

## بن‌مایهٔ اسلیمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی\*

محمد متولی\*\*

خشایار قاضی‌زاده\*\*\*

مرتضی افشاری\*\*\*\*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۳

### چکیده

نقش اسلیمی، یکی از مهم‌ترین عناصر تزئینی در هنر ایرانی و اسلامی، نقشی تجریدی و درهم‌تنیده است که با الگوهای ماریچی، چرخان، و مبتنی بر هندسه‌ای منظم طراحی می‌شود و به اسلیمی - برگرفته از اسلام و اربسک - عرب‌وار معروف است. این نقش، که اغلب بدون آغاز و پایان مشخص و بر محور دایره ترسیم می‌شود، حامل مفاهیم نمادین مذهبی همچون جاودانگی و نمایش بهشت است. ریشه‌های اسلیمی به هنر ایران باستان بازمی‌گردد و از هزارهٔ ششم پیش از میلاد بر آثار سفالی قابل ردیابی است. این نقش ابتدا با الهام از فرم‌های حیوانی مانند شاخ بز کوهی و مار، و سپس از فرم‌های گیاهی نظیر ساقه و برگ شکل گرفتند. در هزارهٔ اول پیش از میلاد، این نقوش تحت تأثیر تمدن‌هایی چون مصر، آشور، روم، یونان و ایران، ساختاری مشخص‌تر یافتند و در دورهٔ ساسانی به اوج تکامل رسیدند. در دوران اسلامی، اسلیمی با تغییراتی در فرم و محتوا و ترکیب با خطوط کوفی و مفاهیم دینی، دوباره احیا شد و در تذهیب و تشعیر جایگاه ویژه‌ای یافت. این پژوهش با رویکرد تاریخی و به روش توصیفی تحلیلی، به بررسی سیر تحول نقش اسلیمی از منظر فرم و محتوا از ایران باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که عوامل مؤثری مانند اساطیر، مذاهب، باورهای مردمی، و تأثیر تمدن‌های هم‌جوار، حضور عناصر نمادینی همچون گیاه مقدس و مفاهیم مذهبی مانند جاودانگی و به‌تبع آن نمایش بهشت در پیدایش و استمرار این نقش دخیل بوده‌اند. اسلیمی در نهایت به نمادی از وحدت و نظم جهان در هنر اسلامی بدل شد.

### کلیدواژه‌ها:

اسلیمی، اربسک، ماریچ، هنر ایران باستان، هنر اسلامی.

مجموعه  
هنرهای ایران

دوفصلنامه علمی هنرهای صنایع ایران

سال هشتم، شماره ۱، پیاپی ۱۴

بهار و تابستان ۱۴۰۴

۱۴۵

\* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری محمد متولی با عنوان بازجست بن‌مایه‌های نقوش هنرهای سفالگری و فلزکاری اوان دورهٔ اسلامی در ایران: سامانی، آل‌بویه، سلجوقی به راهنمایی اول: خشایار قاضی‌زاده و راهنمایی دوم: مرتضی افشاری در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد است.

\*\* استادیار گروه ارتباط تصویری دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / m\_motevalli@yahoo.com

\*\*\* دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / ghazizadeh@shahed.ac.ir

\*\*\*\* دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران / m\_afshari700@yahoo.com

## ۱. مقدمه

در هنر ایران، به‌کارگیری نقوش گیاهی با توجه به مفاهیم مرتبط با حاصلخیزی و برکت، تاریخی کهن دارد و منجر به قرارگیری در جایگاهی اساطیری شده است. «درخت در نزد اقوام باستانی ایران دارای سرشتی اسطوره‌ای و سرشار از درون‌مایه‌های غنی و نمادین است» (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۷: ۸۳). نزد پادشاهان هخامنشی چنار زرین به‌همراه تاک زرین آراسته به زیور نگهداری می‌شده است. شاید بتوان تاک زرینی را که بر چنار زرینی می‌پیچد، مظهر خون و دوام سلطنت هخامنشیان دانست. همچنین انار به‌عنوان نماد آن‌اهیتا و گل نیلوفر است که گل زندگی یا مایهٔ آفرینش نیز نامیده می‌شود (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۷ به نقل از مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). گیاهانی همچون نیلوفر (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۸ به نقل از بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۸). درخت سرو نیز نمادی از جاودانگی و حیات پس از مرگ و نامیرایی به شمار می‌رفته است (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۱۰۰). تاک، درخت انگور یا پیچک، عمدتاً به‌قوهٔ حیات و الوهیت ارتباط داده شده است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۸ به نقل از وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹).

برخی از نقوش برگرفته از طبیعت در طول زمان با تغییراتی، فرم‌های ساده و انتزاعی به خود گرفته و در قالب نقوش پیچان و درهم‌تنبیده با نام اسلیمی وارد عرصهٔ هنر گردیدند. اهمیت این نقش تا آنجاست که می‌تواند یک عامل اشتراک و اتحاد هنری در عالم اسلامی شمرده شود (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۴۵). خزابی این نقش را به‌عنوان یک عنصر کلیدی و اساسی در شکل‌دهی به شخصیت اسلامی در هنرهای تزئینی مطرح کرده است (خزابی، ۱۴۰۲: ۲۷). منشأ شکل‌گیری این نقش به‌طور دقیق مشخص نیست و منابع مختلف، ریشهٔ آن را برگرفته از فرم گیاهی، جانوری و حتی هندسی می‌دانند (کونل و دیگران، ۱۳۷۲؛ بورکه‌هات، ۱۳۸۶؛ ویلسون، ۱۳۷۷؛ آلن، ۱۳۹۲؛ اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۷؛ تجویدی، ۱۳۵۷؛ وزیر، ۱۳۴۰؛ ج ۲؛ زمانی، ۱۳۵۲؛ خزابی، ۱۴۰۲؛ Zidan, 2020). در هنر پیشااسلامی، این نقوش پیچان اغلب در محور دایره‌ای شکل گرفته‌اند و می‌توان آن را با مفاهیمی همچون بی‌مرگی، جاودانگی و تجدید حیات مرتبط دانست که به‌عنوان نمادی از گیاه مقدس و مظهر جاودانگی در آثار هنری جای گرفته است. دایره، نمادی است از الوهیت و آسمانی بودن و پلان دایره هنوز هم در معماری اماکن مقدس، الهام‌بخش معماران است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۳۷ به نقل از توکلی، ۱۳۷۸: ۳-۴). همچنین فقدان آغاز و پایان در این نقوش باعث شده تا در برخی منابع به‌عنوان درخت زندگی<sup>۱</sup> با مفهوم چرخش و زایش مطرح گردد. از منظر فرم، اسلیمی به‌دلیل ساختار متعادل و دینامیک خود، از دورهٔ باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی حضوری پررنگ داشته است. این نقش در ساختار خود از خطوط منحنی و دایره‌وار بهره گرفته و در جهت انتقال مفاهیم مقدس و مذهبی به کار گرفته شده که به ایجاد تعادل و وحدت معنایی انجامیده است. همچنین، اسلیمی با نسبت طلایی فیبوناچی تطابق دارد و از ترکیبات حلزونی در طراحی خود بهره گرفته است. در هنر اسلامی، فرم پیچان این نقش به‌عنوان نمادی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت شناخته می‌شود و در ترکیب‌بندی آثاری مانند معراج حضرت محمد نمایان است. فرم‌های متنوعی از این نقش در هنر ایران دورهٔ اسلامی، منشعب شده و پایه‌گذار تذهیب و تشعیرهای دوران اسلامی گردیده است. ایرانیان با پذیرش اسلام، همچنان مسیر هنر و فرهنگ گذشته خود را ادامه دادند و با تغییراتی، هویت جدیدی را پایه‌گذاری کردند. این شاخصه‌های هنری با حضور سامانیان، اولین حکومت احیاکنندهٔ هنر ایران باستان شروع تا دوران سلجوقیان، معرف هنر ناب ایرانی-اسلامی گردید و پس از آن در تلفیق با هنر دیگر اقوام قرار گرفت. مهم‌ترین نشانه‌های این گرایش در هنرهای سفالگری و فلزکاری این دوره ظهور یافت. نقش اسلیمی در اوان دوران اسلامی نیز متناسب با مفاهیم آن دوره در زمرهٔ گیاهان مقدس حضور می‌یابد و به عناصر نمادینی همچون درختان بهشتی-طوبی و... اشاره دارد. این نقش در منابع مختلف به نام‌های متفاوتی همچون اربسک یا عربسک، مرتبط با اعراب و اسلیمی-اسلامی معرفی شده که اغلب به یک فرم پیچان اشاره دارند. در این پژوهش از نام «اسلیمی» بهره گرفته شده، زیرا کامل‌ترین و جهان‌شمول‌ترین بیان فرم و محتوای این نقش را داراست. از وجوه تمایز پژوهش می‌توان به ریشه‌یابی بن‌مایه و سیر تحول و تطور نقش اسلیمی در هنر ایران از دورهٔ باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی، تبیین عوامل تأثیرگذار بر ترسیم آن، و علل تداوم به‌کارگیری تا دورهٔ اسلامی به‌صورت تخصصی اشاره کرد.

این پژوهش در راستای پاسخ به دو پرسش بنیادین شکل گرفته است: ۱. ریشه‌ها و روند تحول نقش اسلیمی از منظر فرم و محتوا در هنر ایران، از دوران باستان تا پایان دورهٔ سلجوقی چگونه قابل تبیین است؟ ۲. چه عوامل مشترک و متمایزی در ترسیم این نقش میان دورهٔ ایران باستان و دورهٔ اسلامی وجود دارد؟

## ۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد تاریخی و روش توصیفی تحلیلی، بر پایه داده‌های اسنادی- کتابخانه‌ای انجام شده است. نمونه‌ها به صورت هدفمند با اولویت استمرار نقوش و نزدیکی فرم از میان آثار سفالی و فلزی انتخاب شده‌اند که به دلیل فراوانی، مستندسازی مناسب و امکان تحلیل دقیق فرمی، بیشترین اطلاعات را ارائه می‌دهند. تمرکز بر بازه ایران باستان تا پایان دوره سلجوقی به علت اهمیت این دوره در شکل‌گیری و تثبیت نقش اسلیمی بوده است. با توجه به تنوع نقوش در اوایل دوره اسلامی، فقط آثار سفالی و فلزی بررسی شده‌اند. تحلیل براساس عناصر بصری، ترکیب‌بندی و مفاهیم نمادین انجام شده و امکان بازنگری یافته‌ها با کشف آثار جدید وجود دارد.

## ۱-۲. پیشینه پژوهش

در منابع بین‌المللی، اسلیمی را با توجه به فرهنگ کشور مبدأ مورد بررسی قرار داده‌اند. ستین (۲۰۱۲) در مقاله خود با عنوان «پیدایش و تکامل نقش ارابسک (اسلیمی) به عنوان آمیختگی چند فرهنگ در هنر اسلامی: نمونه معماری ترکیه» (Cetin, 2012)، به بررسی چند اثر معماری در ترکیه با نقش فوق پرداخته و معتقدند این نقش، ترکیبی از چند نقش است و اگرچه این سبک به نظر شیوه‌ای خیال‌انگیز و آزادانه است، در واقع مبتنی بر منطق ریاضی بسیار پیچیده‌ای است که از طریق انتزاع بیان شده و حضور آن در هنر ترکی با تزریق هنر منطقه آناتولی صورت گرفته است. سینگ (۲۰۱۷) در مقاله خود با عنوان «الگوهای هندسی در هنر اسلامی، حضور ارابسک‌ها در معماری اسلامی» (Singh, 2017) ضمن برشماری چند اثر معماری دوره اسلامی در هند، نقوش هندسی و گل در آن‌ها را بررسی کرده و معتقد است منع به تصویر کشیدن موجودات زنده از جمله انسان، موجب شده تا هنرمند و صنعتگر مسلمان به سمت این نقوش گیاهی و هندسی میل نماید. آمینا جیوانی (۲۰۱۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «ارابسک، یک زبان تزئینی از هنر اسلامی به ساختار و نمادشناسی مفاهیم این نقش در هنر اسلامی پرداخته و آن را نمادی از الوهیت<sup>۲</sup> و حضور خداوند دانسته است (Jiwani, 2011). نزدیک‌ترین منبع داخلی به موضوع منشأ و انواع نقش اسلیمی، مقاله «طرح اربسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران» (زمانی، ۱۳۵۲) است. وی اربسک<sup>۳</sup> را معادل اسلیمی در نظر می‌گیرد و علاوه بر منشأ گیاهی این نقش، فرم آن را برگرفته از نقوش جانوری همچون مار و خرطوم فیل می‌داند (همان: ۲۰). پورجعفر و موسوی‌لر (۱۳۸۱) در مقاله «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی ماریچ، اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی»، از منظر زیبایی‌شناسی علمی فرم ماریچی را در هنر اسلامی و مسیحیت مورد مطالعه قرار داده و معتقدند نگاه ماریچ، نمادی تزئینی به‌ویژه در اسلام و مسیحیت است که با بیانی مشترک، در بردارنده مفهوم «رهایی از عالم اسفل» است. خالاً این پژوهش در بازه زمانی طولانی در هنر ایران، عدم ردیابی بن‌مایه این نقش و پرداختن صرف به مفهوم این نقش از منظر سنت‌گرایان است. نویسندگان مقاله «معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزئینات دوران اسلامی براساس نقد کتاب اسلیمی و نشان‌ها» (خسرویانی و جوادی، ۱۴۰۰) معتقدند ریشه این نقش نه در نقش معروف به برگ نخلی، بلکه بیشتر شبیه برگ کنگر یا اکانتوس است که بریدگی‌هایی دارد. خزایی در مقاله «خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی»، خاستگاه این نقش در دوره اسلامی را «نقوش بالی شکل» هنر ایران قبل از اسلام دانسته و بیان کرده است: «انتقال و استمرار هنری نقش بال از دوره ساسانیان به دوره‌های اسلامی می‌تواند ناشی از کارکرد مذهبی آن نقش بوده که بیشتر به‌عنوان نمادی از قداست، فرازمینی و پیونددهنده عالم ملک به ملکوت به کار گرفته شده است» (خزایی، ۱۴۰۲: ۲۱). مقاله «سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام (با رویکرد ویژه به نقوش اسلیمی و ختایی)» (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵) نیز بیان می‌دارد ممنوعیت ترسیم انسان در صدر اسلام از دلایل رواج این نقش بوده که با تلفیق بن‌مایه‌هایی از هنر ساسانی و تحت تأثیر تعلیم خاص دوره اسلامی، شکلی انتزاعی به خود گرفته است (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵: ۳۲). کتاب اسلیمی و نشان‌ها (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳) و مقالات «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)» (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴)، «مقایسه تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی» (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸) و «گیاه زندگی در ایران، میان‌رودان و مصر باستان» (طاهری و سلطان‌مرادی، ۱۳۹۲) از دیگر منابع مرتبط بوده است.

