



Influence of Ornamental Motifs of the Sassanid Period on the Ornamentation of the Vegetable-Islamic Painting of the Mosques of Al-e Buya: Case Studies of the Paintings of the Georgiere Mosque, Nain Mosque, and Zawarrah Mosque

Hamidreza Jansoz¹ & Bitā Sodaei²

(107-128)

Abstract

Ideology and worldview of societies have noticeable impact on artistic arrays formation. In Islamic Art, Plant motifs have a special place and they have a large part of the ornamentation. Most of these motifs have symbolic meanings in religious places. Ancient Iranian considered these motifs to be mythological and sacred. These motifs have continued in the Islamic period. Āl-e Būya rise to power alongside Islamic-Shiite ideas witnesses the rise and fall of Sassanian thought in the art of this period. The artwork created in this context reflects the beliefs of the pre-culture era which have become symbolic. Cognitive elements that have formed these insights could be identified by using the iconology method and social study in researches at the same time. The research study seeks to express the concepts hidden in the plant motifs used in the art of the Āl-e Būya era, and the influence of the pre-Islamic thought and art to identify the religious beliefs of this period. The main question of the research is about the quiddity and essence of technical and visual similarities and differences of floral images in the art of early Islam and pre-Islamic art. The question are as follows: what are the most important motifs and subjects transferred from the paintings of the Sassanid period to the architectural works of Āl-e Būya mosque? What factors have led to the transfer of symbols from the Sassanid period to the Āl-e Būya era? The aim of this research is to study and represent Iranian symbols in the emergence of motifs and their application in Islamic art. This article has been done by Descriptive-analytical with a semiotic approach has examined the process of the formation of Islamic motifs. The results indicate that the motifs used in the ornamentation of the Islamic period in Āl-e Būya mosques are influenced by the role of the Sassanid themes so that we can see Iranian attitudes and beliefs in the formation of Plant-Islamic paintings of these mosques. Along with this influence, the formation of Islamic culture has created abstract motifs by a Muslim artist.

Keywords: Floral motifs, Sassanid art, Āl-e Būya, Arabesque, Jorjir, Naein, Zavareh.

doi
10.22059/jarcs.2020.292326.142805
Online ISSN: 2251-9297 Print ISSN: 2676-4288-
<https://jarcs.ut.ac.ir>

1. PhD student, Department of Archaeology, Islamic Azad university of Varamin, Tehran, Iran.

2. Corresponding Author Email: sodaei@iauvaramin.ac.ir

Associate Professor, Department of Archaeology, Islamic Azad university of Varamin, Tehran, Iran.

1. Introduction

Ideology and worldview of societies have noticeable impact on artistic arrays formation. Plant motifs posse an especial place in Islamic art and allocate a vast share in Islamic Art. Believe in holiness and being mythical of this patterns, is of ancient beliefs finding in Iranian ideas and after Islam this issue continues in connection with the Islamic wisdom. By the rise to power of Al-Buayh along with Islamic-Shia ideas, growth and flourishing of Sassanid thought in art of this era can be observed(Khazayi,2003:18). Works of art created in this platform reflect beliefs and culture of previous periods; which been symbolized(Grosse,1989:264).By pictography and simultaneous social study, identifying of cognitive elements forming these insights is possible. The goal of this research is to find the concepts of hidden in plants patterns applied at the Al-Buwayh periods and influence of thoughts and art of before Islam on it, in order to detect religious beliefs ruled on this era. Basic question of investigation is about quiddity and reasons of technical and visual similarities and distinctions of plants arrays existing in Al-Buwayh's and the art before of itself. Questions posed are: 1-which are the most important motifs and subjects transferred from Sassanid plants paintings to architecture of Al-Buwayh mosques? 2-what factors have influence in transferring symbols and impressions from Sassanid paintings to Islamic paintings of Al-Buwayh time? In this paper we try studying and representing of Iranian symbols in emergence of motifs and their applications in Islamic art. So, the present study firstly addresses secret concepts existing in plants paintings applied in ancient Persia architecture and art; then compares and matches motifs to find emergence of plants paintings, their application and get impact of these symbols in early Islamic architectural works; ultimately, extracts its implementation principles. Used investigation methodology is descriptive-analytical; First, prepare picture of ornamental arrays of Sassanid and early days of Islamic art works; thereafter, reflect of Sassanid art in Islamic times art were seek by taking semiotic approach. Correspondingly, at first, culture and art position and variety of plants motifs of Sassanid period were dealt with; then, create of Islamic art in fourth century (in Lunar calendar) addressed in the formatting of form and content. Results indicate that leafs and ivy patterns existing in Sassanid era being observed clearly in plaster patterns of Ctesiphon palace, Rey Chal Tarkhan, Bostan Arc (Tab 1), were extended in Al-Bouwyah mosques plastering. Used arrays in Sassanid art include: hair leaves and grapes clusters which there are also in 4th century (Lunar calendar) mosques plasters (fig 5). This design used to decorate empty spaces inside of geometric frames (fig 7), which in Islamic era its real Sassanid style abandoned and designed completely skillfully. On the surface of pillars and altar, collection of hair leaf and grape cluster in the circular ivy exist widespread in decoration of mosques, denote principally hope, fertility and abundance. Acanthus leaves are another common decorative component used in Sassanid and earlier Islamic art; this item there is as semi-open spiral shape in decorating of mosques and in the role of bordering of other elements. Acanthus leaf in combination of Islamic snake design were used on the arch of Nain Grand Mosque (fig 6) and Zavareh Mosque(fig 9). Yellow broadleaf flower as separate form in the small circle and twelve feather flower to fill interior space of these small circles, were used in plastering of mosques. Small patterns were applied more to cover small secondary

spaces (fig 11). Undoubtedly, Sassanid art had a noticeable role on the Islamic art formation, especially on the earlier Islam. However, what separates Islamic patterns from plant motifs prior to Islam is nature-avoidance and impressionism (the opposite of realism) in Islamic art works whose try to approach meaning. Thus in Islamic art, motifs own a particular position. Patterns presents in symbolic and mystical forms to manifest divine spirit and abstractly disclose internal nature of objects which is the same god invocation and praise. It can be state finally, plant patterns of Sassanid transferred to Islamic times because of the fact that those hold holy contents and cultural and artistic overlapping; by governing of Al-Bouwyah emirs, suitable bed provided for emergence of creator and creative ideas. In this era, to express Islamic worldview, Iranian art elements utilized; so, Persian-Islamic art origins at this moment. In this period of time, through balancing and rebuilding of ancient patterns, artists be able to exhibit those in accordance with Islamic attitude; and gave to rise new artistic style in artistic history of Islam. This mode is the same: abstractism-conceptual style.

تأثیر نقوش تزئینی دوره ساسانی بر تزئینات نگاره‌های گیاهی - اسلیمی مساجد شاخص دوره آل بویه: مورد مطالعاتی نگاره‌های مسجد جورجیر، مسجد جامع نائین و مسجد جامع زواره

حمیدرضا جانسوز

دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی ورامین، تهران، ایران

بی‌تا سودائی^۱

دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی ورامین، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۲۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰

چکیده

ایدئولوژی جوامع در شکل‌گیری آرایه‌های هنری تأثیر بسزایی دارند، در هنر اسلامی، نقوش گیاهی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند و بخش زیادی از تزئینات هنر اسلامی را به خود اختصاص داده‌اند. باور به تقدس و اساطیری بودن این نقوش از جمله باورهای است که از دیرباز در اندیشه ایرانیان دیده می‌شود و پس از اسلام نیز در پیوند با حکمت اسلامی تداوم یافته است. با به قدرت رسیدن آل بویه، همراه با اندیشه‌های اسلامی - شیعی، شاهد رشد و شکوفایی اندیشه‌های ساسانی در هنر این دوره هستیم. آثار هنری شکل‌گرفته در این بستر، بازتاب عقاید و فرهنگ دوران قبل از خود هستند که در قالب نمادین درآمده‌اند. عناصر شناختی شکل‌دهنده به این بینش‌ها، با روش نگاره‌شناسی و مطالعه هم‌زمان اجتماعی قابل‌شناسایی است. پژوهش حاضر به دنبال بیان مفاهیم نهفته در نقوش گیاهی به کار رفته در هنر دوران آل بویه و تأثیرپذیری آن از اندیشه و هنر قبل از اسلام به منظور شناسایی باورهای مذهبی حاکم بر این دوران است. پرسش اصلی پژوهش در مورد چیستی و چرایی شباهت‌ها و تمایزات فنی و بصری نگاره‌های گیاهی در هنر آل بویه با هنر قبل از خود است. بدین منظور هدف از این پژوهش بررسی و بازنمایی نمادهای ایرانی در پیدایش نقوش و زمینه کاربرد آن‌ها در هنر اسلامی است. پژوهش حاضر به روش توصیفی - تحلیلی با رویکرد نشانه‌شناسی به بررسی روند شکل‌گیری نقوش اسلیمی پرداخته است و بدین منظور نگاره‌های گیاهی مسجد جورجیر، مسجد جامع نائین و مسجد جامع زواره را مورد بررسی قرار داده است. نتایج نشان می‌دهد نقوش به کار رفته در تزئینات مساجد شاخص آل بویه بن‌مایه هنر ساسانی دارند و شاهد نگرش و عقاید ایرانی در شکل‌گیری نگاره‌های گیاهی - اسلیمی این مساجد هستیم. همراه با این تأثیرپذیری و شکل‌گیری فرهنگ اسلامی، هنرمندان مسلمان نقوش جدیدی خلق می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: نقوش گیاهی، هنر ساسانی، آل بویه، اسلیمی، جورجیر، نائین، زواره

۱. مقدمه

بررسی سیر تحول هنر و معماری ایرانی در دوره‌های گوناگون نشان‌دهنده برخی تغییرات در زیباشناختی و نحوه بیان در آثار هنری است. به‌گونه‌ای که در دوره‌های مختلفی از تاریخ، نحوه بیان و شیوه برقراری ارتباط میان مخاطب و اثر هنری دستخوش دگرگونی‌هایی شده و گاه صورت‌های متفاوتی از معنای واحد را آفریده است (Baker, 1992:8). هنر برای شکل‌گیری ادراک، همیشه از بستر فکری دوره خود تأثیر پذیرفته است به‌گونه‌ای که می‌توان آن را شمایل ایدئال دوره خود تلقی کرد. کیفیت ظاهری اثر هنری به مانند ابزاری برای بیان، تلقی می‌گردد که کلیت معنا به‌گونه‌ای نمادین در آن متجلی گشته است (فرشید نیک، طاووسی و افهمی، ۱۳۹۲: ۲۰۰). ایرانیان از دیرباز مبانی اندیشه خود را در صورت‌های نمادین در هنر متجلی ساخته‌اند. لانگر معتقد است اغلب شکل‌ها در آثار هنری بیان مفهومی دارند و نشانه‌های را برای بیان احساسات و بعد عقلانی در برمی‌گیرد (Baker, 1992: 8). در این میان نمادها و نگاره‌های کهن در قالب اسطوره یا اشکال دیگر در آثار هنری متجلی می‌شوند (ضمیران، ۱۳۸۴: ۱۸-۲۳). طبیعت، عامل اصلی ایجاد نقوش، همواره در همه دوره‌ها، اولین الگوی هنرمندان به شمار می‌آمده است؛ هرچند در بسیاری از موارد، افکار و عقاید انسان‌ها نیز در ایجاد

