقال خلافت فاطمیان به قاهره، صنعت نساجی رونق گرفت و کارگاه‌های سلطنتیِ «دارالطراز» مسئول تولید منسوجات نفیس برای دربار و نخبگان مذهبی شدند. سازمان‌دهی این کارگاه‌ها از سیستم نساجی دوره عباسیان الهام گرفته بود (گشایش، ۱۳۸۸: ۱۸۹). منسوجات فاطمی نه‌تنها جنبه تزیینی داشتند، بلکه رسانه‌ای فرهنگی و سیاسی برای نمایش مشروعیت خلافت، باورهای دینی و ذوق هنری این دوره نیز محسوب می‌شدند.

بحث

در این بخش از پژوهش، از گنجینه غنی رمزهای عرفانی، دو مورد (رنگ و نقش) را برگزیده‌ایم که به شرح آنها می‌پردازیم.

رنگ از منظر هانری کربن

هانری کربن، فیلسوف و اسلام‌شناس فرانسوی، در آثار خود به تحلیل عمیقی از نمادگرایی رنگ‌ها در سیر عرفانی و معنوی پرداخته است. به عقیده او، حوادث زمینی را جز از طریق حقیقت باطنی آنها، یعنی در ارتباط با فاجعه‌ای در آسمان که آن حوادث، زمینه پایان آن را فراهم می‌آورند، نمی‌توان توضیح داد (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳۴). کربن به نقل از شیخ احمد احسائی در جریان هرمنوتیکی، در تعریف واژه تأویل می‌نویسد: «تأویل، برگرداندن لفظ به یکی از خزائن یا مثال‌های وجودی شیء یا مبادله ارزش لفظی با یکی از خزانه‌ها یا مثال‌های وجودی شیء است؛ خواه آن خزائن مربوط به عالم شهادت باشد و خواه مربوط به عالم غیب». این تعریف کاملاً هماهنگ با تعریفی است که در حکمت اسماعیلی ارائه شده است؛ یعنی چیزی را به اصل خود رساندن.

به این ترتیب، فکرتِ تأویل مستلزم عملِ عروجِ دوبارهٔ فکرت و یک راه صعودی است. تأویل به منزله هرمنوتیکِ باطنی، اساساً یک هرمنوتیک صعودی است که عزیمت گاه آن، ظاهر است. در هر مرتبه تأویلی یا هرمنوتیکی، هم باطنی وجود دارد که باید کشف شود و هم تأویلی که باید اجرا شود (کربن، ۱۳۸۹: ۲۲۷). کربن در کتاب «واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان»، به دو نوع تأویل اشاره دارد: تأویل ظاهری و تأویل باطنی که برای تأویل ظاهری هم باطنی قائل است.

او در تأویل بُعد ظاهری رنگ سرخ بیان می‌دارد که طبیعت به حیث فعلِ وجود، رکن زیرین سمت چپ در عرش رحمانی است. این ستون به رنگ سرخ است و هر رنگ سرخ در عالم ما از نور سرخ ذاتی این ستون گرفته می‌شود؛ بنابراین، این ستون همان خزانه یا مثالی است که رنگ سرخ از آن به این عالم نازل می‌شود. تبیین رنگ نیز همین است: این ستون، یعنی طبیعت، حاوی چهار کیفیت عنصری است که به ترتیب چهار رکن دارد: آتش (سرخ) که همان طبیعتِ وجود است، هوا (زرد) که مثال (صورت مثالی) آن است، و آب (سفید) که مادهٔ آن است. کربن در روایتی در تأویل رنگ سرخ بیان می‌کند که خداوند یک یاقوت سرخ آفرید و در آن

از سر هیبت نظر کرد؛ پس یاقوت ذوب و تبدیل به آب شد که از کف این آب، خاک را و از بخار آن، آسمان را آفرید. پس یاقوت سرخ که رمز طبیعت است، به آب که مادهٔ طبیعت است، تبدیل می‌شود و آسمان که عالم مثال است، از بخار آن آفریده شده و عالم اجسام نیز از خاک آن خلق شده است؛ بنابراین، رمز یاقوت سرخ، جامعِ جمیعِ چهار کیفیت اصلی است (کربن، ۱۳۸۹: ۲۳۱).

کربن بیان می‌کند که بُعد باطنی رنگ سرخ، ما را از عرش کیهانی (رحمانی) به عرش دیگری می‌بَرد که با هم تطابق رمزی دارند. عرش دوم در حقیقت، عرش قدسی و باطن‌گرایی تشیع است و آن را «عرش ولایت» نامیده‌اند که واژه «ولایت» در آن، کلیدواژه حکمت شیعی است. پس چهار رکنی که در چهار مَلَک مقرّب تجسم یافته‌اند، چهار ستون عرش رحمانی به‌لحاظ مرتبتِ این عرش در مقام آفریدگار عوالم‌اند. به همین ترتیب، چهار امام از میان دوازده امام نیز ارکان عرش ولایت‌اند و رحمت نبوی بر این عرش مستقر است.

تطابق میان ساختارهای این دو عرش که وظیفه ولایت را در شناخت امام اثبات می‌کند، به این شرح است:

ـ نورِ به رنگ «سفید»، نماد امام زمان است که غایب اما در دل‌های مؤمنان حاضر است. این نور، راز ولایت و ساحت باطن نبوت بوده و در رأس ستون بالای سمت راستِ عرش ولایت قرار دارد.

ـ نورِ به رنگ«زرد»، در ستون پایینی سمت راست، تجسم امام اول، علی(ع) است.

ـ نورِ به رنگ «سبز»، در ستون بالایی سمت چپ، تجسم امام دوم، حسن بن علی(ع) است.

ـ نورِ به رنگ «سرخ»، در ستون پایینی سمت چپ، تجسم امام سوم، حسین بن علی(ع) است.