## ۲. اسلیمی

دایره مهم‌ترین فرم هندسی در شکل‌گیری اسلیمی است. بورکهارت درباره نقش دایره می‌نویسد: «هرآنچه را که قادر متعال در عالم می‌آفریند به شکل دایره است؛ همچنان که آسمان نیز مدور است» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۵۱). دلالت‌های رمزی دایره در اسلام شامل رمز حرکت پیوسته و

مدور ابدیت، رمز تمامیت و کمال آفرینش، رمز وحدت و هماهنگی در سرتاسر عالم، رمز بازگشت همه چیز به خداوند، رمز تکوین اجزای عالم، رمز وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است (اکبری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۴). شاخصه دیگر این نقش، فرم ماریچی آن و القای حس حرکت است. «در هنر اسلامی، نقش اسلیمی شکل مجردی از یک زیور گیاهی، که برگ‌های موزون خرطومی‌شکل به ساقه‌های موجی یا حلزونی اتصال یافته و در امتداد یکدیگر تکرار و میل به حرکت را القا می‌کنند» (خزایی، ۱۴۰۲: ۲۲). این حرکت در اسلام را می‌توان با مفاهیمی همچون متعالی شدن و حرکت به سمت کمال و رسیدن به خداوند تفسیر نمود. بورکهارت معتقد است اسلیمی‌های گیاهی با پیچش خاص خود همه حرکت‌ها و جهت‌ها را به راه واحد نقطه وحدت که نماد عالی توحید است سوق می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۶۸). از دیگر ویژگی‌های اغلب نقوش اسلیمی، عدم تعیین ابتدا و انتهای آن است و از این رو در بردارنده مفاهیمی انتزاعی همچون جاودانگی است. ویژگی‌هایی همچون تداعی زندگی نامیرا و بی‌پایانی، نمایش زیبایی و تکامل به دلیل تقارن و تکرار، پیچیدگی و نظم دقیق، و رشد و زایش بی‌وقفه می‌تواند روایتگر تصویر ذهنی این نقش از بهشت در ذهن مخاطب باشد که باعث حضور در آثار هنری گردیده است. این نقوش گیاهی پیچک‌وار می‌تواند نمادی از جهان زنده باشد که بی‌وقفه در حال تجدید حیات و حرکت است و نمادی از بی‌مرگی و زایش بی‌پایان است. در اغلب آثار ایران از دوره باستان تا اوان دوره اسلامی، این نقش در محوری دایره‌ای و پیچک‌وار در حال چرخش‌اند و می‌تواند به‌عنوان یکی از الگوهای درخت زندگی نیز در نظر گرفته شود. سنت‌گرایان، این نقوش گیاهی را فارغ از مفهوم این جهانی، متعلق به عالمی فراتر از جهان مادی می‌دانند. ارجمندی، اسلیمی را نمادی از دوره اسلامی می‌داند که «تمثیل "حرکت بی‌وقفه موجودات" هستی به گرد "هستا" یا خداوند هستند» (ارجمندی، ۱۳۸۱: ۱۴۰). او حرکت نقوش اسلیمی روی گنبد را گردش به دور محور، اندیشه توحیدی اسلام می‌داند. پورجعفر و موسوی ل (۱۳۸۱) به نقل از گاردنر، شکل‌گیری این نقش را تحت‌تأثیر مذهب می‌داند. «در هنر مسیحیت اشکال ماریچ با برگ‌ها و میوه تاک‌های پربار، معرف سرچشمه خون‌رهایی‌بخش مسیح هستند» (گاردنر، ۱۳۷۰: ۲۳۴). زمانی (۱۳۹۰) در کتاب خود با عنوان تأثیر هنر ساسانی بر هنر اسلامی معتقد است که این نقش در دوره اسلامی به دلیل نداشتن منافات با مبانی اسلامی - درخصوص دوری از شرک و بت‌پرستی ناشی از به‌کارگیری نقوش انسان و حیوانی - مورد استقبال هنرمندان قرار گرفته و به‌وفور دیده شده است. وی، این نقش را عامل مشترک و اتحاد هنری در عالم اسلامی شمرده و در مقامی نظیر مقام خط عربی به‌عنوان پیونددهنده هنر اسلامی در نظر گرفته است (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۷).

## ۱-۲. بن‌مایه اسلیمی

در منابع خارجی مرتبط با هنرهای اسلامی، اغلب اربسک را معادلی برای اسلیمی در نظر می‌گیرند. گرابار معتقد است «این آذین‌ها را آرابسک بخوانیم؛ نامی که رنسانس ایتالیا برای نامیدن اخلاف بسیار متأخر آن تراشیده بود» (گرابار، ۱۳۹۶: ۲۶۳). عباس زمانی، آرابسک و اسلیمی را یکسان می‌داند. «اربسک کلمه‌ای فرنگی و اسلیمی کلمه‌ای عربی است که معنی اولی عربی "منسوب به عرب" و معنی دومی اسلامی "منسوب به اسلام" است و بنابراین طرح اربسک و اسلیمی یعنی طرحی که منسوب به اعراب و مسلمانان یا اختراع آنان و یا مورد استفاده آنان است. این طرح یک موضوع تزئینی صرفاً عربی یا اسلامی نیست، بلکه قبل از ظهور اسلام نیز در کشورهای مختلف، به‌خصوص ایران، معمول بوده است» (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۷). پاکباز معتقد است آرابسک یا عربانه، اصطلاحی است که به‌طور عام در مورد نقوش گیاهی درهم‌بافته یا طوماری و یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است. در قرون وسطای متأخر، این‌گونه نقش‌ها را مغربی می‌نامیدند، اما از سده شانزدهم که اروپاییان به هنر اسلامی توجه پیدا کردند، واژه آرابسک به کار رفت (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۷). برخی همچون اسکندریور خرمی (۱۳۸۳) و ماچیانی (۱۳۸۰) ریشه این کلمه را مرتبط با واژه «اسلام» می‌دانند.

در مورد منشأ الهام نقوش اسلیمی، نظریات مختلفی ارائه شده است که بیشتر آن‌ها به طبیعت اشاره دارند. این نظریات شامل نقوش انتزاعی، فرم‌های طبیعی، نقوش گیاهی، عناصر حیوانی و تأثیر فرم خط کوفی می‌شود. باین حال، بررسی‌ها (جدول ۱) نشان می‌دهد که نقوش گیاهی بیشترین پشتیبانی را در میان محققان دارند و به‌عنوان عامل غالب الهام شناخته می‌شوند.

جدول ۱: دسته‌بندی نظریات مرتبط با منشأ شکل‌گیری اسلیمی

| دسته‌بندی        | محقق             | سال انتشار | نظریه   |
|------------------|------------------|------------|---|
| نقوش انتزاعی     | ماچیانی          | ۱۳۸۰       | منبعث از خط کوفی (ترکیب عناصر خطی و هندسی)  |
|                  | هزاوه            | ۱۳۹۰       | منبع الهام از خط کوفی (جنبه‌ای انتزاعی و غیرطبیعی)                                |
|                  | اسکندرپور خرمی   | ۱۳۹۷       | تجربیدی و زابیده ذهن هنرمند که هیچ تعلق به طبیعت ندارد.                           |
| برداشتی از طبیعت | ویلسون           | ۱۳۷۷       | برداشتی ساده از فرم‌های طبیعی اطراف هنرمند (شامل کل طبیعت)                        |
|                  | بورکهارت         | ۱۳۸۶       | تلفیق نقوش گیاهی و هندسی (تأثیر مستقیم از طبیعت)                                  |
| حیوانات          | وزیری            | ۱۳۴۰       | فرم بدن مار و خرطوم فیل   |
|                  | تجویدی           | ۱۳۵۷       | شاخ حیوانات   |
| گیاهان           | وزیری            | ۱۳۴۰       | طرح درختانی همچون مو، انار، انجیر، نخل و برگ‌های کنگر و مو                        |
|                  | دیماندا          | ۱۳۸۳       | ترکیب و تلفیق نیم‌برگ نخل و طرح‌های مشابه دوره ساسانی                             |
|                  | زمانی            | ۱۳۵۲       | متأثر از برگ کنگرهای هخامنشی  |
|                  | کونل و دیگران    | ۱۳۷۲       | گاه شکل‌های برگ نخل و نخل‌گونه، گاه به‌شکل سوسن و زنبق، و گاه پیچکی‌سان و روندگان |
|                  | ویلسون           | ۱۳۷۷       | برداشتی ساده از فرم‌های طبیعی اطراف هنرمند (شامل گیاهان)                          |
|                  | ماچیانی          | ۱۳۸۰       | برگرفته از پیچ‌وتاب درخت مو در دوره ساسانی  |
|                  | خزایی            | ۱۴۰۲       | استمرار نقوش بالی‌شکل در هنر دوره ساسانی (با تأکید بر عناصر گیاهی)                |
|                  | آلن              | ۱۳۹۲       | برگرفته از نیمه‌برگ نخل   |
|                  | خسرویانی و جوادی | ۱۴۰۰       | نقش برگ کنگری در هنر اوایل دوره اسلامی تا سلجوقی                                  |
|                  | زیدان            | ۲۰۲۰       | نقوش گیاهی متأثر از هنر روم   |

در مورد ریشه این نقش در تمدن‌های کهن، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. دانشنامه بزرگ لاروس،<sup>۴</sup> ریشه آن را در امپراطوری روم و تجدید یافته در دوره رنسانس ایتالیا، و اسکندرپور خرمی منشأ آن را اقتباسی از نقوش مانویان، مبترایان و زرتشتیان (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳) می‌داند. همچنین مایل نجیب در کتاب کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (۱۳۷۲)، اسلیمی‌ها و ختایی‌ها را هنری ایرانی-عربی می‌داند (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵: ۳۴)، زیدان آن را متأثر از هنر روم می‌داند (Zidan, 2020: 30). دیدگاه دیگر، ریشه این نقش در ارتباط با هنر امپراطوری روم شرقی-بیزانس بوده که در هنر دوره ساسانی متجلی شده و پس از حمله اعراب وارد هنر اسلامی گردیده است. زمانی به نقل از ژرژ مارسه، این نقش را متعلق به تمدن هلنی می‌داند (زمانی، ۱۳۵۲: ۱۳).

