

Research article

The Symbolism of the Lotus Motif in Islamic-Period Architecture and Textiles in the Eastern Mediterranean and Middle East

Majd Abdulhanan¹, Abulghasem Dadvar² 

1- Art Research Department, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

2- Art Researcher Department, Faculty of Art Alzahra University, Tehran, Iran.

<https://doi.org/10.22077/nia.2026.10963.2043>

Received: 07 Feb 2026, **Revised:** 08 Sep 2026, **Accepted:** 12 Sep 2026

Abstract

Islamic art and architecture, as one of the world's richest cultural heritages, emerged in the first century AH with the advent of Islam in the Arabian Peninsula. The decorative repertoire of Islamic architecture and textiles commonly includes geometric patterns, such as stars and polygons, Qur'anic calligraphy, and vegetal motifs. One of these motifs is the lotus. This study examines the use of the lotus as a visual manifestation of symbolism in the architectural ornament and textile design of the Middle East, where it played a central role in the development and dissemination of symbolic visual forms. Beginning with the symbolic representations of the lotus in ancient Egyptian art, the study traces the motif's development through subsequent historical periods in North Africa and the Middle East and then considers its incorporation into Islamic art and the emergence of islimi, or arabesque, ornament. The study aims to explain the relationship between the historical continuity of the lotus motif and the transformation of its meanings within the Islamic context, while also comparing the ways in which it was organized in the two media of architecture and textiles. In terms of purpose, this is fundamental research employing a descriptive-analytical methodology. Data were collected through documentary and library-based research from books, scholarly articles, museum catalogues, and specialized databases and were examined using comparative and semiotic analysis. The findings indicate that although the lotus retained a significant place within the visual structure of symbolic ornament, its inherited meanings were transformed, and the motif was reinterpreted as a spiritual and aesthetic device during the Islamic period. Symbolism thus became integrated into the visual language of Islamic art, transcending geographical boundaries between East and West through its expression of the concept of divine unity and extending into both religious and secular contexts. It may therefore be concluded that symbolism contributed to the richness of Islamic art and provided a foundation for human creativity and innovation. The continuity of the lotus between tradition and modernity also offers a productive conceptual and visual resource for the development of contemporary artistic movements.

Key words: Symbolism, Lotus, Islamic Art, Islamic Architecture, Textiles.

1- Email: Majd.fashion91@gmail.com

2- Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir



Copyright © 2026 by the Authors

Published by [University of Birjand](#). Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

مقاله پژوهشی

نمادشناسی گل نیلوفر آبی در بناها و منسوجات دوره اسلامی کشورهای شرق مدیترانه

مجد عبدالحنان^۱، ابوالقاسم دادور^۲ 

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

۲- استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

<https://doi.org/10.22077/nia.2026.10963.2043>

دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۱۸، بازنگری: ۱۴۰۵/۰۶/۱۷، پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۲۱

چکیده

هنر و معماری اسلامی به عنوان یکی از غنی‌ترین میراث‌های فرهنگی جهان از قرن اول هجری قمری با ظهور اسلام در شبه جزیره عربستان آغاز شد، طرح‌های منسوجات و معماری اسلامی اغلب شامل الگوهای هندسی مانند ستاره‌ها، چندضلعی‌ها، خوشنویسی قرآنی و گیاهی بودند. یکی از این طرح‌ها گل نیلوفر آبی یا لوتوس^۱ است. این پژوهش به کاربرد نیلوفر آبی بعنوان اجرای زنده فلسفه نمادگرایی یا سمبولیسم^۲ در هنر ساختمان‌سازی تزئینات خاورمیانه می‌پردازد، زیرا نیلوفر آبی ابزاری بود که با ایفای نقش محوری در این هنرها و رواج آنها به نمادگرایی کمک کرد. پژوهش پیش رو با اشکالی رمزی در هنر مصر باستان که با نیلوفر آبی آغاز شده را بررسی و دوره‌های تاریخی بعدی در شمال آفریقا و خاورمیانه را شرح داده سپس به هنرهای اسلامی و ابداع نقوش اسلیمی یا آرابسک^۳ می‌پردازد. هدف، تبیین رابطه میان تداوم تاریخی نقش نیلوفر و دگرگونی دلالت‌های آن در زمینه اسلامی و نیز مقایسه نحوه سازمان‌دهی نقش در دو رسانه معماری و منسوج است. پژوهش از نظر هدف بنیادی و از نظر روش توصیفی-تحلیلی است؛ داده‌ها به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای، از کتاب‌ها، مقاله‌های علم، کاتالوگ‌های موزه‌ای و پایگاه‌های تخصصی گردآوری و با تحلیل تطبیقی و نشانه‌شناختی بررسی شده‌اند. در ادامه پژوهش به این نتیجه خواهد رسید که نیلوفر آبی اهمیت فراوانی در ساختار مادی هرم نمادگرایی داشته است اما مفاهیم نمادگرایی آن را متحول کرده و از آن به عنوان ابزاری معنوی در دوره‌های اسلامی استفاده شده است. نمادگرایی با هنرهای اسلامی منسجم شده است، چه آنکه با بیان مفهوم توحید از محدوده جغرافیایی خود (شرق و غرب) فراتر رفته یا از جهت دیگر فلسفه خود را به همه جهات (دینی و دنیوی) منتقل کرده است. پس چنین می‌توان نتیجه گرفت که نمادگرایی الگویی برای غنای هنری و سرآغازی برای آزادی و ابداع انسانی می‌باشد. پدیده سنتی-مدرن نیلوفر آبی، شایسته آن است که مفهوم جدیدی را برای پیشرفت و گسترش مکاتب هنری معاصر باشد.

واژه‌های کلیدی: نمادگرایی، نیلوفر آبی، هنر اسلامی، معماری اسلامی، منسوجات.

1- Email: Majd.fashion91@gmail.com

2- Email: a.dadvar@alzahra.ac.ir



در این راستا پژوهش پیش رو بر شیوه‌های مختلف استفاده از نیلوفر آبی بعنوان تنها عنصر زینتی متمرکز است که دوره‌های زیادی استمرار داشت و با تغییر فلسفه استفاده از آن پیشرفت کرد، سپس به سبکی رمزی بلکه تعبیری تبدیل شد. هدف از این پژوهش، توضیح مفهوم و ساختار استفاده از اشکال نیلوفر آبی در آثار هنری است که در طول پنج هزار سال گذشته در کشورهای عربی و همسایه‌های آنها رواج یافته بود و همچنین نمایش پیشرفت اشکال انتزاعی نیلوفر آبی در هنرهای اسلامی جهت زمینه سازی برای استفاده مجدد از آن است. این امر از طریق تحلیل ریشه‌های پدیده نیلوفر آبی و عوامل انتشار آن صورت می‌گیرد، تا دلیل تداوم و استفاده از آن، در راستای گسترش چارچوب دوام هنرهای معاصر آشکار شود. بنابراین سوال اصلی تحقیق این است که نقش مایه نیلوفر آبی در بناها و منسوجات دوره اسلامی شرق مدیترانه چه تحولات صوری و معنایی یافته است؟ آیا شواهد آشکاری وجود دارد؟ چگونه انجام گرفته است؟ چه اصول بصری مشترکی در کاربرد این نقش مایه در معماری و منسوجات دیده می‌شود و انتقال یا بازآفرینی آن چگونه صورت گرفته است؟

۲- روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی-نظری است؛ زیرا به دنبال تولید و بسط دانش نظری در حوزه نمادشناسی گل نیلوفر آبی در هنر اسلامی است. از نظر روش اجرا، تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی است و با رویکرد کیفی انجام شده است. گردآوری اطلاعات به دو شیوه اسنادی صورت گرفته است. منابع مورد استفاده شامل کتب، مقالات علمی-پژوهشی و علمی-ترویجی فارسی و لاتین، پایان‌نامه‌های دکتری و کارشناسی ارشد، کاتالوگ‌های موزه‌ای، پایگاه‌های داده‌ای تصاویر نسخه‌های خطی و آثار هنری مانند موزه متروپولیتن^۸، موزه لندن و همچنین سایت‌های معتبر علمی و موزه‌ای بوده است. تحلیل داده‌ها نیز به روش تحلیل محتوای کیفی و تفسیر نشانه‌شناختی انجام شده است.