بنابراین، این عرش یا هیکل ولایتِ امام، باطنِ عرش رحمانی است. ستون چهارم که با نور سرخِ امام حسینِ شهید، سرخ شده است، همان باطنِ ستون چهارم، یعنی ستون طبیعت است که در عرش کیهانی به نور سرخ مخصوص گشته است. (نمودار ۲)

در نتیجه، رنگ‌های زرد، آبی، سفید و سبز در ذیل رنگ سرخ قرار می‌گیرند و رنگ سرخ در تأویل بُعد ظاهری، رمزِ یاقوت سرخِ جامعِ چهار کیفیت اصلی (آب، خاک، آتش و هوا) است. در بررسیِ بُعد باطنی رنگ سرخ، در مرحله دوم، باطنِ رنگ سرخ در شخص امام حسین(ع) به ما نشان داده شد. در مرحله سوم، باطنِ تأویل رنگ سرخ، یعنی باطنِ طبیعت، به ما نشان داده شد که جبرئیل، فرشتهٔ طبیعت در این ساحت است. مرحله چهارمِ تأویل باطن رنگ سرخ (که در مرحله دوم، امام حسین(ع) بود)، ما را به امام درون می‌بَرد که راهنمای سرّی هر یک از ما به ربّ یا پروردگار است و هر بنده مؤمنی مربوب آن است (کربن، ۱۳۸۹: ۲۳۰-۲۳۲).

کربن بر اساس نظریه رنگ احمد احسائی بیان می‌دارد که در تأویل رنگ نباید از رمزپردازی انتزاعی استفاده کرد، بلکه باید نوعی رمزشناسی را به کاربست که بر واقع‌گرایی روحانیِ کامل بنیاد شده باشد (کربن، ۱۳۸۹: ۱۸۴). در فلسفه کربن، دریافت عظیمی از حکمت نبوی وجود دارد که ویژه اندیشه اسماعیلی است؛ درواقع، روایت اسماعیلی تشیع دارای خطوطی است که تمام تشیع در آن خطوط اشتراک دارند (کربن، ۱۳۸۴: ۱۳۴).

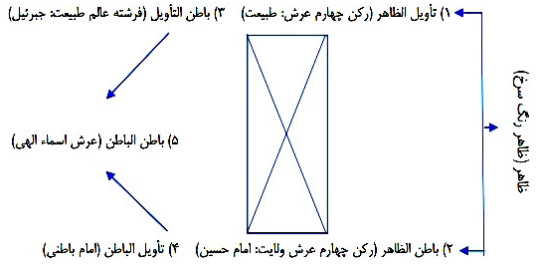
یافته‌های پژوهش

در بررسی آثار هنرهای تزیینی فاطمیون، اصلی‌ترین رنگ‌ها عبارت‌اند از: سفید، سبز، زرد، طلایی، آبی و قرمز.

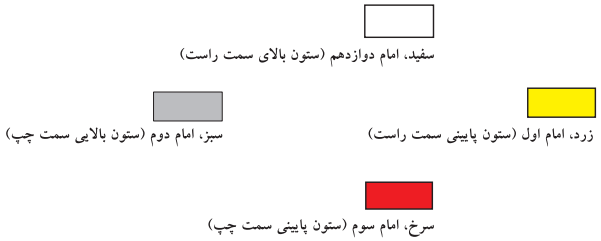
سفید

ـ **از منظر کربن:** در تأویل بُعد ظاهری، رنگ سفید همان آب است که یکی از چهار کیفیت عنصری است و در بُعد باطنی، تجسم امام دوازدهم است. رنگ سفید در نظر کربن، نمایانگر نور مطلق و خلوص است. او به نقل از شیخ نجم‌الدین کبری اشاره می‌کند که نور سفید از دل تاریکی مطلق (نور سیاه) زاده می‌شود و آغازگر سیر روحانی است. این نور، تجلی خلوص و پاکی درونی است که سالک را به‌سوی حقیقت هدایت می‌کند. نور سفید، نخستین پرتوی است که از دل تاریکی مطلق برمی‌خیزد و راه را برای سالک روشن می‌سازد (Corbin, 1978: 132).

ـ **در اندیشه فاطمیون:** سفید نماد پاکی، روشنایی و نور الهی است که در زمینه‌ها و برخی نقوش پارچه‌های فاطمی کاربرد داشته است. این رنگ در ترکیب با سایر رنگ‌ها، به‌ویژه سبز و طلایی،



نمودار ۱. نمودار مراحل چهار گانه تأویل رنگ سرخ (کربن، ۱۳۸۹: ۲۲۸).



نمودار ۲. ارکان عرش ولایت (تدوین: نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

بر خلوص معنوی و تقدس تأکید دارد (Bloom, 2007: 140). یکی از عقاید شیعه اسماعیلیه این بود که خاندان پیامبر(ص) حتی قبل از خلقت عالم در قالب نور وجود داشته‌اند. در فرهنگ نمادین دوره فاطمی، نور، رابطه‌ای ابهام‌برانگیز با «نص» (متن صریحی که به امام به عنوان نور الهی تعبیر می‌شود) داشت و به آن مشروعیت می‌بخشید. رابطه مکرر بین امامان و نور در متون، از همین‌جا نشئت می‌گیرد (هیلن‌برند، ۱۳۸۶: ۷۶-۷۷). در اجتماعات رمضان، امرای فاطمی برای نمودِ تجسد زمینیِ عقل الهی با نور خدشه‌ناپذیر و خالص الهی، لباس ابریشمی سفیدِ مزین به نخ‌های طلایی می‌پوشیدند. در تضاد با خلفای عباسی، شیعیان فاطمی در این دوران، رنگ سفید را به عنوان رنگ حکومتی، رنگ خلافت و رنگ رداهای مجلل خویش برگزیدند (بیکر، ۱۳۸۵: ۵۴). عبیدالله از همان آغاز حکومت، جامه‌های زیادی با رنگ سفید برای کعبه فرستاد که این امر توسط جانشینانش ادامه یافت (نظامی تالش، ۱۳۶۴: ۵۴). در مساجد، خلیفه خطبه را از فراز منبر و از پشت پرده‌ای سفید قرائت می‌کرد (بیکر، ۱۳۸۵: ۵۶). بنابراین، خلوص و تقدس رنگ سفید، هنرمند فاطمی را به انتخاب این رنگ در منسوجات این دوره برمی‌انگیخت.

سبز: از منظر هانری کربن، رنگ سبز در تأویل باطنی، تجسم امام اول(ع) و نشان‌دهندهٔ رسیدن به کمال و اتحاد با حقیقت مطلق است. کربن همچنین از این رنگ به عنوان مرحله نهایی در سیروسلوک عرفانی یاد می‌کند (Corbin, 1978: 160).

رنگ سبز در هنر و منسوجات دوره فاطمی، نمادی از اسلام، بهشت و زندگی جاودانه است. این رنگ به‌ویژه در زمینهٔ کتیبه‌ها و نقوش گیاهی به کار می‌رفت و غالباً بیانگر ارتباط با دین و تقدس بود (Bloom, 2007: 1). علاوه‌بر این، سبز نماد خاندان پیامبر(ص) و شعارهای شیعی نیز محسوب می‌شد و از همین رو، رنگی مقدس در آن دوره به شمار می‌آمد (Ettinghausen *et al.*, 2001: 275).