## ۲-۲. انواع اسلیمی

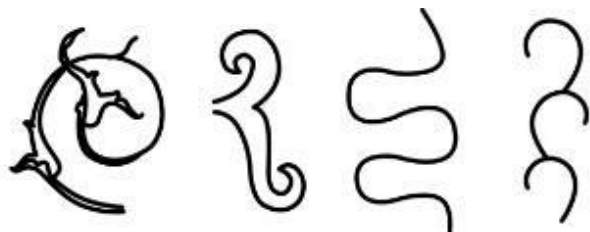
در این پژوهش، نقوشی با ویژگی‌های کلی از جمله فرم ماریچی، تقارن، درهم‌تنیده و اغلب چرخش در محور دایره‌ای را که حضور آن از هنر دوره باستان شروع و تداوم آن تا دوره اسلامی وجود دارد، به‌عنوان اسلیمی شناخته شده و مورد مطالعه قرار گرفته است. در منابع مختلف، دسته‌بندی متفاوتی درباره انواع این نقش وجود دارد و نام‌هایی مختلف برای آن به کار برده‌اند. همچون «اسلیمی ساده»، «اسلیمی توپر»، «اسلیمی توخالی»، «دهن‌آزدری»، «خرطوم‌فیلی»، «ماری»، «اسلیمی پیچک» و... زمانی در مقاله خود به نقل از مطالعات خانم سیمین دانشور با عنوان «شناخت هنرهای تزیننی»<sup>۵</sup> (دانشور، ۱۳۴۴)، انواع نقش اسلیمی را به چهار دسته تقسیم می‌کند:

اول اسلیمی توریقی که غالباً از برگ‌های متصل یا ساقه‌های نازک گیاهی صورت می‌گیرد و این برگ‌های متصل و ساقه‌های نازک می‌تواند ساده یا پیچیده باشد، به دور خود پیچد و یا حلقه زند، هم را قطع کند و یا از زیر هم رد شود.

دوم اسلیمی طوماری که با یک ساقه قابل انعطاف، گیاهی بی‌پایان یا مختوم القا می‌گردد و این ساقه در چپ و راست، حلقه و نیم‌حلقه می‌شود و در هر جفت انحنا چپ و راست خود شکلی شبیه S نشان می‌دهد.

سوم اسلیمی ماری که احتمالاً از بدن مار الهام گرفته و تقریباً شبیه اربسک طوماری است، ولی منفرد و غیرمتصل است.

چهارم اسلیمی خرطوم‌فیلی که شبیه خرطوم فیل است و به یک یا دو سر ختم می‌شود و وقتی دارای دو سر است، اسلیمی دهن‌ازدری نیز نامیده می‌شود (زمانی، ۱۳۵۲: ۲۱ به نقل از دانشور، ۱۳۴۴: لوحه ۵ و ۶). تصویر ۱ که توسط نگارندگان ترسیم شده، انواع اسلیمی‌های چهارگانه دوره اسلامی را نشان می‌دهد که با بهره‌گیری از تصاویر مقاله عباس زمانی اجرا شده است.



تصویر ۱: انواع اسلیمی: از راست: طوماری، ماری، خرطوم‌فیلی، دهن‌ازدری (ترسیم: نگارندگان)

جیوانی اسلیمی را به دو نوع اصلی تقسیم کرده است: الگوهای هندسی که بر پایه اشکالی مانند دایره، مثلث، مربع و شش ضلعی شکل می‌گیرند و نماد وحدت، بی‌نهایت و کمال الهی هستند؛ و الگوهای گیاهی که شامل اشکال استایل‌شده برگ‌ها و گیاهانی مانند انگور هستند و زندگی، رشد و آفرینش را نشان می‌دهند. این طرح‌ها ضمن ایجاد زیبایی بصری، مفاهیم معنوی و نمادینی مانند وحدت خدا و نظم جهان را نیز منتقل می‌کنند (Jiwani, 2011).

### ۳. نقش اسلیمی در هنر ایران باستان

اولین مرحله در ایجاد اسلیمی طوماری را می‌توان در ظرفی سفالی متعلق به اواخر هزاره ششم و اوایل هزاره پنجم پیش از میلاد از منطقه چشمه‌علی<sup>۲</sup> دانست (تصویر ۲). درون این کاسه با نقوش به هم پیوسته‌ای از شاخ بز کوهی پر شده که در اتصال یکدیگر قرار دارند و می‌توان آن را از اولین قدم‌ها به سمت تجریدی شدن و رسیدن به فرم اسلیمی در نظر گرفت. از این منظر، «کهن‌ترین ظرف دارای نقش اسلیمی از دسته طوماری» است. همچنین نقش شاخ از ویژگی‌های نمایش خدایان در گذشته، می‌تواند به‌عنوان عنصری اساطیری و نمادین مرتبط با نمادهای



مقدس کهن از جمله ماه و مفاهیمی همچون باروری و حاصلخیزی حضور یافته باشد. گیرشمن معتقد بود شاخ قوچ نمادی از باروری و حاصلخیزی در دوره پارسی و ساسانی بوده است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۱۹). بز کوهی، حیوانی بومی منطقه زاگرس بوده و در مناطق هم‌جوار همچون دشت‌های بین‌النهرین حضور ندارد و حضور آن نمادی از فرهنگ و تمدن ایران است.

از نخستین حضور فرم‌های پیچان و ماریج<sup>۳</sup> در هنر ایران می‌توان به روی آثار چشمه‌علی و تپه سیلک در هزاره پنجم و چهارم پیش از میلاد اشاره کرد که گاه در جهت نمایش فرم گیاهی (تصویر ۳، راست) و حیوانی-مار (تصویر ۲، چپ) بوده است. این نقوش به‌عنوان الگوی حلزونی در نمایش آثار هنری دوران بعد، تأثیرگذار بوده است.

تصویر ۲: کاسه با نقش شاخ بز کوهی به‌صورت پیوسته، چشمه‌علی ری، ۵۲۰۰-۴۲۰۰ ق.م (موزه متروپلیتن نیویورک: www.metmuseum.org)

سنان  
پره‌ها  
ایران

بن‌مایه اسلیمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی، محمد متولی و همکاران، ۱۶۸۱۴۵



تصویر ۳: راست: نقش گیاهی با شاخه‌های ماریجی، کاسه سفالی مخروطی، تپه جنوبی سیلک، کاشان، ۳۹۵۰-۴۳۰۰ ق.م، دوره مس و سنگ، موزه ملی ایران؛ چپ: نقش مار چمباتمه‌زده حلقه‌شده، سیلک، هزاره چهارم و سوم ق.م (گیرشمن، ۱۳۷۹، ج: ۱: ۲۵۶)

امتداد به‌کارگیری نقش شاخ حیوانات به‌شکل ماریجی در یک شیء زرین متعلق به تپه حصار در هزاره سوم (تصویر ۴) و سپس بعدها در هنر لرستان، به تکامل نقش اسلیمی کمک نموده است. تقارن از مهم‌ترین ویژگی‌های این نقش در این آثار است. در این دوره، الگوی شاخ قوچ را می‌توان به‌عنوان یکی از منابع نقش اسلیمی پیچان به‌ویژه طوماری در نظر گرفت. گیرشمن معتقد است هنرمندان لرستان در به‌کارگیری نقش بز

کوهی با شاخ‌های طویل از آشوریان تأثیر پذیرفته‌اند (گیرشمن، ۱۳۷۲: ۱۰۶). این ویژگی بصری در آثار مفرغی مربوط به لرستان در هزاره اول پیش از میلاد نیز با نقش شاخ‌های یک قوچ تکرار می‌شود که شاخ‌ها پس از چرخش مارپیچی به سر انسانی می‌رسند.

نخستین حضور نقوش گیاهی با فرمی چرخان و در قالب دایره، بدون نقطه شروع و پایان، مربوط به جام مارلیک مربوط به هزاره دوم تا اول پیش از میلاد است (تصویر ۵). روی کف این جام، نقشی گیاهی دیده می‌شود که در حال چرخش است و برگ‌هایی شبیه به گیاه پیچک<sup>۱</sup> یا شکل ساده‌شده میوه درخت کاج دارد که با فرم منظم و به صورت خطی روی آن قرار دارند. الگوی دایره‌ای را که حرکت ممتد و دوار را به چشم مخاطب القا می‌نماید، می‌توان با مفاهیم نمادین جاودانگی و بی‌مرگی تطبیق داد و آن را شروعی بر نخستین تفکرات مربوط به گیاه زندگی یا درخت زندگی دانست. از این منظر، می‌توان این نقش را از کهن‌ترین حضور گیاه زندگی در هنر ایران در نظر گرفت. این الگو به‌عنوان مبنایی در طراحی بسیاری از نقوش گیاهی در آثار دوران بعد همچون لرستان، هخامنشیان تا دوره سلجوقی گردیده است.



تصویر ۵: نقش گیاهی روی یک ظرف مربوط به مارلیک، اواخر هزاره دوم و اوایل هزاره اول ق.م، موزه ملی ایران (طاهری و سلطان‌مرادی، ۱۳۹۲: ۶)



تصویر ۴: شیء زرین به شکل قوچ، تپه حصار، دامغان، سمنان، حدود ۲۴۰۰-۲۲۰۰ ق.م (موزه ملی ایران)

تصویر ۶، یک صحنه آیینی مربوط به تمدن لرستان بر پشت یک آینه در هزاره اول ق.م را نشان می‌دهد. در اطراف این آینه، نقوشی تزئینی گیاهی دیده می‌شود که یک درمیان گل و برگ است. نوع این گل‌ها مشخص نیست. جنبه مذهبی و قداست این نقوش با حضور بر آثاری که روایتگر داستان‌های مذهبی مرتبط با زروان، ایزدبانوان و شخصیت‌های اساطیری بر روی ظروف لرستان، دوچندان می‌گردد. با توجه به اینکه اغلب آثار لرستان در معابد - همچون معبد سرخ‌دم - و مقابر یافت شده‌اند، کاربردی مذهبی یا آیینی مرتبط با مراسم تدفین داشته‌اند و می‌توان این نقش حاشیه‌ای را به‌عنوان گیاهی مقدس در نظر گرفت. تصویر ۷، نقش گیاهی به همراه فرم چهره انسانی در مرکز ظرف است که می‌توان آن را به‌عنوان شعاع‌های نوری اطراف سر شخصیت احتمالاً زن در نظر گرفت. از آنجاکه حضور این چهره‌ها در آثار لرستان معمولاً مرتبط با شخصیت‌های اساطیری معرفی می‌شوند، احتمالاً ایزدبانویی بوده که در آن زمان پرستش می‌شده است. در این تصاویر، دیگر نقوش مانند گل شش‌پر، انار، گندم و نقش ماهی نیز دیده می‌شود. آثاری با این ترکیب در بین آثار لرستان بسیار دیده می‌شود. «نقش انار نماد گیاهی آناهیتاست» (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸: ۴۲). از این منظر می‌توان این نقش را مرتبط با ایزدبانوی آناهیتا دانست.



تصویر ۷: نقش زن احتمالاً ایزدبانو به همراه ماهی، انار و نقوش گیاهی پیچان در محور دایره‌ای شکل، سنجاق، ۷۰۰-۵۸۶ ق.م (دپارتمان آثار باستانی شرقی موزه لوور؛ [www.collections.louvre.fr](http://www.collections.louvre.fr))



تصویر ۶: یک صحنه آیینی بر روی یک شیء، لرستان، قرن ۹-۷ ق.م (موزه هنر کلیولند؛ [www.clevelandart.org](http://www.clevelandart.org))

تأثیرپذیری از هنر اقوام و تمدن‌های دیگر همچون مصر و آشور در به‌کارگیری نقش گیاهی پیچان با غنچه و گل نیلوفر آبی در برخی آثار همچون تصویر ۸، متعلق به هزاره اول پیش از میلاد در زیویه مشاهده می‌گردد. از آنجا که گل نیلوفر در سپیده‌دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد، پس مظهر همه روشنگری‌ها، آفرینش، تجدید حیات و بی‌مرگی است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۸). این نقش در هنر دوران بعدتر، به‌عنوان نمادی مذهبی به ادیانی همچون مهرپرستی و زرتشتی راه می‌یابد. «گل نیلوفر، نماد آیین مهری دانسته شده است که با زندگی و آفرینش مهر در ارتباط است» (بزرگ بیگدلی و فتحی، ۱۳۹۶: ۴۲). «در اساطیر کهن ایرانی گل نیلوفر منسوب به آناهیتاست» (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۷: ۸۹ به نقل از معتکف، ۱۳۸۵: ۱۰). در باور زرتشتی نیز یکی از نمادهای اهورامزدا، گل لوتوس است. همچنین آن را یکی از نمادهای آناهیتا نیز دانسته‌اند. در آیین مهر باور بر این بوده که مهر درون آب متولد شده، به همین دلیل در آثار مرتبط با این آیین، مهر را به‌صورت کودکی روی نیلوفر تصویر می‌کنند. «در روایات کهن ایران گل نیلوفر (لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فر زرتشت که در آب نگهداری می‌شد می‌دانستند و از این رو، نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک می‌یابد» (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

تصویر ۹، نقش گیاهی پیچان را در یک اثر مربوط به شوش نشان می‌دهد. ساقه‌ها با حرکتی مارپیچی در امتداد یکدیگر قرار گرفته‌اند. این اثر را که نزدیک‌ترین فرم به نقش اسلیمی دوران اسلامی دارد، می‌توان به‌عنوان یکی از منابع مهم ترسیم دوره اسلامی در نظر گرفت. در دوره مادها و هخامنشیان نیز این نقش بر روی بدنه ظروف فلزی به‌ویژه با کاربرد نوشتنی بسیار دیده می‌شود. تصویر ۱۰، یک ظرف نقره با دسته‌هایی به فرم بز کوهی از شوش را نشان می‌دهد که متعلق به دوره هخامنشیان است. ویژگی این نقوش یادآور نقش نیلوفر آبی بر بدنه ظرف زیویه است.