۳- پیشینه تحقیق

حسنوند و شمیم (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی

۱- مقدمه و بیان مسئله

گل نیلوفر آبی به دلیل توانایی شگفت‌انگیز خود در روییدن و شکوفایی پاکیزه از دل آب‌های گل‌آلود، از هزاره‌های دور نماد پاکی، روشننگری معنوی، تولد دوباره و تعالی روح در فرهنگ‌های گوناگون بوده است. این نقش مایه یا موتیف^۴ در هنر اسلامی، به‌ویژه در منطقه شرق مدیترانه (مصر، شام و آناتولی)، جایگاهی عمیقاً نمادین یافته و اغلب بیانگر زیبایی الهی، ابدیت و صعود روح به شمار می‌رود (McDonald, 2018: 256). ریشه اصلی این نمادشناسی در هنر اسلامی به سنت‌های مصر باستان بازمی‌گردد؛ جایی که نیلوفر آبی با آفرینش کیهانی، خدای خورشید و رستاخیز پیوندی ناگسستنی داشت (Wilkinson, 1992: 48). پس از فتوحات اسلامی، این نقش مایه پیش از اسلامی نه تنها حذف نشد، بلکه در چارچوب بیان‌های هنری مسلمانان جذب، بازتفسیر و به یکی از پایداترین عناصر تزئینی در فرهنگ مادی اسلامی تبدیل گردید. (Baer, 1998: 89; Ettinghausen et al, 2001: 134)

نیلوفر آبی با گذر زمان و تغییر شرایط دینی، اجتماعی و سیاسی، نه تنها کم‌رنگ نشد، بلکه در قالب‌های طبیعی و به شدت تجریدی یا انتزاعی^۵ به‌ویژه در نظام اسلیمی و ختایی (نقوش گیاهی تزئینی) در هنر اسلامی استحکام بیشتری یافت و تا امروز در نقوش فرش، کاشی، تذهیب، گچ‌بری و دیگر هنرهای سنتی حضور قدرتمند خود را حفظ کرده است (Necipoğlu, 1995: 72).

این نماد فراتر از جهان اسلام، در فرهنگ آریایی و به‌ویژه اساطیر هند باستان نیز حضوری پررنگ دارد. در افسانه تولد بودا، بودی ستوا^۶ به صورت فیلی سفید از جانب شمال نزد مادر آمد و در خرطوم خود نیلوفری سفید داشت و از پهلوی راست وارد رحم او شد (قادوس و السید، ۲۰۰۴: ۹۸). پس از تولد نیز گوتاما^۷ (بودا) را به نیلوفر آبی تشبیه کرده‌اند که نزد همه عزیز و محبوب است (عوض و همکاران، ۲۰۰۸: ۱۶۴). نمادگرایی از آغاز حیات هنری بشر (از نقوش دیواره غارها تا هنرهای سنتی امروز) نقشی محوری ایفا کرده است. گل نیلوفر نیز، چه به شکل واقع‌گرایانه و چه انتزاعی، از مهم‌ترین و ماندگارترین نقش مایه‌های منطقه مدیترانه و جهان اسلام بوده و تداوم آن مرهون لایه‌های عمیق فلسفی، عرفانی و کیهان‌شناختی است که قرن‌ها آن را پشتیبانی کرده‌اند.

است. این پژوهش به گستره وسیعی از آثار می‌پردازد، اما مقایسه متمرکز ساختار نقش در دو رسانه معماری و منسوجات دوره اسلامی شرق مدیترانه موضوع اصلی آن نیست.

با وجود اهمیت پژوهش‌های پیشین در شناخت خاستگاه، گسترش جغرافیایی و مفاهیم نمادین نقش نیلوفر آبی، هیچ‌یک ساختار صوری و دلالت‌های معنایی این نقش را به صورت متمرکز و تطبیقی در دو حوزه معماری و منسوجات دوره اسلامی کشورهای شرق مدیترانه بررسی نکرده‌اند. برخی مطالعات بر تمدن‌های باستانی مصر، ایران و هند، برخی بر پیوند نیلوفر مصری با آیین‌های پیش از اسلام، و برخی دیگر بر منشأ نیلوفر چینی یا پراکندگی جغرافیایی این نقش تمرکز داشته‌اند. از این رو، نوآوری پژوهش حاضر در مقایسه هم‌زمان نمونه‌های معماری و منسوجات اسلامی شرق مدیترانه و تبیین چگونگی تداوم، بازآفرینی و دگرگونی صوری و معنایی نقش نیلوفر آبی در انتقال میان این دو رسانه هنری است.

۴- مبانی نظری

۴-۱- نظریه نمادگرایی

سمبولیسم یا نمادگرایی یا جریانی فکری-هنری است که در آن به جای بیان مستقیم و صریح مفاهیم، از نمادها، تصاویر ملموس، اسطوره‌ها و نشانه‌های چندلایه استفاده می‌شود تا ذهن مخاطب را به تأمل، خیال‌پردازی و کشف دلالت‌های پنهان وادار سازد (قادوس و السید، ۱۳۷۹: ۶۳).

نماد چیزی است که علاوه بر معنای ظاهری و مادی خود، به امر غایب، معنوی یا انتزاعی دلالت می‌کند و از این رو پلی میان جهان محسوس و معقول به شمار می‌رود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷؛ الیاده، ۱۳۹۰). به تعبیر میرچا الیاده^۱، نماد «زبان مقدس» تمدن‌های کهن بوده و امکان داده است که امور متعالی و غیرقابل بیان با کلام عادی، از طریق تصاویر مادی تجسم یابند. در هنر و معماری اسلامی، نمادگرایی یکی از مهم‌ترین ابزارهای بیان مفاهیم متافیزیکی، عرفانی و کیهان‌شناختی است. هنرمند مسلمان با به کارگیری اشکال گیاهی (اسلیمی، ختایی)، هندسی و کتیبه‌ها، مخاطب را به سفری از عالم ماده به سوی عالم معنا دعوت می‌کند.

در این چارچوب، گل نیلوفر آبی به عنوان یک الگوی بنیادین^{۱۰}

نقش‌مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند»، با روش توصیفی-تحلیلی و بر پایه داده‌های کتابخانه‌ای، نقش‌مایه لوتوس را در سه حوزه تمدنی بررسی کرده‌اند. آنان به این نتیجه رسیده‌اند که لوتوس، با وجود تفاوت‌های صوری و معنایی، در هر سه تمدن با اسطوره‌ها، باورهای آیینی و خدایان پیوند داشته و به مثابه نقشی چندفرهنگی تداوم یافته است. با این حال، پژوهش آنان بر تمدن‌های باستانی تمرکز دارد و دگرگونی این نقش را در بناها و منسوجات دوره اسلامی شرق مدیترانه به صورت تطبیقی بررسی نکرده‌اند.

مک‌دونالد (۲۰۱۸) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر نمادپردازی نیلوفر مصری و آیین‌های مربوط بر پرستش درخت مقدس در هلال حاصل‌خیز، از ۱۵۰۰ پیش از میلاد تا ۲۰۰ میلادی»، با روش تاریخی-تطبیقی و تحلیل شواهد تصویری و آیینی، انتقال بخشی از نمادپردازی نیلوفر مصری به نقش درخت مقدس در هلال حاصل‌خیز را بررسی کرده است. وی نتیجه گرفته است که برخی مفاهیم آفرینش، بازایی و حیات در فرایند تبادلات فرهنگی به صورت‌های تازه‌ای از درخت مقدس منتقل شده‌اند. این مطالعه، با وجود اهمیت آن در تبیین انتقال بین‌فرهنگی نقش، از نظر زمانی به دوره اسلامی نمی‌پردازد.