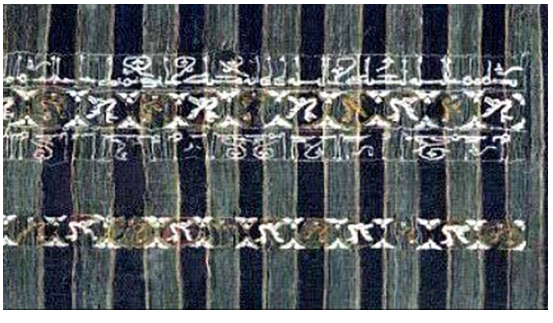
هنرمند فاطمی در نوارهای طراز این دوره، رنگ سبز را هوشمندانه به کار برده است. این رنگ که نماد اسلام و غایت دین بود، با هدف برانگیختن واکنشی روانی در مخاطب و یادآوری حقیقت آسمانی اشیاء استفاده می‌شد. رنگ سبز به‌کاررفته در این نقوش، نماد طراوت و حیات قلب است و در کنار گسترهٔ بی‌کران رنگ آبی، این معنا را تقویت می‌کند.

آبی: از منظر کربن، رنگ آبی نماد حکمت و سکون در ملکوت است. او این رنگ را با ساحت‌های متعالی معنوی مرتبط دانسته و آن را نشانه آرامش و درک عمیق می‌داند (Corbin, 1978: 155).

در منسوجات فاطمی، آبی رنگی آرامش‌بخش و مرتبط با آسمان و معرفت بود. این رنگ که اغلب به عنوان پس‌زمینه یا در ترکیب با رنگ‌های دیگر به کار می‌رفت، بیانگر آرامش، حکمت و صلح است. افزون بر این، در نوارهای تزیینی و کتیبه‌ای، از رنگ آبی برای برجسته‌کردن مفاهیم معنوی استفاده می‌شد (Etting-hausen *et al.*, 2001: 285). کاربرد این رنگ در منسوجات فاطمی، در «تصویرهای ۲ و ۳» قابل مشاهده است.

قرمز: از منظر کربن، رنگ قرمز در تأویل ظاهری، «ستونی سرخ در سمت چپ عرش رحمانی» و در تأویل باطنی، تجسم امام سوم(ع) است. کربن این رنگ را نماد عشق الهی و شور عرفانی می‌داند و به تجاربی اشاره می‌کند که در آن، مواجهه سالک با نور قرمز، نشانه تجلی عشق سوزان به حق‌تعالی و سوختن در آتش شور عرفانی است (Corbin, 1978: 150). در هنر فاطمی، قرمز رنگی است که با قدرت، حیات، انرژی و گاه خون شهیدان پیوند دارد. این رنگ در منسوجات این دوره، غالباً در نقوش حیوانی، هندسی و اسلیمی دیده می‌شود و برای تأکید بر اهمیت عناصر خاص در طراحی به‌کار رفته است (Walker, 2012: 110).

این قطعه شامل نواری با بافت گلیم‌بافت قلابی است که از ابریشم‌های رنگین و تارهای ظریف کتان بافته شده و بر روی آن، نوشته‌هایی به خط عربی و به رنگ سبز بر زمینه قرمز دیده می‌شود.



تصویر ۱. طراز حاوی مضامین ادعیه. کاربرد رنگ سفیددر طراز فاطمیون (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶: ۹۳).

تصویر ۲. طراز کتان و ابریشم. عصر فاطمی. رن یازدهم (زکریای کرمانی و رهرو اصفهانی، ۱۳۹۵: ۵۹).

هنرمند با این ترکیب‌بندی هوشمندانه رنگ‌ها، تأثیرگذاری اثر خود را افزایش داده است. در این اثر، هم‌نشینی رنگ سبز (نماد اسلام) با قرمزِ برانگیزاننده و آبیِ نجات‌بخش، انسجامی معنایی آفریده است که به غایت دین اشاره دارد.

زرد: از منظر کربن، رنگ زرد در تأویل ظاهری، نماد «هوا» و در تأویل باطنی، تجسم امام اول(ع) در «عرش ولایت» است. کربن این رنگ را نماد آگاهی، بیداری روحانی و روشنایی ذهن می‌داند و معتقد است مواجهه با آن در فرایند تحول درونی سالک، به درک عمیق معنوی منجر می‌شود (Corbin, 1978: 145).

در فرایند خلق این آثار، استادِ هنرمند، اسرار و فنون کار را متناسب با قابلیت معنوی شاگرد به او می‌آموخت. این آموزش تا مرحله‌ای ادامه می‌یافت که شاگرد به استقلال رسیده و قادر می‌شد یافته‌های عالم باطنی‌اش را در اثر هنری ابداع و متجلی کند. در این نگاه، استاد همچون سالکی راهبر، و فرایند خلق اثر به‌مثابه یک سیروسلوک معنوی بود. در این مسیر، هر مرحله از بافت پارچه با نشانه و رمزی خاص معنا می‌یافت و نور ساطع‌شده از رنگ زرد نیز خود به نمادی از همین سیروسلوک تبدیل می‌شد.

طلایی: در آثار کربن، رنگ طلایی نماد نور الهی و تجلی معنوی است. او در توصیف بهشت و زمین ملکوتی (هورقلیا)، به نور طلایی اشاره می‌کند که با فراگرفتن فضا، نشانه حضور الهی است (Corbin, 1977: 262).

در منسوجات فاطمی، رنگ طلایی و زرد علاوه‌بر آنکه نماد ثروت، جلال و قدرت خلیفه بود، به تشعشعی نجات‌بخش نیز تعبیر می‌شد که حامل مفاهیم رهایی، امید و مغفرت بود. از این رو، استفاده از نخ‌های طلایی در پارچه‌ها، ورای ارزش مادی، نمادی از اقتدار سیاسی و شکوه مذهبی به شمار می‌آمد (Ettinghausen *et al.* 2007: 280). این رنگ به‌ویژه در حاشیه‌ها و مدالیون‌ها

تصویر۳. طراز کتان و ابریشم. مصر فاطمی (آناکونتادینی، ۱۳۹۸: ۱۰۹).

(ترنج‌ها) بسیار به کار رفته و نمایانگر نور الهی و برتری خلافت بوده است (Bloom, 2007: 138).