تصویر ۱۰: ظرف دو دسته با فرم بز کوهی، دوره هخامنشی، نقره، ۴۷۵-۴۲۵ ق.م، ظاهراً از ناحیه دریای سیاه (www.flickr.com)



تصویر ۹: نقش گیاهی پیچان در یک اثر از شوش، دوره پیشاسلامی (دپارتمان آثار باستانی شرقی موزه لور؛ www.collections.louvre.fr)



تصویر ۸: نقش غنچه و گل نیلوفر آبی بر روی یک اثر فلزی احتمالاً تزئین تسمه اسب، قرن ۸-۷ ق.م، زیویه (موزه متروپلیتن نیویورک؛ www.metmuseum.org)

مجموعه آثار  
پرشیا

بن‌مایه اسلیمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی، محمد متولی و همکاران، ۱۶۸۱۳۵

تصویر ۱۱ راست، نقشی گیاهی بر روی بدنه یک ریتون اشکانی کشف‌شده از نسا<sup>۱</sup> را نشان می‌دهد. این نقش تزئینی، فرم شاخ‌وبرگ و میوه درخت تاک را نشان می‌دهد که در حرکتی مارپیچی به دور ظرف در گردش است. روی بدنه این ظرف نیز داستانی در حال روایت شدن است. به‌کارگیری نقش درخت تاک در هنر دوره اشکانی تا ساسانی را می‌توان در ارتباط با دین مسیحیت نیز تفسیر نمود؛ زیرا در این دین، شراب به‌منزله خون مسیح مطرح است. بر روی ظرف دیگری از این دوره، فرم ساقه پیچان به‌همراه گل‌هایی از گیاهی نامشخص و غنچه نیلوفر آبی دیده می‌شود که از بخش پایینی ظرف شروع و به بخش‌های بالایی می‌رسد (تصویر ۱۱، چپ).



تصویر ۱۱: راست: نقش درخت تاک به‌صورت موج روی یک ریتون، دوره اشکانی، یافت‌شده از نسا (محمدی‌فر، ۱۳۸۷: ۲۵۴)؛ چپ: نقوش برجسته گیاهی پیچان بر روی کاسه زرین، دوره اشکانی، ماوراءالنهر، موزه ارمنستان (احسانی، ۱۳۸۶: ۹۷)

در دوره ساسانی با توجه به مفاهیم نمادین و اساطیری، تزیین با نقوش گیاهی حضور پررنگ‌تری می‌یابد و تداوم هنر گذشته با تلفیق و تغییراتی جدید مشاهده می‌شود. در این دوره، درختان به‌عنوان نمادی مقدس همواره یکی از تفکرات رایج در ترسیم نقوش گیاهی به‌ویژه اسلیمی بوده‌اند. مبینی و شافعی معتقدند در این دوره، نقوش گیاهی فارغ از تزیین، کاربردی نمادین و اعتقادی داشته و مرتبط با باور مذهبی بوده و بیانگر مفاهیمی همچون باروری، برکت، جاودانگی و دوام سلطنت و قدرت بوده است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۵). چرخش نقوش گیاهی پیچان در سراسر بدنه و کف ظروف و تلفیق با نمادهای حیوانی، حضور شخصیت‌های انسانی مقدس همچون آناهیتا از جمله تغییرات این نقوش گیاهی در این دوران بوده است. روی بدنه ظرفی مربوط به این دوره، فرم اسلیمی دهن‌اژدری برای نخستین بار در ایران باستان دیده می‌شود که تکاملی اساسی در نقوش گیاهی پیشین بوده و می‌توان آن را تحولی ناشی از تغییر فرم نقش اسلیمی طوماری در نظر گرفت (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: تزیینات گیاهی حکاکی‌شده بر روی بدنه کاسه نقره، دوره ساسانی، ۲۰۰-۶۰۰م (گالری برکت، www.barakatgallery.eu)

حضور حیوانات متقارن در دو طرف نقش گیاهی چرخان-درخت زندگی، یادآور جانوران مقدس و محافظ درخت زندگی در این دوره است. «درخت زندگی رمز نیروی تحت‌تأثیر مقدس و بیمناکی محسوب می‌شود. برای چیدن میوه‌هایش که از آن اکسیر ملکوتی موروث طول عمر به دست می‌آید، باید با هیولاهای نگهبانش درآمیخت. هرکه در این نبرد پیروز شود، به مرتبه انسانی بالا ارتقا می‌یابد؛ یعنی جاودانه جوان می‌ماند و نامیرا و بی‌مرگ می‌شود» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۳).

در آثار هنری، جاودانگی را می‌توان با چرخش و گردش مداوم نقوش مرتبط دانست و نقوش گیاهی را که این حرکت پیوسته را القا می‌نمایند، می‌توان نمادی از این درخت زندگی در نظر گرفت. تصویر ۱۳ راست، نقش گیاهی متقارن با ساقه‌هایی به فرم مارپیچی، یادآور نقش اسلیمی از نوع طوماری است که می‌توان با شاخه‌های درخت زندگی تطبیق داد. در پایین تصویر، دو بز کوهی به نشانه نگهبانان درخت زندگی، در دو سوی درخت قرار دارند. گل نیلوفر آبی نیز در بالاترین قسمت شاخه درخت قرار دارد. در روایات کهن ایرانی، محل نگهداری تخم یا فر زرتشت، گل نیلوفر یا لوتوس بوده است. شاید این نقش در ارتباط با این مفهوم در بالاترین بخش ظرف قرار گرفته و از این منظر، این ظرف در ارتباط با مذهب شکل گرفته است. در تصویر ۱۳ چپ، نقش یک زن با یک سربند و به‌همراه شاخه‌های تاک دیده می‌شود. سربند یکی از ویژگی‌های ترسیمی شاهان در دوره اشکانی بوده و در دوره ساسانی به یکی از نمادهای فر تبدیل می‌گردد. از این منظر وی را متعلق به خدایان و ایزدانوان و یا طبقات بالای اجتماعی مانند ملکه می‌گرداند. موسوی کوهپیر و یسن زاده این زن را آناهیتا دانسته که تحت‌تأثیر نقوش مربوط به جشن پیروزی دیونیزوس یونانی- رومی ترسیم شده است (موسوی کوهپیر و یسن زاده، ۱۳۹۰: ۱۷۲).



تصویر ۱۳: راست: نقش درخت زندگی بر روی یک ظرف نقره، دوره ساسانی، قرن ۶-۷م، گالری فریر (Gunter, Jett, 1992: 38); چپ: نقش الهه آناهیتا روی یک ظرف نقره به‌همراه نقوش گیاهی پیچان، دوره ساسانی (موزه هنر کلیولند؛ www.clevelandart.org)



تصویر ۱۴: سرستون سنگی، دوره ساسانی، قرن ۳ م، اصفهان (موزه ملی ایران)

اوج تکامل نقش اسلیمی در دوره ساسانی با حضور در معماری دیده می‌شود. در نوار بالایی سرستون ساسانی (تصویر ۱۴)، فرم تزئینی گیاهی با فرم حلزونی همراه با زائده‌های تزئینی است. این نقش تکامل یافته‌ترین نقش اسلیمی طوماری در هنر ایران باستان بوده است.

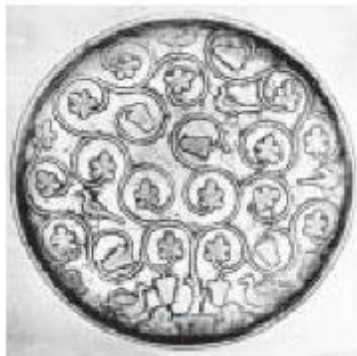
#### ۴. نقش اسلیمی در دوره اسلامی

در اوایل دوره اسلامی، نقوش گیاهی همانند دیگر نقوش در تداوم هنر ایران باستان بوده و احتمالاً به دلیل عدم منع مذهبی، بیش از دیگر نقوش مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. «هنرمندان، بسیاری از نقوش و نمادهای قبل از اسلام را اقتباس و معنا و مفهومی کاملاً هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی به آن‌ها دادند» (خزایی، ۱۴۰۲: ۲۴). اسلیمی با پیچش‌های خود که نشانی از بی‌مرگی و جاودانگی است، در مفهوم خود یادآور بهشت - وعده‌گاه مؤمنین

است و از این رو در دوره اسلامی، حضوری نمادین دارد. از نخستین کاربرد نقش اسلیمی در گچ‌بری‌های صدر اسلامی می‌توان به گچ‌بری گنبد خرابه‌المفجر<sup>۱</sup> مربوط قرن دوم هجری قمری اشاره کرد. همچنین این نقش در آثار معماری به‌ویژه در گلدسته‌ها و مناره‌ها، مفهومی مذهبی را در خود داراست و حرکت به سوی آسمان و عروج روح را نشان می‌دهد. در برخی از ظروف دوره اسلامی، اسلیمی با نوشتار با محتوایی در ارتباط با هماهنگ با مفاهیم برکت و رزق‌وروزی همراه است که در امتداد تفکرات ایران باستان - گیاهان به‌عنوان منبع حاصلخیزی - حضور دارند.

این نقش در دوره اسلامی، علاوه بر تداوم معانی و مفاهیم گذشته، متناسب با محتوا و مفاهیم جامعه در زمره گیاهان نمادین و مقدسی همچون درخت طوبی، درخت ولایت، شجره کون یا درخت وجود حضور یافت و از این منظر از اسطوره‌های ایران باستان به یکی از نمادهای مقدس اسلامی یعنی درختی بهشتی تبدیل گردید. البته ریشه درختان مقدس اسلامی همچون طوبی را می‌توان در اساطیر کهن ایران یافت که در دوره اسلامی با نامی جدید معرفی گردیدند. «سیمرغ با به تعبیر اوستایی، بر بالای چنین درختی آشیانه دارد؛ درختی که حامل و باردار تمامی هستی گیاهی در کائنات بوده و در فرهنگ اسلامی به درخت طوبی تعبیر شده است» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۹: ۸۵). این درخت به‌عنوان «درخت ولایت» نیز مطرح شده و یکی از نمادهای اسلامی محسوب می‌شود. این درخت به شجره طیبه نیز اشاره دارد که همگی از نسل پیامبر (ص) است. همچنین در متون عرفانی بزرگانی همچون سهروردی و شاعرانی همچون ناصر خسرو، منوچهری، سنایی و نظامی و دیگران، از این درخت یاد شده است. سهروردی در کتاب عقل سرخ درباره این درخت آورده است که درختی عظیم است و در میان یازده کوه که اهالی بهشت آن را می‌بینند... (سهروردی، ۱۳۸۳: ۸). با توجه به ویژگی گستردگی شاخه‌های این درخت و همچنین معرفی آن در دوره اسلامی، می‌توان نقش روی این ظرف را با درخت طوبی در دوره اسلامی نیز تطبیق داد. طباطبایی معتقد است درخت طوبی، درختی بهشتی است که ریشه آن در خانه حضرت محمد (ص) و شاخه‌های آن در خانه هریک از مؤمنان است (طباطبایی، ۱۳۷۰، ج ۱۱: ۴۸۹).

تصویر ۱۵، یک سینی نقره مربوط به قرون ۸-۹ هجری قمری را نشان می‌دهد که ترکیب کلی آن یادآور نقش درخت زندگی در دوره ساسانی است با این تفاوت که نقش حیوانی روباه و سگ ظرف ساسانی حذف شده و می‌توان آن را تحت‌تأثیر مبانی اسلامی در ارتباط با نجس بودن این حیوان دانست.



تصویر ۱۵: سینی نقره، قرن ۸-۹ م / ۲-۳ ق، موزه شیراز (خزایی، ۱۳۸۵: ۴۶)

در دوره سامانی تداوم به‌کارگیری نقوش گیاهی دوره باستان با تغییراتی از جمله حذف نقوش حیوانی و انسانی در اغلب آثار و حضور نقش گیاهی به‌عنوان نقش اصلی و مرکزی دیده می‌شود. تصویر ۱۶ سمت راست، منشأ شکل‌گیری این نقش گیاهی مشخص نیست و از این رو می‌تواند با نقش درخت زندگی و مفاهیم نامیرایی در ارتباط باشد. تصویر ۱۶ چپ نیز امتداد نقوش هنر ایران باستان، ترکیب‌بندی ظرفی از شوش (تصویر ۹ وسط) را نشان می‌دهد.