الراجحی و همکاران (۲۰۲۱) در مقاله‌ای با عنوان «گل‌های چینی اقتباس‌شده در هنر اسلامی تا پایان سده نهم هجری / پانزدهم میلادی»، با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی، نمونه‌های گل‌های وام‌گرفته از هنر چین، از جمله لوتوس، را در آثار اسلامی مطالعه کرده‌اند. آنان به این نتیجه رسیده‌اند که روابط تجاری، فتوحات و تبادلات هنری، زمینه ورود و دگرگونی این گل‌ها را فراهم کرده و به پیدایش صورت‌های ترکیبی در هنر اسلامی انجامیده است. تمرکز این پژوهش بر منشأ چینی نقوش است و مقایسه هم‌زمان نیلوفر در معماری و منسوجات مصر و شام محور اصلی آن نیست.

نویمان (۲۰۲۳) در مقاله‌ای با عنوان «نیلوفر در غرب آسیا و شمال آفریقا»، با روش تحلیل تطبیقی و بررسی شواهد باستان‌شناختی و موزه‌ای، نحوه حضور و گسترش نیلوفر را در آثار معماری و اشیای قابل حمل بررسی کرده است. وی به این نتیجه رسیده است که نیلوفر به سبب انعطاف‌پذیری صوری و معنایی، در مواد، رسانه‌ها و فرهنگ‌های مختلف بازآفرینی شده

و همکاران، ۲۰۰۸: ۱۶۷-۱۷۹). این رمز نه تنها در اعتقادات دینی و اساطیری، بلکه در هنرها، بناهای باشکوه (مانند معابد و مقابر) و حتی تولیدات صنعتی (مانند کاشی کاری و نساجی) به کار رفته و نمادی از پاکی، تولد دوباره و تعالی روح بوده است. این کاربرد گسترده، نمادگرایی را به ابزاری کلیدی برای پیوند جهان مادی و معنوی در فرهنگ‌های شرقی تبدیل کرده است (Baer, 1998: 67-72).

۴-۱-۲- نمادگرایی در مصر باستان

دین مصر باستان بر پایه‌ی نمادگرایی بنا شده بود و متون دینی آن‌ها مجموعه‌ای منظم از رموز و نشانه‌ها را تشکیل می‌داد که بیانگر فلسفه‌ی دینی، اساطیر آفرینش و باورهای پس از مرگ بود. تعویذها و نمادهای مذهبی مصریان، جهانی کوچک از رموز را در بر می‌گرفت که معابد، اماکن مقدس و خدایان را بازنمایی می‌کرد (Wilkinson, 1992: 128-131).

مصریان باستان نیلوفر آبی را نماد برانگیختن، زندگی نوین و تولد دوباره می‌دانستند. این گل، که با غروب خورشید بسته و در آب فرو می‌رود و با طلوع دوباره باز می‌شود، با چرخه‌ی خورشیدی و رستاخیز مرتبط بود. مصریان تنها کسانی نبودند که از این رمز بهره بردند، اما حجم گسترده کاربرد نیلوفر آبی در نوشته‌های هیروگلیفی^{۱۱}، هنرهای تجسمی، ابنیه مردگان و معابد، نشان‌دهنده توجه عمیق آن‌ها به این نماد است؛ نمادی که برای تسخیر نیروها، حمایت از زندگی و گسترش آفرینش با طرح‌های متنوع (باز، بسته یا دسته‌ای) به کار می‌رفت (عوض و همکاران، ۲۰۰۸: ۱۶۷-۱۷۹). نیلوفر آبی، به عنوان یکی از مهم‌ترین و مشهورترین رموز مصر باستان، به نماد فرعونی تبدیل شد و از آن زمان تا عصر حاضر، به عنوان یک رمز هنری پایدار در فرهنگ مصری باقی مانده است (Ettinghausen et al., 2001: 89-94).

۴-۲- نیلوفر آبی

واژه لوتوس (نیلوفر آبی) از کلمه مصری نانوفر^{۱۲} گرفته شده که به معنای زیبا یا کامل است (شوالیه و گربان، ۱۳۸۷: ۵/۵۰۴). نیلوفر آبی، گیاهی آبی با شکوفه‌های معطر و برگ‌های پهن و گيرا است که زیبایی خیره‌کننده‌ای به برکه‌ها و باغ‌های آبی می‌بخشد. این گل نه تنها جنبه زینتی دارد، بلکه

عمل می‌کند که در فرهنگ‌های مختلف با مفاهیمی چون پاکی، تولد دوباره، خروج از ظلمت به نور و تعالی روح پیوند خورده است. در حوزه معماری و طراحی داخلی نیز، نمادگرایی به معنای آفرینش اشکال و فضاهایی است که فراتر از کارکرد مادی خود، با احساسات، باورها و هویت دینی-فرهنگی مخاطب سخن می‌گویند. به همین دلیل، حضور مکرر نقش مایه نیلوفر در کاشی‌کاری‌ها، گچ‌بری‌ها، تذهیب‌ها و نقوش فرش ایرانی-اسلامی را نمی‌توان صرفاً تزئینی دانست، بلکه باید آن را زبانی نمادین برای انتقال مفاهیم عرفانی و زیبایی‌شناسی توحیدی تلقی کرد (بلخاری قهی، ۱۳۹۴).

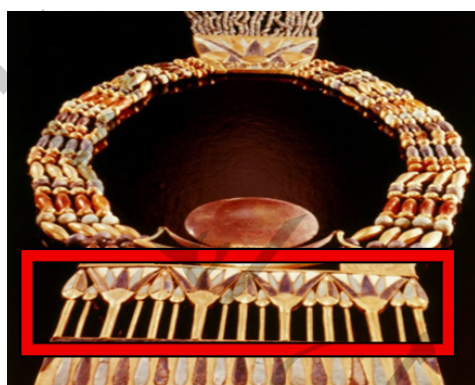
با اتکا به این چارچوب نظری، در پژوهش حاضر نقش مایه نیلوفر آبی به عنوان یک نشانه چندلایه و بین فرهنگی بررسی می‌شود که از مصر باستان تا هنر اسلامی، معانی خود را حفظ کرده و در عین حال متناسب با زمینه اسلامی بازتفسیر شده است.

۴-۱-۱- نمادگرایی در هنر

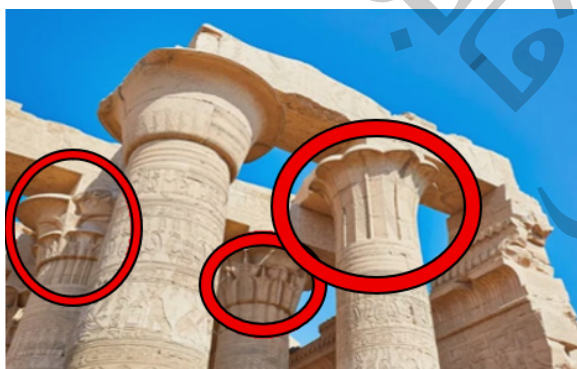
نمادگرایی در هنر، به استفاده از نمادها، نشانه‌ها و تصاویر چندلایه برای انتقال مفاهیم عمیق، ایده‌ها، احساسات، ارزش‌های فرهنگی یا معنوی اشاره دارد. این جنبش هنری، که در اواخر قرن نوزدهم در اروپا پدیدار شد، به‌ویژه در نقاشی، ادبیات و شعر، بر بیان دنیای درونی، رویاها، اسطوره‌ها و مفاهیم انتزاعی تمرکز داشت و در تقابل با واقع گرایی، که به بازنمایی عینی و مادی جهان می‌پردازد، قرار می‌گیرد (Cirlot, 2001: 13). نمادگرایی، به عنوان یکی از اشکال بیانی مبتنی بر ایحاء و اشاره، از تصاویر ملموس با تصورات ذهنی نشأت می‌گیرد و به مخاطب (بیننده یا خواننده) فرصت خیال‌پردازی و استنتاج معانی پنهان را می‌دهد؛ معانی‌هایی که توصیف مستقیم آن‌ها با ابزارهای زبانی یا تصویری عادی دشوار است (قادوس و السید، ۱۳۷۹: ۲۱۱-۲۱۵). بنابراین، در پژوهش حاضر، از نمادگرایی برای تحلیل نقش مایه نیلوفر آبی به عنوان یک نشانه‌ی چندوجهی استفاده شده است.

