DOI: 10.22034/jaco.2021.299546.1211

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
An Introduction to and Examination of Arabesque Motifs in the decorations of Islamic Period (A critique of the book “Arabesque and Signs”)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزیینات دوران اسلامی

براساس نقد کتاب «اسلیمی و نشان‌ها»*

نگین خسرویانی[۱]**، شهره جوادی[۲]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۲. استادیار گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۵/۲۱ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۰/۰۸/۱۰ تاریخ انتشار : ۱۴۰۰/۱۰/۱۱

چکیده

اسلیمی از نقوش مهم و مطرح در تزیینات هنر دوران اسلامی است که براساس شواهد و آثار حداقل به دوران ساسانی می‌رسد. گرچه بعضی از پژوهشگران برخی از فرم‌های پیچان را تعبیر به اسلیمی کرده و قدمت آن را بنا به نقوش به جا مانده، تا یونان و روم باستان گفته‌اند. در ایران رواج نقش اسلیمی در دورهٔ سلجوقی آغاز شده و در دورهٔ صفویه به اوج خود رسیده است. هدف این پژوهش بررسی سیر تحول اسلیمی در گذر زمان و معرفی قدیمی‌ترین نمونه‌های این نقش در تزیینات ایرانی است. همچنین ارائهٔ نمونه‌هایی از اسلیمی که از ایران به دیگر نقاط جهان اسلام رفته است. در این پژوهش روش تحقیق، تاریخی ـ تحلیلی از طریق جمع‌آوری اطلاعات و اسناد کتابخانه‌ای از متن و تصویر بوده است. در این راستا مطالعه و نقد کتاب «اسلیمی و نشان‌ها» مدّ‌نظر بوده است. از آنجا که در این کتاب تناقضات و ابهاماتی در مورد نقش اسلیمی وجود دارد، پژوهش حاضر، با نگاهی تاریخی و مستند نکات جدید مطرح شده و به ابهام‌زدایی و اصلاح موارد اشتباه و غیر دقیق پرداخته است.

واژگان کلیدی: *اسلیمی، نقد، بازشناسی، ساسانی، صفویه.*

مقدمه

طرح‌های اسلیمی از عناصر مهم و رایج تزیینی در تمامی هنرها و جزو نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی محسوب می‌شود. پژوهشگران غربی نخستین بار در سرزمین‌های عرب با این نقش روبه‌رو شدند و این نقوش را عربی پنداشته و آن را «ارابسک یعنی عرب‌وار و عربانه» خواندند. در حالی که پس از مدتی دریافتند این نقوش هیچ‌گونه ارتباطی با عرب نداشته و ریشه در هنر ساسانی و هلنی دارد. این نقوش در هنر دورهٔ هلنیستی صورتی طبیعت‌گرایانه از نقوش گیاهی معمول دارد، اما در دورهٔ اسلامی به انتزاع کشیده شده و تنوع آن بیشتر شده است. حال آنکه بیشترین کاربرد و تنوع از نقوش اسلیمی در دوران صفوی بوده است (اسکندر پور خرمی و حیات نو سعید ، ۱۳۹۷، ۲). از آنجا که معرفی این نقش مانند بسیاری از موارد دیگر ابتدا از زبان غربی‌ها گفته شده و آنان با دیدن هنر دوران اسلامی ابتدا در کشورهای عربی و سپس ایران با اطلاعات محدود خود نکاتی را نوشته‌اند که بعدها با ترجمه‌های نه چندان دقیق و بعضاً اشتباه در ایران رایج شده است، بازنگری در تعریف و ریشه‌یابی نقش اسلیمی ضروری می‌نمود که در این پژوهش به شکل مستند آن پرداخته شده است. در بخشی از کتاب «اسلیمی و نشان‌ها» منشأ اسلیمی زمینی و این‌جهانی دانسته نشده و به نقشی انتزاعی و مربوط به عالم ماورا نسبت داده شده، در حالی که در جایی دیگر در همین اثر صحبت از عالم طبیعت و الهام‌گیری اسلیمی از طبیعت شده است؛ به همین خاطر ضرورت و اهداف این تحقیق آن است که اطلاعات دقیق با اسناد تصویری معتبر را در رابطه با ریشهٔ تاریخی این نقش ارائه نماید و پرده از ابهامات برداشته و اطلاعات غلط و بعضاً تعبیرات احساسی و شاعرانه را تصحیح کند.

پرسش‌ها در باب نقش اسلیمی

۱. نقش اسلیمی از کجا ریشه می‌گیرد؟
۲. مطالب کتاب «اسلیمی و نشان‌ها» بر چه اساسی نوشته شده است؟

پیشینهٔ تحقیق

نقوش اسلیمی به طرح عربی و اسلامی مشهور شده و ظاهراً از ابداعات دوران اسلامی است؛ اما این طرح پیش از ظهور اسلام هم کم و بیش

* این مقاله، برگرفته از مباحث مطرح‌شده در کلاس حکمت هنر اسلامی، دکتر شهره جوادی، در باب نقد آرای سنت‌گرایان، در دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، درترم بهمن ۹۹-۱۴۰۰ بوده است.