این نقوش نقش داشته‌اند؛ مانند نقوش گیاهی که از دوره ساسانی در هنر صدر اسلام نفوذ کرده است (زمانی، ۱۳۵۵: ۱۲۶). حضور گسترده نگاره‌های گیاهی در هنر ایران را باید در باور کهن تقدس گیاهان و احترام فراوان ایرانیان به طبیعت جستجو کرد که در همه دوره‌ها، گل‌ها و نگاره‌های تزئینی را بر اشیاء و ساختمان‌ها ترسیم می‌کردند (ندیم، ۱۳۸۶: ۱۷). خالقان این آثار، دریافت درونی خویش را از جهان پیرامون نمودار می‌ساختند و در بسیاری از اشیاء و بناهای تاریخی، این نقوش را به‌تنهایی یا در ترکیب با سایر نقوش حیوانی، انسانی و هندسی بکار می‌بردند (خزائی، ۱۳۸۲: ۱۸). در آثار هنری سده چهارم ه. ق در ایران، شاهد حضور بسیاری از مؤلفه‌های نمادین هنر ایران باستان هستیم که به‌مرور زمان متناسب با موازین اسلامی تعدیل و استحاله یافته‌اند و در چهارچوب هنر اسلامی قرار گرفته‌اند (خزائی، ۱۳۸۲: ۲۳). پرسش‌هایی که در اینجا مطرح می‌شوند، عبارت‌اند از

۱- مهم‌ترین نقوش و موضوعات منتقل شده از نگاره‌های گیاهی دوره ساسانی به آثار معماری مساجد آل‌بویه کدام‌اند؟ ۲- چه عواملی در انتقال نمادها و مضامین از نگاره‌های ساسانی به نگاره‌های اسلامی دوره آل‌بویه نقش داشته‌اند؟

هدف از این پژوهش بررسی و بازنمایی نمادهای ایرانی در پیدایش نقوش و زمینه کاربرد آن‌ها در هنر اسلامی است. بدین گونه، این پژوهش ابتدا مفاهیم نهفته در نقوش گیاهی به کار رفته در معماری و هنر ایران باستان را بررسی می‌کند، سپس به سیر پیدایش نقوش گیاهی، کاربرد آن‌ها و میزان تأثیرپذیری این نمادها در آثار معماری اوایل اسلامی، از طریق مقایسه و تطبیق نگاره‌ها و درنهایت به استخراج اصول اجرایی آن‌ها می‌پردازد. روش تحقیق به کار رفته در این پژوهش توصیفی - تحلیلی است؛ در ابتدا از آرایه‌های تزئینی آثار هنری دوره ساسانی و هنر صدر اسلام تصاویری تهیه و سپس با روش کتابخانه‌ای و بر اساس موضوع به بررسی و تحلیل پرداخته شد.

استفاده از نقش‌مایه‌های گیاهی سابقه کهنی در ایران دارد (پوپ، ۱۳۸۲: ۱۰۲). با توجه به بررسی‌های انجام شده در زمینه معماری و تزئینات وابسته به آن‌ها، پژوهشگرانی مانند پوپ (۱۳۸۲)، گذار (۱۳۷۷)، هیلن براند (۱۳۷۴) اتینگهاوزن و گرابر (۱۳۷۸)، بلر (۱۳۹۲) و دیگران تنها به توصیف کلی این هنر و شناسایی و معرفی برخی از تزئینات شاخص آن‌ها پرداخته‌اند. رایس (۱۳۸۶) در کتاب «میراث ایرانیان» به بررسی ویژگی نمادین این نقوش می‌پردازد. همچنین کیانی (۱۳۷۶) در کتاب «تزئینات وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی» به بررسی نقوش اسلیمی و ختایی پرداخته است. ندیم (۱۳۸۶) در مورد نقوش تزئینی ایران، پیشینه نقوش را در آثار هنری بررسی می‌کند. از نمونه‌های دیگر می‌توان به کتاب «شرق باستان» اثر هرتسفلد (۱۳۸۱) اشاره کرد که به مطالعه نقوش گیاهی در معماری شرق پرداخته است. مایل هروی (۱۳۷۲) در «کتاب‌آرائی در تمدن اسلامی»، نظریات تأمل‌برانگیزی در مورد اسلیمی و ختایی‌ها بیان می‌کند، به‌گونه‌ای که این هنر را هنری ایرانی-عربی می‌داند. مرزبان (۱۳۶۵) در «فرهنگ مصور هنرهای تجسمی»، به بررسی نمایش تصویری این نمادها پرداخته است. لیمن (۱۳۹۵) در کتاب «درآمدی بر زیباشناسی اسلامی»، با بررسی فلسفه هنر اسلامی، بیان می‌کند هنر اسلامی طرح‌های منحصر به خود ندارد و اساساً هنری دینی بشمار نمی‌آید. در این پژوهش تلاش شده با رویکرد نشانه‌شناسی و با روش تحلیلی - توصیفی، به بررسی بازتاب هنر دوره ساسانی در هنر دوره اسلامی پرداخته شود. بدین ترتیب در ابتدا فرهنگ و جایگاه هنر و تنوع

نقوش گیاهی دوره ساسانی بررسی شد و سپس به نحوه شکل‌گیری هنر اسلامی در سده چهارم ه.ق، در قالب شکل و محتوا پرداخته شد.

۲. چارچوب نظری

مطالعه رویکردهای نظری و روش‌های کاربردی در حوزه باستان‌شناسی و تاریخ هنر از موضوعات جدید به شمار می‌آید. در این راستا رویکرد نشانه‌شناسی جایگاه ویژه‌ای در این مطالعات دارد. از آنجایی که هنر دارای شکلی نمادین است، روش نشانه‌شناسی با توجه به قابلیت‌های بیانی که دارد این امکان را به پژوهشگر می‌دهد که هرکدام از تصاویر و اشکال موجود در اثر هنری را به عنوان یک شمایل نگریسته و آن‌ها را در مسیر درست توصیف و تفسیر نماید (کیپنیرگ، ۱۳۷۲: ۱۳۹). در این پژوهش بهترین رویکرد برای مطالعه آرایه‌های گیاهی - اسلیمی، به واسطه دلالت میان صورت و معنا، استفاده از روش نشانه‌شناسی است (احمدی، ۱۳۸۶: ۶-۷). آنچه از نظر مطالعات نشانه‌شناسی در این مقاله مطرح می‌شود بر اساس نظر پاتوفسکی است؛ به اعتقاد وی تفسیر اثر هنری در سه لایه انجام می‌شود و بدین وسیله از معنای اصلی به معنای ثانویه و باطنی دست می‌یابیم، بدین ترتیب از سطح به عمق حرکت می‌کنیم (Panofsky, 1939: 32). بر اساس مدل پاتوفسکی، سه مرحله خوانش تصویر عبارت‌اند از پیش‌ایکونوگرافیک، ایکونوگرافیک و آیکوئوتیک. در پیش‌ایکونوگرافیک با موضوع اولیه سروکار داریم و بدین منظور عناصر شکلی تشریح می‌شوند؛ دومین مرحله، با در نظر گرفتن پیشینه فرهنگی که تصویر در آن ایجاد شده به تحلیل نقوش می‌پردازد (Seebass: 1992: 238). در مرحله سوم پژوهشگر تلاش می‌کند بین اثر هنری با نمادهای جامعه ارتباط برقرار کند (هینینگ، ۱۳۸۷: ۲۷). در این سطح، پژوهشگر داده‌های منابع گوناگون را با هم ترکیب و از بن‌مایه‌های فرهنگی در تحلیل استفاده می‌کند (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۲). در این شیوه بررسی، قابلیت تعیین مناسبات میان کل و جزء و برقراری ارتباط میان آن‌ها در دو بعد هم‌نشینی و جانشینی مطرح می‌شود. محور هم‌نشینی شامل عناصر شکلی و محور جانشینی شامل مجموعه عناصری شکلی است که جایگزین عناصر قبلی می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱). آنچه در این بحث مورد نظر است بررسی روند جانشینی نقوش اسلیمی در هنر دوران اسلامی است؛ با این هدف، به بررسی دلایل پیوند و ترادف معانی میان نگاره‌های گیاهی دوران ایران باستان و نقوش اسلیمی دوران اسلامی پرداخته شده است.

۳. نقوش گیاهی دوره ساسانی


در زمینه تزئینات، دو دیدگاه وجود دارد یکی مبتنی بر عملکرد ظاهری و دیگری بر اساس عملکرد معنایی و محتوایی است. گروه اول معتقدند که تزئینات صرفاً یک پوشش ظاهری و فاقد هرگونه معنا و مفهوم دینی و فرهنگی است که فقط برای پوشاندن سطوح زمخت زیرین به کار می‌رود. در مقابل این دیدگاه، کسانی مانند بورکهاث معتقد هستند این نقوش ماهیتی تاریخی، عرفانی و متفکرانه دارند. از این منظر تزئینات فقط پوشش ظاهری نیست بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی است (بورکهاث، ۱۳۸۷: ۵۸). در این میان، گرابار نظر متفاوتی دارد؛ از نظر او، زینت متشکل از تعدادی واسطه میان شی از یکسو و ناظر از سوی دیگر است و آرایه‌ها صافی‌های هستند که پیام‌ها و نمادها و حتی شاید لذایذ خودآگاهانه یا ناخودآگاه از طریق آن‌ها منتقل می‌شوند تا ارتباط با مخاطب به بهترین نحو برقرار شود (Grabar, 1992: 39). نگاره‌های گیاهی به عنوان نمادهای مقدس و اسطوره‌ای از دیرباز در باورهای اعتقادی مردم رسوخ کرده و این امر سبب شده


که غالباً هر ملت با توجه به اقلیم خود نوعی درخت یا گیاه را بیش از سایر گیاهان محترم بشمارد. در ایران باستان درخت چنار و سرو از اهمیت بیشتری برخوردار بودند (پور خالقی، ۱۳۸۰: ۹۰). از سویی به انگور، انار، گل نیلوفر، کنگر در بین گیاهان بیشتر اهمیت داده می‌شد که ریشه در باورهای دینی و اسطوره‌های داشتند (طبائیان و حبیب، ۱۳۸۸: ۳۲۱؛ مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). در جدول شماره یک با توجه به متون تاریخی و آثار باستان‌شناسی، معانی و مفاهیم نمادین نگاره‌ها گیاهی در آثار ساسانی ذکر شده است و در بخش بعدی با استفاده از این معانی و مفاهیم نمادین، به بررسی مضامین مشترک در میان فرهنگ ایرانی و اسلامی پرداخته شده است.