تصویر ۱۶: راست: ظرف سفالی با نقش گیاهی پیچان، دوره سامانیان، قرن ۹-۱۰ م / ۳-۴ ق، مجموعه سابق فروعی، تهران (خزایی، ۱۳۸۵: ۴۷۸)؛ چپ: نقش یک طرف با فرم گیاهی، دوره سامانی، شرق ایران (ازبکستان)، ۹۰۰-۱۰۰۰ م / ۳-۴ ق (موزه ویکتوریا و آلبرت لندن؛ [www.collections.vam.ac](http://www.collections.vam.ac))

تصویر ۱۷، یک کاسه سفالی دوره سامانی با طرح بز کوهی در درون کادرهای دایره‌ای به‌همراه نقوش گیاهی در مرکز را نشان می‌دهد. قرارگیری این حیوان درون فضاهای محاط و نقش گیاهی در مرکز با فرم‌های پیچان که شانه‌هایی از حضور نقش اسلیمی در هنر ایران باستان را دارد، می‌تواند به‌عنوان گیاه زندگی یادآور نقوش ایران باستان در نظر گرفته شود که توسط بزهای کوهی محافظت می‌گردد. ترکیب و تلفیق نقوش گیاهی با خط کوفی در دوره سامانی، منجر به شکل‌گیری انواع کوفی‌های تزئینی همچون مورق شده است (تصویر ۱۸).

نزدیک‌ترین ترکیب به درخت زندگی در محور دایره در ایران باستان - مارلیک، در هنر دوره آل بویه دیده شده است. تصویر ۱۹، کف یک پارچ طلائی مربوط به دوره آل بویه را نشان می‌دهد که نقوش گیاهی پیچان در قالب دایره‌ای مشابه با نقوش آثار ایران باستان است.



تصویر ۱۹: نقش گیاهی پیچان بر روی کف پارچ طلائی مربوط به آل بویه (Lowry, 1989: 111)



تصویر ۱۸: تلفیق نقوش گیاهی به‌همراه کتیبه‌های کوفی در اطراف ظرف، دوره سامانی، نیشابور، قرن ۱۰ م / ۴ ق (خلیلی، ۱۳۸۴: ۷۴)



تصویر ۱۷: کاسه سفالی دوره سامانی با طرح بز کوهی (گنجینه هنر آسیایی سانفرانسیسکو؛ [www.asianart.emuseum.com](http://www.asianart.emuseum.com))

اوج تکامل نقش اسلیمی در دوره سلجوقیان حادث گردیده و تأثیرات هنر اقوام و تمدن‌های دیگر همچون سفال‌های دوره سونگ چین نیز دیده می‌شود. دوره سلجوقیان، فصل جدیدی در هنر تزئینی ایران است که این نقوش به درجه کمال رسیدند و در این میان، اسلیمی مهم‌ترین عنصر تزئینی آن دوران بوده است (خزایی، ۱۳۷۵: ۱۴۱). حمزه‌لو، تزئینات سفال‌های دوره سونگ در چین را بسیار تأثیرگذار بر سبک تزئین و آرایش برگ‌ها در دوره سلجوقی می‌داند (حمزه‌لو، ۱۳۸۱: ۴). در این دوران، نقوش اسلیمی ماهیت مستقل خود در آثار هنری را از دست

می‌دهند و درزمینه دیگر نقوش حیوانی و انسانی و یا به‌عنوان نقشی تزینی در ترکیب با دیگر عناصر - تلفیق با فرم‌های حیوانی همچون دم حیوانات و بدن پرندگان - قرار می‌گیرند. حضور نقش اسلیمی در ترکیب با جانوران خیالی در این دوران، احتمالاً در جهت تأثیرگذاری بیشتر و القای بهتر حس خیال به مخاطب بوده است. همچنین در دوره سلجوقی این نقوش گیاهی به‌عنوان تزین زمینه در بسیاری از آثار که روایتگر داستان‌های کهن مانند شاهنامه بوده، به کار گرفته شده که در تداوم کارکرد روایتگری در هنر ایران باستان است. تصویر ۲۰، نقش یک اسب‌سوار را که احتمالاً یک زن است، به‌همراه نقوش زمینه گیاهی نشان می‌دهد. همچنین این نقوش گیاهی گاه در تلفیق با بدن پرندگان و دم حیواناتی همچون شیر همانند آثار دوره سامانی نیز حضور دارد.

در تصویر ۲۱، نقش یک اسفنگس به‌همراه تزینات گیاهی در زمینه دیده می‌شود که برخی محققان همچون آقای محمدحسن، این نقش را وارداتی و تحت‌تأثیر هنر چین می‌داند. «همچنین برخی نقوش جانوران افسانه‌ای در این دوره مشاهده می‌شود. بعضی از این اشکال همراه سایر سبک‌های هنری چین به ایران راه یافته است. آینه‌های برنزی نمونه‌ای از این آثار است که نقش برجسته شاخ و برگ گیاهی و ابوالهول در میان آن‌ها به چشم می‌خورد» (محمدحسن، ۱۳۷۷: ۲۱۴). می‌توان کاربرد نقش اسفنگس با توجه به منشأ خیالی آن، به سحر و جادو و طلسم و همچنین صور فلکی ارتباط داد. محافظت از دیگر مفاهیم مرتبط با این نقش است. نقوشی مانند این تصویر را از اولین قدم‌ها در شکل‌گیری تشعیر در هنر دوره اسلامی در نظر گرفت.

تصویر ۲۲، یک جام از جنس نقره با دو نوار تزینی با فرم‌های گیاهی در بالا و پایین آن دیده می‌شود. در نوار بالایی، متن مانند آثار دوره سامانی با نقوش گیاهی تلفیق شده است. متن این کتیبه شعری از ابن‌سکره هاشمی درباره نوشیدن شراب است. این اثر نشانگر تداوم سنت‌های کهن همچون شراب‌نوشی است که در تناقض با مبانی اسلام بوده است.



تصویر ۲۲: جام نقره با تزینات گیاهی و خوش‌نویسی کوفی، دوره سلجوقی، نیمه دوم قرن ۱۰ تا ۱۱ م / ۴-۵ق، منسوب به ایران، نقره طلاکاری‌شده (موزه متروپلیتن نیویورک؛ [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org))



تصویر ۲۱: نقش اسفنگس به‌همراه نقوش گیاهی تزینی روی یک کاسه، دوره سلجوقی، اواخر قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳ م / ۶-۷ق (موزه ویکتوریا و البرت لندن؛ [www.collections.vam.ac](http://www.collections.vam.ac))



تصویر ۲۰: نقش اسب‌سوار احتمالاً زن روی یک ظرف سفالین زرین‌فام، کاشان، دوره سلجوقی (موزه هنر کیولند؛ [www.clevelandart.org](http://www.clevelandart.org))

مجموعه  
هنرهای ایران

بن‌مایه اسلیمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی، محمد متولی و همکاران، ۱۶۸۱۳۵

۱۵۶



تصویر ۲۳: نقوش گیاهی بیجان در تلفیق با حیوانات در یک آئینه سلجوقی، قرن ۱۲ م / ۶ق، برنز (موزه متروپلیتن نیویورک؛ [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org))

حضور نقوش اسلیمی بر پشت آینه‌های مفرغی سلجوقی، مشابه با آینه‌های مفرغی لرستان در هزاره اول پیش از میلاد با کاربرد فال‌گیری و جادوگری، پیوند این نقوش با مفاهیم نمادین مرتبط با خوشبختی را نشان می‌دهد (تصویر ۲۳). از این رو می‌توان حضور این نقش گیاهی بیجان را در زمره نقوش اساطیری و با منشأ خیر دانست. با تطبیق نقوش اسلیمی آثار لرستان در ایران باستان و سلجوقی، به‌ویژه آینه‌های فلزی، می‌توان یکی از منابع تأثیرپذیری آثار هنر دوره اسلامی را شاهد بود. «روش ریخته‌گری این آینه که به ریخته‌گری شنی معروف است، در اواسط قرن یازدهم از چین به ایران وارد شد. این فرم با یک دستگیره مرکزی برجسته که می‌توان از آن آویزان کرد، نیز از مدل‌های چینی الهام گرفته شده است. با این حال، تزینات شامل کتیبه‌ای با آرزوهای خوب به زبان عربی، حلقه‌ای از حیوانات در حال دویدن، و طرح گیاهی طومار، از ویژگی‌های آثار ایران در زمان سلجوقیان است» ([www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)).



تصویر ۲۴: نقوش گیاهی پیچان ساطع شده از مرکز، ظرف سفالی، دوره سلجوقی (گروهه، ۱۳۸۴: ۱۹۶)

در هنر دوره اسلامی، این نقش مفهوم نمادینی از وحدت به کثرت و کثرت به وحدت، و اعتقاد به همگرایی عناصر در نمود به یک ترکیب و فرم به خود می‌گیرد که مرتبط با مفاهیم و ویژگی‌های خداوند در هنر اسلامی دانست. این نقوش در عین کثرت، دارای وحدت بصری هستند (تصویر ۲۴). انتشار این نقش گیاهی از مرکز به حاشیه‌ها را می‌توان با تمثیل حضور موجودات به دور خداوند، به منزله آفریننده و نقطه مرکزی همه موجودات تفسیر نمود. ترکیب نقوش هندسی و گیاهی پیچان که در دوره سامانی مرسوم بوده، در دوره سلجوقی به اوج تکامل خود می‌رسد و می‌توان آن را یکی از منابع تذهیب در دوران بعدی در نظر گرفت.

## ۵. یافته‌ها

اسلیمی در هنر ایران در منشأ خود از فرمی تعینی بهره گرفته و در مسیر خود با انتزاع و تجرید، تغییر نموده و به یک فرم کاملاً مجرد تبدیل گردیده است. وجه تجریدی اسلیمی باعث شده تا گستره عملکردی وسیعی از تزیینات ساده تا وجوه نمادین و زیرساخت هندسی در آثار مختلف را در بر گیرد و حتی در برخی موارد منجر به شکل‌گیری بنیاد هندسی یک نگاره و اثر هنری گردد. درباره منبع شکل‌گیری فرم این نقش نمی‌توان با قطعیت نظر داد. پیچش شاخ‌وبرگ درختانی همچون تاک و کاج و گیاهانی همچون نیلوفر آبی و برگ کنگر از جمله نقوش گیاهی به کاررفته در هنر ایران باستان و اسلامی است که تاک در بین سایر نقوش با احتمال بیشتری مطرح است. از منظری دیگر در برخی آثار، می‌توان این نقوش را هندسی در نظر گرفت که زائیده ذهن هنرمند و بدون تعلق به طبیعت نیز دانست. همچنین ریشه حیوانی این نقش با توجه به فرم شاخ حیوانی نیز دور از ذهن نیست. فرم مارپیچی که ریشه هندسی این نقوش را نشان می‌دهد، به عنوان فرمی مقدس در هنر مسیحیت و اسلام مطرح است، دارای سابقه‌ای بس کهن‌تر از این دو آیین، در هنر ایران است. این نقش به شکل تغییر و تحول یافته در هنر اسلامی به کار گرفته شده و به نظر می‌رسد با توجه به واژه «اسلام»، نام اسلیمی به آن اطلاق گردید. همچنین استفاده از واژه «ارابسک» یا عرب‌وار که در منابع خارجی رایج است، نیز اشتباه است و هیچ ارتباطی با هنر اعراب ندارد. در جدول ۲، به عوامل شکل‌گیری و ترسیم این نقش در دو دوره پرداخته شده است.
















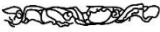










نقش اسلیمی ریشه در هنرهای ایران باستان دارد و از هزاره ششم پیش از میلاد بر روی آثار سفالی و فلزی در ایران قابل ردیابی است. این نقش ابتدا با الهام از فرم‌های حیوانی (مانند شاخ بز کوهی) و سپس با نقوش گیاهی (مانند ساقه و برگ) در هزاره پنجم پیش از میلاد شکل گرفت. در هزاره اول پیش از میلاد، تحت تأثیر تمدن‌های مصر، آشور و یونان، این نقوش به شکل ثابت‌تری درآمد و در دوره ساسانی به اوج تکامل خود رسیدند. نقش اسلیمی در دوره اسلامی با تغییراتی همچون ترکیب با حروف کوفی کتیبه‌ها همراه شد و به عنوان نمادی از وحدت، جاودانگی و مفاهیم دینی مطرح گردید. این نقش در طول تاریخ با عواملی مانند اساطیر، مذاهب، باورهای مردمی و تأثیر تمدن‌های دیگر تکامل یافت و به عنوان یک عنصر اتحاد در هنر اسلامی شناخته شد.