در دورهٔ فاطمی، گران‌بهاترین و مجلل‌ترین پارچه‌های ابریشمی با الیاف طلا و نقره بافته می‌شدند. این الیاف از طریق پوشاندن نخ ابریشم با ورقه‌های نازک طلا یا نقره تهیه می‌شد (جاناتان و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۹۷).

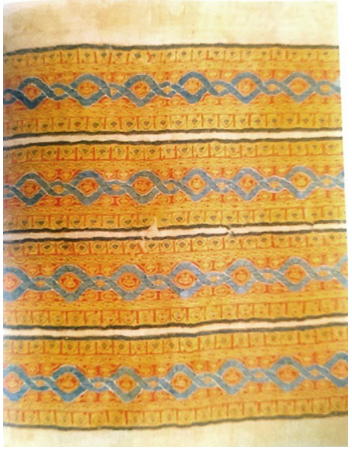
در «تصویر ۵» نیز مشاهده می‌شود که هنرمند با به‌کارگیری رنگ طلایی در زمینه خطوط نوشتاری، حسی از عمق، بی‌نهایتی و تقدس را القا کرده است. او همچنین این رنگ را به شکل نواری در نقوش به کار برده تا آن را به محملی برای معانی متعالی و الهی تبدیل کند. از این‌رو، استفاده از رنگ طلایی برای بیان جلال ملکوتی مُثُل الهی، شایسته‌ترین گزینه بوده است.

نقوش

بررسی منسوجات شاخص و پرتکرار دوره فاطمی، مجموعه‌ای غنی از نقوش را آشکار می‌سازد که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

ـ خط‌نوشته‌ها؛

ـ نقوش اسلیمی و گیاهی؛



تصویر ۴. طراز کتان و ابریشم. مصر فاطمی. رن دوازدهم (آناکونتادینی، ۱۳۹۸: ۱۱۲).

تصویر ۵. طراز فاطمی (خلیفه الحکیم بالله). کاربرد رنگ طلایی (W. Macki, 2015: 99).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

جدول ۱. رنگ‌ها در اندیشه هرمنوتیک هانری کربن و فاطمیون (تدوین: نگارندگان)

رنگ‌ها	اندیشه‌های هرمنوتیک هانری کربن	اندیشه‌های فاطمیون
سفید	در تأویل بُعد ظاهری رنگ سفید، آب، یکی از چهار کیفیت عنصری است و در بُعد باطنی ستون بالا سمت چپ عرش ولایت، امام دوازدهم است. نمایانگر نور مطلق و خلوص، آغازگر سیر روحانی، تجلی خلوص و پاکی درونی	نماد پاکی، روشنایی و نور الهی، نمود تجسد زمینی عقل الهی با نور خدشه‌ناپذیر و خالص الهی، رنگ حکومتی و رنگ خلافت، تأکید بر خلوص معنوی و تقدس.
سبز	در تأویل بُعد باطنی از منظر کُربن ستون بالایی سمت چپ عرش ولایت تجسم امام اول است، نماد کمال و اتحاد با حقیقت، رنگ نهایی در سیر عرفانی، رسیدن به کمال و اتحاد با حقیقت مطلق	نمادی از اسلام، بهشت و زندگی جاودانه، ارتباط با دین و تقدس، نماد خانواده پیامبر و شعارهای شیعی. مشروعیت دینی، نماد پارچه‌های مذهبی.
قرمز	در تأویل بُعد ظاهری، رُکن زیرین در سمت چپ در عرش رحمانی، و در بُعد باطنی، ستون پایینی سمت چپ عرش ولایت است که تجسم امام سوم، ستون طبیعت در عرش کیهانی. نماد عشق الهی و شور عرفانی، تجلی عشق سوزان به حق‌تعالی.	با قدرت، زندگی، انرژی و با خون شهدای دینی پیوند خورده، شکوه لباس‌های درباری
آبی	نماد حکمت و سکونت در ملکوت، ارتباط رنگ آبی با ساحت‌های بالای معنوی، نشانه‌ای از آرامش و درک عمیق	آرامش‌بخش و مرتبط با آسمان و معرفت بوده، بیانگرحکمت و صلح، برجسته کردن فضاهای معنوی.
زرد	در تأویل بُعد ظاهری، هوا، زرد است. و در بعد باطنی، ستون پایینی سمت راست عرش ولایت است که تجسم امام اول علی(ع). نماد آگاهی و بیداری روحانی و روشنایی ذهنی.	ثروت، جلال و قدرت خلیفه، نماد اقتدار و شکوه سیاسی و مذهبی، تشعشع نجات‌بخشی با معانی رهانندگی، امید و مغفرت.
طلایی	تحول درونی سالک، نماد نور الهی و تجلی معنوی، توصیف بهشت و زمین ملکوتی، نشان از حضور الهی.	مانند زرد، نشان ثروت، جلال و قدرت خلیفه نمایانگر نور الهی و برتری خلافت، حالت عمق و بی‌نهایتی و تقدس، محمل معانی الهی، جلال ملکوتی مُثُل الهی.

ـ نقوش انسانی و حیوانی مانند خرگوش، شیر و طاووس؛
ـ نقوش هندسی و مدالیون شامل ستاره، دایره، مربع و لوزی؛
ـ نقوش ترکیبی و تلفیقی.

تحلیل نقوش خط‌نوشته

۱. **جنبه هنری و معنوی:** با توجه به رویکرد هانری کربن به هنر اسلامی و تأکید او بر عناصر بصری به عنوان واسطه‌ای برای انتقال معانی معنوی، می‌توان خط کوفی را در این چارچوب تحلیل کرد. از منظر کربن، خط کوفی نه‌فقط کلام خدا، بلکه تجلی تصویری وحی است. به همین دلیل، نوشتار کوفی در منسوجات، هم پیام الهی را منتقل می‌کند و هم به‌مثابه یک عنصر بصری-معنوی در ترکیب با سایر نقوش به کار می‌رود. یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های منسوجات فاطمی، وجود کتیبه‌هایی با خط کوفی ساده یا تزیینی است. این نوشته‌ها شامل عباراتی نظیر نام خلیفه، دعای خیر، آیات قرآن یا شعارهای مذهبی هستند. برای مثال، کتیبه‌هایی با عبارت «الناصر من الله» یا «بسم الله الرحمن الرحیم» از این جمله‌اند. کاربرد خط در این دوره بسیار گسترده بود و در پارچه‌های طراز، نوارهای تزیینی (نوشتاری و غیرنوشتاری) برای لباس‌های مردانه و زنانه، تزیین عمامه، بازوبند و حتی پوشش خانه کعبه نیز مشاهده می‌شود.