جدول ۱: جزئیاتی از نقش‌مایه‌های گیاهی آثار گچ‌بری دوره ساسانی

Tab 1: Details of The plant motifs of the Sassanid period plasters

تصویر نقش‌مایه	مفهوم نقوش	نقوش گیاهی دوره ساسانی
 <p>کاخ تیسفون، کاخ کیش http://metmuseum.org</p>	<p>شگون، باروری، مالکیت و سرمایه‌داری</p>	<p>شکل این گیاه در موتیف‌های مذهبی جنبه تقدس دارد و برای شگون، برکت، باروری استفاده می‌شده است (انصاری، ۱۳۶۶: ۳۲۸-۹). این نقش در آثار گچ‌بری کاخ کیش، تیسفون و کاخ تپه حصار دامغان دیده می‌شود که در دوره‌های بعد تکامل یافته و به فرم اسلیمی تبدیل می‌شود. نخل به سبب باروری و ثمر دهی نماد مالکیت، رمز سرمایه‌داری و آئین شاهنشاهی بوده است (برومند، ۱۳۸۱: ۱۸۳).</p>
 <p>کاخ بیشاپور (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۲۱۰)</p>	<p>زایش و حفاظت در برابر ارواح شرّ</p>	<p>این گیاه دارای یک برگ بزرگ با لبه‌های شکسته است. در دوران باستان، از آن در مراسم تشییع استفاده می‌شد؛ بنابراین ممکن است اشاره به زایش دوباره یا حفاظت در برابر ارواح شرور باشد (شمس، ۱۳۷۹: ۱۹۷). نقش اکانتوس نیز برگی شبیه کنگر است و از نظر فرم تقریباً به برگ‌های پالمت نزدیک است، ولی برگ‌های آن پهن‌تر است. یونانیان باستان از این نقش در تزئینات استفاده می‌کردند. نقش برگ کنگر در گچ‌بری‌های کاخ بیشاپور، کاخ تیسفون و در دره‌شهر استفاده شده است. در شهر بیشاپور، سرستون کرنتی با تزئینات برگ کنگری به دست آمده است. همچنین در تزئینات گچ‌بری طاقچه‌ای در کاخ بیشاپور، شاهد تزئینات برگ کنگر هستیم که امروزه در موزه لوور نگهداری می‌شود (گیرشمن، ۱۳۷۸: ۱۵۱). در دره‌شهر، تزئینات گچ‌بری با برگ‌های نیمه‌باز کنگر در کاوش‌های باستان‌شناسی به دست آمده است (لک پور، ۱۳۸۹: ۳۷).</p>

تصویر نقش مایه	مفهوم نقوش	نقوش گیاهی دوره ساسانی	
 <p>چال ترخان ری، کاخ کیش (گیرشمن، 208:1378)</p> 	<p>باروری و فراوانی، دارای نیروی مقدس جاودانه، مظهر حیات</p>	<p>در ایران باستان، انگور در آئین میتراپرستیم مقدس بوده و نماد برکت است. در اساطیر و افسانه‌های کهن ایرانی، انگور از خون گاوی که خداوند آفرید و در محله اهریمن کشته شد، پدید آمده است. در افسانه‌ها آمده است که در محل کشته شدن این گاو پنجاه و پنج گونه دانه و دوازده گونه گیاه دارویی روئید و از خون او انگور پدید آمد (واشقانی فراهانی، ۱۳۸۹: ۲۴۳؛ وارنر، ۱۳۸۶: ۳۶۷). علاوه بر میوه انگور، تاک یا درخت انگور مفاهیم نمادین و مقدس در تاریخ باستان دارد. درخت تاک گاهی در مکان‌ها و آثار باقیمانده با درخت پیچک به یک معنی و مفهوم استفاده شده است. تاک، درخت انگور یا پیچک به قوه حیات و الوهیت ارتباط داده شده است (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۹). همچنین نماد باروری و فراوانی و دارای نیروی مقدس جاودانه نیز است (ندیم، ۱۳۸۶: ۱۶). در تزیینات گچ‌بری در دره شهر، نقش برگ مو و خوشه انگور به دست آمده است (لک پور، ۱۳۸۹: ۴۳).</p>	<p>انگور-تاک و پیچک</p>
 <p>کاخ تیسفون، چال ترخان ری www.raeeka.wordpress.com</p>	<p>خلوص و پاک، کامیابی و حاصلخیزی، مظهر عشق، ریاضت و عبادت</p>	<p>ظهور نیلوفر آبی از آب و عاری از هرگونه آلودگی بودن آن، نشانه خلوص، پاکی و نیروی بالقوه است و از آنجا که گل نیلوفر در سپیده دم باز و در هنگام غروب بسته می‌شود، به خورشید شباهت دارد، بنابراین مظهر همه روشنگری‌ها، آفرینش، تجدید حیات و بی‌مرگی است (بهمنی، ۱۳۸۹: ۶۶-۶۸). این گل بیانگر نمادهای مختلف مانند کامیابی، قدرت، حاصلخیزی زمین، صلح جهانی، عشق، ریاضت و عبادت است. همچنین با آئین مهر نیز پیوستگی دارد (مبیینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). نقش گیاهی نیلوفر آبی که سمبل و تجلی نمودی از علائم مقدس مذهبی است به صورت‌های گوناگون و در اندازه‌های مختلف در قطعاتی از گچ‌بری‌ها به دست آمده در چال ترخان ری و کاخ تیسفون به دست آمده است.</p>	<p>گل نیلوفر</p>
 <p>کاخ تیسفون www.raeeka.wordpress.com</p>	<p>پاک‌دامنی، تقدس، برکت و حاصلخیزی</p>	<p>نقش انار نماد گیاهی آناهیتا (الهه آب و نماد باروری) است (چهری، ۱۳۸۶: ۵۷) و دانه‌های متعدد که در پوست سفتی نگهداری می‌شوند نماد پر باری و برکت است (احمدی و شکفته، ۱۳۹۱: ۱۳۰). انار در دوره ساسانی همواره مقدس بوده و در آئین مذهبی کاربرد داشته است. در اواخر دوره ساسانی، نخل‌های شکافته شده به صورت یک جفت بال درمی‌آیند که میوه انار در داخل آن مشاهده می‌شود و نماد باروری و حاصلخیزی است و جنبه روحانی دارد (خالدیان، ۱۳۸۷: ۲۳). نقش انار در گچ‌بری‌های کاخ چال ترخان و قسمتی از گچ‌بری‌های کاخ کیش و کاخ تیسفون مورد استفاده قرار گرفته است. در گچ‌بری چال ترخان بر روی شاخه‌ای از درخت تاک، پرنده‌ای شبیه عقاب مشاهده می‌شود و اطراف آن نقش گل‌بوته و انار به چشم می‌خورد. در برخی از آثار گچ‌بری، طرح برگ انار بر روی ساقه متحدالمرکز قرار دارد که آن را از غنچه تا مراحل گل و میوه و گاه به صورت طرح‌های استلیزه ملاحظه می‌کنیم (انصاری، ۱۳۶۶: ۳۲۹-۳۳۰).</p>	<p>انار</p>

تصویر نقش مایه	مفهوم نقوش	نقوش گیاهی دوره ساسانی	
 <p>کاخ تیسفون، کاخ کیش، طاق‌بستان http://metmuseum.org/Collections/search-the-collections/32264</p>	قدرت و پیروزی	<p>درخت بلوط درختی تنومند و دیرزی است که نماد قدرت، پیروزی، عهد و پیمان است (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۸۰-۵۷۹). این نقش عنصری تزئینی در گچ‌بری‌های دوره ساسانی بوده است. نمونه‌ای از این نقش در آثار گچ‌بری کاخ کیش و تیسفون به دست آمده است. در این نقش علاوه بر کاربرد گیاه و میوه بلوط که نشانه امنیت، باروری و دوام است ویژگی بارز دیگر هنر ساسانی یعنی قرینگی را می‌توان مشاهده کرد. هنرمندان این دوره با پیچ‌وتاب دادن به گیاهان زمینه‌ساز نقوش تزئینی در هنر دوره اسلامی شدند.</p>	بلوط درخت زندگانی