** نویسنده مسئول: khosraviyani1993@ut.ac.ir, ۰۹۱۳۵۱۴۶۲۰۸

به‌کار می‌رفته و بعضی از نویسندگان به این مطلب اشاره کرده و به حضور آن در هنر مناطق مختلف اشاره نموده‌اند.
ژرژ مارسه مؤلف کتاب هنر اسلامی بعضی از اقسام آن را منبعث از تزیینات هلنی (یونانی) ذکر کرده است. در دایره‌المعارف بزرگ لاروس اربسک منسوب به امپراطوری روم و تجدید حیات یافته در دوۀ رنسانس ایتالیا شمرده شده است: « نقاشان و حجاران پمپئی حاشیه‌های اتاق‌ها و جرزهای درها را به اربسک محدود کرده‌اند. این زینت‌ها می‌باید با رنسانس ایتالیا دوباره معمول شده باشد» (زمانی، ۱۳۵۲، ۲۱). از این تعریف و توصیف برمی‌آید که هر نقش گل و بوته را اسلیمی گفته‌اند.
نقوش گیاهی که در دورۀ ساسانی بر روی آثار مختلف اجرا شده‌اند بعدها اساس نقوش گیاهی دورۀ اسلامی به خصوص صدر اسلام را تشکیل می‌دهند که برگرفته از هنر ساسانی _که خود وامدار هنر هخامنشی و اشکانی است_ هستند که بن‌مایه‌ای کاملاً گیاهی دارد و عقیدۀ برخی از هنرشناسان این است که این نقش متأثر از برگ کنگره‌ای هخامنشی است (مشبکی اصفهانی و صفایی، ۱۳۹۵، ۳۴).
الیور لیمن در کتاب «درآمدی بر زیبایی‌شناسی هنر اسلامی» معتقد است هنر اسلامی طرح‌های منحصر به خود را اساساً ندارد و هنری دینی محسوب نمی‌شود (لیمن، ۱۳۹۵، ۴۰).
سیمین دانشور نقوش اسلیمی را به دورۀ ساسانی نسبت داده است: «هنرشناسان اروپا این طرح‌ها را عربسک می‌نامند که اصطلاح درستی به نظر نمی‌آید چرا که این طرح‌ها عربی نیست و اینکه به طرح‌های اسلامی معروف شده است از این نظر است که هنرمندان دوران اسلامی این نوع طرح‌ها را که از زمان قدیم در ایران سابقه داشت ترجیح دادند و تکرار کردند، چرا که این طرح‌ها منافاتی با منع مذهبی موجودات نداشت. قدمت این نوع طرح‌ها به زمان ساسانی می‌رسد» (زمانی، ۱۳۵۲، ۲۱).
دکتر دیماند مؤلف کتاب «راهنمای صنایع اسلامی»، اربسک طوماری را مربوط به دورۀ ساسانی می‌شمارد: «در این‌جا یکی از خصایص عمدۀ اشکال توریقی صنایع اسلامی یعنی ترکیب و تلفیق نیم‌برگ نخل و شاخۀ آن مشاهده می‌شود. نقوش طوماری برگ نخل و طرح‌های مشابه دورۀ ساسانی سرمشق و نمونۀ آثار و ابنیۀ اولیۀ دورۀ اسلامی قرار گرفته که در قصر المشتی و منبر مسجد قیروان و سرستون مرمر سوریه مشاهده می‌شود» (همان، ۲۱).
ظاهراً خبر دایره‌المعارف بزرگ لاروس و نظر سیمین دانشور و گفتۀ دیماند منافاتی با یادداشت ژرژ مارسه ندارد زیرا امپراطوری روم، طبق نوشته‌های موجود، وارث سنت‌های یونان باستان بوده و هنر ساسانی، در نظر عده‌ای از مورخین هنر، از روش‌های هنر هلنی متأثر شده است، ولی باید یادآور شد که اگر اربسک را اتصال برگ‌ها و شکل استیلیزۀ گیاهان بدانیم، این موضوع تزیینی در زمان‌های قدیم‌تر از عصر یونان باستان نیز در اغلب کشورهای متمدن معمول بوده است (همان، ۲۲).
با روی کار آمدن سلجوقیان (۵۹۰-۴۲۹ ق.) در ایران فصل جدیدی در هنرهای تزیینی شروع شد. در این دوره بسیاری از نقوش تزیینی که در دوره‌های قبل ابداع شده بود به درجۀ کمال رسیدند. نقش اسلیمی، مهم‌ترین عنصر تزیینی است که در این دوره رواج پیدا کرد (خزائی، ۱۳۷۵، ۱۴۱). بدیهی است که در زمان ایلخانان نیز نقش اسلیمی در تزیینات وجود داشته است. پس از آن در دوران تیموری نیز نقش اسلیمی در کاشی‌کاری‌ها دیده می‌شود و تداوم و شیوع انواع اسلیمی به دورۀ صفویه باز می‌گردد؛ چنانکه بسیاری از هنرهای تزیینی و نقوش مربوطه در عصر صفوی به اوج رسید.
مطالب بسیاری که در باب اسلیمی نوشته شده اکثراً شبیه به هم بوده و به منابع قدیمی ارجاع داده‌اند و تاکنون به سیر تاریخی این نقش به شکل مستند اشاره‌ای نبوده و همچنین قالب مطالب در باب اسلیمی براساس آرای غربی‌ها و تعابیر سنت‌گرایان و یا همان قول قدیمی رایج که بسیاری از نقوش گیاهی را اسلیمی گفته‌اند، شکل گرفته است، از این رو پژوهش حاضر به معرفی اسلیمی پرداخته و سیر تاریخی آن را به شکل مستند با تصاویر نشان داده و همچنین به نقد کتاب دربارۀ اسلیمی پرداخته است. این پژوهش به معرفی اسلیمی پرداخته و از آنچه تاکنون دربارۀ آن رایج بوده و اکنون هست ابهام‌زدایی می‌کند و برای نخستین بار است که چنین مطلبی در مورد اسلیمی ارائه می‌شود. امید است مرجعی باشد برای تمامی هنرمندان و دانشجویان و اساتید محترم که نسبت به تحلیل، بازنگری و تأمل بر این نقش همت گمارند.

مبانی نظری تحقیق

این نقوش با خاستگاه طبیعی پدیدار گشته‌اند. اشکال ایجاد شده نوعی برداشت ساده از فرم‌های طبیعی پیرامون انسان بوده که هندسه‌گرایی نام گرفته، این برداشت از طبیعت در ادوار بعد نیز ادامه یافت و در طول دوران اسلامی بیشتر مورد توجه قرار گرفت (ویلسون، ۱۳۷۷، ۱۳۸). در دایره‌المعارف فارسی مصاحب آمده است: «اسلیمی از اجزای مهم طرح‌های استیلیزه شدۀ ایرانی، مرکب از خطوط منحنی مارپیچ که در زمینۀ کاشی‌کاری، گچ‌بری و غیره طرح می‌شود» (مصاحب، ۱۳۸۷، ۵۷۶). این تعبیر نیز انواع نقوش گیاهی با پیچ‌وتاب را اسلیمی معرفی کرده که درست نیست.
اربسک[1] 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 تزیینی اغلب گیاهی، تقریباً در همۀ آثار

دوران اسلامی به‌کار رفته و می‌تواند یک عامل اشتراک و اتحاد هنری در عالم اسلام شمرده و در مقامی نظیر مقام خط عربی گذاشته شود. در عین حال این طرح یک موضوع تزیینی صرفاً عربی یا اسلامی نیست بلکه قبل از ظهور اسلام نیز در کشورهای مختلف، به‌خصوص ایران، معمول بوده است (زمانی، ۱۳۵۲، ۱۷). این مطلب نیز مانند سایر اظهارنظرها در باب اسلیمی دقیق نیست و به معنی عام نقوش گیاهی است.

هنرشناسان نقوش اسلیمی را برگرفته از مظاهر طبیعت مانند گل و بته و شاخ و برگ درختان می‌دانند که برای پرهیز از شبیه‌سازی و شبیه‌نگاری (رقابت با خالق)، آن را خلاصه کرده‌اند (اعظمی، شیخ‌الحکمایی و شیخ‌الحکمایی، ۱۳۹۲، ۱۹).

در مورد شبیه‌سازی از انسان و حیوان، اوایل اسلام منع تصویر وجود داشته که شامل نقوش گیاهی نمی‌شود. ساده و خلاصه کردن ـ استریلیزاسیون ـ در واقع سلیقه و زیباشناسی هنرمندان ایرانی را از کهن‌ترین دوران نشان می‌دهد که به علت توجه ویژه به طبیعت (براساس باورها و عقاید طبیعت‌گرا) عناصر طبیعی را در محیط اطراف به گونه‌ای خاص و ساده در قالب هندسی به تصویر می‌کشیدند.