در مناطق عربی، نمونه‌های برجسته‌ای از کاربرد نمادگرایی را می‌توان در نقاشی‌ها و نقوش مرتبط با نیلوفر آبی مشاهده کرد، که رواج گسترده‌ای در سراسر جهان عرب داشت و تحت تأثیر تمدن‌های مجاور (مانند مصر باستان و هند) قرار گرفت (عوض

شد، جایی که بدنه ستون با نیم استوانه‌های بلند پوشانده می‌شد و به تاجی متصل بود که از نیم استوانه‌های بزرگ‌تر و رأسی نیم‌دایره‌ای تشکیل می‌گردید (تصویر ۲). قدیمی‌ترین نمونه‌های این ستون‌ها در مصر علیا (جنوب) یافت شده، جایی که نیلوفر آبی نماد این منطقه است (Shaw, 2000: 164-166).



تصویر ۱. گردنبند توت‌عنخ‌آمون با پکتورال قمری، موزه مصر قاهره (URL 1)



تصویر ۲. سرستون‌های معبد کوم اومبو (URL 2)

۴-۴- نیلوفر آبی در هنر اسلامی

مسلمانان، نیلوفر آبی را در لباس، منسوجات، ظروف فلزی، کاشی‌کاری، گچ‌بری و معماری به کار بردند، اما کاملاً از معنای فرعون‌ی (تولد خدایان از گل) پاک‌سازی کردند و آن را در چارچوب توحیدی بازتفسیر نمودند. نیلوفر آبی در هنر اسلامی عمدتاً نماد پاک‌ی، تجدید حیات، روشن‌گری و زیبایی الهی شد، زیرا همانند خورشید، هر صبح از تاریکی بیرون می‌آید و هر غروب بازمی‌گردد، بدون اینکه آلوده شود (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۵۰۸-۵۰۹؛ Baer, 1998: 71). سه نظریه اصلی درباره منشأ نیلوفر آبی اسلامی وجود دارد که هیچ‌کدام یکدیگر را نفی نمی‌کنند، بلکه مکمل‌اند:

منبع غذایی نیز هست؛ زیرا تمام اجزای آن (ریشه، ساقه، برگ و دانه) خوراکی‌اند، به طوری که ریشه‌های خشک‌شده نیلوفر آبی را آسیاب کرده و از آن نان یا آرد تهیه می‌کنند (Wilkinson, 1992: 129؛ الفیومی، ۲۰۲۳: ۳ و ۶).

از مهم‌ترین ویژگی‌های نیلوفر آبی، پاکیزگی ذاتی آن است، با وجود رشد در باتلاق‌ها و آب‌های گل‌آلود، ساختار برگ‌ها (با زوایای خاص) اجازه نمی‌دهد ذرات ناپاک بر سطح آن بنشینند و همواره تمیز می‌ماند. این ویژگی، نیلوفر آبی را به نمادی از تعالی روح از ناپاکی‌های مادی تبدیل کرده است (الفیومی، ۲۰۲۳: ۴؛ Cirlot, 2001: 203-205).

۳-۴- نمادگرایی نیلوفر آبی در مصر باستان؛ پیش‌زمینه‌ای

برای دوره اسلامی

در مصر باستان، نیلوفر به سبب باز و بسته‌شدن روزانه گل و پیوند آن با آب‌های نیل، با آفرینش، خورشید، تولد دوباره و حیات پس از مرگ ارتباط داشت (Wilkinson, 1992: 128-131؛ Shaw, 2000: 164-166). این نقش بر ستون‌ها، دیوارنگاره‌ها، اشیای آیینی و منسوجات دیده می‌شد و گاه با نشان‌های حیات جاودان و قدرت سلطنتی ترکیب می‌گردید (عوض و همکاران، ۲۰۰۸: ۱۶۷-۱۷۹). برای پژوهش حاضر، اهمیت این پیشینه در فراهم کردن خزانه‌سازی گل باز، غنچه و آرایش متقارن است؛ صورت‌هایی که پس از ورود به بافت اسلامی، از دلالت‌های صریح خدایان مصری فاصله گرفتند و در نظامی انتزاعی و تزئینی بازاریابی شدند. نمونه‌ای برجسته، گردنبند رامسس دوم است که فرعون را به خدای خورشید تشبیه می‌کند. او از دل نیلوفر آبی بیرون می‌آید و هر روز زندگی جاویدان می‌بخشد، چرا که نیلوفر آبی از آب‌های ازلی نیل برمی‌خیزد و نماد باروری رودخانه است (Shaw, 2000: 164-166). این کاربرد برای همه فراعنه متداول بود؛ برای مثال، در موزه مصر قاهره، گردنبندی از توت‌عنخ‌آمون با همین شمایل (نیلوفر آبی به عنوان نماد رستاخیز) نگهداری می‌شود (تصویر ۱)، (Wilkinson, 1992: 129). نیلوفر آبی به عنوان یکی از اشکال تاج‌گذاری ستون‌ها در معماری مصری شناخته می‌شود؛ ستون‌ها به صورت گل باز یا بسته بر بدنه‌ای بلند و سنگی (شبیه ساقه) ساخته می‌شدند. این فرم بعدها به تزئینات سنگی تبدیل

آن در منطقه خاورمیانه فراهم کرد (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۲۸)، زیرا نیلوفر به باتلاق یا رودخانه نیازمند بود. از جمله آثار برجسته معماری که از این هنر استفاده کرده‌اند، می‌توان به آثار زیر اشاره کرد که از عصر فاطمی (تصویر ۴) و دوره مملوکی در مصر (تصویر ۵) باقی مانده است. یکی از نمادهای نیلوفر آبی گرایشات معنوی این نقش است. از آن جهت که ریشه هایش در لجن است، با این حال به سمت بالا و آسمان می‌روید از آبهای تیره و لجن خارج می‌شود و گل‌هایش زیر نور خورشید و روشنایی آسمان رشد می‌کنند.



تصویر ۳. حرم شریف مسجدالاقصی (URL 3)



تصویر ۴. تصویر مسجد الازهر قاهره، مصر، قرن یازدهم میلادی (URL 4)



تصویر ۵. گنبد و گلدسته مدرسه جانم البهلوان (URL 5)

پژوهش‌های تاریخ هنر اسلامی نشان می‌دهند که سطوح تزئینی مساجد و بناهای مذهبی، بستری برای بازآرایی نقش‌های گیاهی پیشین در قالب ترکیب‌های انتزاعی، متقارن و تکرارشونده بوده‌اند (Ettinghaus-Grabar, 1992: 45-47). اسلام که بین ساکنان منطقه انتشار یافت، انسان‌ها را به عمارت زمین و استفاده از محصولات آن، تقدیس عمل، توحید خالق که همه چیز را آفریده، نهی از تقلید خلق خدا و پرهیز از تصاویری که بدون تفکر به خالق آن جان و روح را جذب می‌کرد، تشویق می‌کرد. بر این اساس ساکنان این منطقه به تجرید و نمادگرایی در بیان عقیده جدید

۱- میراث مصری-قبطی (مهم‌ترین و قدیمی‌ترین منبع) مصر پس از فتح اسلامی، بزرگ‌ترین کارگاه نساجی و کاشی‌کاری جهان اسلام بود. نقش مایه نیلوفر آبی از هنر قبطی (قرن ۴-۸ م) مستقیماً به هنر فاطمی منتقل شد و سپس به اندلس، شام و شمال آفریقا گسترش یافت (Ettinghausen et al., 2001: 89-94).