۴. شناخت بستر تاریخی - اجتماعی حکومت آل‌بویه

در قرن چهارم هجری روند تحولات فرهنگی در ایران به گونه‌ای است که می‌توان از آن به عنوان رنسانس اسلامی یاد کرد (کرمز، ۱۳۷۵: ۳۰). با روی کار آمدن امیران آل‌بویه و چیرگی آن‌ها بر سرزمین‌های وسیعی از غرب خراسان تا شمال بین‌النهرین و استقلال بخشیدن به غرب ایران، برای اولین بار در دستگاه خلافت نقطه عطفی به مرکزیت ایران شکل گرفت. در کنار جنبه‌هایی از احکام و اندیشه‌های اسلامی و شیعی شاهد تداوم و نفوذ هنر و اندیشه ساسانی در هنر این دوره هستیم (ایمان پور، ۱۳۸۸: ۲۲). حاکمان آل‌بویه به خوبی به این اصل واقف بودند که تنها قدرت نظامی باعث بقای حکومت نخواهد بود، در نتیجه به منظور اعتبار بخشیدن به اقتدار خود به نسب سازی، توسل به دین و تلاش برای اجرای عدالت رو آوردند. در این راستا ضمن فعالیت‌های عام‌المنفعه و توجه به سنت‌های دینی سعی کردند از سنت‌ها و آیین‌های سیاسی و سلطنتی ایران پیش از اسلام به ویژه ساسانیان الهام بگیرند (ایمان پور، یحیایی و جهان، ۱۳۹۵: ۳۵). حاصل این سیاست و اقدامات امیران آل‌بویه ایجاد نخستین حکومت مستقل و نیرومند ایرانی بعد از اسلام است که بیش از ۱۱۳ سال، بر بغداد و عباسیان تسلط یافتند (مفتخری، ۱۳۸۹: ۱۵۱) تلاش آل‌بویه برای به دست آوردن مشروعیت و مقبولیت عمومی در سایه حمایت از فرهنگ و تعقل، رقابت در کسب شهرت، تسامح و تساهل روشنفکرانه طبقه حاکم که تا حدی از گرایش شیعی آنها ناشی می‌شود، بخشی از علل و زمینه‌های شکوفایی فرهنگ و تمدن اسلامی در این دوره است. از سوی دیگر میراث ایرانی آل‌بویه و گرایش‌های سیاسی مربوط به آن، نقش تعیین‌کننده‌ای در روش سیاسی این دوره داشته است. بدین گونه از زمان عضدالدوله جهت‌گیری‌های ایرانی در فعالیت‌های فرهنگی این دوره کاملاً مشهود است (رضوی، ۱۳۸۰: ۵۲). بدین ترتیب، از قرن چهارم هجری تزئینات ایرانی-اسلامی شکل می‌گیرند و در هنر شاهد نگاره‌های گیاهی با شکل‌های واقعی و نیمه انتزاعی هستیم که به تدریج و با گذشت زمان، این شکل‌ها جای خود را به طرح‌های انتزاعی و اسلیمی می‌دهند. این روند شکل‌گیری با توصیف و تحلیل ویژگی نقوش در آثار معماری قرون اولیه اسلام به ویژه در سر در مسجد جامع جورجیر، مسجد جامع نائین و مسجد جامع زواره قابل بررسی است.

مساجد مورد مطالعه (جورجیر - نائین - زواره)

مسجد جورجیر اصفهان

با توجه به متون تاریخی، قدمت مسجد جورجیر اصفهان به اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم ه. ق برمی‌گردد (ماهرالنقش، ۱۳۷۶: ۱۱۶). مجموعه مطالعات تاریخی این بنا مشخص می‌کند که کار ساخت این بنا در دوره وزارت صاحب اسماعیل عباد وزیر مویدالدوله و فخرالدوله دیلمی، در نیمه دوم قرن چهارم ه. ق به پایان رسیده است (ماهرالنقش، ۱۳۷۶: ۱۱۸). در دوره حمله مغول به ایران، همه بخش‌های مسجد به جز سر در آجری آن از بین رفت؛ در دوران صفویه و در زمان شاه عباس دوم، مسجد حکیم به همت حکیم محمد داوود، پزشک شاه عباس، در این محل ساخته می‌شود (ماهرالنقش، ۱۳۷۶: ۱۱۸). ورودی ضلع شمال غرب آن تنها یادگار برج مانده از مسجد جامع جورجیر است که در سال ۱۳۳۵ از لابه‌لای قشر ضخیم کاهگل خارج شد (هنرفر، ۱۳۵۰: ۳۵). تزئینات سر در جورجیر هم‌زمان با ساخت مسجد بوده و الحاقی نیستند؛ در تزئینات آن از رنگ، لعاب و کاشی استفاده نشده است. این سر در از یک ورودی طاقدار با دری چوبی در سطحی پایین‌تر از معبر و دو نمای متصل به ورودی در دو جانب شرق و غرب تشکیل شده است که ترکیبی است از دو طاق نما در دو طرف و یک ورودی با طاق جناغی که در چوبی مسجد در زیر آن قرار دارد (هرمان، ۱۳۷۳: ۶۱).

نقوش سر در: در تزئین سر در مسجد جامع جورجیر، از تکنیک‌های آجرکاری با نقوش هندسی، تکنیک گچ‌بری با نقوش هندسی و گیاهی و گاهی تلفیق دو تکنیک آجرکاری و گچ‌بری استفاده شده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸: ۱۳۴). تزئینات گچ‌بری سر در جورجیر به دو گروه گیاهی و هندسی تقسیم می‌شود.

نقوش گیاهی: قسمت فیلیپوش زیر طاق ورودی شامل تزئینات ترکیبی است. فیلیپوش‌های متقارن دو طرف طاق به صورت مقعر حاوی نقوش گیاهی ساده شده‌ای است که در هر کدام از فیلیپوش‌ها شش قاب ۲۸ ضلعی اجرا شده و در داخل قاب نقش گیاهی قرار گرفته است (شکل ۱). علاوه بر این در حاشیه دو طرف هر فیلیپوش، برحسب فضای موجود قاب‌هایی نیمه به همراه نقش کنگر نیمه اجرا شده است. به طور کلی دو نوع نقش گل در این قسمت قابل تفکیک است. ابتدا نقش گلی که در محور مرکزی فیلیپوش اجرا شده و شامل سه شاخه گل است و کاسبرگ هر کدام برهشته است؛ حالت برهشته آن می‌تواند تداعی‌کننده نقش گل لاله باشد. این نوع گل با اندکی تفاوت در تزئینات دوره ساسانی مشاهده می‌شود از جمله در سینی سیمین با نقش سیمرغ که متعلق به اواخر دوره ساسانی است (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۲۳۸). نقش دیگر، گلی که دو برگ افتاده در دو طرف دارد و در مرکز به صورت شش گلبرگ مشخص شده، احتمالاً نوعی برگ کنگر است که بدین گونه متجلی شده است.



شکل ۱- فیلیپوش و نقش‌مایه‌های آن (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 1- Elephant cover and its themes (Authors, 1398)

تلفیق آجرکاری و گچ‌بری: تزئینات دو قاب شرقی و غربی نمای سر در به صورت کاملاً استادانه‌ای از تلفیق آجر و گچ و ترکیب نقش‌مایه‌های گیاهی و کتیبه‌نگاری ایجاد شده‌اند. غربی‌ترین قاب تزئینی جلوخان سر در مزین به نوعی نقش گل لوتوس است که گلبرگ آن دربردارنده اسماء مقدس است. در این نقش سه جفت ساقه با شکست ۹۰ درجه بر روی هم قرار گرفته‌اند و بالای هر خط، با گردشی نرم به بیرون خم شده است. بالای خط وسط یک قاب مستطیل شکل حاوی اسماء جلاله مانند لاله‌الله، محمد رسول‌الله، القدره، العظمة الله، سبحان‌الله و الحمدالله قرار دارد. این قاب کتیبه درنهایت به دو گل لاله ختم می‌شود. تزئینات قسمت نمای متصل به دیوار معبر، ترکیب طرح‌های گیاهی و خطوط شکسته (گل پنج پر) است. این نقش‌مایه‌ها در ابتدا به لحاظ چارچوب اجرایی در کادر مستطیل شکل عمودی قرار گرفته‌اند که کاملاً تداعی‌کننده نقش درخت زندگی دوره ساسانی هستند؛ نمونه آن را در حجاری‌های طاق‌بستان قابل مشاهده است (شکل ۲). نقش‌مایه برگ کنگر یکی از نقش‌مایه‌های اصلی تزئین است؛ این نوع برگ کنگر گاه به صورت درخت تزئینی و گاه به صورت شاخه اسلیمی در دل طرح‌های دیگر جلوه‌گر می‌شود. همین طرح در حجاری طاق‌بستان، گچ‌بری بیشاپور، گچ‌بری کاخ کیش و نقوش گچ‌بری بندیان درگز قابل مشاهده است (رهبر، ۱۳۷۸: ۲۳۷؛ اتینگهاوزن و افشار نادری، ۱۳۷۴: ۲۳۵). به‌طور کلی استفاده از برگ کنگر به عنوان نقش‌مایه‌ای تزئینی در دوران ساسانی و اسلامی رواج داشته است (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۶۰).



شکل ۲- نقوش و تزئینات قاب‌های معبر مسجد جورجیر (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 2 - Patterns and decorations of the frames of the passage of Jorjir Mosque (Authors, 2020)

در قسمت پائین شرقی‌ترین قاب تزئینی سر در نقش مایه‌ای وجود دارد که در ابتدا شبیه دو پرنده پشت به هم است. با کمی دقت نقش لوتوس یا گل انار را می‌توان مشاهده کرد (شکل ۳). در گچ‌بری کاخ کیش، گل انار به شکل واقعی نشان داده شده است (سرفراز، جوادی و علیان، ۱۳۹۱: ۴۹).



شکل ۳- تصویر سمت چپ: بخشی از گچ‌بری سر در مسجد جورجیر (علیان و دینلی، ۱۳۹۰): تصویر سمت راست: گچ‌بری با نقش انار به دست آمده از کاخ کیش (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۷۷)

Figure 3- Left image: part of the head plaster in Jorjir Mosque (Alian and Dinli, 2011); Image on the right: bedding with pomegranate pattern obtained from Kish Palace (Pope and Ackerman, 2008: 771)
در سر در مسجد جورجیر انواع گل لوتوس رایج در دوره ساسانی به کار رفته است (شکل ۴). به طور کلی می‌توان گفت گل لوتوس در دوره ساسانی روندی تکاملی داشته که به مرور زمان بر پیچیدگی‌ها و تنوع آن افزوده شده است، گاهی بسیار ساده و خلاصه شده و در برخی نمونه‌ها، پرپیچ‌وتاب است.



شکل ۴- انواع گل لوتوس در سر در جورجیر (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷: ۸۸۱)

Figure 4 - Types of lotus flowers on the head in George (Pope and Ackerman, 2008: 881)

مسجد جامع نائین: از قدیمی‌ترین مساجد ایران به شمار می‌آید، بر اساس کتاب *مراة البلدان بنای اولیه این مسجد منسوب به عمر بن عبدالعزیز خلیفه هشتم امویان است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۹۷)*. فلاری (۱۳۷۸) در کتاب «مسجد جامع نائین»، این مسجد را از آثار نیمه دوم قرن سوم هجری می‌داند. او تزئینات مسجد را با تزئینات چند بنای دوره عباسیان مقایسه کرده و وجود این تزئینات را نشان‌دهنده مرحله پیشرفت در تاریخ هنر دانسته است. مسجد جامع نائین از معدود مساجد اولیه شبستانی است که کمتر دستخوش تغییر و تحول شده و صورت اولیه خود را تا به امروز حفظ کرده است. این مسجد شامل صحن، شبستان در سه جبهه و رواقی در جبهه مقابل قبله است. مسجد دارای شش ورودی بوده که در حال حاضر ورودی اصلی آن در جبهه جنوب شرقی واقع شده است و سر در آن احتمالاً متعلق به دوره صفویه است. در کنار این ورودی تک منار مسجد قرار گرفته که ارتفاع آن ۲۸ متر و به صورت هشت‌ضلعی ساخته شده است. این مناره از آثار قرن چهارم هجری قمری است. پوپ (۱۳۸۲) ساختمان مسجد را متعلق به سال ۳۵۰ ه.ق و گدار (۱۳۷۷) آن را منسوب به دیلمیان می‌داند.