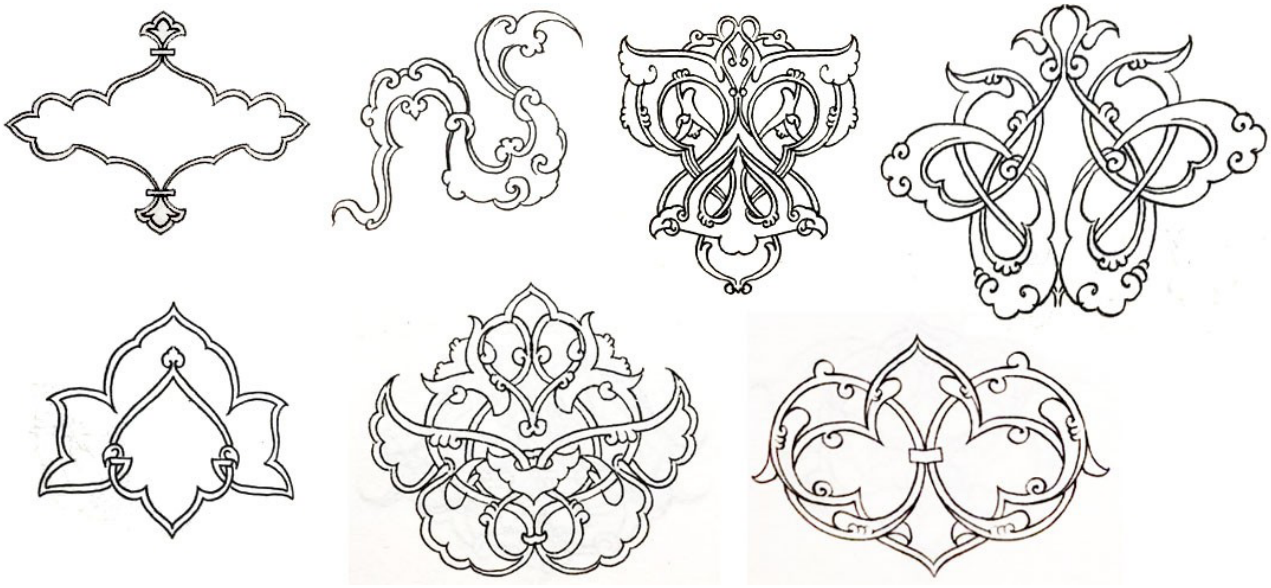
مروری بر کتاب «اسلیمی و نشان‌ها»

در کتاب مذکور نوشتهٔ اسکندرپور خرمی با تناقض‌هایی در متن مقدمه کتاب مواجه هستیم. این مقدمه در ۲۵ صفحهٔ ابتدایی این کتاب نگاشته شده و شماره صفحات آن با حروف الفبا از ج تا ه مشخص شده‌اند. باقی صفحات کتاب در ۴۹۷ صفحه، انواع تصاویر اسلیمی را ارائه نموده است (تصویر ۱). کتاب «اسلیمی و نشان‌ها» از این رو مورد بررسی و نقد واقع شده که در این اثر به گردآوری مطالبی از آرا و نظرات غربی‌ها به خصوص طیف سنت‌گرایان پرداخته شده و از آنجا که این مباحث دارای ابهام بوده و تعابیری احساسی و غیر منطقی را شامل می‌شود، بنابراین لازم بود به نقد و تحلیل این مطالب با توجه به معرفی و ریشهٔ تاریخی نقش اسلیمی پرداخته شود.

در مرحلهٔ نخست به نقل تناقض‌های موجود در مطالب کتاب اشاره شده و در پی آن به نقد و پاسخ‌گویی به موارد مذکور پرداخته شده است. با توجه به اسناد و شواهد موجود، نوشته‌های این کتاب در تفسیر و تحلیل و نمادشناسی نقش اسلیمی دچار پراکنده‌گویی و بعضاً تعبیرات شاعرانه و احساسی و با اصطلاحات فلسفی و عرفانی سنت‌گرایان غربی بوده است که مبنای منطقی و اصولی ندارد. از جمله موارد نقل شده در این کتاب موارد ذیل است که ابتدا از کتاب نقل و سپس به نقد آن پرداخته می‌شود.

«در سراسر نقوش اسلیمی و ختایی سروکاری با عالم ماده و محسوس نیست، بلکه در آن عالمی روحانی و مثالی می‌توان یافت که فراسوی عالم جسمانی قرار گرفته است» (اسکندر پور خرمی، ۱۳۹۷، پ). «اسلیمی در عالم صورت و ظاهر به هیچ چیز نمی‌ماند که مثالی برای او باشد؛ شکلی رمزگونه که نمایانگر بی‌پیرایش‌ترین ترسیمات ریاضی-تجریدی است» (همان، ص). «در صورت و ظاهر اسلیمی به سرو[۲] ماند که در حلقهٔ وجود سر خم می‌کند و تعظیم و تسلیم نشان می‌دهد» (همان، ط).

در تعبیرات اولی گفته شد: اسلیمی شبیه هیچ شکل مادی و این



تصویر ۱. نمونه‌ای از تصاویر کتاب اسلیمی و نشان‌ها، از صفحهٔ ۲۵ به بعد تا انتهای کتاب صفحهٔ ۴۹۷ که بدون هیچ توضیح و معرفی انواع اسلیمی آمده است. مأخذ: اسکندرپور خرمی، ۱۳۹۷.

جهانی نیست و شکلی رمزگونه و تجریدی دارد در حالی که در صفحات بعد اسلیمی را به سرو تشبیه کرده که قامتی خمیده دارد که نشان تسلیم و رضا در حلقهٔ وجود است. این دو تعبیر کاملاً متضاد، یکی برگرفته از طبیعت و دیگری منسوب به عرفان و تشبیه شاعرانه است. این‌گونه تناقض‌گویی‌ها ایجاد ابهام کرده و متأسفانه سالیانی است که در مقالات و دروس رشته‌های هنری به این ابهامات دامن زده شده است.

در بسیاری از بخش‌های این کتاب از توصیفات و جمله‌پردازی‌های گنگ و نامفهومی استفاده شده که در نهایت هیچ نکته‌ای به مخاطب ارائه نمی‌دهد و تحلیل منطقی در مورد نقش‌ها انجام نمی‌شود. از جمله اینکه: «هنر قدسی در دورهٔ اسلامی که بلندای درجه‌ای خاص یافت، جلوه‌های شکفتهٔ خود را در این دوره آشکارتر ساخت، اما اسرار آن همچنان در ابهام است و از دیدگاه‌های گوناگون جای کشف و شهود و مطالعهٔ بسیار دارد. به هر تقدیر نه غربیان و گاه نه شرقیان هنوز رمز و راز زیبایی و جذابیت شگفت آن را در نیافته‌اند. در هنر اسلامی، این نقوش در هم تنیده و پیچ در پیچ تصویری است از آن عالم فلکی و نیز کوچک شدهٔ شکلی است از آن عالم بی‌انتها؛ هنرمند مسلمان آن عالم اکبر را در عالم اصغرِ صفحهٔ خویش صورتی دیگر داد و به واسطهٔ دوایری که نظام چرخشی فلکی را در قاعدهٔ خود دارد، به زمین کشید و این حرکت مداوم آسمانی را در صورت‌های زمینی و در وسیع‌ترین دایره‌های محاط بر زمین، یعنی مرکز حیات انسانی، تا خود زمین رسم کرد» (همان، ز).