۲- تأثیر هنر چین (از طریق جاده ابریشم و مغول‌ها، قرن ۷-۹ هـ) از دوره ایلخانی و تیموری، نیلوفر آبی چینی (با گلبرگ‌های بلند و باریک) وارد شد و با نیلوفر آبی مصری ترکیب گردید. این ترکیب در کاشی‌کاری‌های سمرقند، هرات و سپس عثمانی مشهود است. پژوهشگرانی مانند الراجحی و همکاران (۲۰۲۱) این تأثیر را تأیید می‌کنند، به‌ویژه در منسوجات مملوکی و نقاشی‌های مکتب بغداد (الراجحی و همکاران، ۲۰۲۱: ۴۵-۵۲).

۳- تأثیر هنر ایران در دوره ساسانی (نخلچه و نیلوفر آبی ترکیبی) در ایران پیش از اسلام، نخلچه (پالمت^{۱۳}) و نیلوفر آبی به‌صورت ترکیبی دیده می‌شد. پس از اسلام، این فرم با نیلوفر آبی مصری و چینی درهم آمیخت و به شکل ختایی (گل‌های ابر مانند) درآمد (Pope, 1938: 212-215, Candy 1993: 82). بنابراین نمی‌توان گفت نیلوفر آبی اسلامی صرفاً چینی یا صرفاً مصری است؛ بلکه یک نقش مایه «بین‌فرهنگی» است که در هر منطقه با لایه‌های معنایی اسلامی (پاکی، تجدید حیات، زیبایی الهی) بازتفسیر شده است (Blair & Bloom, 1995: 156-160).

۴-۱- نمادشناسی گل نیلوفر آبی بناهای دوره اسلامی

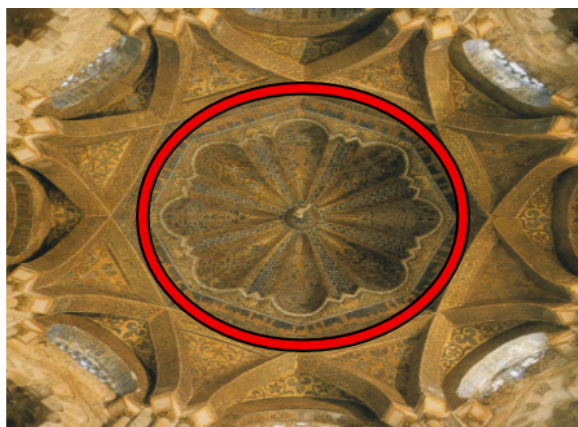
در خاورمیانه و شرق مدیترانه

سرزمین‌های شرق و جنوب دریای مدیترانه تا زمان ظهور اسلام از اشکال هنری نیلوفر آبی استفاده کردند و اشکال مختلفی از آن را گسترش دادند و در همه کشورهایی که تمدن اسلامی به آنجا رسید (هند، فارس، ترکیه و اندلس) آن را رواج دادند.

مساجد بارزترین مثال استفاده از نیلوفر آبی در دوره اسلامی، با استفاده از کاشی‌کاری‌های قبة الصخره در قدس شریف (تصویر ۳) و تزئینات سنگی نمای بیرونی قصرالمشتی اموی آغاز شد. تشابه آن با جوانه نخلی که بیشتر از نیلوفر آبی رایج بود، به انتشار این هنر کمک کرد و زمینه را برای پذیرش گسترده

خاصی بوسیله ماهرترین صنعت پیشگان مورد استفاده قرار گرفت و به صورت ترکیبات زیبایی درآمد. زیبایی آن را در تشابه سر قوس‌های سنگی به هم پیوسته بر بالای ستون‌ها و تاج‌ها با کناره‌های گلبرگ‌های نیلوفر آبی که با نسیم در حرکت است، می‌بینیم. این اوج ابداعات انتزاعی در هنر عربی اسلامی بود.

قدرت این عنصر در همسازی با تمامی انواع سطوح است، زیرا در همه تزئینات طاق‌ها و تراس‌های دندانه‌دار مورد استفاده قرار می‌گرفت. با توسعه آن، هنر نقوش اسلیمی به وجود آمد که شکل انتزاعی‌تر آن در هنر اسلامی است (که انعکاس فلسفه دینی رایجی است که مومن را از طبیعت و تقلید از آن دور می‌کند). نقوش اسلیمی در زیبا سازی اشکال تزئینی متناسب و متداخل موفق بود و ذهن بیننده را به تفکر و تأمل وامی‌داشت. به عنوان مثال گنبد محراب مسجد جامع بزرگ قرطبه در اندلس از نظر ساختار صوری، نقش مرکزی محراب با نمای گشوده گل نیلوفر شباهت دارد؛ زیرا گلبرگ‌های متعدد آن به صورت شعاعی و متقارن از یک نقطه مرکزی به سوی پیرامون گسترش یافته‌اند. این آرایش، حالت نیلوفر را هنگام شکفتن و باز شدن کامل گلبرگ‌ها تداعی می‌کند. با این حال، این شباهت بیشتر ریخت‌شناختی و بصری است و برای شناسایی قطعی نقش به عنوان گل نیلوفر، به شواهد تاریخی و تطبیقی بیشتری نیاز است (تصویر ۶).



تصویر ۶. گنبد محراب مسجد جامع بزرگ قرطبه، اندلس. (URL 6)

۴-۱-۲- هنر نقوش اسلیمی و غنای زینتی در مصر

با تاثیر آشکار از هنرهای اقوام مجاور کشورهای شرقی اسلامی، نیلوفر آبی مجدداً در آثار تزئینی دوران حکومت مماليك ظهور یافت، مثل خاتم کاری با نشانه‌های هنر چینی که تاثیر

خویش پناه برده و از استفاده از اشکال انسانی و حیوانی دوری جستند و برخی اشکال و رموزی که اجدادشان به آنها تکیه کرده بودند را یافتند که مهمترین آنها نیلوفر آبی بود، این گل به عنوان ابزار مناسب هنری و رمزی محسوب می‌شد، آنها بعداً شکل و کاربرد آن را تغییر دادند.

شخصیت عناصر گیاهی اصلاح شده در قرن دوم هجری در عصر عباسی ظاهر شد و ظهور تزئینات نقوش اسلیمی از زمان تاسیس شهر سامراء (قرن سوم هجری / نهم میلادی) آغاز شد. پژوهشگران دوره‌های اسلامی معتقدند که نقوش اسلیمی ابتدا در خاورمیانه به صورت آشکارا ظاهر شد و سپس در دیگر مناطق رواج یافت. همانطور که التهامی معتقد است که هنرمند مسلمان "در عصر مملوکی تغییر کرد و نیلوفر آبی را اصلاح کرد و از آن گلی ترکیبی آفرید که گلبرگ‌هایش با حرکتی نرم می‌چرخید و طبیعت سرزنده و زیبا را در آغوش می‌گرفت و گاهی گل زنبق نامیده می‌شد" (الراجحی و همکاران، ۲۰۲۱، ص. ۱۷۸).