آرایه‌های گیاهی مسجد جامع نائین: با بررسی گچ‌بری‌های این مسجد بر روی ستون‌ها، شاهد نقوش برگ مو درهم بافته شده هستیم. این نقش بیانگر نخستین امید باروری و فراوانی است که برای ایرانیان شادی‌بخش

بوده است (کوه نور، ۱۳۸۳: ۲۲۲). در بالای محراب نیز تزئینات برگ مو و نقوش انگور به چشم می‌خورد (شکل ۵). گچ‌بری‌های زیر طاق شامل گل‌های ۱۲ پر و نقوش‌های برگ کنگر و پالمت است (فلاری، ۱۳۷۸: ۲۲-۲۳)(شکل ۵ و ۶).



شکل ۶- تزئینات زیر طاق مسجد جامع نائین (نگارندگان، ۱۳۹۸)
Figure 6- Decorations under the arch of Nain Mosque (Authors, 2020)



شکل ۵- نقش برگ مو و انگور مسجد جامع نائین (نگارندگان، ۱۳۹۸)
Figure 5 - The role of hair and grape leaves of Nain Mosque (Authors, 2020)

در حاشیه مثلثی فضای بین دو طاق، ساقه‌های پیچ‌دار منتهی به گل و در حاشیه پائینی آن، تکرار تک برگ‌های شبه کنگری در یک ردیف مشاهده می‌شود. نقوش گیاهی در گچ‌بری‌های مناره به گونه‌ای متفاوت با سایر نقوش ظاهر می‌شوند بدین گونه نقوش گیاهی در انتهای ساقه آن شبیه سر اسلیمی خرطومی ابتدایی است (شکل ۷).



شکل ۷- نقش اسلیمی سر خرطومی در مناره مسجد جامع نائین (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 7- The Islamic role of the horn head in the minaret of the Nain Grand Mosque (Authors, 2020)

مسجد جامع زواره: شهر زواره در ۱۵ کیلومتری شمال شهرستان اردستان، ۱۳۲ کیلومتری شمال شرقی اصفهان و در بستر حاشیه‌ای کویر واقع شده است (پاپلی یزدی، ۱۳۸۲: ۲۹۳). در این شهر مجموعه‌ای از بناهای مذهبی شامل مسجد، حسینیه و امامزاده قابل مشاهده است. از قدیمی‌ترین آثار مذهبی این شهر می‌توان به مسجد پامنار (مسجد بنکویه) و مسجد جامع زواره اشاره کرد. مسجد زواره در مرکز شهر، بین بازار و بازارچه قرار گرفته است و نمای خارجی آن را جداری از آجر تشکیل می‌دهد. این مسجد دارای دو در ورودی روبه - روی هم در ضلع شرقی و غربی است. مسجد جامع زواره در اصل آتشکده‌ای از دوره ساسانی بوده و با ظهور اسلام به مسجد تبدیل شده است (شریفی، ۱۳۶۸: ۲۷۶). در مورد تاریخ ساخت مسجد نقل‌قول‌های مختلفی بیان شده که در یکی از این نقل‌قول‌ها، محمدابراهیم زواره‌ای در قرن اول و یا دوم ه.ق بانی مسجد معرفی شده است (پیرنیا، ۱۳۸۵: ۲۷۳)؛ اما برخی دیگر معتقدند مسجد جامع زواره را مجیر الدوله از خاندان آل بویه یا عمر بن عبدالعزیز از خاندان آل ابی دلف در قرن سوم ه.ق بنا کرده است (شریفی، ۱۳۶۸: ۲۶۹). محیط طباطبایی

معتقد است بانی مسجد جامع، علی بن احمد، رئیس زواره بوده است (عظیمی، ۱۳۷۱: ۱۵۴). مساحت این مسجد ۱۳۵۰ مترمربع است که در گنبد خانه آن محرابی بسیار زیبا وجود دارد که با گچ‌بری‌های هنرمندانه و آیات قرآنی استادان سلجوقی تزئین شده است (شکل ۸) (عظیمی، ۱۳۷۱: ۱۵۴).



شکل ۸: محراب مسجد جامع زواره (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 8: Altar of Zavareh Mosque (Writers, 2020)

ابعاد این محراب به طور تقریبی $۲۰/۴ \times ۳۰/۷$ متر است که به صورت مستطیل قائم‌الزاویه‌ای متشکل از دو حاشیه و دو قوس تیزه دار بر روی هم است. هر کدام از این قوس‌ها بر پیلک‌هایی قرار گرفته‌اند. سطوح محراب دارای تزئینات گچ‌بری برجسته مشتمل بر کتیبه‌های به خط کوفی، نسخ و نقوش گیاهی و اسلیمی است. اسلیمی‌های درون محراب به صورت پشت به پشت کار شده‌اند و آژدهاری‌ها بخش میانی برگ‌های اسلیمی را پوشانده و فضای منفی‌بافی را منفعل ساخته است (صالحی کاخکی و عزیزپور، ۱۳۹۱) (شکل ۹).



شکل ۹- عکس و طرح نقوش اسلیمی محراب مسجد جامع زواره (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 9 - Photo and design of Islamic designs of the altar of the Zavareh Grand Mosque (Writers, 2020)

در نوار حاشیه محراب انواع نقوش هندسی و اسلیمی گچ‌بری شده است. این نوارها در اطراف گچ‌بری‌ها، نمودی قاب گونه به تزئینات داخل مسجد بخشیده است. همچنین از نقوش اسلیمی در حاشیه‌ها، قاب‌بندی‌ها و تقسیمات زمینه استفاده شده است (شریفی، ۱۳۶۸: ۲۷۵) (شکل ۱۰).

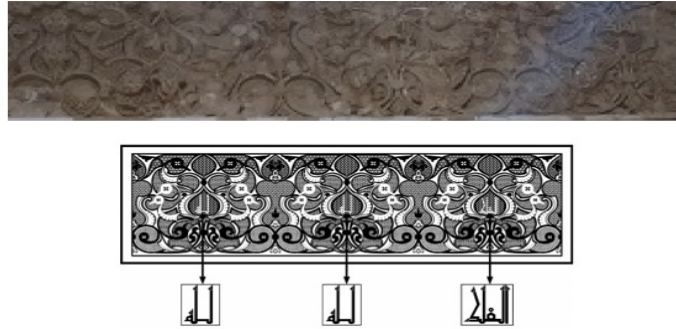


شکل ۱۰: نقوش گچ‌بری حاشیه محراب مسجد جامع زواره (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 10: Plaster motifs around the altar of Zavareh Mosque (Authors, 2020)

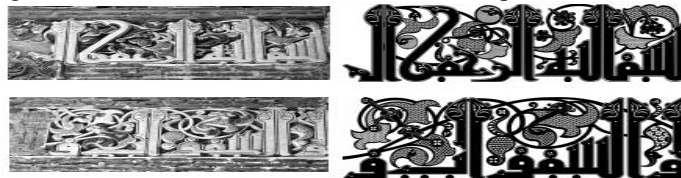
پیشانی محراب با نوار پهنی از اسلیمی‌ها و آژده‌کاری‌های زیبا آراسته شده است که این زیبایی با کلمات «الملک» و «الله» دو چندان شده است. چنانچه مشاهده می‌شود «الملک» یک بار و «الله» چهار بار در بین اسلیمی‌ها تکرار شده است (شکل ۱۱). نقوش گیاهی همچنین در زمینه کتیبه ساقه گنبد مشاهده می‌شود.

بدین گونه اسلیمی‌ها با برگ‌های درشت فضای درون را در برگرفته‌اند (صالحی کاخکی و عزیز پور، ۱۳۹۱: ۱۱) (شکل ۱۲).



شکل ۱۱: نقوش بالای محراب مسجد زواره (نگارندگان، ۱۳۹۸)

Figure 11: Patterns on the altar of Zavareh Mosque (Writers, 2020)



شکل ۱۲: نقوش گیاهی ساقه گنبد مسجد جامع زواره

Figure 12: Plant motifs of the dome stem of the Zavareh Grand Mosque

با بررسی نقوش گیاهی مسجد جامع زواره می‌توان گفت در این مسجد شاهد شکل‌گیری خصوصیات متفاوتی از سبک تزئینی غالب در قرن چهارم ه.ق هستیم که شامل اسلیمی‌های درشت همراه با نقوش هندسی مرسوم به آژده کاری است که گاه به تنهایی و مستقل از کتیبه‌ها و گاه همراه با کتیبه در تزئین بناها نقش‌آفرینی می‌کنند. بدین وسیله در نقوش محراب مسجد جامع زواره شاهد سبک جدیدی از اسلیمی‌ها هستیم که با نگاره‌های قبل از خود متفاوت‌اند (صالحی کاخکی و عزیزپور، ۱۳۹۱: ۱۱). از این زمان به بعد شاهد نقوش گیاهی استیلیزه و انتزاعی در تزئینات معماری هستیم.

۵. بحث و تحلیل

هنر در هر دوره‌ای تجلی اندیشه‌ها، باورها، آداب و سنن یک قوم و ملیت است که از جهان‌بینی آن قوم نشأت می‌گیرد؛ بنابراین با بررسی آثار هنری هر ملت در هر برهه از تاریخ می‌توان اطلاعات ارزشمندی در خصوص فرهنگ؛ ریشه‌های ترقی و یا افول آن به دست آورد (زابلی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۵۷). همان‌طور که در چارچوب نظری اشاره شد محور جانشینی از مجموعه عناصری شکل می‌گیرد که می‌توانند جایگزین عناصر یک پیام شوند و پیام همچنان با معنا باقی بماند (بهار، ۱۳۷۶: ۳۷). سیر دلالتی که منجر به جانشینی عناصر می‌گردد اساساً بر پایه دو پدیده تبیین می‌شود و در این روند دال‌ها با اصل و آغازی دور و جدا از هم به هم نزدیک می‌شوند (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۱)، فراگردی که در آن جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر فرا برده یا منتقل می‌شود، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن گفته می‌شود که گویی شیء اول است (Brummer, 1993: 4-10). بنا بر مطالعات نشانه‌شناسی در نمونه‌های یادشده می‌توان بیان کرد، عناصر تزئینی مسجد نائین و جورجیر به شکل کاسبرگ، تاک، انگور، لوتوس گل‌دار، نیلوفر، زرت و اسلیمی خرطومی مشاهده شده‌اند که طرح ساده‌ای

دارند و بیشتر مانند نقوش قبل از اسلام به سبک واقع‌گرا، گاه به صورت ترکیبی همراه با نقوش هندسی در تزئینات بنا به کار رفته‌اند؛ بنابراین می‌توان بیان کرد دوران طلایی نگارهای گیاهی در هنر گچ‌بری ساسانی تا دوران آل بویه، مستمر بوده و با قدرت پیش رفته است؛ بنابراین ادامه و استمرار آن در ایجاد و گسترش عناصر تجسمی هنرهای ایرانی اسلامی که در ادامه بررسی خواهد شد، نقش بسزایی داشته است. از این‌رو، توجه به پیشینه تاریخی و فرهنگی دوره ساسانی و بهره‌گیری از این نمادها و عناصر، در دستاوردهای هنری عهد آل بویه به وضوح نمایان و بارز است.