۲. **جنبه سیاسی و مذهبی:** خط‌نوشته‌های کوفی در منسوجات فاطمی، بیشتر برای انتقال پیام‌های سیاسی و مذهبی به کار می‌رفتند. این کتیبه‌ها که معمولاً حاوی آیات قرآن یا نام خلیفه بودند، نه‌تنها کارکردی دینی داشتند، بلکه به اثبات مشروعیت و اقتدار خلافت نیز کمک می‌کردند. این خطوط اغلب در حاشیه یا مرکز پارچه‌ها دیده می‌شوند و معمولاً به صورت ساده یا تزیینی اجرا شده‌اند. همچنین مضامین نوشتاریِ طرازها در این دوره، تحت‌تأثیر اندیشه‌های مذهبی شیعی تغییر یافت؛ چنان‌که از ادعیه، احادیث و آیاتی با مضامین شیعی استفاده می‌شد. نمونه‌ای از این کاربرد در «تصویر ۶» قابل مشاهده است.

تصویر ۶. طراز فاطمی با نام حضرت محمد و حضرت علی (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶: ۹۳).

شرح کتیبه‌های تصویر

این اثر دارای دو نوار کتیبه با مضامین مذهبی و سیاسی است:
ـ **نوار بالایی:** حاوی تکرار عبارت «نصر من الله» است.
ـ **نوار پایینی:** شامل عبارات «بِسمِ اللهِ الرّحمنِ الرّحیم، لا اِلهَ اِلّا الله وَحدَهُ لا شَریکَ لَه، ... نصرٌ مِنَ الله... بَرَکَة، محمدٌ رسولُ الله، علیٌ ولیُّ الله، صَلّی اللهُ عَلَیهِم»* است.

مجموع این عبارات، به‌ویژه ذکر «علی ولی‌الله»، به‌روشنی تأثیر عمیق مذهب تشیع و باورهای هنرمند شیعهٔ فاطمی را در خلق این نقوش نشان می‌دهد. منبع (levelandart.org, 2016)

برای شرح خط به‌کاررفته در این طراز، از منظر اندیشه هرمنوتیک کربن، می‌توان گفت که خط افقی به‌مثابه وجود و جوهر ثابت، و حرکت بر روی آن به‌منزله کسب معرفت و تکوین تلقی می‌شود. همچنین، این خط می‌تواند نمادی از مدارات فلکی عالم باشد. خطوط یک صفحه، همچون تار و پود پارچه، می‌توانند جلوه‌ای از وجود ثابت، موجود متغیر، وحدت و کثرت باشند؛ به این صورت که خط عمودی نماد وجود ثابت و خط افقی نشانه کثرت است. بدین‌سان، خط نیز گرایشی باطنی و روحانی پیدا می‌کند.

این جنبه معنوی در محتوای منسوجات نیز دیده می‌شود. در تعداد پرشماری از پارچه‌های دوره فاطمی، نام حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع) در طرازها آورده شده است، زیرا فاطمیان خود را به آن حضرات منسوب می‌دانستند.

تصویر مقابل، گونه دیگری از مشهورترین طرازهای دوران فاطمی، معروف به «پوشش قدیس آنه»، را نشان می‌دهد. این اثر یک پارچه کتان نفیس است که با خط‌نوشته‌هایی بر بستری از نخ طلا و ابریشم در مرکز و حاشیه‌ها تزیین شده است. در این کتیبه‌ها عبارت «علی ولی‌الله، صلی‌الله علیه و آله» نیز دیده می‌شود

نقوش اسلیمی و گیاهی در اندیشه هرمنوتیک کربن، نقوش اسلیمی و گیاهی نمادی از جهان ملکوتی و نظم الهی است. او بیان می‌کند که این نقوش با تکرار بی‌پایان خود، تجلی‌گر وحدت و بی‌نهایت بودن ذات الهی هستند. این الگوها بازتابی از ساختار کیهانی و تجلی نظم ملکوتی و وحدت الهی در جهان مادی محسوب می‌شوند (Corbin, 1977: 262).

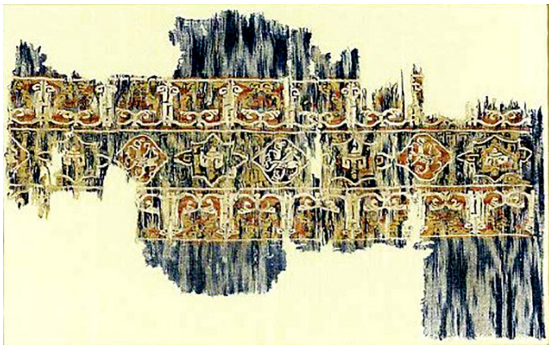
در منسوجات فاطمی، نقوش گیاهی مانند شاخه‌های پیچان، برگ‌ها و گل‌ها به عنوان نمادهای زندگی و بهشت به کار رفته‌اند. این نقوش معمولاً به صورت تکراری و با تقارن دقیق طراحی شده‌اند تا مفهوم تداوم و هماهنگی کیهانی را نشان دهند (Et-tinghausen *et al.*, 2001: 310). نقوش گیاهی و اسلیمی بیشتر در پارچه‌های آیینی و پوشاک خلفا به کار می‌رفتند که این خود نشان‌دهنده ارتباط میان مادیات و معنویت است (Bloom, 2007: 120).

نقش انسان و حیوان

از دیدگاه کربن، انسان در هنر اسلامی نه به صورت بازنمایی طبیعی، بلکه به عنوان نمادی از روحانیت و سیر معنوی تجلی می‌یابد. او معتقد است که انسان در این هنر، نمایانگر سفر روح و سیر روحانی به‌سوی کمال و اتحاد با حقیقت مطلق است (Corbin, 1978: 145)

تصویر ۷. طراز. کتان وابریشم مصر فاطمی (الحاکم المنصور) (آناکونتادینی، ۱۳۹۸: ۱۰۷).

تصویر ۸. پوشش قدیس آنه (www.qantaramed.org, retrieved: 2016.09.30).