نیلوفر آبی در دوره مملوکی بر عناصر تزئینی منسوجات ایرانی تاثیر گذاشت و بصورت واضح متأثر از تاثیرات شرق دور بود، اما تفاوتی بین نیلوفر آبی دوره مملوکی و دوره صفوی وجود داشت و آن اینکه اولی طبیعی‌تر و زنده‌تر از دومی بود. (التهامی، ۲۰۰۳، ۲۹۰) اما در دوره عثمانی هنرمندان از تزئینات دوره صفویه استفاده کردند و آشکارا مشابه آن تزئینات بود، ولی جزئیات دقیق و زیبایی را به آن تزئینات افزودند تا زنده‌تر و زیباتر از تزئینات مشابه خود در عصر صفوی شود.

۴-۱-۴- هنر نقوش اسلیمی و غنای زینتی در اندلس

تزئینات به شکل گل و گیاه، از ابتدای عصر اموی و عباسی تاثیر متمایزی بر هنرهای دریای مدیترانه بر جای گذاشت و ساختمان‌ها از این حوزه تزئینی که نقوش اسلیمی نامیده می‌شد، بهره فراوانی بردند. نمادگرایی نقش واضحی در این هنر داشت، زیرا مبتنی بر واحدهای تزئینی مرکب از نیلوفر آبی (که از زمان ظهورش تا دست کم قرن یازدهم شبیه گلبرگ‌های سه تایی یا گل نیلوفر فرعونی بود) بود که همچون سبک هنری متمایز از دیگر هنرهای سنتی بود و نمادگرایی آن را در همه مناطق عربی گسترش داد و به اندلس رسید و یکی از رایج‌ترین عناصر تزئینی گیاهی بود. این عنصر گیاهی پیشرفت خاصی در اندلس داشت و مورد حمایت قرار گرفت و هر نوع آن با طراحی

۴-۲- نماد شناسی گل نیلوفر آبی در منسوجات دوره

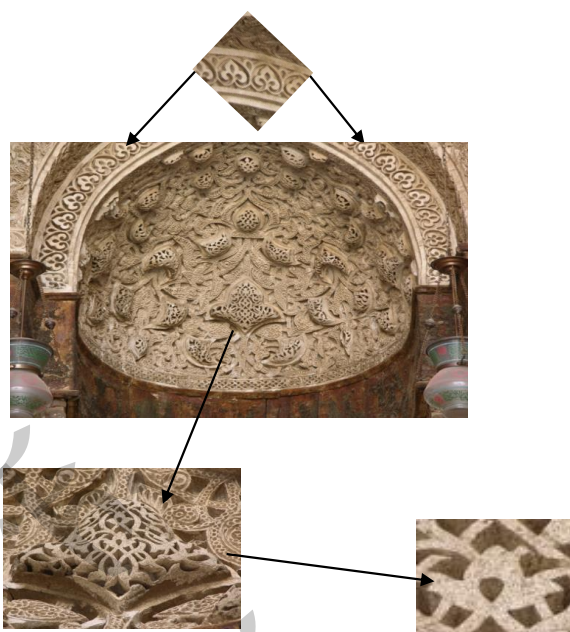
اسلامی خاور میانه و شرق مدیترانه

نیلوفر آبی اغلب در قاب‌های (قوسی) یا ستاره‌های هشت‌پر قرار می‌گرفت و بانقوش پیچان گیاهی ترکیب می‌شد، که این امر نه تنها زیبایی شناختی، بلکه نمادین بود و مخاطب را به تأمل در وحدت الهی و ریتم آفرینش دعوت می‌کرد (Baker, 1995: 85). پیشرفت و گسترش نمادگرایی نیلوفر آبی در منسوجات اسلامی مرهون عوامل اقتصادی، فرهنگی و سیاسی بود. وجود مواد خام فراوان مانند پنبه (از دلتای نیل)، کتان و ابریشم (وارداتی از چین و هند)، همراه با آسایش اقتصادی در دوره‌های فاطمی و مملوکی، و تشویق خلفا و امیران به تولیدات نساجی، نقش کلیدی ایفا کرد. حاکمان اسلامی، به‌ویژه در مصر فاطمی (۳۵۸-۵۶۷ هـ / ۹۶۹-۱۱۷۱ م)، کارگاه‌های طراز (بافندگی تشریفاتی) را تأسیس و بر آن‌ها نظارت داشتند؛ این کارگاه‌ها نه تنها لباس‌های خلیفه را با کتیبه‌های طلایی و نقش مایه‌های نیلوفر آبی می‌بافتند، بلکه صادرات را رونق می‌دادند (Bierman, 1998: 15). در دوره مملوکی (۶۴۸-۹۲۳ هـ / ۱۲۵۰-۱۵۱۷ م)، این صنعت به اوج رسید و پارچه‌های اسلامی بازارهای جهانی (از هند تا اروپا) را تسخیر کرد؛ پارچه‌های مزین به نیلوفر آبی اغلب به عنوان هدایای دیپلماتیک یا خلعت اهدا می‌شدند و نماد وفاداری و تقدس بودند (Behrens-Abouseif, 2014: 152). این پارچه‌ها، با تکنیک‌هایی چون چاپ بلوکی با موم یا بافت نسج، نه تنها کارکرد مادی، بلکه لایه‌ای معنوی نیز داشتند و در مراسم مذهبی یا درباری، یادآور تعالی روح از ناپاکی‌های دنیوی بودند (Mackie, 1984: 127).

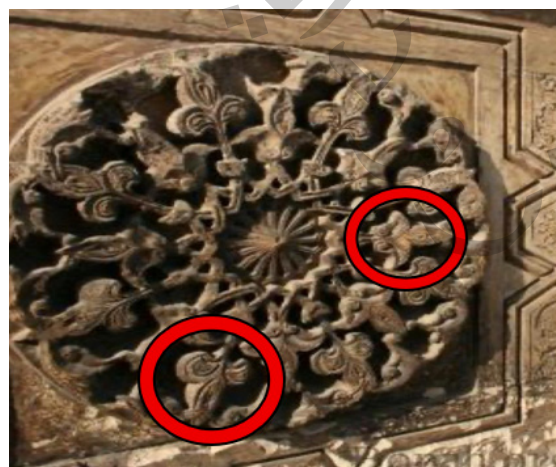
یکی از نمونه‌های برجسته، پارچه پنبه‌ای مزین به مشتقات نیلوفر آبی (گل‌های کاملاً باز در قاب‌های گیاهی) است که احتمالاً در ولایت گجرات (هند، تحت تأثیر تجارت مملوکی) بافته شده، اما در فسطاط (قاهره قدیم) یافت شده و به قرن ۹-۱۰ هـ / ۱۵-۱۶ م تعلق دارد. این پارچه، با الگوی نیلوفر آبی-نخلچه (lotus-palmette) الهام‌گرفته از ابریشم‌های یونان چینی، نشان‌دهنده هیبریدیت فرهنگی جاده ابریشم است (Guy, 2013: 1-5).

نمونه‌هایی از منسوجات اسلامی در موزه‌ها باقی مانده است از جمله در موزه برلین و موزه مترو پولیتین (تصویر ۹ تا ۱۵) که در

آن در ساختمان‌های مملوکی و آثار باستانی فلزی و شیشه‌ها در سوریه و مصر پیدا است، این گل در طاق محراب ناصر بن محمد بن قلاوون (تصویر ۷ و ۸) و محراب زاویه زین الدین یوسف آشکار است. تصویر این گل در آثار باستانی هنری با تصویر موجود در محراب‌ها متفاوت است، برای مثال تزئینات در محراب مساجد ساده هستند در حالی که در آثار باستانی هنری غنی هستند، زیرا انحناء فراوانی دارند و مخصوصاً پایه جامی شکل آن متمایز است و همچنین شاخه‌های داخلی دقیق و غنی با نقاشی گل و گیاه و اشکال دایره مانند هستند.