این توصیفات و جملات شاعرانه و بعضاً برگرفته از فلسفه و عرفان اسلامی ربطی به هنر و نقوش هنری دوران اسلامی ندارد. اما متأسفانه سالیانی است که ترجمهٔ آراء این گروه از نظریه‌پردازان غربی و شرقی باب شده و اشاعهٔ این موهومات تیشه به ریشهٔ حقیقت و واقعیت هنرهای دوران اسلامی زده است! در مقالاتی چند به این ابهامات پاسخ داده شده و نقد جدی و مستند بر این آراء انجام شده است.[۳]

«این هنر شریف به استناد سند پرافتخار جاودانه‌اش که ازلی و ابدی است و ابتدا و انتهایی ندارد، با پشتوانهٔ پر محتوای معنوی آن بین همهٔ ملل و اقوام جایگاهی ویژه دارد» (همان، ز). با چه سندی این عنوان بیان شده است؟ چگونه ازلی و ابدی است و هیچ ابتدا و انتهایی ندارد؟ در صورتی که با کمی تحقیق و مطالعه بر روی نقوش چه از لحاظ طراحی و چه از لحاظ ریشهٔ تاریخی آن می‌توان به ابتدا و انتهای آن پی برد. البته منظور این طیف از نظریه‌پردازان پیچ وتاب‌های دایره‌وار یا به شکل مارپیچ (اسپیرال) است که آن را منسوب به آغاز و انجام آفرینش می‌دانند و گاه بحث کثرت در وحدت را در این باب مطرح می‌کنند. البته این تعبیرات هیچ‌گونه جایگاه منطقی و مستدل ندارد.

«کیفیت نقاشی اسلامی در جهانی منتزع از سایه و تجسمات عالم مادی و با تجلی در فروغ رنگ، به آن‌چنان کیمیاگری فرم و رنگ می‌رساند که همه چیز رنگ نور مطلق می‌گیرد. در هنر تذهیب که اوج این ضیافت نور است، رنگ‌ها در مؤانستی شگفت در اشکال و فرم‌ها، در تکراری نمادین، مجموعه‌ای همنوا و هماهنگ پدید می‌آورند و درهای دنیایی را می‌گشایند پر از اسرار، که در این تماشاگه راز مدعی را توان آمدن نیست. این نور وابسته به تجلی حق است و همه چیز هستی‌شان وابسته به نور است. در این ضیافت نور فضایی پرجذبه ایجاد شده است، صور نورانی معلقی که در ناکجاآباد واقع شده، یعنی مکانی که در جایگاه خاص قرار نگرفته است، بلکه ناکجای همهٔ کجاهاست؛ هم مرکز است، هم محیط؛ هم درون است، هم بیرون؛ از این جهت است که هر چیزی در آن بی‌نهایت اعجاب‌انگیز است و شگفت و مملو از طراوت» (همان، س).

«بدین‌سان در مطلع هنرهای اسلامی، نقوش قدسی با صور پر نقش و گسترده‌ای که هزاران شکل و نقش را در دل دارد، به صورت بی‌ادعاترین و منزه‌ترین هنر ظاهر می‌شود و عالمی را به نمایش می‌گذارد که همه دعوت به فقر است: نقوش مجرد در عین پر نقشی، فقیر از تعیّنات مادی است و در کمال گویایی، پر از سکوت است؛ سکوتی که آدمی را به وادی حیرت می‌رساند؛ حیرتی که حاصل مشاهدهٔ این همه جلال و شکوه هستی است» (همان، س). این جمله‌پردازی‌های شعرگونه در تعابیر عرفانی و فلسفی جای دارد و ربطی به نقوش هنری ندارد.

«تمامی منحنی‌های اسلیمی رویی به درون دارند و رویی به بیرون؛ این ذات اسلیمی است، گرایش به درون و گرایش به بیرون که هر دو سویی به جهت بی‌نهایت دارند و این نمایشی از سلوک جاودانه در هنر است» (همان، ص). این ادعا کاملاً اشتباه است چرا که در طراحی اسلیمی از جهت استفاده می‌شود و هیچ‌گاه به طور همزمان دو جهت (گرایش به درون و گرایش به بیرون) برای طراحی اسلیمی و بند اسلیمی به کار نمی‌رود. تمامی این تفاسیر که اشکال هنری را به تفکرات فلسفی و عرفانی نسبت می‌دهند از همان دیدگاه مذکور برآمده و ریشه در برخورد غربی‌ها دارد که با مبانی نظری هندویی، بودایی و مسیحی به تبیین هنر و معماری اسلامی پرداخته‌اند و نقوش و اشکال تزیینی را نیز غریب و نامفهوم و اشتباه معرفی می‌کنند.

«اسلیمی از ریشهٔ واژهٔ «سَلَمَ» به معنی آشتی و صلح و سلامت است. سلام کلمهٔ دعایی مأخوذ از تازی به معنی «بهی» که درود بر کسی گویند، یعنی سلامت و بی‌گزند باشید و نیز «سلام» تهیت وزندش و تحیت و درود و خیر و عافیت و تعظیم و تکریم کردن است. «اسلام» را با ریشهٔ لغوی تسلیم نیز معنا کرده‌اند، تسلیم در برابر فرامین حقانی است «تسلیم» را جای به آشتی سپردن نیز معنا کرده‌اند.» (همان، ض).

«-سلم- را در لغت‌نامهٔ دهخدا نام درختی گرفته‌اند که بسیار

سلامت‌بخش است و میوه‌های شفابخش دارد» (همان، ض). «سِلَم: نام تخته و لوحی باشد که کاتبان بر آن چیز نویسند؛ یا چیزی خوانند و مشق کنند و آن را به عربی لوح خوانند» (همان، ض). بنا به گفته‌های این کتاب و معانی که برای ریشهٔ اسلیمی به کار برده است، تنها منطقی‌ترین و ملموس‌ترین تعریف از اسلیمی را می‌توان همان سلم نام درختی دانست که در لغت‌نامهٔ دهخدا اشاره شده است.

در بخشی دیگر «اسلیمی نقوشی است که با اقتباس از نقوش مانویان و میترائیان و زرتشتیان در دورهٔ اسلام به کمال صورت رسید و آن نقشی آسمانی، منسوب به این دوره شد و سلامت صورت خود را بازیافت و سیر اکمالی خود را پویید» (همان، ط). در اثبات این متن، هیچ سند تصویری ارائه نشده که کدام نقش مانوی و میترایی و زرتشتی منبع اسلیمی بوده است؟ در ادامه با توجه به این ادعا که اسلیمی از گذشته وجود داشته است، پس نسبت اسلیمی به اسلام چیست؟ و روایتی نیز مبنی بر اینکه حضرت علی (ع) اولین اسلیمی را ترسیم نموده‌اند نیز وجود دارد، که این ادعا نیز منطقی به نظر نمی‌رسد.

بررسی نقش اسلیمی

تا اینجا نقل‌های شبهه برانگیز و مبهم متن ۲۵ صفحه‌ای این کتاب، ارائه و نقد شد، حال به معرفی و بررسی نقش اسلیمی با استناد به نقوش موجود در بناهای مختلف می‌پردازیم. جستجو و پژوهش پیرامون تزیینات بناهای اوایل دوران اسلامی از جمله بناهای باستانی سیراف، سیمره و نیشابور (تپهٔ مدرسه، تپهٔ سبز پوشان)، مسجد نه گنبد بلخ، مسجد نایین، مسجد نی‌ریز و مسجد سامرا انجام و نقوش اسلیمی در تزیینات این بناها معرفی شده‌اند. آنچه در این بخش از پژوهش به آن پرداخته شده، پیشینهٔ نقوش است که با توجه به شباهت به آثار دورهٔ ساسانی می‌توان آن را تداوم هنر ساسانی دانست و نتیجه اینکه نقش اسلیمی در هنر قبل از اسلام بوده اما بیشترین استفاده و کاربرد را در دورهٔ اسلامی داشته و به مرور تحول و تنوع یافته است. بیشترین دگرگونی و رواج اسلیمی را در دورهٔ صفویه شاهد هستیم. تصاویر گردآوری‌شده نشان‌دهندهٔ وجود نقش اسلیمی به صورت ابتدایی و دوشاخه در نقش‌برجسته‌ها بوده که در دوران اسلامی تکامل یافته است.