حکومت آل بویه که خود را به امپراتوری ساسانیان نسبت می‌داد، پس از توجه به اصول اعتقادی دین اسلام، پیوند با ایران باستان را مهم‌ترین رکن حکومتی خود می‌دانست. در ورای این اعتقاد، نیت حقیقی آن‌ها، یعنی همان احیای سنت‌ها و روحیه ملی‌گرایانه در زیر لوای دین اسلام قرار داشت (گروسه، ۱۳۶۸: ۲۶۴). در هنر ایران، نقوش گیاهی از دیرباز مورد احترام و توجه بوده و همواره در محیط زندگی انسان، جایگاه خاصی داشته است. از آنجا که برخی آیین‌ها و رسوم در طبیعت برگزار می‌شده است، هنرمند ایرانی هم به نقش‌آفرینی این عناصر گیاهی نمادین پرداخته و در روند شکل‌گیری این نمادها، بنا به ضرورت، دست به دخل و تصرف در شکل طبیعی آن‌ها می‌زده است. اشکال مختلف گل‌وبوته‌ها، شاخ و برگ‌های گیاهی و نقش درخت در تزئین معماری بناهای دوره ساسانی و آل بویه به کار رفته است. نقوش گیاهی، در استمرار هنر ساسانی، در دوره‌های بعد اسلام، از نقوش متد اولی است که مکرراً به عنوان آرایه تزئینی استفاده شده است. بر اساس نمونه‌های موجود و ذکر شده در این پژوهش می‌توان چنین اظهار کرد که در مجموع، نگاره‌های گیاهی آل بویه در مقایسه با دوره ساسانی نقوش تزئینی و جزئیات بیشتری داشتند و فضای کمتری در سطح تزئین بنا دیده می‌شود. موضوع مهم در تزئین بناهای شاخص آل بویه کاربست خط و خوشنویسی است که می‌تواند دلالت بر تأثیر مذهب اسلام بر آن باشد؛ از این‌رو، هنرمندان این عصر با افزودن کتیبه‌های کوفی و ترکیب‌بندی نقوش با نوشتار و استفاده توأمان به عنوان عناصر تزئینی ابتکاری، هماهنگی موزون بین نقش و نوشتار ایجاد کرده‌اند. تنها تفاوت اصلی در فرم و طرح نقوش گیاهی آل بویه با دوره ساسانی این است که نقوش گیاهی دوره اسلامی نسبت به نمونه‌های ساسانی کمی پیچیده‌تر شده و حالت انتزاعی به خود گرفته است. طرح‌های پیچکی اواخر قرن چهارم ه.ق از نظر ترسیم و طراحی موزون‌تر و منسجم‌تر از دوره‌های قبل می‌شوند و نقوش بیشتر استیلیزه شده هستند. به عبارتی طرح‌های پیچکی با نیم برگ‌های نخل و ساقه درخت تاک به اشکال متنوعی تکامل می‌یابند و به مرور زمان به شکل کلاسیک خود که همان برگ‌های قراردادی اسلیمی است، می‌رسند. بدین گونه نقوش اسلیمی رایج در هنر اسلامی جایگزین نقوش گیاهی ایران باستان می‌شوند. با توجه به مطالعات نشانه‌شناسی می‌توان بیان کرد، سنت‌های هنری، فرهنگی و باورهای ایران قبل از اسلام در خلق و پردازش آثار هنری دوره اسلامی نقش بسزایی داشته است به عبارتی دیگر، محتوا و مضامین اساطیر کهن ایرانی در سایه جهان‌بینی نوین در قالب و شکلی نو به حیات خود ادامه می‌دهد.

۶. نتیجه

انسان همواره از نقوش و تصاویر برای بیان مقصود و یا برداشت خود از عالم استفاده کرده است. در این میان هر فرهنگ و تمدن به علل گوناگون نقوشی خاص و منحصر به فرد را برای بیان مقاصد خود به کار گرفته‌اند.

این تصاویر عاملی مهم در شناخت روحیات، دین، فرهنگ و عادات اقوام مختلف در طول تاریخ به شمار می‌آید. بررسی‌های فوق‌نشان می‌دهد برگ‌ها و طرح پیچکی در دوره ساسانی که به روشنی در گچ‌بری‌های کاخ تیسفون، چال ترخان ری و طاق‌بستان مشاهده می‌شوند در گچ‌بری‌های مساجد آل‌بویه تداوم می‌یابند. آرایه‌هایی که بارها در تزئینات دوره ساسانی مورد استفاده قرار گرفته، آرایه برگ مو و خوشه انگور است که در گچ‌بری‌های مساجد سده چهارم ه.ق نیز مشاهده می‌شوند، این نقش برای تزئین فضاهای خالی داخل کادربندی‌های هندسی استفاده می‌شد؛ که به دلیل تأثیر نگرش جدید، از قید واقع‌گرایی دوره ساسانی رها و با شیوه‌ای کاملاً استادانه طراحی شده‌اند و ایجاد تحول و تنوع در ساختار آن‌ها سرلوحه کار هنرمند بوده و موجب اعمال دگرگونی فوق‌العاده در طراحی نقوش شده است. مجموعه نقش برگ مو و خوشه انگور در درون پیچک‌های دایره‌ای شکل بر سطح ستون‌ها و محراب حضور گسترده‌ای در تزئینات مساجد دارند که مهم‌ترین معنای نمادین آن‌ها نقش امید، باروری و فراوانی است. برگ‌های کنگر، ارائه تزئینی مشترک دیگر در هنر ساسانی و هنر اوایل اسلام است که به صورت نیمه‌باز حلزونی در تزئینات مساجد به عنوان حاشیه‌بندی برای سایر نقوش استفاده شده است. برگ کنگر بر روی طاقدیس‌های مسجد جامع نائین و مسجد زواره در ترکیب با نقش اسلیمی ماری به کار رفته است. گل‌های زرت پهن‌برگ، به صورت مستقل در داخل دایره‌های کوچک، گل‌های دوازده پر برای پوشاندن فضای داخل این دایره‌های کوچک در گچ‌بری مساجد استفاده شده و نقوش گیاهی ریز نقش بیشتر برای پوشش فضاهای کوچک فرعی به کار رفته‌اند. بی‌شک هنر ساسانی به خصوص در صدر اسلام تأثیر بسزایی در شکل‌گیری هنر اسلامی داشته است ولی آنچه نقوش اسلیمی هنر اسلامی را از نقوش گیاهی قبل از اسلام جدا می‌سازد، طبیعت‌گریزی و واقعیت‌گریزی در هنر اسلامی است که برای رسیدن به معنا تلاش می‌کنند. بدین ترتیب در هنر اسلامی نقوش، جایگاه ویژه‌ای می‌یابند نقوش‌ها برای تجلی روح الهی به صورت نمادین و رمز گونه جلوه می‌کنند و به صورت انتزاعی برای برملا کردن طبیعت درونی اشیا که همان تسبیحات و ذکر خداوند است به ظهور می‌رسند. در هنر ساسانی طرح‌های گیاهی تا آنجا ساده می‌شدند که عین تزئین، نمایانگر منبع الهام و مفهوم مستقل و نمادین خود باشند، اما در هنر اسلامی سده چهارم این نقوش دیگر مفهوم مستقل و نمادین خود را ندارند و آنچه آن‌ها را در نظام هنری اسلامی جذب می‌کرد صورت تزئینی‌شان بود که در مفهوم کلی نمایانگر وحدت بودند؛ که در اواخر سده چهارم ه.ق، این نقوش به شکل طرح‌های اسلیمی مشاهده می‌شوند. در انتها می‌توان گفت نقوش گیاهی دوره ساسانی به دلیل داشتن مضامین مقدس و اشتراکات فرهنگی و هنری به دوره اسلامی انتقال می‌یابند و با بر سرکار آمدن امیران آل‌بویه بستر مناسبی برای ظهور اندیشه‌های خلاق و آفریننده فراهم می‌شود. در این دوره، از عناصر هنر ایرانی برای بیان جهان‌بینی اسلامی استفاده می‌شود و بدین گونه هنر ایرانی - اسلامی در این زمان شکل می‌گیرد. در این دوره هنرمندان توانستند با تعدیل و بازسازی نقوش باستانی آن‌ها را مطابق با جهان‌بینی اسلام ارائه دهند و سبک هنری جدیدی در تاریخ هنر اسلامی به وجود آورند که همان سبک تجریدی- انتزاعی است. مطالعات نشانه‌شناسی بر روی نگاره‌ها آشکار می‌سازد این نقوش تجریدی- انتزاعی همان نقوش اسلیمی هستند که جانشین گیاهی هنر قبل از اسلام شده‌اند، ولی ایدئولوژی اسلامی در معنا و مفاهیم آن‌ها تغییر ایجاد کرده است. بر این اساس تا مدت‌ها پس از روی کار آمدن اسلام در ایران، شیوه‌های تزئین

معماری بناها، ادامه همان شیوه تزئین ساسانی بود؛ البته با کمی تغییرات جزئی که آن هم متأثر از فرهنگ و دین اسلام بود. نقوش تزئینات دوره ساسانی، در مقایسه با دوره آل بویه با مشخصه گرایش انتزاع و اشکال هندسی در بازنمایی، ترکیب بندی متقارن همراه با قاب تزئینی و مضمون اسطوره‌ای و نمادین بوده و در بعضی جاها دارای فضاهای منفی است؛ ولی نقوش تزئینات بناهای آل بویه کمتر گرایش به انتزاع داشته و بر پویایی نقوش تأکید شده است. مفاهیم نمادین در تزئین بناهای هر دو دوره نشان‌دهنده تأثیرپذیری هنرمندان آل بویه از هنر ساسانی است. البته با اغراق کمتر و نگاهی واقع بینانه تر که این نیز می‌تواند به دلیل تعالیم دین اسلام در آن زمان باشد. در مجموع و با بررسی نقوش و نمادهای ذکر شده در این نوشتار می‌توان به این نتیجه اذعان داشت که ابداع و استفاده از عناصر نمادین در دوره‌های مختلف در تزئین بناهای ایرانی، از گذشته تاکنون صورت مستقلی نداشته است و روند تکاملی خود را در صورت و محتوا حفظ کرده است.