تصویر ۷. مجموعه سلطان قلاوون که با نام‌های مسجد، مدرسه، گنبد و بیمارستان المنصور قلاوون نیز شناخته می‌شود، منبع: پروژه منار آثار- دانشگاه آکسفورد (URL 7)



تصویر ۸. گنبد محراب ناصر بن قلاوون (الراجی و همکاران، ۲۰۲۱: ۱۸۸)

مناطق مصر و سوریه بافته شده و در آنها تصاویر گل نیلوفر آبی به وضوح قابل مشاهده است. از جمله نکات قابل توجه آن است که در قرون مختلف این تکه پارچه‌ها بافته شده‌اند.



شکل ۹. نیلوفر آبی مزین شده بر روی قطعه پارچه. نیلوفر آبی و گل آلو بر قطعه پارچه کتان مملوکی / مصر / قرن ۱۴-۱۵ م. بافت حریر آبی / مصر / قرن ۱۴. (الراجحی و همکاران، ۲۰۲۱: ۱۸۸)



تصویر ۱۳. بخشی از یک کت، اوایل قرن چهارم، منسوب به مصر، ابریشم دوبافت، موزه متروپولیتن (URL 11)



تصویر ۱۴. قطعه پارچه‌ای قرن ۱۳-۱۴، منسوب به مصر، کتان، ابریشم، نخ‌های پیچیده شده با فلز، گلدوزی بافت ساده، موزه متروپولیتن (URL 12)



تصویر ۱۰. قطعه پارچه‌ای جنس ابریشم قرن ۱۴ میلادی منسوب به مصر یا سوریه، موزه متروپولیتن (URL 8)



تصویر ۱۱. بخشی از یک نوار تزیینی مربوط به قرن هفتم تا دهم میلادی، احتمالاً یک روبان کلاوس از یک ردا است. این لباس رایج در منطقه مدیترانه است، موزه متروپولیتن (URL 9)



تصویر ۱۵. قطعه پارچه‌ای منسوب به مصر قرن ۱۴، ابریشم دوبافت، موزه متروپولیتن (URL 11)



تصویر ۱۲. قطعه ای پارچه از مصر یا سوریه مربوط به قرن ۱۳ میلادی، موزه متروپولیتن (URL 10)

اعتبار تحلیل زمانی افزایش می‌یابد که شناسایی نقش بر فرم گلبرگ‌ها، ساختار پایه، اتصال به ساقه، تاریخ و محل تولید اثر و مقایسه تطبیقی استوار باشد. از این رو، نتایج پژوهش بیانگر الگویی محتمل از تداوم و باز تفسیر است و نباید به صورت مسیر خطی و یگانه انتقال نقش مایه تعبیر شود.

۶- نتیجه‌گیری

نیلوفر آبی یکی از عناصر تزئینی گیاهی است که در نقش و طرح اجزای مفاخر ما قبل از اسلام در آن منطقه بیشترین کاربرد را داشت، مصری‌ها در دوره باستان بیشتر از دیگران از این طرح استفاده می‌کردند. آنها از این گل برای زینت، دسته گل‌های اموات، ساختمان‌ها و تزئینات و منسوجات استفاده می‌کردند و این کار دلالت‌های سیاسی، دینی و هنری داشت. پادشاهان آن را مقدس می‌دانستند و از نمادهای آن در لباس‌ها، ابزار، مقبره‌ها و معابد خود استفاده می‌کردند تا ایمان خود به تجدید و زندگی دوباره را بیان کنند؛ زیرا این گل، روزها بر روی سطح آب باتلاق رود نیل باز و شب‌ها بسته می‌شد. اوج پیشرفت و نمادگرایی در خاورمیانه و شرق مدیترانه در دوره اسلامی نمودار شد و از طریق اندلس از این دو منطقه به اروپا منتقل شد، منسوجات را می‌توان یکی از رسانه‌های مهم گردش الگوهای گیاهی دانست و هنرمند مسلمان نیروهای خود را برای استفاده از شاخه‌ها و برگ‌های به هم پیوسته گیاهان جهت توازن^۴ و انسجام در ابتدا به کار گرفت، سپس با ابتکار عمل از آنها، خطوط و منحنی‌های متداخل تزئینی را به کار گرفت که ویژگی خاص هنر اسلامی در کشورهای عربی و اروپا شد و حتی اروپایی‌ها (مردم شمال مدیترانه) آن تزئینات عربی را نقوش اسلیمی نامیدند.

نتایج نشان داد که در هنر اسلامی گل نیلوفر آبی نماد تقدیس عمل، توحید خالق که همه چیز را آفریده، نهی از تقلید خلق خدا و پرهیز از تصاویری که بدون تفکر به خالق آن جان و روح را جذب می‌کرد، می‌باشد. نگاه دقیق به برخی اشکال پیشرفته نیلوفر آبی آشکار می‌کند که هنرمند مسلمان بر خلاف دوره های قبل از اسلام به جای استفاده از برگ‌های سه گانه، از برگ‌های ۴، ۵ و بیش از ۵ استفاده نمود. علاوه بر این هنرمندان مسلمان از انحناهای دایره‌ای برای نقش نیلوفر

۵- بحث و بررسی

یافته‌ها نشان می‌دهد که تداوم نیلوفر در هنر اسلامی شرق مدیترانه به معنای انتقال بدون تغییر یک نماد از مصر باستان نیست. در مصر باستان، گل با آفرینش، خورشید و حیات پس از مرگ پیوند داشت؛ اما در بافت اسلامی، صورت گیاهی باقی ماند و دلالت‌های اسطوره‌ای آن کم‌رنگ شد. بدین ترتیب، استمرار تاریخی نیلوفر بیش از آنکه استمرار کامل معنای پیشین باشد، نمونه بازتفسیر یک نقش مایه کهن در نظام زیبایی‌شناختی جدید است (Wilkinson, 1992: 48)؛ (Baer, 1998: 71). این بازتفسیر با دگرگونی صوری همراه است. گل طبیعی یا نیمه‌طبیعی در ترکیب با نخلچه، برگ‌های چندپر، ساقه‌های پیچان و قاب‌های متقارن، صورتی انتزاعی و تکرارشونده یافته است. در معماری، قرارگیری نقش در حاشیه‌ها، محراب‌ها، گنبدها و شبکه‌های پیوسته، آن را از تصویری منفرد به جزئی از سازمان سطح تبدیل کرده است؛ سازمانی که بر ریتم، تقارن و تکرار استوار است (Necipoğlu, 1995: 112-119؛ Blair & Bloom, 1995: 156-160). در منسوجات نیز نقش درون قاب‌های قوسی، ترنج‌ها، ستاره‌های هشت‌پر و نوارهای تکرارشونده قرار گرفته و با شاخه‌های پیچان یا کتیبه‌ها ترکیب شده است (Baker, 1995: 85). نقش معماری به سطحی ثابت وابسته است، اما منسوجات از طریق کارگاه‌های طراز، هدایا، خلعت‌ها و تجارت میان مصر، شام و دیگر مراکز منتقل می‌شد (Bierman, 1998: 15)؛ (Behrens-Abouseif, 2014؛ Mackie, 1984: 127-140). از این رو، منسوجات را می‌توان یکی از رسانه‌های مهم گردش الگوهای گیاهی دانست. مقایسه نمونه‌ها نشان می‌دهد که رابطه بنا و منسوجات لزوماً نسخه‌برداری مستقیم نیست؛ بلکه هر دو از دستور زبان تزئینی مشترکی شامل تقارن، تکرار، قاب‌بندی، انتزاع و پیوند واحد گیاهی با ساختار هندسی بهره می‌گیرند. در معماری، این دستور زبان با تقسیم‌بندی سطح و ابعاد بنا هماهنگ می‌شود و در منسوجات، متناسب با بدن، حاشیه لباس و محدودیت‌های بافت یا گلدوزی تغییر می‌کند. همچنین، شباهت هر نقش سه‌پر یا چندپر با نیلوفر برای شناسایی قطعی کافی نیست؛ زیرا مرز میان نیلوفر، نخلچه، زنبق و صورت‌های ترکیبی در تزئینات اسلامی گاه مبهم است.