در تصاویر ۲ و ۳ این نقش را به برگ نخل تعبیر کرده‌اند که بیشتر شبیه به برگ کنگر یا اکانتوس است که بریدگی‌هایی دارد. در ترجمهٔ کتاب‌هایی که در دسترس ماست این اشتباهات و ابهامات وجود دارد ولی از لحاظ فرم به اسلیمیِ امروزی نزدیک است.

در آثار اولیهٔ بناهای اسلامی تقریباً تا دورهٔ سلجوقی نقش برگی‌شکل را می‌توان مشاهده کرد و پس از آن در آثار ایلخانان دیده می‌شود. نقوش برگی شکل که غالباً دوشاخه هستند را می‌توان به اسلیمی‌های اولیه نسبت داد یا الگویی برای شکل‌گیری اسلیمی و تنوع آن در دوران بعد دانست (تصویر ۴).

در این گچبری دو برگ در پایین به شکل افقی و دو برگ در میان آنها به صورت عمودی دیده می‌شود که از نوع برگ‌های کنگره‌دار موسوم به کنگری یا اکانتوس هستند (تصویر ۵). این گونه نقش‌ها را می‌توان به عنوان نمونه‌های اولیهٔ اسلیمی محسوب کرد که البته در آن دوران به نام اسلیمی خوانده نمی‌شده‌اند (تصاویر ۶ و ۷).

مهم‌ترین نقش‌مایه‌های به کار رفته در گچبری تپهٔ سبزپوشان شامل نیم‌برگ‌های نخل نوع ساسانی با پنج یا شش آویز و نیم‌برگ‌های نخل ساده شدهٔ بدون آویز است؛ همچنین برگ نخل‌های دوبخشی و قلبی شکل که در تزیینات اولیهٔ اسلامی به خوبی شناخته شده است، دیده می‌شود. در برخی از نقش‌مایه‌ها سر پرندگان در حالی که یک برگ نخل از منقار آنها آویخته، تصویر شده است (تصاویر ۹ و ۱۰). در اینجا با یک نقش‌مایهٔ کاملاً ساسانی _یعنی پرنده‌ای که برگ نخل را در منقارش نگه داشته_ مواجه‌ایم و فرمی اسلیمی‌وار را نشان می‌دهد.

در گچبری‌های سبزپوشان برای کشیدن این نقش‌مایه، از پیچک‌های هندسی استفاده شده است. چنین ترکیبی از پرنده و تزیینات طوماری، نمایشگر تأثیر نقوش تزیینی ایران در هنر دورهٔ عباسی است. این نقش در دورهٔ سلجوقی به کمال می‌رسد؛ البته گاهی این نقش‌مایه حالت برعکس دارد، یعنی سر پرنده در انتهای برگ نخل قرار دارد (تصویر ۱۱). تصاویری از تپهٔ سبزپوشان که نمونه‌ای از اسلیمی اولیه محسوب می‌شود، در تصاویر ۱۲ و ۱۳ نشان داده شده است.

گچبری‌های مسجد سیمره الهام گرفته از نقوش تزیینی گچبری‌های ساسانی و نیز آرایه‌هایی تزیینی از همان نقوش است، یعنی اشکال مختلف برگ نخل، برگ کنگر و ... و قرار دادن آنها درون قاب‌های هندسی مختلف الشکلی که خود نقشی مهم در ایجاد تقارن و حرکت را بر عهده داشتند، نشانه‌ای از تقلید و ایجاد تحول در قواعد هنری تزیینات گچبری دورهٔ ساسانی (شکل و فرم) است (تصویر ۸).

مهم‌ترین ویژگی‌های مسجد نه‌گنبد بلخ، تزیینات گچبری آن است. نقوش تزیینی گچبری‌های این مسجد را طرح‌های هندسی و اشکال گیاه تشکیل می‌دهد (ناجی، ۱۳۸۶، ۳۹۶). اصل تقارن و تکرار نقوش یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تزیینی نقوش گچبری‌های مسجد بلخ است (تصویر ۱۴). در این مسجد نقش اسلیمی ابتدایی نیز به چشم می‌خورد. نمونه‌های تصویری گویای این مطلب است (تصاویر ۱۵ تا ۱۸).

نقوش گچبری این مساجد ترکیبی از نقوش هندسی (قاب‌های هندسی) و گیاهی است. اصل تقارن و تکرار شاخصهٔ اصلی این نقوش محسوب می‌شود. در این سطوح تزیینی همانند سطوح تزیینی گچبری‌های مسجد نه‌گنبد بلخ و سامرا گرایشی از نقوش

تصویر ۲. جام سیمین تزیین‌شده با نقوش گیاهی، سدهٔ ۶ـ۵ م.، هنرساسانی. مأخذ: لوکونین، ۱۳۹۴، ۱۵۱.

تصویر ۳. بشقاب فلزی ساسانی، پرنده‌ای که برگ نخل در منقار دارد. مأخذ: محمدی و دینی، ۱۳۹۷.

تصویر ۴. نقوش برجستهٔ گیاهی همراه با تزیینات محفوظ در موزهٔ سیراف، دو نقش سرو خمیده و یا بته جقه دیده می‌شود که هم‌اندازه‌اند. مأخذ: پنجه باشی و دولاب، ۱۳۹۶.

تصویر ۵. نقوش گیاهی تزیینات گچ‌بری مسجد سیمره. مأخذ: لک پور، ۱۳۸۹.

تصویر ۶. نقوش گیاهی تزیینات گچبری مسجد سیمره که نقش اسلیمی در آن دیده می‌شود. مأخذ: لک پور، ۱۳۸۹.

تصویر ۷. گچبری مسجد سیمره، نقش اسلیمی را به وضوح می‌توان دید. مأخذ: لک پور، ۱۳۸۹.

واقع‌گرا به سمت نقوش انتزاعی دیده می‌شود. بر این اساس هر کدام از گونه‌های گیاهی مسجد سیمره ضمن تأثیرپذیری اولیه از نقوش گیاهی دوران ساسانی، ساده شده و به گونه‌های پیچیده‌ای در ارتباط با دیگر نقوشی که می‌توان آن را شروعی برای ایجاد نقوش اسلیمی در هنر اسلامی دانست، پیوند خورده است.

مشابهت نقش‌مایه‌های تزیین به کار رفته در تزیینات گچبری مسجد سیمره با نقوش تزیینی گچبری مسجد سامرا، بنا به شواهد تاریخی، تأثیر هنر ایران را نشان می‌دهد (تصویر ۲۲).

کم کم در سده‌های نخستین اسلامی (تصاویر ۱۹ تا ۲۱) و آثار دورهٔ سلجوقی به فرم اسلیمی که امروزه می‌بینیم نزدیک می‌شود (تصویر ۲۳) و این نقش به مرور زمان طی دوران مختلف تغییر کرده و به آن تزیینات اضافه شده که می‌توان به آثار باقی‌ماندهٔ دوره صفویهٔ اشاره کرد. در هنرهای مختلف تذهیب و نگارگری و غیره نیز از نقوش متنوع اسلیمی استفاده شده است (تصویر ۲۶).