تصویر ۹. طراز فاطمی با تکنیک ایکات، نقوش اسلیمی و گیاهی (فربود و سیاحی، ۱۳۹۶: ۹۳).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

هنگامی که فاطمیان حکومت مصر را از زیر سلطه بغداد خارج کردند، هنرمندان شیعهٔ مصری، برخلاف اهل سنت که تصویرسازی موجودات زنده را در هنر اسلامی محدود می‌کردند، تصاویر حیوانات و به‌ویژه انسان را در ترکیبات طراز گنجاندند (Anne Deppe, 2011: 104)

خرگوش

کربن به نقش خرگوش اشاره‌ای مستقیم ندارد، اما بر اساس تحلیل‌های کلی او از نمادهای حیوانی، می‌توان چنین استنباط کرد که خرگوش در هنر اسلامی می‌تواند نمادی از زیرکی و سرعت در درک معنویات باشد.

نقش خرگوش

در ادبیات اسلامی، خرگوش نماد اقبال، باروری و رونق است. این نقش، که گاهی نماد هوشیاری و آموزندگی نیز تلقی می‌شود، در منسوجات فاطمی با همین بار معنایی به کار رفته است. در دوره فاطمی، نقوش بازمانده از هنر باستان متأخر و قبطی، مانند خرگوش‌های صحرایی و پرندگانِ پشت‌به‌پشت، احیا شدند. این نقوش، که اغلب در مرکز مدالیون‌ها قرار می‌گرفتند، سنتی برگرفته از منسوجات ساسانی را ادامه می‌دادند. از این دوره به بعد، تزئینات نواری با تصاویر حیوانات و پرندگان، در کنار خط‌نوشته‌ها، اهمیت بصری و موضوعی بیشتری یافتند (rugrabbit.com, 2016).

نقش شیر

ـ **تحلیل هرمنوتیک (از منظر کربن):** هانری کربن به نقش شیر در متون عرفانی اشاره کرده و آن را تجلی قدرت الهی و محافظ حقیقت در مسیر سیر و سلوک می‌داند. در هنر اسلامی نیز شیر به‌طور کلی نمادی از قدرت، شجاعت و سلطنت است (Corbin, 1978: 150).

ـ **کاربرد در هنر فاطمی:** در منسوجات فاطمی، شیر نماد قدرت و شجاعت خلیفه بود و حضور آن به بیان اقتدار سیاسی کمک می‌کرد (Ettinghausen *et al.*, 2001: 256). افزون بر این، این نقش نماد نسبت فاطمیان با «حضرت علی(ع)»، ملقب به «اسدالله» (شیر خدا) و «حیدر»، بود و به عنوان نماد قدرت شیعه در هنر این دوران به کار می‌رفت.

ـ **شواهد تاریخی:** اگرچه در منسوجات باقی‌مانده از این دوره، نقش شیر به‌ندرت دیده می‌شود، منابع مکتوب به حضور پررنگ آن در پرچم‌ها اشاره دارند. برای نمونه، در میان پرچم‌های رسمی، دو پرچم با تصویر شیرهای قرمز و زرد با دهان باز وجود داشت که هنگام وزش باد، غران به نظر می‌رسیدند (بیکر، ۱۳۸۵: ۵۶). این پرچم‌ها در راهپیمایی‌های بزرگ نیز استفاده می‌شدند (Mackie, 2015: 117).

نقش پرنده

از دیدگاه کربن، پرنده نمادی از روح و سفر معنوی به‌سوی عالم ملکوت است. او با اشاره به داستان‌های عرفانی مانند «منطق‌الطیر»، پرنده را تجلی روح در حال پرواز به‌سوی حقیقت می‌داند (Corbin, 1978: 155). در منسوجات فاطمی، نقش پرندگان (و گاهی غزالان)، به‌ویژه در ترکیب‌های جفت، نمادی از نظم و هماهنگی کیهانی است (Walker, 2012: 92). در این میان، **طاووس** که ریشه در هنر ساسانی دارد، نماد جاودانگی و زیبایی به شمار می‌رود (Behrens-Abouseif, 1992: 82). نمونه‌هایی از کاربرد نقش پرنده در منسوجات فاطمی را می‌توان در «تصویرهای ۲ و ۵» مشاهده کرد.

نقوش هندسی و مدالیون (ستاره، دایره، مربع و لوزی)

ـ **تحلیل هرمنوتیک (از منظر کربن):** کربن در تحلیل‌های خود، نقوش هندسی را نه صرفاً تزئینی، بلکه نمادهایی معنوی می‌داند که به عوالم بالاتر اشاره دارند. از دیدگاه او:

ـ **دایره:** نماد وحدت، بی‌زمانی و ابدیت است.

ـ **مربع:** نماد ثبات، تعادل و جهان مادی است.

ـ **لوزی:** نمایانگر حرکت، تغییر و سیر صعودی از عالم ماده به عالم معناست (کربن، ۱۳۹۹: ۱۵۷).

ـ **کاربرد در هنر فاطمی:** در منسوجات این دوره، نقوش هندسی برای بیان وحدت و نظم جهان به کار می‌رفتند. این اشکال اغلب در مرکز پارچه‌ها، **مدالیون‌های** بزرگی را تشکیل می‌دادند که درون آنها کتیبه یا نقوش حیوانی جای می‌گرفت (Walk-

تصویر ۱۰. جزییات پوشش قدیس آنه نقش انسان و حیوان (خرگوش) (بلوم، ۱۳۹۳، ۳۱۳).

جدول ۳. بررسی نقوش در منسوجات فاطمیون ازنگاه هرمنوتیک هانری کربن و اندیشه‌های فاطمیون (تدوین: نگارندگان).