منابع

- آدامز، لوری (۱۳۸۸)، *روش‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران، نظر.
- ایتینگاوزن، ریچارد و گرابر، الگ (۱۳۷۸)، *هنر و معماری اسلامی*، چاپ دوم، ترجمه یعقوب آزند، تهران، انتشارات سمت.
- ایتینگاوزن، ریچارد، افشار نادری، شهلا (۱۳۷۴)، «سردر مسجد جورجیر اصفهان، اولین کنگره معماری و شهرسازی ایران»، *ارگ*، بهم، جلد ۵، تهران سازمان میراث فرهنگی کشور.
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران، مرکز.
- احمدی، حسن، شکفته، عاطفه (۱۳۹۱)، «تزیینات گچ‌بری در معماری قرون اولیه اسلامی ایران (قرن اول تا پنجم هجری)»، *فصلنامه ادبیات و هنر دینی*، (۴): ۱۲۵-۱۵۰.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن (۱۳۶۷)، *مرآة البلدان*، تصحیحات و حواشی عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران، دانشگاه تهران.
- انصاری، جمال (۱۳۶۶)، «گچ‌بری دوران ساسانی و تأثیر آن در هنرهای اسلامی»، *فصلنامه هنر*، (۱۳): ۳۱۸-۳۳.
- ایمان پور محمدتقی (۱۳۸۸)، «تخت رستم و مقبره کمبوجیه، آیا بنای ناتمام تخت رستم در پارس می‌تواند مقبره کمبوجیه دوم باشد؟»، *فصلنامه پژوهش‌های علوم تاریخی*، دوره ۶، شماره ۱۹۰، صص ۱-۱۶.
- ایمان پور، محمدتقی، یحیایی، علی، جهان، زهرا (۱۳۹۵)، «بازیابی فرهنگ ایران باستان در دوره آل بویه: مشروعیت سیاسی حکومت»، *مجله پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، شماره ۱۹، صص ۲۱-۵۰.
- برومند، سعید (۱۳۸۱)، *تخت جمشید: پرستشگاه خورشید، کرمان: عماد کرمانی و میراث فرهنگی کشور*.
- بلر، شیلا، بلوم، جانانان (۱۳۹۲)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران، سروش.
- بورکھات، تیتوس (۱۳۸۷)، *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه امیر نصری، تهران، ناشر حقیقت.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، *از اسطوره تا تاریخ*، ویراستار ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران، چشمه.
- بهمنی، پردیس (۱۳۸۹)، «سیر تحول و تطور نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران»، تهران، دانشکده هنر و رسانه دانشگاه پیام نور.
- پاپلی یزدی، حسین (۱۳۸۲)، *فرهنگ آبادی‌ها و مکان‌های مذهبی کشور*، مشهد، آستان قدس.
- پوپ، آرتور (۱۳۸۲)، *معماری ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران، نشر اختران.
- پوپ، آرتور، اکرم، فیلیپس (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)*، ترجمه نجف دریابندری، تهران، علمی و فرهنگی.
- پور خالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۰)، «درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها»، *مجله مطالعات ایرانی*، شماره ۱، صص ۸۹-۱۲۶.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۵)، *معماری ایرانی*، تهران، نشر سروش دانش.
- چهری، محمد اقبال (۱۳۸۶)، «پژوهشی در گچ‌بری‌های ساسانی»، رساله کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

خالدیان، ستار (۱۳۸۷)، «تأثیر هنر ساسانی بر سفال دوره اسلامی»، *باستان‌پژوهی*، (۱۶)، صص ۱۹-۳۰.
خزائی، محمد (۱۳۸۲)، «نمادگرایی در هنر اسلامی، هنر اسلامی»، *مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی*، موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.

رایس، تالبوت (۱۳۸۶)، *میراث ایرانیان*، ترجمه احمد بیرشک، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
رضوی، ابوالفضل (۱۳۸۰)، «رنسانس فرهنگی و انسان‌گرایی اسلامی در عهد آل‌بویه»، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، شماره ۵۰، صص ۴۸-۵۴.

رهبر، مهدی (۱۳۷۸)، «معرفی آدریان (نیایشگاه) مکشوفه دوره ساسانی در بندیان درگز و بررسی مشکلات معماری این بنا»، ج ۲، *دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران*، ارگ بم، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
زابلی نژاد، هدی (۱۳۸۷)، «بررسی نقوش اصیل قاجاری»، تهران، نشریه فصلنامه هنر، شماره ۷۸، صص ۱۴۰-۱۶۹.
زمانی، عباس (۱۳۵۵)، «تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی»، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
سرفراز، علی‌اکبر، جوادی، شهره، علیان، علمدار (۱۳۹۱)، «نقوش سردر جورجیر و تأثیرپذیری آن از هنر ساسانی»، *مجله علمی پژوهشی باغ نظر*، سال ۹، شماره ۲۲.

شریفی، جهانگیر (۱۳۶۸)، *زواره، شهرهای ایران*، ج ۳، تهران، جهاد دانشگاهی.
شمس، امیر (۱۳۷۹)، «نگاهی به نشان‌ها و نمادها در ایران باستان»، *مجله هنرهای تجسمی*، شماره ۸، صص ۱۹۴-۲۰۹.
صالحی کاخکی، احمد، عزیزپور، شادابه (۱۳۹۱)، «تأملی در کتیبه‌ها و نقوش مسجد جامع زواره»، *نامه باستان‌شناسی*، شماره ۲، دوره دوم.

ضمیران، محمد (۱۳۸۴)، *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*، تهران، هرمس.
طباطبائی، سیده مرضیه، حبیب، فرخ (۱۳۸۸)، «معماری و نظم گیاه»، *فصلنامه علوم و تکنولوژی محیط‌زیست*، (۱۰)، صص ۳۱۷-۳۲۶.

عظیمی، محمد (۱۳۷۱)، *جغرافیای تاریخی مدینه السادات زواره*، مؤسسه فجر نور.
علیان، علمدار، دینلی، عادل (۱۳۹۰)، «بررسی نقوش گچ‌بری مسجد جامع نائین» *مجموعه مقالات همایش ملی هنر اسلامی*، دانشکده هنر دانشکده بیرجند.

فرشید نیک، فرزانه، طاووسی، محمود، افهمی، رضا (۱۳۹۲)، «بازتاب اندیشه‌های ایرانی-اسلامی در هنر ایران سیر تطور جلوه‌های باروری در صورت‌های گوناگون هنری تا عصر صفوی»، *نشریه زن در فرهنگ و هنر*، دوره ۵ شماره ۲، صص ۱۹۹-۲۱۳.

فلاری، اس (۱۳۷۸)، «مسجد جامع نائین»، ترجمه کلود کرباسی، *مجله اثر*، شماره ۲۲-۲۳، صص ۱۵۱-۱۶۶.
کرمز، جوئل (۱۳۷۵)، *احیای فرهنگی در عهد آل‌بویه*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

کوه نور، اسفندیار (۱۳۸۳)، *جلوه‌گری نقوش هندسی در آثار هنرهای سنتی ایران*، مشهد، نور حکمت.
کیانی، محمد یوسف (۱۳۷۶)، *تزیینات اسلامی وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی*، سازمان میراث فرهنگی، تهران، سمت.

کیینبرگ، اچ جی. (۱۳۷۲)، «*شماایل‌نگاری و دین*»، ترجمه مجید محمدی، *مجله نامه فرهنگ*، شماره ۱۶، ۱۴۲.
گدار، آندره (۱۳۷۷)، *هنر ایران*، ترجمه بهروز حبیبی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

گروسه، رنه (۱۳۶۸)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، انتشارات فرشاد.
گیرشمن، رومن (۱۳۷۸)، *بیشاپور*، ترجمه اصغر کریمی، تهران، میراث فرهنگی کشور.

لک پور، سیمین (۱۳۸۹)، *کاوش و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره شهر*، تهران، پازینه.
لیمن، الیور (۱۳۹۵)، *درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، انتشارات ماهی، چاپ دوم.

ماهرالنقش، محمود (۱۳۷۶)، *معماری مسجد حکیم*، تهران، سروش، چاپ دوم.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، مشهد، آستان قدس رضوی و بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

مبیینی، مهتاب، شافعی، آزاده (۱۳۹۴)، «نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی»، *جلوه هنر*، (۱۴)، صص ۴۵-۶۵.
مرزبان، پرویز (۱۳۶۵)، *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*، تهران، سروش.

مفتخری، حسین (۱۳۸۹)، «و باز هم آل‌بویه»، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*، شماره ۱۵۱.
ندیم، فرناز (۱۳۸۶)، «نگاهی به نقوش تزئینی در هنر ایران»، *رشد آموزش هنر*، (۱۰)، صص ۱۴-۱۹.

وارنر، رکس (۱۳۸۶)، *دانشنامه اساطیر جهان*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ اول، تهران، اسطوره و اشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، *مجله مطالعات ایرانی*، شماره ۱۷ (علمی - ترویجی)، صص ۲۳۷-۲۴۲.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، *استعاره*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز. هرتسفلد، ارنست امیل (۱۳۸۱) *ایران در شرق باستان*، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران، دانشگاه باهنر و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هرمان، جورجینا (۱۳۷۳)، *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۰)، *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*، اصفهان، انتشارات امامی.

هیلبن براند، رابرت (۱۳۷۴)، *معماری اسلامی*، ترجمه باقر آیت‌الله زاده شیرازی، تهران، نشر روزنه.

هینیک، ناتالی (۱۳۸۷)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران، آگه.

Adams, Laurie. 2009. *The methodologies of art*. Translation Ali Masoumi. Tehran: Nazar. [In Persian].

Ahmadi, Babak, 2007. From pictorial signs to the text: toward the semiotics of visual communication. Tehran: Markaz. [In Persian].

Ahmadi, Hassan, Shokfteh, Atefeh. 2012. "Bed decorations in the architecture of the early Islamic centuries of Iran (first to fifth century AH)." *Quarterly Journal of Religious Literature and Art*, (4): 125-150. [In Persian].