در گچبری‌های دوران سلجوقی که تداوم نقوش پیش از اسلام است، تنوع بیشتری حاصل می‌شود و از آنجا که ابعاد بنا کوچک‌تر شده تزیینات نیز ظریف‌تر هستند. گچبری‌های سلجوقی و تداوم آن در دورهٔ ایلخانان نمونه‌های عالی از تنوع و زیبایی را نشان می‌دهند (تصاویر ۲۴ و ۲۵).

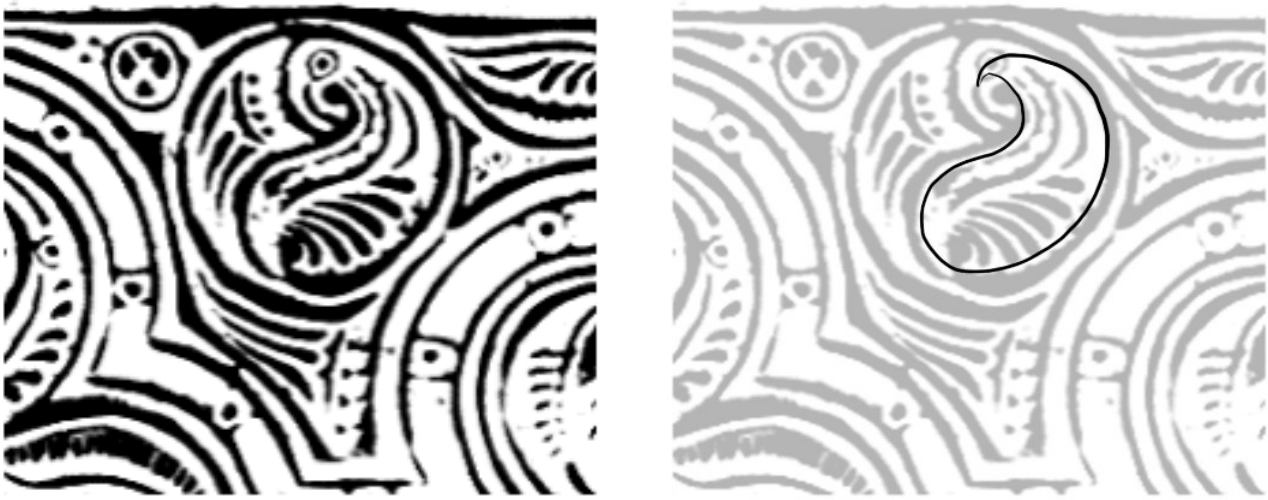
نتیجه‌گیری

نقش اسلیمی در هنرهای سنتی ایران از گذشته‌های دور وجود داشته اما تا پیش از دورهٔ صفوی اسلیمی به آن اطلاق نمی‌شد. گرچه در بسیاری از منابع تاکنون نیز نقش‌های گیاهی را اسلیمی می‌گویند اما آنچه موسوم به نقش اسلیمی است، برگ و شاخه‌ای بوده که نمونه‌های ساده و ابتدایی آن در گچبری‌های پیش از اسلام وجود داشته و بعداً در تزیینات گچبری مساجد و سایر بناهای دوران اسلامی به شکل تکامل‌یافته دیده می‌شود.

بررسی و سیر تحول این نقش از دوران ساسانی تا صفوی در این پژوهش مد نظر بوده است. بسیاری از مساجد دورهٔ سلجوقی و پیش از آن مزین به این نقش است. تکرار، تنوع و تکامل اسلیمی مربوط به دورهٔ صفوی است که در کاشی‌کاری، نقش قالی، پارچه و بسیاری از نقوش تزیینی این عصر دیده می‌شود؛ نام اسلیمی نیز به نقش مذکور اطلاق شده است. دربارهٔ اسلیمی تاکنون مطالب بسیاری نوشته شده که خلاصه‌ای از آن درکتاب اسلیمی و نشان‌ها آمده است. در این مقاله نقد مطالب کتاب صورت گرفته تا پرده از ابهامات برداشته و نظرات اشتباه، غیر منطقی نقد شود. جمعی از نظریه‌پردازان و به خصوص طیف سنت‌گرایان در

تصویر ۸. قاب‌های سیمره، در این گچ‌بری‌ها برگ‌های شبیه به اسلیمی دیده می‌شود. مأخذ: لک پور، ۱۳۸۹.

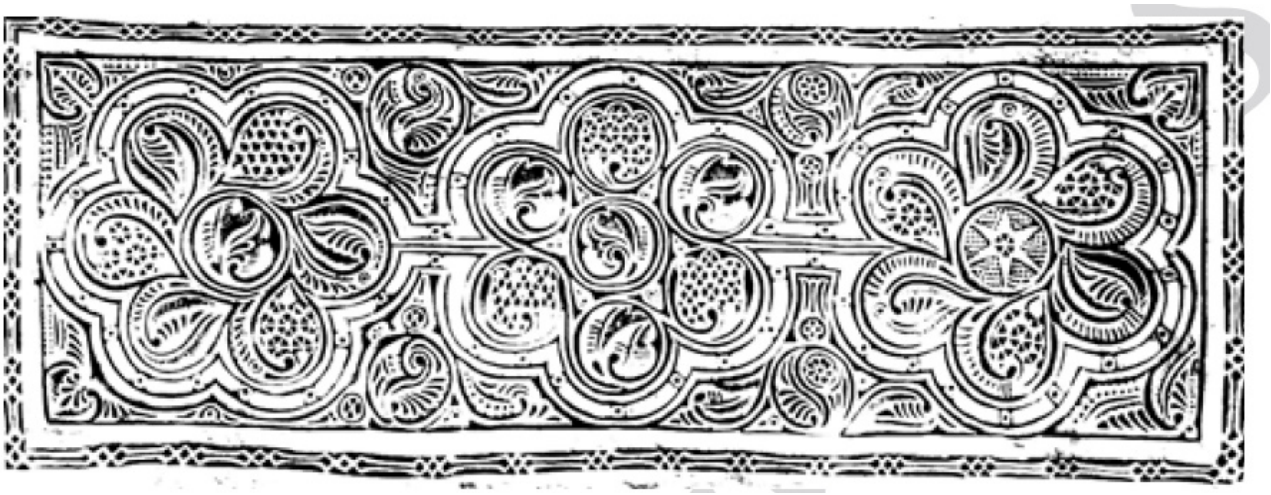
تصویر ۹. گچ‌بری از تپهٔ سبزپوشان نیشابور. مأخذ: محمدی و دینی، ۱۳۹۷.