جدول ۲: عوامل تأثیرگذار بر ترسیم نقش اسلیمی در هنر ایران از دوره ایران باستان تا سلجوقی

| عوامل ترسیم             | دوره پیشااسلامی  | دوره اسلامی   |
|-------------------------|--|---|
| اساطیر                  | حضور در تصویرسازی‌های مربوط به داستان‌های اساطیری، اشاره به درخت زندگی   | درخت زندگی، به کارگیری در تصویرسازی داستان‌های اساطیری شاهنامه  |
| مذاهب                   | حضور بر روی آثار تدفینی و آیینی در راستای رویکرد مذهبی این نقش، به کارگیری در روایت داستان‌های مذهبی همچون مهرپرستی و تداوم این مفاهیم مقدس تا تصویرسازی‌های درخت مقدس طوبی در دوره اوایل اسلامی | درخت طوبی، تأثیرپذیری از مذاهب همسایگان و حضور هنرمندان غیرمسلمان   |
| باورها و اعتقادات مردمی | اعتقاد به برکت و حاصلخیزی با حضور جانورانی مانند قوچ و بز کوهی و نقوش گیاهی همچون شاخه گندم به عنوان نماد برکت و حاصلخیزی و باروری   | تداوم هنر ایران باستان با به کارگیری نقوش حیوانی و گیاهی پیشااسلامی مانند بز کوهی و شاخه گندم و در برخی موارد به طور مستقیم با نوشتن کتیبه‌های کوفی کلمه «برکه» حضور نقوش گیاهی همراه با جانوران ترکیبی اغلب در ارتباط با فال و طالع‌بینی و پیشگویی |
| اقوام و تمدن‌های دیگر   | مصر، آشور و یونان  | چین   |

جدول ۳، سیر تحول و تطور فرمی اسلیمی در هنر ایران از دوره باستان تا اوایل دوره اسلامی را نشان می‌دهد. فرم برخی نقوش ایران باستان به‌رغم بازه زمانی طولانی و تغییر مذهب، در هنر دوران اسلامی تکرار گردیده و این مهم نمایانگر قوام فرم و محتوای این نقش بوده است. فرم نقش اسلیمی در هنر دوره اسلامی با تغییراتی همچون ترکیب، تلفیق و تکرار فرم نقش در این دوره، آغازگر برخی نقوش تزئینی در هنرهای همچون تذهیب و تشعیر می‌گردد. در جدول ۴، به منشأ فرمی نقش اسلیمی در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی پرداخته شده است.

جدول ۳: بازایی سیر تحول فرمی بن‌مایه اسلیمی در هنر ایران از دوره سلجوقی تا باستان (ترسیم: نگارندگان)

|   |   |   |  |   |   |
|---|---|---|--|---|---|
|    |    |    |     |    |    |
| حدود ۲۴۰۰-۲۲۰۰ ق.م  | پروتو ایلامی، ۳۱۰۰-<br>۲۴۰۰ ق.م   | هزاره چهارم و سوم ق.م   | دوره مس و سنگ،<br>۳۳۰۰-۳۹۵۰ ق.م  | ۴۳۰۰-۵۳۰۰ ق.م   | دوره نوسنگی، دوره<br>عتیق، ۶۵۰۰-۶۸۰۰<br>ق.م   |
|    |    |    |    |    |    |
| هخامنشی، ۴۷۵-۴۲۵<br>ق.م   | پیشاسلامی   | قرن ۷-۸ ق.م   | لرستان   | قرن ۷-۸ ق.م   | اواخر هزاره دوم و اوایل<br>هزاره اول ق.م  |
|  |  |  |  |  |  |
| سامانی، قرن ۹-۱۰ م /<br>۳-۴ ق   | قرن ۸-۹ م / ۲-۳ ق   | ساسانی  | ساسانی، ۲۰۰-۶۰۰ م  | ساسانی، قرن ۳ م   | اشکانی  |
|  |  |  |  |  |  |
| سلجوقی  | آل بویه   | سامانی، قرن ۱۰ م / ۴ ق  | سامانی، قرن ۱۰ م / ۴ ق   | سامانی، قرن ۱۰ م / ۴ ق  | سامانی، ۱۰۰۰-۹۰۰ م /<br>قرن ۴-۳ ق   |
|   |   |   |  |  |  |
|   |   |   |  | سلجوقی  | سلجوقی، ۱۱-۱۲ م /<br>۵-۶ ق  |

جدول ۴: منشأ فرمی نقش اسلیمی در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی

| دوره تاریخی                    | منشأ فرمی غالب         | نمونه آثار                       | ویژگی‌های شاخص فرمی                         |
|--------------------------------|------------------------|----------------------------------|---|
| هزاره ششم ق.م                  | حیوانی (شاخ بز کوهی)   | سفال چشمه‌علی                    | فرم‌های مارپیچی پیوسته با چرخش              |
| هزاره پنجم ق.م                 | گیاهی (ساقه و برگ)     | سفال سیلک                        | پیچش‌های گیاهی و شاخه‌های منحنی             |
| هزاره چهارم تا سوم ق.م         | حیوانی و گیاهی ترکیبی  | آثار سیلک، تپه حصار              | فرم مارپیچ مار، شاخ فوج، ساقه گیاهان        |
| هزاره دوم تا اول ق.م           | گیاهی (درخت، گل، پیچک) | جام مارلیک                       | نقوش چرخشی با محور دایره‌ای                 |
| هزاره اول ق.م                  | گیاهی/اسطوره‌ای        | مفرغ‌های لرستان، آثار زیویه      | تکرار مارپیچ، تقارن، پیوند با اسطوره‌ها     |
| دوره هخامنشی                   | گیاهی-حیوانی           | ظروف نقره شوش، نیلوفر آبی        | ترکیب ساقه پیچان با فرم حیوانی              |
| اشکانی-ساسانی                  | گیاهی نمادین           | جام نسا، نقش آناهیتا             | فرم درخت زندگی، پیچش گیاه تاک               |
| دوره اسلامی (سامانی تا سلجوقی) | گیاهی-هندسی            | ظروف فلزی و سفالی نیشابور، کاشان | ترکیب با خط کوفی، محور دایره، تجرید و تقارن |

این پژوهش بر مبنای اطلاعات آثار یافت‌شده در منابع چاپی و دیجیتالی در دسترس نگارنده انجام شده است، اما با توجه به ماهیت تاریخی آن، امکان تغییر در نتیجه آن با توجه به کشف آثار جدید وجود دارد.

## ۶. نتیجه‌گیری

بررسی نقش درخت زندگی در هنر ایران از دوران باستان تا اوایل دوره اسلامی نشان‌دهنده تداوم مفهومی و فرمی این نقش در بسترهای فرهنگی و مذهبی متنوع است. درخت زندگی که در دوران باستان با مفاهیم اسطوره‌ای، جاودانگی و پیوند با الهه‌هایی چون آناهیتا در معابد و آرامگاه‌ها کاربرد داشت، در دوره اسلامی با مفاهیم جدید دینی همچون درخت طوبی و شجره طیبه تلفیق گردید و همچنان بازتابی از مفهوم بهشت باقی ماند. گسترش این نقش از مرکز به پیرامون در آثار اسلامی، تمثیلی از سیر مخلوقات به سوی خداوند در تفکر اسلامی تلقی می‌شود. حضور اسلیمی در نقوش کاشی‌کاری، ظروف و روایت‌های مذهبی، همچنین ارتباط آن با مفاهیمی چون برکت و رزق، گویای تداوم بار معنایی آن است. مطالعات انجام‌شده نشان می‌دهد منشأ اصلی این نقوش، طبیعت و فرم‌های حیوانی (مانند شاخ بز کوهی) در هزاره ششم پیش از میلاد بوده و در ادامه با ترکیب نقوش گیاهی در هزاره پنجم، شکل پیچیده‌تری یافته است. در هزاره اول پیش از میلاد، تحت تأثیر تمدن‌های مصر، آشور و یونان ساختار تثبیت‌شده‌تری پیدا کرده و در دوره ساسانی به اوج تکامل خود رسیده است. امتداد این نقش تا هنر اوان دوره اسلامی به‌ویژه سلجوقی در نقوش تزئینی منجر به شکل‌گیری هنر تذهیب و تشعیر گردید. حضور برخی آیین‌های کهن همچون زروانیسم و زرتشتی نیز در برخی آثار دارای این نقش دیده شده است. تأثیرپذیری هنر دوره اسلامی به‌ویژه سلجوقی از این پیشینه، در آثار فلزی و تزئینی با شباهت به مفرغ‌های لرستان مشهود است. ترکیب نقوش اسلیمی با الگوهای هندسی و ساختارهای ترکیب‌بندی نظیر دایره، ضمن ایجاد فرم‌های نو، مفاهیمی قدسی و الهی همچون خداوند و مخلوقاتش را در هنر اسلامی بازنمایی کرده است. از این رو، کاربرد واژه‌هایی چون «اسلیمی» و «ارابسک» که منشأ غیرایرانی دارند، نیازمند بازنگری و جایگزینی با واژگانی دقیق‌تر و متناسب با هویت فرهنگی ایرانی است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Tree of life
2. Divine
3. Arabesque
4. Grand Larousse encyclopédique en dix volumes
۵. خانم دانشور در متن خود از واژه «اربسک» به‌جای اسلیمی استفاده می‌کند که در متن، اسلیمی جایگزین شده است.
۶. چشمه‌علی از نقاط باستانی شهر ری به شمار می‌رود.
7. Spiral
8. Convolvulus
۹. نسا (مهردادگرد، مهردادکرت) از شهرهای مهم اشکانیان بوده و امروزه در محدوده کشور ترکمنستان قرار گرفته است.
۱۰. قصر هشام (به عربی: خربة المفقجر) در اریحا در کرانه باختری فلسطین قرار دارد.

## منابع

- آن، جیمز ویلسن. (۱۳۹۲). سفالگری اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- احسانی، محمدتقی. (۱۳۸۶). هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ارجمندی، مهدی. (۱۳۸۱). زیبایی، قداست، دین. فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ۱۳۳-۱۸۸.
- اسکندریور خرمی، پرویز. (۱۳۹۷). اسلیمی و نشان‌ها، قالی، کاشی، تذهیب. تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه.
- اسکندریور خرمی، پرویز. (۱۳۸۳). اسلیمی و نشان‌ها (آیین هنر و آموزش نقاشی ایرانی ۲). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- اکبری، فاطمه، پورنامداریان، تقی، شیرازی، علی اصغر، و آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۹). معرفت روحانی و رمزهای هندسی. پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گهر گویا)، ۴ (۱)، ۱-۲۱.
- بزرگ‌بیگی، سعید، و فتحی، زهرا. (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل مرگ و زندگی انسان. نخستین، حیوان (گاو) و گیاه در اساطیر ایران از منظر نمادگرایی با تکیه بر شاهنامه فردوسی. نشریه متن‌شناسی ادب فارسی، دوره جدید، شماره ۲ (پیاپی ۳۴)، ۳۷-۴۸.
- بلخاری‌فهی، حسن. (۱۳۹۹). سیمرغ اوستایی، سیمرغ اشراقی (پژوهشی در ریشه‌شناسی تاریخی «سیمرغ» در حکمت اسلامی - ایرانی). تاریخ فلسفه، ۱۰ (۴)، ۷۷-۹۸.
- بهمنی، پردیس. (۱۳۸۹). سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران. تهران: اندیشکده هنر و رسانه دانشگاه پیام نور تهران.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، از کتاب جاودانگی و هنر. به کوشش محمد آوینی. تهران: برگ.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶). هنر مقدس (اصول و روش‌ها). ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). مبانی هنر اسلامی. ترجمه امیر نصری. تهران: حقیقت.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۷). دائرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک). تهران: فرهنگ معاصر.
- پورجعفر، محمدرضا، و موسوی‌لر، اشرف. (۱۳۸۱). بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارییج: «اسلیمی» نماد تقدس، وحدت و زیبایی. فصلنامه علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء، ۱۲ (۴۳)، ۱۸۴-۲۰۷.
- تجویدی، علی‌اکبر. (۱۳۵۷). بررسی نمایشگاهی از مفرغ‌های لرستان در موزه لوور. هنر و مردم، ۵ (۵۶ و ۵۷)، ۱۱-۱۷.
- توکلی، فاطمه. (۱۳۷۸). بررسی عناصر بصری در نقوش گیاهی تخت جمشید. ماهنامه هنر، شماره ۳، ۹۴-۹۷.
- حمزه‌لو، منوچهر. (۱۳۸۱). نقوش ظروف سفالی ایران در دوره سلجوقی. کتاب ماه هنر، شماره ۴۵ و ۴۶، ۸۶-۸۹.
- حیدرنتاج، وحید، و مقصودی، میترا. (۱۳۹۸). مقایسه تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی (با تأکید بر دوره امویان و عباسیان). باغ نظر، ۱۶ (۷۱)، ۳۵-۵۰.
- <https://doi.org/10.22034/bagh.2019.86872>
- خزایی، محمد. (۱۳۷۵). خط کوفی و نقوش اسلیمی. هنر و معماری، شماره ۳۱، ۱۴۲-۱۳۷.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۵). نقش تزیینات ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی ایران در سده‌های سوم تا پنج هجری. نگره، شماره ۲ و ۳، ۴۱-۵۲.
- خزایی، محمد. (۱۴۰۲). خاستگاه مینوی نقش اسلیمی در هنر اسلامی ایران. رهپویه حکمت هنر، ۲ (۲)، ۲۱-۲۷. Doi: 10.22034/rph.2023.2001431.1035
- خسرویانی، نگین، و جوادی، شهره. (۱۴۰۰). معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزیینات دوران اسلامی (براساس نقد کتاب اسلیمی و نشان‌ها). هنر و تمدن شرق، ۹ (۳۴)، ۱۵-۲۸.
- دادور، ابوالقاسم، و روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۷). نقش طبیعت در شکل‌گیری اساطیر ایران. تهران: مهر نوروز.
- دادور، ابوالقاسم، و منصوری، الهام. (۱۳۸۵). اساطیر و سمبل‌های ایران قبل از اسلام و رابطه آن با اساطیر هند باستان. تهران: کلهر، دانشگاه الزهراء.
- دانشور، سیمین. (۱۳۴۴). جزوه شماره ۱ شناخت هنرهای تزیینی ایران. تهران.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳). رمزهای زنده جهان. تهران: نشر مرکز.