شکلی که هر بار به آن نگاه می‌کنیم ما را به سوی خود جلب می‌کند. (مرزوق، ۱۹۷۴، ۱۳)

منابع و مآخذ

- الیاده، میرچا. (۱۳۹۰). *رساله در باب تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.
- الراجحی، بردیس عبد الحلیم، سعد، هبة محمود، ومطوع، حنان عبد الفتاح. (۲۰۲۱). *الزهور الصینیة المستعارة فی الفن الإسلامی حتی نهاية القرن ۹هـ/۱۵م. مجلة/السیاحة والفنادق والتراث*، جلد ۲، عدد ۱
- التهامی، عائشة عبد العزیز. (۲۰۰۳). *النسیج فی العالم الإسلامی فی القرن (۸-۱۱هـ/۱۴-۱۷م). الإسکندریة: دار الوفاء لدنیا الطباعة والنشر.*
- الفیومی، فتون فؤاد عبد القادر. (۲۰۲۳). *تقنية النانو فی زهرة اللوتس واستخدامها فی صنع التحف المعاصرة. المجلة الدولية لدراسات التصميم والأزياء*، ۱۶(۱)، ۲۲-۱.
- بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۴). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*. تهران: انتشارات سوره مهر.
- حسنوند، محمدکاظم، و شمیم، سعیده. (۱۳۹۳). *بررسی نقش‌مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند. جلوه هنر*، ۱۱(۱)، ۳۹-۲۲.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی. تهران: انتشارات جیحون.
- عوض، أودیت أمين، العربی، رانیا السید، وحسن، دینا طلعت یوسف. (۲۰۰۸). *الرمز المصری القديم مصدرًا لابتکار تصمیقات طباعیة لملاابس الفتیات. فی المؤتمر العلمی الأول: الموروث الفنی والحرفی لغة تواصل بین الشعوب.*
- قادوس، عزت زکی حامد و السید محمد عبد الفتاح. (۲۰۰۴). *الآثار القبطیة والبیزنطیة. انتشارات دار المعرفة الجامعیة.*
- مرزوق، محمد عبد العزیز. (۱۹۷۴). *الفنون الزخرفیة الإسلامیة فی العصر العثماني. القاهرة: الهيئة المصریة العامة للكتاب.*

آبی استفاده کردند. در رنگ‌های استفاده شده در نقوش نیز هنرمندان مسلمان، رنگ‌های اصلی چون قرمز، آبی، زرد و ترکیبات آن‌ها، سود بردند. در هنر اسلامی نشانه‌های مستتر در نقش نیلوفر آبی دیگر دینی یا محدود به علیت قوم و امرا نبوده بلکه مردمی شده است و در همه اشکال فعالیت‌های انسانی و بنای شهری رایج شد و در یک شکل معین محدود نشده بلکه با انعطاف پذیری، زمینه را برای ارتباط با دیگر رمزها فراهم کرده و به شکل مجرد و با شکوه و یگانه خود مانده یا در ضمن گروه‌های هنری درآمده است.

ویژگی‌های هنری نیلوفر آبی در منطقه مورد پژوهش مورد استفاده و شایستگی‌های فکری و شغلی ساکنان این منطقه، الگوی غنای هنری و نقطه آغاز آزادی و ابداع انسانی و تقدیس مفهوم توحید در ادیان آسمانی پس از نفوذ بت پرستی را تشکیل داده که آن را در رأس هرم سبک نمادگرایی قرار داده است و در گذر زمان پیشرفت کرده است.

پی‌نوشت‌ها:

- 1- Lotus flower
- 2- Symbolism
- 3- Arabesque
- 4- Motif
- 5- Abstract
- 6- Bodhisattva
- 7- Gautama
- 8- Metropolitan
- 9- Mircea Eliade
- 10- Archetype
- 11- Hieroglyphic
- 12- Aanoufa
- 13- Palmate

۱۴- هنرمند مسلمان در حالی که پس تخیل بارورش، نقش اسلیمی را ترسیم می‌کند، به سرعت به حرکت در می‌آید، ولی این تخیل را در خدمت قوانین توازن و تقابل، مشابهت و پرتو افکنی در می‌آورد که همگی از اصول اصلی هنر تزئینی است، سپس هنر اسلیمی در دستان او به زیبایی بیرون می‌آید، به

from 1500 BCE to 200 CE. Religions, 9(9), 256.
<https://doi.org/10.3390/rel9090256>

- Necipoğlu, Gülru. (1995). The Topkapi Scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture. Getty Research Institute.

- Neumann, Kiersten. (2023), THE LOTUS, ACROSS WEST ASIA & NORTH AFRICA, ISAC News & Notes No. 254

- Pope, Arthur Upham. (1938). A survey of Persian art (Vol. 3). Oxford University Press.

- Shaw, Ian. (Ed.). (2000). The Oxford history of ancient Egypt. Oxford University Press.

- Wilkinson, Richard Herbert. (1992). Reading Egyptian art: A hieroglyphic guide to ancient Egyptian painting and sculpture. Thames & Hudson.

منابع الکترونیکی

- URL 1. <https://egypt-museum.com/tutankhamun-necklace-with-lunar-pectoral/>

- URL 2. A Look at Ancient Columns from Persia and Egypt

- URL 3. <https://jerudesign.org/wp-content/uploads/2017/01/372a.jpg>

- URL 4. Fatimid Mosques in Cairo | The Architecture of Cairo | Architecture | MIT OpenCourseWare

- URL 5. <https://artofislamicpattern.com/online-classes/online-course-archive/domes-of-cairo/>

- URL 6. https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=monument;isl;es;mon01;1;en

- URL 7. <https://www.manar-al-athar.ox.ac.uk/pages/view.php?ref=123623#Header>

- URL 8. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450735>

- Baer, Eva. (1998). Islamic ornament. Edinburgh University Press.

- Baker, Patricia Lesley. (1995). Islamic textiles. British Museum Press.

- Behrens-Abouseif, Doris. (2014). Practising diplomacy in the Mamluk Sultanate: Gifts and material culture in the medieval Islamic world. I.B. Tauris.

- Bierman, Irene A. (1998). Writing signs: The Fatimid public text. University of California Press.

- Blair, Sheila S., & Bloom, Jonathan Max. (1995). The art and architecture of Islam, 1250–1800. Yale University Press.

- Bloom, Jonathan Max. (1989). Minaret: Symbol of Islam. Oxford University Press.

- Candy, Sheila. (1993). Persian painting. British Museum Press.

- Ciriot, Juan Eduardo. (2001), a dictionary of symbolism, Translated from the Spanish by JACK SAGE Foreword by Herbert Read.

- Ettinghausen, Richard, Grabar, Oleg, & Jenkins-Madina, Marilyn. (2001). Islamic art and architecture, 650–1250 (2nd ed.). Yale University Press.

- Grabar, Oleg.. (1992). The mediation of ornament. Princeton University Press.

- Guy, John. (2013). Peck, A. (Ed.), Interwoven globe: The worldwide textile trade, 1500–1800. Thames & Hudson.

- Mackie, Louise W. (1984). Toward an understanding of Mamluk silks: National and international considerations. Muqarnas, 2, 127–140.

- McDonald, J. Andrew. (2018). Influences of Egyptian lotus symbolism and ritualistic practices on sacral tree worship in the Fertile Crescent

- URL 9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445699>
- URL 10. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450741>
- URL 11. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455299>
- URL 12. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452534>