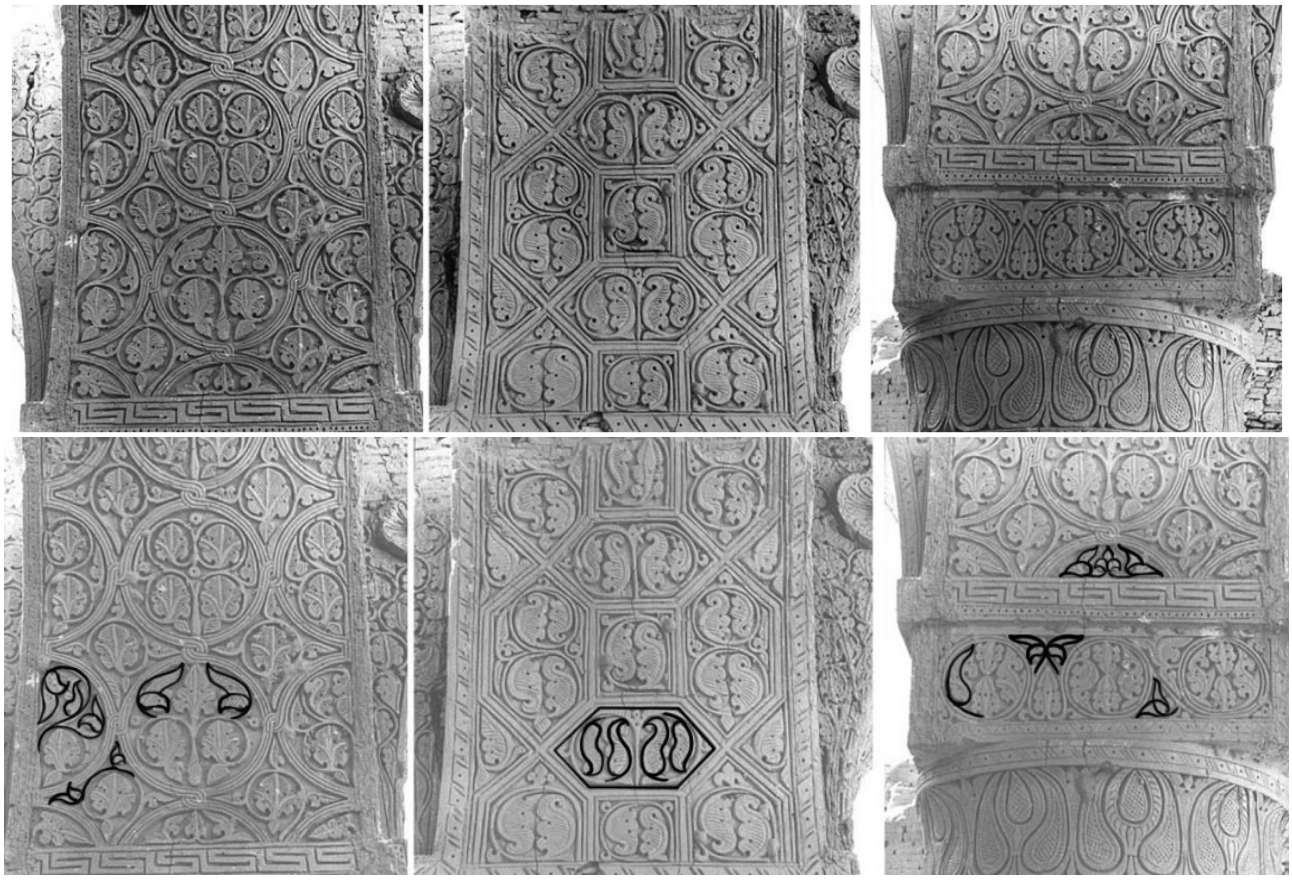
تصویر ۱۰. گچ‌بری از تپهٔ سبزپوشان نیشابور. مأخذ: محمدی و دینی، ۱۳۹۷.

تصویر ۱۱. گچبری از تپهٔ سبزپوشان نیشابور. مأخذ: محمدی و دینی، ۱۳۹۷.

تصویر ۱۲. گچبری از تپهٔ سبزپوشان نیشابور، وجود نقش بته جقه در میان گچبری. مأخذ: محمدی و دینی، ۱۳۹۷.



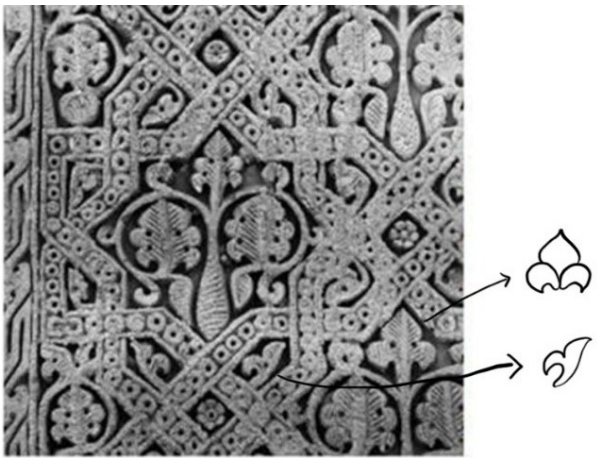
تصویر ۱۳. گچ‌بری از تپه سبزپوشان نیشابور. مأخذ: محمدی و دینی، ۱۳۹۷.



تصویر ۱۴. نمونه‌هایی از تزیینات گچ‌بری مسجد نه‌گنبد بلخ، اواخر سدهٔ دو هجری، نمونه‌های طراحی‌شدهٔ فرم اسلیمی درون نقش‌مایه‌ها مشخص شده است. مأخذ: archnet.org.

باب نقوش و نمادهای موجود در هنر دوران اسلامی ایران و جهان مواردی را از جمله نقش اسلیمی بیان نموده‌اند که بسیار شبهه‌برانگیز بوده و از ریشه اشکال و ایراد منطقی دارد. بررسی سیر تاریخی نقش اسلیمی در نقوش تزیینی ایران از دورهٔ ساسانی تا صفوی به استناد تصاویر نشان داد که اسلیمی به نقشی خاص ـ برگ دو شاخه ـ گفته می‌شود و ریشهٔ گیاهی و طبیعی

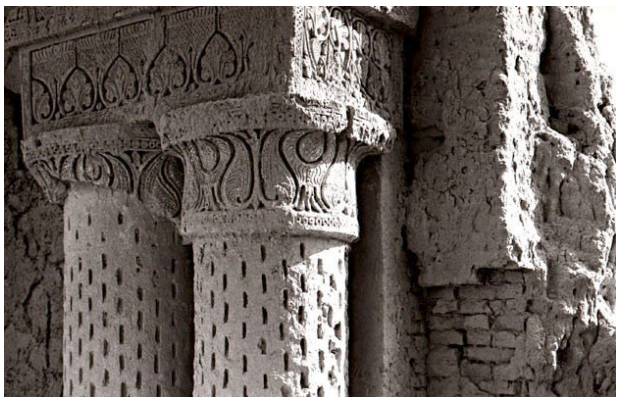
دارد. بنابراین تعبیرات عجیب و بعضاً شاعرانه و احساسی و نسبت دادن اسلیمی به رمز و راز و انواع تناقض‌گویی‌ها از پایه و اساس ایراد دارد. رجوع به تصاویر اسلیمی و انواع آن از دورهٔ ساسانی تا صفوی آشکارا یک نقش را نشان می‌دهد. نقش اسلیمی یا همان برگ دوشاخه که ساقه و ریشهٔ آن به بند اسلیمی مشهور است و با گردش حلزونی به حرکت در می‌آید.



تصویر ۱۵. نمونه‌هایی از تزیینات گچ‌بری مسجد نه‌گنبد بلخ، اواخر سدهٔ دو هجری، برگ‌های دو شاخه را می‌توان اسلیمی ساده محسوب کرد، مأخذ: archnet.org.

تصویر ۱۶. نمونه‌هایی از تزیینات گچ‌بری مسجد نه گنبد بلخ، اواخر سدهٔ دو هجری، اسلیمی ساده به شکل برگ دو شاخه. مأخذ: archnet.org

تصویر ۱۷. نمونه‌هایی از تزیینات گچ‌بری مسجد نه‌گنبد بلخ، اواخر سدهٔ دو هجری، اسلیمی اولیه به شکل برگ دو شاخه. مأخذ: archnet.org.