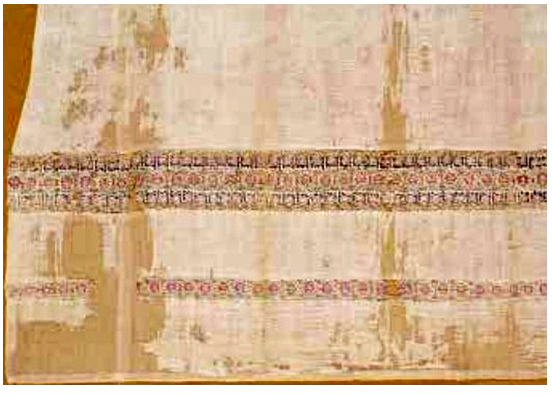
نقوش	دیدگاه هرمنوتیک هانری کربن	اندیشه فاطمیون
خط نوشته	تجلی تصویر وحی، انتقال پیام الهی، عنصر معنوی در ترکیب با دیگر نقوش.	مضامین نوشتاری طرازها، که عمیقاً از اندیشه‌های شیعی تأثیر پذیرفته بود و شامل ادعیه، احادیث و آیات مرتبط می‌شد، ابزاری کلیدی برای انتقال پیام‌های سیاسی و مذهبی و اثبات مشروعیت و اقتدار خلافت به شمار می‌رفت.
اسلیمی و گیاهی	نمادی از جهان ملکوتی و نظم الهی، تجلی‌گر وحدت و بی‌نهایت بودن ذات الهی، بازتابی از ساختار کیهانی و تجلی نظم ملکوتی در جهان مادی	نمادهای زندگی و بهشت، مفهوم تداوم و هماهنگی کیهانی، بازتاب‌دهنده هماهنگی الهی و توحید، در پارچه‌های آیینی و پوشاک خلیفه نشان‌دهنده ارتباط میان مادیات و معنویت
انسان	نمادی از روحانیت و سیر معنوی، نمایانگر سفر روح به‌سوی کمال و اتحاد با حقیقت مطلق	بر خلاف اهل‌سنت، هنرمندان شیعی مصر، تصاویر انسان را در ترکیبات طراز گنجاندند.
(حیوان) شیر	تجلی قدرت الهی و محافظت از حقیقت در مسیر سیروسلوک می‌داند.	نمادی از قدرت و شجاعت خلیفه برای بیان اقتدار سیاسی.
خرگوش	به این نقش اشاره‌ای مستقیم ندارد؛ اما در تحلیل نمادهای حیوانی: به زیرکی و سرعت در درک معنویات اشاره دارد.	خرگوش در ادبیات اسلامی نماد اقبال، باروری و رونق، گوشزدکردن آموزه‌های دینی به انسان‌ها و بازنمایی آن در منسوجات فاطمی تحت‌تأثیر این معنای نمادین بوده است.
پرنده	نمادی از روح و سفر معنوی به‌سوی عالم ملکوت، تجلی روح در حال پرواز به‌سوی حقیقت	در ترکیب‌های جفت، نمادی از نظم کیهانی و هماهنگی است. طاووس نمایانگر جاودانگی و زیبایی
نقش‌مایه‌ها نقوش هندسی و مدالین	دایره نماد وحدت، بی‌زمانی و ابدیت، مربع ثبات، تعادل و مادیت. لوزی حرکت، تغییر و سیر صعودی از عالم ماده به عالم معنا. ستاره نور، هدایت و عالم نورانی.	نقوش هندسی شامل ستاره‌ها، دایره‌ها، مربع‌ها و لوزی‌ها هستند که بیانگر وحدت و نظم الهی در جهان قدرت مرکزی خلافت را تداعی می‌کنند.
نقوش ترکیبی	بازتابی از عالم مثال، تجلیات بصری مفاهیم معنوی و فلسفیِ قوهٔ خیالِ هنرمند.	تلفیقی از نقوش خطی، گیاهی، حیوانی و هندسی که سبک هنری پیچیده و چندلایه این دوره را نمایان می‌کند علاوه‌بر زیبایی بصری، ارتباط میان دین، فلسفه و قدرت را بازتاب می‌دهند.

er, 2012: 95). این مدالیون‌ها که نمادی از قدرت و مرکزیت وحی الهی بودند، کاربرد گسترده‌ای در پارچه‌های رسمی داشتند (Bloom, 2007: 125).

کربن معتقد است که نقوش ترکیبی در هنر اسلامی بازتابی از عالم مثال یا عالم ملکوت هستند. او بر این باور است که این نقوش، تجلیات بصریِ مفاهیم معنوی و فلسفی‌اند که از طریق قوه خیال فعال هنرمند به تصویر کشیده می‌شوند (پنج‌تنی و محمدزاده، ۱۴۰۲: ۱۷۰).

در بسیاری از منسوجات فاطمی، تلفیقی از نقوش خطی، گیاهی، حیوانی و هندسی وجود دارد که سبک هنری پیچیده و چندلایهٔ این دوره را نمایان می‌کند. این ترکیب‌ها، علاوه‌بر زیبایی بصری، ارتباط میان دین، فلسفه و قدرت را بازتاب می‌دهند (Et-tinghausen *et al.*, 2001: 298).

در «تصویر ۶»، در بخش شرح رنگ سبز، می‌توانیم این نمونه از نقش ترکیبی را ببینیم.



تصویر ۱۱. منسوجات فاطمی، کفن کادوئین، کاربرد نقوش هندسی و مدالین (www.qantara-med.org, 2016/09/30).

Doi: 10.22034/rph.2025.2064137.1160

بحث و نتیجه‌گیری

در نظام هرمنوتیکی هانری کربن، «تأویل» به معنای بازگرداندن پدیده‌ها به اصل نخستین آن‌هاست. از دیدگاه او، این بازگشت تنها از طریق «فهم» یا به تعبیر دقیق‌تر او، «وَعی» (آگاهی وجودی)، محقق می‌شود. «وَعی» در اندیشه کربن، نه ادراکی صرفاً عقلی، بلکه ارتباطی وجودی و شهودی میان فرد و حقیقت است. در این فرایند، نفس انسان (دازاین) هم‌زمان با تأویل پدیده، به تأویل خویشتن نیز می‌پردازد و نوعی «ولادت مجدد» وجودی را تجربه می‌کند.

کربن سازوکار این فرایند را بر «قوه خیال فعال» و جایگاه آن را در «عالم خیال» یا «عالم مثال» استوار می‌داند. این عالم، ساحت مستقلی است که در میانه جهان مادی و عالم معنوی قرار دارد و بستر دریافت تأویل‌های رمزی می‌شود؛ تأویلی که در آن، ظاهر و باطنِ معنا هم‌زمان حفظ می‌شوند.

این مبانی نظری، چارچوبی برای تحلیل هنر اسلامی فراهم می‌آورد. از منظر کربن، هنر اسلامی در ذات خود نمادین و رمزی است، زیرا تنها از طریق رمز و نماد می‌توان به حقیقت‌های باطنی اشاره کرد. هدف نهایی هنر، نه بیان احساسات هنرمند، بلکه تجلی حقایق ملکوتی در قالب صورت‌های حسی است. در این چارچوب، هنرمند شیعه فاطمی با بهره‌گیری از عناصر مادی، به مثابه واسطه‌ای عمل می‌کند تا پیام‌های وحیانی و ملکوتی را به مخاطب منتقل سازد. او از طریق نظامی از نمادها و نشانه‌ها، «عالم خیال» را به زبان بصری ترجمه کرده و فضایی میان‌جهانی (طبیعی–معنوی) می‌آفریند که در آن، حضور معنا برای مخاطب محسوس می‌گردد.