- دیماند، موریس اسون. (۱۳۸۳). راهنمای صنایع دستی. ترجمه عبدالله فریار. تهران: علمی و فرهنگی.
- زمانی، عباس. (۱۳۵۲). طرح آرابسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران. مجله هنر و مردم، شماره ۱۲۶، ۱۷-۳۴.
- زمانی، عباس. (۱۳۹۰). تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی. تهران: اساطیر.
- سهروردی، شیخ شهاب‌الدین. (۱۳۸۳). عقل سرخ. تهران: مولی.
- طاہری، صدرالدین، و سلطان مرادی، زهره. (۱۳۹۲). گیاه زندگی در ایران، میان رودان و مصر باستان. هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، ۱۸ (۲)، ۱-۱۵.
- طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۷۰). تفسیر المیزان. ترجمه محمدباقر موسوی همدانی. چ ۴. قم: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی.
- کونل، ارنست، مالکی، شهریار، اقدیسه، هادی، و طاهرزاده بهزاد، حسین. (۱۳۷۲). اسلیمی و ختایی گل‌های شاه‌عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزیینی. تهران: یساولی.
- گاردنر، هلن. (۱۳۷۰). هنر در گذر زمان. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه.
- گرابار، الگ. (۱۳۹۶). شکل‌گیری هنر اسلامی. ترجمه مهدی گلچین عارفی. تهران: سینا.
- گروبه، ارنست. (۱۳۸۴). سفال اسلامی. گردآوری ناصر خلیلی. ترجمه فرناز حائری، تهران: کارنگ.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمه بهرام فره‌وشی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۷۲). ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین. چ ۹. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۷۹). سیلک کاشان. ترجمه اصغر کریمی، ج ۱. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ماچیان، حسینعلی. (۱۳۸۰). آموزش تذهیب. تهران: انتشارات یساولی.
- مایل، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. خراسان رضوی: انتشارات آستان قدس.
- مبینی، مهتاب، و شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته و فلزکاری). جلوه هنر، ۷ (۲)، ۴۵-۶۴. doi: 10.22051/jjh.2016.2126
- محمدحسن، زکی. (۱۳۷۷). هنر ایران در روزگار اسلامی. ترجمه محمدابراهیم اقلیدی. تهران: صدای معاصر.
- محمدی‌فر، یعقوب. (۱۳۸۷). باستان‌شناسی و هنر اشکانی: تهران. سمت.
- مشبکی اصفهانی، علیرضا، و صفایی، نرگس. (۱۳۹۵). سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام. نگارین «هنر اسلامی»، ۳ (۱۰)، ۳۲-۴۰.
- معتکف، فریده. (۱۳۸۵). گل نیلوفر و ساختار اساطیری آن در ایران باستان. یادنگ، شماره ۱۷ و ۱۸، ۱۰-۱۱.
- موسوی کوهپر، مهدی، و یسن‌زاده، حمیده. (۱۳۹۰). بازتاب نمادین ایزد مهر بر ظروف مدالیون ساسانی. پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران، ۱ (۲)، ۱۶۳-۱۸۳.
- هزاوه، بهتاش. (۱۳۹۰). نگاه ویژه: نگرشی بر سفالینه‌های کتیبه‌دار قرون وسطی، چهارم و پنجم هجری در ایران. مجله هنر، شماره ۸۳ و ۸۴، ۳۱۱-۳۲۷.
- وارنر، رکس. (۱۳۸۶). دانشنامه اساطیر جهان. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. مجله مطالعات ایرانی، شماره ۱۷، ۲۳۷-۲۶۲.
- وزیری، علینقی. (۱۳۴۰). تاریخ عمومی هنرهای مصور. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- ویلسون، اوا. (۱۳۷۷). طرح‌های اسلامی. ترجمه محمدرضا ریاضی. تهران: سمت.
- Cetin, M. (2012). The Emergence And Evolution Of Arabesque As A Multicultural Stylistic Fusion In Islamic Art: The Case Of Turkish Architecture. *Journal of Islamic Architecture*, 1(4), Doi:10.18860/jia.v1i4.1726
- Gunter, A. C. & Jett, P. (1992). *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
- Jiwani, A. (2011). *Arabesque - A decorative language of Islamic art: How to translate the "Symbolology of Arabesque in Islamic Art into my textile designs?"* (Bachelor's thesis). Textile Institute of Pakistan.

- Lowry, G. D. (1989). On the Gold Jug Inscribed to Abu Mansur al-Amir Bakhtiyar Ibn Mu'izz al-Dawlas in the Freer Gallery of Art. *Ars Orientalis*, no. 19, 103-115.
- Singh, Ar. Pooja. (2017). Geometric patterns in Islamic Art Existence of Arabesque in Islamic Architecture. *International Journal of Scientific and Research Publications*, 7 (6), 292-295.
- Zidan, B. (2020). The Concept and Utilization of Swastika 'Hooked Cross' on Islamic Artefacts. *Journal of the General Union of Arab Archaeologists*, 5(1), 29-51.

مناظر  
پرهیز از ایرا

بن‌مایه اسلیمی و سیر  
تکامل آن در هنر ایران از  
دوره باستان تا سلجوقی،  
محمد متولی و همکاران،  
۱۶۸۱۳۵

# The Arabesque Motif and its Evolution in Iranian Art from Antiquity to the Seljuk Period

## Mohammad Motevalli

Assistant Professor of Visual Communication, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran  
(Corresponding Author)/ m\_motevalli@yahoo.com

## Khashayar Ghazizadeh

Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran/ ghazizadeh@shahed.ac.ir

## Morteza Afshari

Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran/ m\_afshari700@yahoo.com

Received: 10/06/2025

Accepted: 29/07/2025

## Introduction

Arabesque (Eslimi), as one of the most significant decorative elements in Iranian and Islamic art, is an abstract, interlaced motif characterized by spiraling, rotating patterns that are grounded in a precise geometric order. Known as Eslimi (derived from “Islam”) and Arabesque (Arab-like), this motif is typically depicted without a clearly defined beginning or end and often organized around a circular axis, conveying symbolic religious concepts such as eternity and the representation of paradise. The origins of Eslimi can be traced back to ancient Iranian art, with its earliest manifestations appearing on ceramic artifacts as early as the 6th millennium B.C. Initially inspired by animal-based forms such as the curved horns of a wild goat and serpentine shapes, it gradually evolved to incorporate vegetal elements, including stems and leaves. During the first millennium B.C., and under the influence of other civilizations, Eslimi acquired a more defined structure, ultimately reaching its peak of development during the Sasanid era. In the Islamic era, it was revitalized through formal and conceptual transformations, integrated with the Kufic script and religious concepts and subsequently secured a distinguished status in manuscript illumination (*Tazhib*) and ornamental painting (*Tash'ir*).

## Research Method

This study employs a historical approach and utilizes a descriptive-analytic methodology, primarily relying on documentary and library-based data. The samples were purposefully selected from ceramic and metal artifacts, prioritizing continuity of motifs and formal affinity, as these categories offer the most substantial information due to their abundance, adequate documentation, and suitability for precise formal analysis. The focus on the period from ancient Iran to the end of the Seljuk era was justified by the importance of this temporal span in the formation and consolidation of the *Eslimi* (Arabesque) motif in Iranian art. The study is structured around two fundamental questions:

1. How can the origins and developmental trajectory of the Eslimi motif, in terms of both form and content, be explained within Iranian art from antiquity to the end of the Seljuk era?
2. What common and distinctive factors characterize the depiction of this motif in both ancient Iranian and Islamic periods?

Given the diversity of decorative motifs in the early Islamic era, the analysis was confined to ceramic and metal works. The data were analyzed qualitatively, with a focus on sample examination of visual elements, compositional structures, and symbolic meanings. The findings remained open to revision in light of future archaeological discoveries or newly documented artifacts.

## Research Findings

In Iranian art, the Eslimi motif originated from representational forms but gradually evolved through the processes of abstraction and stylization, ultimately transforming into a fully non-figurative, abstract form. This abstract quality enabled Eslimi to encompass a wide functional range, from a simple ornamentation to complex symbolic expressions, to the underlying geometric framework of entire compositions. In certain instances, it functioned as the foundational geometric structure of pictorial and artistic works. The precise source of the motif's formative structure could not be determined with certainty. The twisting of the branches and foliage of trees, such as the vine and pine, and plants, including the lotus and the acanthus leaf, constituted a group of vegetal motifs employed in both ancient Iranian and Islamic art, among which the vine appeared to be the most probable source. From another perspective, certain Eslimi patterns could also be interpreted as purely geometric constructs—that is, the products of the artist's imagination without any direct reference to nature. Furthermore, an animal-based origin for the motif, particularly in relation to the curvature of animal horns, was also a plausible possibility. The spiral form, which revealed the geometric basis of these motifs and was regarded as a sacred configuration in Christian and Islamic art, had a far more ancient lineage in Iranian artistic traditions, predating both religions. This motif, in its altered and developed form, was incorporated into Islamic art, and it was found out that, owing to its association with the word “Islam”, it eventually came to be designated as *Eslimi*. Moreover, the use of the term “*Arabesque*” or “*Arab-like*”, common in foreign sources, is incorrect, as the motif has no inherent connection to Arab art. Table 1 summarizes the formative factors and design principles of this motif across two historical periods under study.

**Table 1: Factors Influencing the Depiction of the Eslimi Motif in Iranian Art from Ancient Iran to the Seljuk Period**

| Factors                                      | Pre-Islamic  | Islamic  |
|--|--|--|
| <b>Mythology</b>                             | Presence in illustrations related to mythological narratives, particularly in representations of the Tree of Life  | The Tree of Life: employed in the illustration of mythological narratives in the the <i>Shāhnāma</i>   |
| <b>Religions</b>                             | Incorporation into funerary and ritual artifacts, reflecting the motif's religious significance; its deployment in sacred narratives, such as those associated with Mithraic (Mehr-worship) traditions, and the continuity of these sacred concepts into early Islamic visual representations of the Tūbā Tree | The Tūbā Tree: reflecting influences from neighboring religious traditions and the participation of non-Muslim artists in its artistic representation  |
| <b>Popular beliefs and religious notions</b> | Beliefs in divine blessing ( <i>barakah</i> ) and fertility, symbolized through animal elements such as the ram and the wild goat as well as vegetal motifs like the wheat stalk, as the symbols of abundance, fertility, and productivity   | Continuity of ancient Iranian artistic tradition through the incorporation of pre-Islamic animal and vegetal motifs such as the wild goat (ibex) and wheat stalks, and, in some cases, the direct inclusion of the Kufic inscription “ <i>barakah</i> ” (blessing); vegetal motifs frequently appeared in conjunction with hybrid or fantastical animals, often associated with divination, astrology, and prognostication |
| <b>Other ethnic groups and civilizations</b> | Egypt, Assyria, and Greece   | China  |

بنامه اسلمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی، محمد متولی و همکاران، ۱۶۸۱۳۵

بنامه اسلمی و سیر تکامل آن در هنر ایران از دوره باستان تا سلجوقی، محمد متولی و همکاران، ۱۶۸۱۳۵

From a historical perspective, the origins of the Eslimi motif in Iranian art could be traced back to the 6th millennium B.C. as used on ceramic and metal artifacts. Initially inspired by animal-based forms such as the horns of the wild goat, the motif gradually evolved during the 5th millennium B.C. to incorporate vegetal elements, including stems and leaves. During the Islamic period, the Eslimi motif underwent significant transformation, particularly through its integration with Kufic epigraphic inscriptions, and symbolized concepts such as divine unity (*tawhīd*), eternity, and spiritual aspects of religion. Throughout its long history, the motif evolved under the influence of various factors, including mythology, religious traditions, popular beliefs, and intercultural

interactions with neighboring civilizations. Consequently, it emerged as a unifying visual element in the Islamic art. The evolutionary trajectory of the Eslimi motif in Iranian art, from antiquity to the early Islamic era, demonstrated that certain decorative forms originating in pre-Islamic Iran persisted, despite the extensive temporal span and religious transformation. This continuity underscored the resilience and the enduring symbolic potency of the motif's form and content. In the art of Islamic era, the Eslimi motif assumed new configurations through processes such as recomposition, integration, and formal repetition, thereby serving as the generative basis for various ornamental systems, particularly in the arts of manuscript illumination (*Tazhib*) and ornamental painting (*Tash'ir*).