Alian, Alamdar, Dinli, Adeleh. 2011. "A Study of the Plaster Patterns of the Nain Grand Mosque". Proceedings of the *National Conference on Islamic Art*: Faculty of Art, Faculty of Birjand. [In Persian].

Ansari, Jamal. 1987. "The bedrock of the Sassanid era and its impact on Islamic arts." *Art Quarterly*, (13): 318-33. [In Persian].

Azimi, Mohammad. 1992. *Historical geography of Sadat Zavareh city*. Fajr Noor Institute. [In Persian].

Bahar, Mehrdad. 1997. *From myth to history*. Edited by Abolghasem Ismailpour. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

Bahmani, Pardis. 2010. "The evolution of the role and symbol in traditional Iranian arts". *Faculty of Art and Media*, Payame Noor University of Tehran. [In Persian].

Baker, G.h. 1992. *Design strategies in architechre*. New York: Van nostrad reinhod pub.co.

Blair, Sheila, Bloom, Jonathan. 2013. *Islamic Art and Architecture*. Translated by Ardeshir Ishraqi. Tehran: Soroush. [In Persian].

Boroumand, Saeed. 2002. *Persepolis: Temple of the Sun*. Kerman: Emad Kermani and the country's cultural heritage. [In Persian].

Brummer, Vincent. 1993. *The Model of Love: A study in philosophical theology*, Cambridge, Cambridge University Press.

Burkhardt, Titus. 2007. *Fundamentals of Islamic Art*. Translated by Amir Nasri. Tehran: Haghghat Publisher. [In Persian].

Chehri, Mohammad Iqbal. 2007. "Research in Sassanid beds". *Master Thesis in Archeology*, Sistan and Baluchestan University. [In Persian].

Copenberg, HG. 1993. "Iconography and Religion". Translated by Majid Mohammadi. *Journal of Culture*, No. 16, 142. [In Persian].

Etemad-ol-Saltaneh, Mohammad Hassan. 1988. *Maraat al-Baldan*. Corrections and margins of Abdolhossein Navai and Mirhashem Mohaddes. Tehran: University of Tehran. [In Persian].

Ettinghausen, Richard & Oleg Grabar. 1999. *The Art and Architecture of Islam*. Translation Yagoob Azhand. Tehran: samt. [In Persian].

Ettinghausen, Richard, Afshar Naderi, Shahla. 1995, "The entrance of Isfahan Jorjir Mosque, the first congress of architecture and urban planning in Iran". *Bam Citadel*, Volume 5, Tehran Cultural Heritage Organization. [In Persian].

Farshid Nik, Farzaneh, Tavousi, Mahmoud, Afhami, Reza, 2013, the Effect of Iranian-Islamic Philosophy on Persian Art. *Journal of Woman in Culture Arts*, 5(2), 199-213. [In Persian].

Flari, S. 1999. "Nain Mosque". Translated by Claude Karbasi. *Journal of Works*, No. 22-23: pp. 151-166. [In Persian].

Gershman, Roman. 1999. *Bishopour*. Translated by Asghar Karimi. Tehran: Cultural Heritage Publications. [In Persian].

Godard, Andre. 1998. *Iranian Art*. Translated by Behrouz Habibi. Tehran: Shahid Beheshti University Press. [In Persian].

- Grabar, Oleg. 1992. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University press
- Grosse, René. 1989. *Illustrated culture of traditional symbols*. Translated by Maliha Karbasian. Tehran: Farshad Publications. [In Persian].
- Hawkes, Terence. 1986. *Mataphor*. Translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz. [In Persian].
- Heinrich, Nathalie. 2008. *Sociology of Art*. Translation by Abdo Al-Hussein NicGohar. Thran: Agah. [In Persian].
- Herrmann, Georgina. 1994. *The Revival of Art and Civilization in Ancient Iran*. Translated by Mehrdad Vahdati. Tehran: University Publishing Center. [In Persian].
- Hertzfeld, Ernest Emile. 2002. *Iran in the Acient East*. Translated by Homayoun Sanatzadeh, Tehran: Bahonar University and Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian].
- Hillenbrand, Robert. 1995. *Islamic architecture: form, function, and meaning*. Translation by Baqer Ayatollah Zadeh Shirazi. Tehran: rowzane. [In Persian].
- Honarfar, Lotfollah. 1971. *Treasure of Isfahan Historical Monuments*. Isfahan: Emami Publications. [In Persian].
- Imānpour, M. 2010. Can the Unfinished Structure of Takht-e Rostam in Pars Be Considered as the Tomb of Cambyses II?. *Historical Sciences Studies*, 1(2), 1-19. [In Persian].
- Imanpour, Mohammad Taghi, Yahyaei, Ali, Jahan, Zahra. 2017. "The Revival of Ancient Iranian Culture in Buyids Period: The Legitimacy of State". *Journal of Historical Researches of Iran and Islam*, 10(19), ` 31-50. [In Persian].
- Khalediyān, Sattar. 2008. "The influence of Sassanid art on pottery of the Islamic period". *Archeology*, (16): 19-30. [In Persian].
- Khazayi, Mohammad. 2003. "Symbolism in Islamic Art, Islamic Art". *Proceedings of the First Conference on Islamic Art*, Institute of Islamic Art Studies, Tehran. [In Persian].
- Kiani, Mohammad Yusuf. 1997. *Islamic decorations related to Iranian architecture in the Islamic period*. Cultural Heritage Organization, Tehran, Samat. [In Persian].
- Kooh-e Noor, Esfandiar. 2004. The effect of geometric patterns in the works of traditional Iranian art. Mashhad: Noor-e Hekmat. [In Persian].
- Kramer, Joel. 1996. *Cultural revival in the era of Al-Buwayh*. Translated by Mohammad Saeed Hanaei Kashani. Tehran: University Publishing Center. [In Persian].
- Lakpour, Simin. 2010. *Archaeological excavations in the city*. Tehran, Pazineh. [In Persian].
- Lyman, Oliver. 2016. *An Introduction to Islamic Aesthetics*, translated by Mohammad Reza Abolghasemi, Mahi Publications, second edition. [In Persian].
- Maher al-Naghs, Mahmoud. 1997. *Architecture of Hakim Mosque*. Tehran: Soroush second edition. [In Persian].
- Marzban, Parviz. 1986. *Illustrated Culture of Visual Arts*. Tehran: Soroush. [In Persian].
- Mayel Heravi, Najib. 1993. *Book Design in Islamic Civilization*. Mashhad: Astan Quds Razavi and Islamic Research Foundation. [In Persian].
- mobini, M., 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. [In Persian].
- Moftakhri, Hussein. 2010. And again, Buwayhid. *Book of the Month of History and Geography*, No. 15. [In Persian].
- Nadim, Farnaz. 2007. A Look at Decorative Patterns in Iranian Art. *The Growth of Art Education*, (10), 14-19. [In Persian].
- Panofsky, E. 1939. *Studies in Iconology - Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press. Saussure, Ferdinand, de, 1976, *Course de Linguistique Generale*, Paris: Payot.
- Papli Yazdi, Hossein, 2003, Cultural settlements and religious places of the country, Mashhad, Astan-e Quds. [In Persian].
- Pirmia, Mohammad Karim. 2006. *Persian architecture*. Tehran: Soroush Danesh Publishing. [In Persian].
- Poor Khaleghi Chatroudi, Mahdokht. 2001. "Tree of life and its cultural and symbolic value in beliefs", *Journal of Iranian Studies*, No. 1, 89-126. [In Persian].
- Pope, Arthur. 2003. *Iranian Architecture*. Translated by Gholam Hossein Sadri Afshar. Tehran: Akhtaran Publishing. [In Persian].
- Pope, Arthur. Ackerman, Phyllis. 2008. *A Look at Iranian Art (from Prehistory to the Present)*, translated by Najaf Daryabandari, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].

- Rahbar, Mehdi. 2008. "Introduction of Adrian (shrine) discovered in the Sassanid period in Dargaz prison and study of the architectural problems of this building". *The Second Congress of the History of Architecture and Urban Planning of Iran*, Bam Citadel, Tehran, Cultural Heritage Organization. [In Persian].
- Razavi, Abolfazl. 2001. "Islamic Renaissance and Islamic Humanism in the Albuyeh Era". *Book of the Month History and Geography* Vol 50, pp 48-54. [In Persian].
- Rice, Talbot. 2007. *Iranian Heritage*. Translated by Ahmad Birshak. Tehran: Almi & Farhangi Publications. [In Persian].
- Salehi Kakhki, Ahmad, Azizpour, Shadabeh. 2012. "Reflections on the inscriptions and designs of the Zavareh Grand Mosque". *Letter of Archeology*, 2 (2). [In Persian].
- Sarfara, Ali Akbar, Javadi, Shohreh, Alian, Alamdar. 2012. "Jorjir gate designs and its influence on Sassanid art". *Bagh Nazar Scientific Research Journal*, Year 9, Number 22. [In Persian].
- Seebass, et al. 1992. *Ethnomusicology an Introduction*. Edited by H. Myers, Chapter IX: Iconography.
- Shams, Amir. 2000. "A Look at Signs and Symbols in Ancient Iran". *Journal of Visual Arts*, No. 8, pp. 194-209. [In Persian].
- Sharifi, Jahangir. 1989. *Zavareh, cities of Iran*. Third volume. Tehran: Jihad-e Daneshgahi. [In Persian].
- Tabaian, Seyedeh Marzieh, Habib, Farrok. 2009. "Architecture and Plant Order", *Quarterly Journal of Environmental Science and Technology*, (10), 317-326.
- Vashghani Farahani, Ebrahim. 2010. "The beginning of plants in Iranian mythology". *Journal of Iranian Studies*, No. 17 (Scientific-Extension), 237-262. [In Persian].
- Warner, Rex, 2007. *Encyclopedia of world mythology*. Translated by Abolghasem Esmailpourasmilpour, first edition, Tehran: Ostoore. [In Persian].
- Zaboli Nejad, Hoda. 2008. "Study of original Qajar motifs". Tehran, fasname Honar, Issue 78, pp140-169 [In Persian].
- Zamani, Abbas. 1976. *The influence of Sassanid art on Islamic art*. Tehran: General Writing Office of the Ministry of Culture and Arts. [In Persian].
- Zamiran, Mohammad. 2005. *Transition from the world of myth to philosophy*. Tehran: Hermes. [In Persian].
- hr.moshir.blogfa.com
www.Cgie.org.ir/fa/article
www.Forum.com
www.symbol.blogfa.com
ir.persianblog.olka/16/post/