تصویر ۱۸. ستون‌های دیوار جنوب شرقی مسجد نه‌گنبد بلخ، نقش اسلیمی را به وضوح می‌توان دید. مأخذ: archnet.org.

تصویر ۱۹. لچکی طاق‌نمای بیرونی مسجد نی‌ریز، سده‌های نخستین اسلامی، نقش اسلیمی اینجا دیده می شود. مأخذ: تقوی‌نژاد و مؤذنی، ۱۳۹۵.

تصویر ۲۰. بخشی از نمای جانبی و روبه‌رو (فضای داخلی طاق‌نما) مسجد نی‌ریز، سده‌های نخستین اسلامی. مأخذ: تقوی‌نژاد و مؤذنی، ۱۳۹۵.

تصویر ۲۱. زیر قوس طاق‌نما (سر اسلیمی مشبک مجوف) مسجد نی‌ریز، سده‌های نخستین اسلامی. مأخذ: تقوی‌نژاد و مؤذنی، ۱۳۹۵.

تصویر ۲۲. مسجد سامرا، نقش اسلیمی که کاملاً شبیه به نقوش مسجد نه‌گنبد .و سیمره است. مأخذ: مبینی، شاکرمی و شریفی نیا ، ۱۳۹۷

تصویر ۲۳. اسلیمی مجوف به کار رفته در حاشیهٔ محراب، مسجد جامع ارومیه، دورهٔ سلجوقی. مأخذ: متفکرآزاد و ذکاوت، ۱۳۹۷.

تصویر ۲۴. محراب مسجد جامع مرند ارومیه، دورهٔ ایلخانی، نقش اسلیمی در این گچبری‌ها دیده می‌شود. مأخذ: lastsecond.ir.

تصویر ۲۵. گچبری با نقوش اسلیمی، محراب الجایتو. مأخذ: رایس، ۱۳۸۶.

تصویر ۲۶. انواع مختلف اسلیمی در طبقات کاخ عالی‌قاپو، دورهٔ صفویه. مأخذ: امین الرعایا، ۱۳۹۹.

پی‌نوشت

۱. Arabesque

۲. سرو درختی است مخروطی شکل و همیشه سبز که بلندایش زبانزد است، این درخت را سرو سهی و سرو ناز نیز خوانده‌اند. گرچه اسلیمی از صورت طبیعت و ماده است.

۳. بنگرید به جوادی، ۱۳۸۳ و منصوری و تیموری، ۱۳۹۴.

فهرست منابع

• اسکندر پور خرمی، پرویز. (۱۳۹۷). *اسلیمی و نشان‌ها قالی، کاشی، تذهیب*. تهران: سازمان اوقاف و امور خیریه.

• اسکندر پور خرمی، پرویز و حیات نو سعید، ریحانه. (۱۳۹۷). بررسی تنوع نقوش اسلیمی در طراحی سرلوح‌های کتب مصور دورهٔ صفوی مطالعهٔ موردی: پنج نمونه از سرلوح‌های دوران صفوی. *دانش هنرهای تجسمی*، ۵(۱)، ۱-۲۸.

• اعظمی، زهرا؛ شیخ الحکمایی، محمد علی و شیخ الحکمایی، طاهر. (۱۳۹۲). مطالعهٔ تطبیقی نقوش گیاهی گچبری‌های کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران. *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ۱۸(۶)، ۱۵-۲۴.

• امین الرعایا، مریم. (۱۳۹۹). بررسی نمونه‌های اسلیمی در طبقات کاخ عالی قاپو بر اساس نقاشی دیواری اصفهان. *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ۷(۱۹)، ۹۹-۸۷.

• پنجه باشی، الهه و دولاب، فاطمه. (۱۳۹۶). مطالعهٔ نقش‌برجسته‌های گیاهی سیراف در دورهٔ ساسانی. *جلوهٔ هنر*، ۹(۲)، ۲۱-۳۸.

• تقوی‌نژاد، بهاره و مؤذنی، مریم. (۱۳۹۵). پژوهشی بر آرایه‌های گیاهی و هندسی محراب گچبری مسجد جامع نی‌ریز. *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ۳(۱۱)، ۷۶-۸۸.

• جوادی، شهره. (۱۳۸۳). منظره‌پردازی در نگارگری ایران. *باغ نظر*، ۱(۱)، ۲۵-۳۷.

• خزائی، محمد. (۱۳۷۵). خط کوفی و نقوش اسلیمی. *هنر و معماری*، (۱۳)، ۱۳۷-۱۴۲.

• رایس، تالبوت. (۱۳۸۶). *میراث ایرانیان* (ترجمهٔ احمد بیرشک). تهران: علمی فرهنگی.

• زمانی، عباس. (۱۳۵۲). طرح اربسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران. *هنر و مردم*، (۱۲۶)، ۱۷-۳۴.

• لیمن، الیور. (۱۳۹۵). *درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی* (ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی). تهران: ماهی.

• لک پور، سیمین. (۱۳۸۹). *کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان شناسی دره شهر*. تهران: پازینه.
• لوکونین، ولادیمیر گریگوریویچ. (۱۳۹۴). *ایران ۲* (ترجمۀ مسعود گلزاری و مهردخت وزیرپور کشمیری). تهران: کتابدار.
• متفکرآزاد، مریم و ذکاوت، سحر. (۱۳۹۷). بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه (بررسی تزیینات محراب مسجد جامع ارومیه). *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۳(۶)، ۱۱-۲۲.
• مشبکی اصفهانی، علیرضا و صفایی، نرگس. (۱۳۹۵). سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام. *نگارینۀ هنر اسلامی*، ۳(۱۰)، ۳۲-۴۰.
• محمدی، مریم و دینی، اعظم. (۱۳۹۷). تأثیر نقوش تزیینی دورۀ ساسانی بر تزیینات معماری بناهای اوایل اسلامی در نیشابور. *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۸(۱۷)، ۲۲۱-۲۴۱.
• مبینی، مهتاب؛ شاکرمی، طیبه و شریفی نیا، اکبر. (۱۳۹۷). بررسی تطبیقی تزیینات گچ‌بری مسجد سیمره با مسجد نه‌گنبد بلخ و سامرا از دورۀ عباسی. *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، ۲۳(۱)، ۶۱-۷۲.
• منصوری، سید امیر و تیموری، محمود. (۱۳۹۴). نقد آرای سنّت‌گرایان معاصر در زمینۀ هنر و معماری اسلامی، با تکیه بر مفهوم سنت در تعریف معماری اسلامی. *فیروزه اسلام*، ۱(۱)، ۱-۱۴.
• مصاحب، غلام‌حسین. (۱۳۸۷). *دایره المعارف فارسی مصاحب*. تهران:امیرکبیر.
• ناجی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان*. تهران:امیرکبیر.
• ویلسون، اوا. (۱۳۷۷). *طرح‌های اسلامی* (ترجمۀ محمد رضا ریاضی). تهران: سمت.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
خسرویانی، نگین و جوادی، شهره. (۱۴۰۰). معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزیینات دوران اسلامی (براساس نقد کتاب اسلیمی و نشان‌ها). *مجلۀ هنر وتمدن شرق*، ۹(۳۴)، ۱۵-۲۸.
DOI: 10.22034/jaco.2021.299546.1211
URL: http://www.jaco-sj.com/article_142665.html