## Conclusion

The findings indicated that the primary origin of the Eslimi motif lied in natural and animal-based forms dating back to the 6th millennium B.C. By the 5th millennium B.C., it evolved into a more complex configuration through the integration of vegetal motifs. In the first millennium B.C., under the influence of Egypt, Assyria, and Greek civilizations, the motif acquired a more stabilized structure, ultimately reaching its developmental peak during the Sasanid period. The continuation of this motif into the artistic traditions of the early Islamic period, particularly during the Seljuk era, contributed to the development of manuscript illumination (*Tazhib*) and ornamental painting (*Tash'ir*). The integration of Eslimi designs with geometric patterns and circular structures not only generated innovative formal arrangements but also conveyed sacred and metaphysical concepts such as the divine unity of God and the order of creation within Islamic artistic expression. Influential factors such as mythology, religious traditions, popular beliefs, and intercultural interactions with neighboring civilizations, the presence of symbolic elements (e.g., the sacred tree), and theological notions (e.g., eternity and the visualization of paradise), all played a significant role in the emergence and continuity of the motif. Ultimately, the Eslimi motif emerged as a profound symbol of cosmic unity and divine order within Islamic art.

**Keywords:** Eslimi, Arabesque, spiral motif, ancient Iranian art, Islamic art.

## References

- Akbari, F., Pour Namdarian, T., Shirazi, A. A., & Ayatollahi, H. (2010). Spiritual insight and geometric symbols. Volume 4(1), 1–22. [in Persian]
- Allan, J.W. (2004). *Islamic ceramics* (M. Shayestefar, Trans). Tehran: Motaleaat Islami. [in Persian]
- Arjmandi, M. (2002). Beauty, sanctity, and religion. *Honar*, (28), 133–188. [in Persian].
- Bahmani, P. (2010). *The evolution and development of motif and symbol in traditional Iranian arts*. Tehran: Art and Media Research Institute, Payame Noor University. [in Persian]
- Bolkhari ghahi, H. (2019). Simorgh Avestaei, Simorgh Ishraghi (a study on the historical etymology of "Simorgh" in Islamic — Iranian wisdom). *Tarikh-e Falsafe (History of Philosophy)*, 10(2), 77 — 98. [in Persian]
- Bozorg Bigdeli, S. and Fathi, Z. (2017). Analysis of life and death of early human beings, animals (cow) and plants from the perspective of symbolism based on Ferdowsi's Shahnameh. *Textual Criticism of Persian Literature*, 9(2), 37-48. doi: 10.22108/rpl.2017.21653. [in Persian]
- Burckhardt, T. (1991). *Eternal values in Islamic art* (M. Avini, Trans.). Tehran: Barg Publishing. [in Persian].
- Burckhardt, T. (2007). *Foundations of Islamic art* (A. Nasri, Trans.). Tehran: Haqiqat Publishing. [in Persian]
- Burckhardt, T. (1997). *Sacred art: Principles and methods* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush Publishing. [in Persian]

- Cetin, M. (2012). The emergence And evolution Of Arabesque as a multicultural stylistic Ffusion In Islamic art: The case Of Turkish architecture. *Journal of Islamic Architecture*, 1(4), Doi:10.18860/jia.v1i4.1726
- Dadvar, A. & Mansouri, E. (2002). *An introduction to the myths and symbols of India in ancient times*. Tehran: Al -Zahra University. [in Persian]
- Dadvar, A., & Rouzbahani, R. (2018). *The role of nature in creation of Iranian myths*. Tehran: Mehr Norouz. [in Persian]
- Daneshvar, S. (1965). *Handout No. 1: Introduction to Iranian decorative arts* [Unpublished manuscript]. Tehran, Iran. [in Persian]
- De Beaucorpe, M. (1994). *Les symboles vivants*. Tehran: Nashr-e Markaz. [in Persian].
- Dimey, M. A. (2004). *Guide to handicrafts* (A. Faryar, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing. [in Persian]
- Ehsani, M. T. (2007). *Seven thousand years of metalwork art in Iran*. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Co. [in Persian]
- Eskandarpour Khormi, P. (2004). *Arabesque and emblems: Iranian painting, art principles and instruction (Vol. 2)*. Tehran: Printing and Publishing Organization. [in Persian]
- Eskandarpour Khormi, P. (2018). *Arabesque and emblems: Carpet, tile, and illumination*. Tehran, Iran: Organization of Endowments and Charitable Affairs. [in Persian]
- Gardner, H. (1991). *Art through the ages* (M. T. Framarzi, Trans.). Tehran: Negah Publishing. [in Persian]
- Ghirshman, R. (1991). *Iranian art in the Parthian and Sasanian periods* (B. Farahvashi, Trans.). Tehran: Iran Book House. [in Persian]
- Ghirshman, R. (1993). *Iran: From the earliest times to the Islamic conquest* (M. Mo'in, Trans.; 9th ed.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing. [in Persian].
- Ghirshman, R. (2000). *Sialk, Kashan* (A. Karimi, Trans., Vol. 1). Tehran: Iranian Cultural Heritage Organization. [in Persian]
- Grubeh, E. J. (2005). *Islamic pottery* (F. Haeri, Trans.) (Vol. 7). Tehran: Karang. [in Persian]
- Gunter, A. C. & Jett, P. (1992). *Ancient Iranian metalwork in the Arthur M. Sackler gallery and the Freer gallery of art*, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.
- Haidar nattaj, V. and Maghsoudy, M. (2019). Impression of plant motifs common contents of Iran's pre-Islamic architecture on Islamic architecture schemes (Respect to Umayyad and Abbasid periods). *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, 16(71), 35-50. Doi: 10.22034/bagh.2019.86872. [in Persian]
- Hamzehloo, M. (2002). Decorative motifs on Iranian ceramic vessels during the Seljuk period. *Keta-e Ma-e Honar*, (45-46), 86-89. [in Persian]
- Hazaveh, B. (2011). A special perspective: An overview of inscribed medieval ceramics from 4th-5th centuries AH in Iran. *Honar*, (83-84), 311-327. [in Persian]
- Jiwani, A. (2011). *Arabesque – A decorative language of Islamic art: How to translate the "symbology of Arabesque in Islamic art" into my textile designs?* (Bachelor's thesis). Textile Institute of Pakistan.
- Khazaei, M. (1996). Kufic script and arabesque motifs. *Honar va Me'mari*, (31), 137-142. [in Persian]
- Khazaei, M. (2006). The role of Sasanian ornamentation in the formation of Iranian Islamic art during the 3rd to 5th centuries AH. *Nagharah*, (2-3), 41-52. [in Persian]
- Khazaei, M. (2023). The Heavenly Origin of the Arabesque Motif (Islîmî) in Islamic Art of Iran. *Rahppoye, Hekmat-e Honar*, 2(2), 21-27. doi: 10.22034/rph.2023.2001431.1035. [in Persian].
- Khosraviyani, N. and Javadi, S. (2021). An Introduction to and Examination of Arabesque Motifs in the Decorations of Islamic Period (A critique of the book "Eslimi and Medallions"). *Journal of*

- Art and Civilization of the Orient*, 9(34), 15-28. doi: 10.22034/jaco.2021.299546.1211. [in Persian].
- Kuhnel, E., Malaki, Sh., Aghdisi, H., & Taherzadeh Behzad, H. (1993). *Islimi and Khatayi: Shah Abbas floral motifs--A historical review of three decorative patterns*. Tehran: Yasavoli Publishing. [in Persian].
- Lowry, G. D. "On the Gold Jug Inscribed to Abu Mansur al-Amir Bakhtiyar Ibn Mu'izz al-Dawlas in the Freer Gallery of Art", *Ars Orientalis* 19(1989), pp. 103-115.
- Machiani, H. A. (2001). *Instructing patterns and illumination*. Tehran: Yasavoli Publishing. [in Persian]
- Machiani, H. A. (2001). *Instruction in illumination (Tazhib)*. Tehran: Yasavoli Publishing. [in Persian]
- Mayel, N. (1993). *Book arts in Islamic civilization*. Razavi Khorasan: Astan Quds Razavi Publishing. [in Persian]
- Moatakef, F. (2006). The lotus flower and its mythological structure in ancient Iran. *Padnag*, (17-18), 10-11. [in Persian].
- Mobini, M. and Shafei, A. (2016). The role of mythological and sacred plants in Sassanid art (With emphasis on relief, metalworking and stucco). *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 7(2), 45-64. doi: 10.22051/jjh.2016.2126. [in Persian]
- Mohamed Hassan, Z. (1998). *The Parthian archeology and art* (M. E. Aghelidi, Trans.). Tehran: Seda-ye Moaser Publishing. [in Persian]
- Mohammadifar, Y. (2008). *Parthian archaeology and art*. Tehran: Samt Publishing. [in Persian]
- Moshabaki isfahani, A. and Safaee, N. (2016). The genesis of plant artifacts in the art of Islam (Special decoration to the Arabesque and Khatay designs). *Negarineh Islamic Art*, 3(10), 32-40. doi: 10.22077/nia.2018.1279.1087. [in Persian]
- Mousavi Kohpar, S. M., & Yasnzadeh, H. (2012). Symbolic reflection of the deity Mithra on Sasanian medallion vessels (based on the myth of the life — giving plant). *Iranian Journal of Anthropological Research*, 1(2), 163-183. [in Persian]
- Pakbaz, R. (2008). *Encyclopedia of art: Painting, sculpture, and graphic arts*. Tehran: Farhang-e Moaser Publishing. [in Persian]
- Pourjafar, M. R., & Mousavi Lar, A. (2002). A brief study of "spiral orbital movement" known as "Islami"—symbol of unity, beauty and purity in Persian orthography. *Journal of Humanities*, 12(43), 184–207. <https://sid.ir/paper/13877/en>. [in Persian]
- Singh, Ar. Pooja. (2017). Geometric patterns in Islamic art existence of Arabesque in Islamic architecture. *International Journal of Scientific and Research Publications*, 7(6), 292-295.
- Suhrawardi, S. (2004). *AQL-E SORK (The red intellect)*. Tehran: Mola Publishing. [in Persian].
- Tabatabai, M. H. (1991). *Al — Mizan: An exegesis of the Qur'an* (M. B. Musavi Hamadani, Trans.; 4th ed.). Qom: Allameh Tabatabai Scientific and Intellectual Foundation. [in Persian].
- Taheri, S. and Soltanmoradi, Z. (2013). Plant of Life In the ancient Iran, Mesopotamia & Egypt. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 18(2), 1-15. doi: 10.22059/jfava.2013.36319. [in Persian].
- Tajvidi, A. (1978). An exhibition review of Luristan bronzes at the Louvre Museum. *Honar va Mardom*, 5(56–57), 11-17. [in Persian].
- Tavakoli, F. (2008). An analysis of visual elements in Achaemenid floral motifs. *Ketab-e Mah-e Honar*, (122), 94–96. [in Persian].
- Vaziri, A., 1961, *General history of illustrated arts*, Tehran: University of Tehran Press. [in Persian].
- Warner, R. (2007). *Encyclopedia of world mythology* (A. Esmailpour, Trans.). *Iranian Studies Journal*, (17), 237–262. [in Persian].
- Wilson, E. (1998). *Islamic designs* (M. R. Riyazi, Trans.). Tehran: Samt Publishing. [in Persian]

- Zamani, A. (1973). Arabesque and floral motifs in historical Islamic monuments of Iran. *Honar va Mardom*, (126), 17–34. [in Persian]
- Zamani, A., (2011). *The influence of Sasanian art on Islamic art*. Tehran: Asatir Publications. [in Persian]
- Zidan, B. (2020). The concept and utilization of Swastika ‘hooked cross’ on Islamic artefacts. *Journal of the General Union of Arab Archaeologists*, 5(1), 29-51.

هنرهای ایران  
بینامیه اسلامی و سیر

تکامل آن در هنر ایران از  
دوره باستان تا سلجوقی.  
محمد متولی و همکاران.  
۱۶۸۱۳۵