تحلیل رنگ‌ها و نقوش در منسوجات فاطمی، این رویکرد را به‌روشنی تأیید می‌کند:

۱. **نمادشناسی رنگ‌ها:** انتخاب طیف‌های رنگی، عمیقاً با باورهای شیعی پیوند خورده است:

ـ **سفید:** نماد نور الهی و خلوص

ـ **سبز:** نماد اسلام، بهشت و مشروعیت دینی خاندان پیامبر(ص)

ـ **قرمز:** نماد شهادت، عشق الهی و حیات معنوی

ـ **آبی:** نماد فضاهای روحانی و عالم ملکوت

ـ **زرد و طلایی:** نماد نجات، امید، جلال ملکوتی و نور الهی.

۲. **نمادشناسی نقوش:** به همین ترتیب، نقوش به‌کاررفته نیز هر یک حامل بار معنایی و نمادین خاصی هستند:

ـ **کتیبه‌ها:** ذکر نام پیامبر اکرم(ص) و حضرت علی(ع) تأکیدی بر مشروعیت شیعی خلافت فاطمیان است.

ـ **نقوش اسلیمی و گیاهی:** نماد هماهنگی الهی، تداوم حیات و بهشت

ـ **نقش شیر:** اشاره به شجاعت و اقتدار حضرت علی(ع) (اسدالله)

ـ **نقش خرگوش:** رمز باروری، اقبال و هوشیاری معنوی

ـ **نقش پرنده:** نماد روح، جاودانگی و پرواز به‌سوی حقیقت

ـ **نقوش ترکیبی:** بیانگر پیوند منسجم میان دین، فلسفه و قدرت

در نهایت، می‌توان نتیجه گرفت که رنگ‌ها، نقوش و نمادهای به‌کاررفته در منسوجات فاطمی، صرفاً عناصر تزئینی نیستند، بلکه حامل معانی عمیق و ازلی‌اند که ریشه در جهان‌بینی شیعی دارند. این هنر، برخلاف نشانه‌های صرفاً قراردادی، بر بنیانی هستی‌شناسانه و معرفتی استوار است و از اصول تأویل رمزی پیروی می‌کند. هنرمند فاطمی با به‌کارگیری عناصر مادی، جلوه‌ای از تفکر معنوی و دینی خود را به نمایش گذاشته و کوشیده است تا به حقیقتی متعالی اشاره کند و مخاطب را متوجه ساحت غیبی هستی سازد.

فهرست منابع

- بلوم، جاناتان؛ بلر، شیلا؛ دوری، کارل جی؛ اتینگهاوسن، اولگ گرابر، ریچارد (۱۳۸۹)، *تجلی معنا در هنر اسلامی*، ترجمه اکرم قیاسی، تهران: سوره مهر.
- بلوم، جاناتان (۱۳۹۳)، *هنر و معماری در آفریقای شمالی*، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: انتشارات پژوهشکده هنر.
- بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵)، *منسوجات اسلامی*، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: نشر مطالعات هنر اسلامی.
- پنج‌تنی، منیره؛ محمدزاده، مهدی (۱۴۰۲)، حکمت زمین (جهان معنای نقاشی‌های مکتب شیراز – بهبهان از منظر فلسفه پدیدارشناسانه هرمنوتیکی هانری کربن با رجوع به متون مزدایی ایران باستان)، *پژوهش‌های فلسفی، دانشگاه تبریز*، دوره ۱۷، شماره ۴۴، ۱۵۰ تا ۱۷۸.
- تاج‌الدینی، علی (۱۳۷۶)، *مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات هانری کربن، شووان، بورکهارت، کوماراسوامی، سوزوکی)*، چاپ دوم، تهران: نشر سوره.
- زکریایی کرمانی، ایمان؛ رهرو اصفهانی، لیلا (۱۳۹۵)، گونه‌شناسی پارچه‌های طراز دوره فاطمیون مصربر مینای مؤلفه‌های قالب اصلی –نقوش و ترکیبندی، *نگارینه هنر اسلامی*، دوره سوم، شماره نهم.
- فربود، فریناز (۱۳۹۶)، بازتاب مذهب تشیع در طراحی نقوش منسوجات فاطمیان مصر، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شماره۴.
- کونتادینی، آنا (۱۳۹۸)، هنر دورهٔ فاطمی (درموزه ویکتوریا و آلبرت)، ترجمه داوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- کربن، هانری (۱۳۸۴)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمه جواد طباطبایی، چاپ چهارم، تهران، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کربن، هانری (۱۳۸۹)، *واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمه انشالله رحمتی، تهران: نشر صوفیا.
- گشایش، فرهاد (۱۳۸۸)، *تاریخ هنر ایران وجهان*، تهران: انتشارات مارلیک با همکاری نشر عفاف.

- موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۰)، *هنر از منظر سنت و مدرنیته*، قم: نشر مرکز پژوهش‌های صدا و سیما.
- مددپور، محمد (۱۳۸۴)، *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*، تهران: نشر بین‌الملل.
- نصر، سید حسن (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: نشر حکمت.
- نظامی تالش، اسعد (۱۳۶۴)، جامه کعبه، *ایران‌نامه*، شماره۱۳ .
- هیلبرند، رابرت (۱۳۸۶)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: نشر روزنه.

فهرست منابع لاتین

- Corbin, H. (1978). *The Man of Light in Iranian Sufism*. Boulder: Shambhala Publications.
- Anne Deppe, M. (2011). Tiraz: Textile & Dress with Inscriptions in Central & Southwest Asia. In *Joanne B. Eicher & Gillian Vogelsang-Eastwood* (Eds.), Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion, Vol.5 (2). Oxford: Berg Publishers.
- Walker, Bethany J. (2012). Fatimid Egypt and the Art of the Tiraz: Inscribed Textiles as Political Messaging. *Textiles in the Medieval Islamic World*. Brill.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (2021). *The Art and Architecture of Islam 650_1250*. Yale university Press.
- Bloom, Jonathan m. (2007) *Arts of the city victorious :Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt*. Yale university press.
- Behrens-Abouseif, Doris. (1992). *Islamic Architecture in Cairo: An Introduction*. Brill.
- Corbin, H. (1977). *Spiritual Body and Celestial Earth: From Mazdean Iran to Shi'ite Iran*. Princeton University Press.

پایگاه‌های اینترنتی

- www.rugrabbit.com,2016/10/08
- www.qantaramed.org, retrieved: 2016.09.30