

الگوهای ساختاری اسلیمی‌های
ابری - ماری در جلدهای دوره
صفوی



نسخه خطی قرآن، اواخر ۱۶ و اوایل
قرن ۱۷ م، جنس: چرم طلایی، تکنیک
ساخت: ضربی طلاکاری، رنگ: آبرنگ
مات، جوهر، طلا، مأخذ:
www.metmuseum.com



الگوهای ساختاری اسلیمی‌های ابری - ماری در جلد‌های دوره صفوی*

الهام شش‌بلوکی** علی‌رضا خواجه‌احمد عطاری*** بهاره تقوی‌نژاد****

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۰/۲۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۱/۲۹

چکیده

در میان نقوش سنتی به‌کاررفته در هنرهای مختلف گاه‌طرح‌هایی وجود داشته که دیده نشده ولی ارزش خاص خود را دارا بوده‌اند. یکی از این نقوش اسلیمی‌های ابری - ماری بوده که دارای ارزش‌های بصری فراوانی هستند. مطالعات انجام شده نشان می‌دهد کاربرد این نقوش بر روی جلد‌های دوره صفوی رونق فراوان یافته به طوری که به یکی از رایج‌ترین نقوش از گنجینه نقوش این دوره مبدل گشته است ولی با این وجود تا به حال کمتر کسی به سراغ پژوهش و تحقیق پیرامون معرفی گونه‌ها و تنوع فرم‌ها و ترکیب‌بندی آن با دیگر نقوش رفته است. نگارندگان در این مقاله در پی آن بوده‌اند که ترکیب‌بندی و ساختار هندسی این نقوش در متن تزیینات روی جلد در دوره صفوی را دنبال نمایند. بر این اساس این سؤالات مطرح بوده است که ۱. نقوش اسلیمی ابری - ماری چه جایگاهی از نظر ترکیب‌بندی در تزیین جلد‌های دوره صفوی داشته است؟ ۲. این نقوش از چه تنوع ساختاری برخوردار بوده است؟ روش تحقیق توصیفی - تحلیلی و بارویکردی اکتشافی بوده، گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل کیفی بوده است.

نتایج تحقیق نشان داده که این نقوش از دو نظام قرینه و بی‌قرینگی در فرم تبعیت کرده و بسته به موقعیت طرح، جهت تزیین جلد بکار گرفته و در ترکیب بندی، نقش پرکننده فضا را داشته‌اند. در عین حال بواسطه حرکت‌های آزاد و موج خود ترکیب‌های یکنواخت و بسته نقوش سنتی را فعال و پویا نشان داده‌اند. بیشترین کاربرد نقوش ابری - ماری با ساختار قرینه در طرح‌های واگیرهای در حاشیه و یا به صورت $\frac{1}{2}$ یا $\frac{1}{4}$ در متن جلد بوده است. نقوش غیرقرینه در بین دیگر عناصر طرح و در ترکیب‌بندی، آزادانه‌تر به کار گرفته شده و نقش پرکننده فضاهای خالی را داشته است که این امر خود گواه پیچیده‌تر شدن روابط نقوش در آثار دوره صفوی بوده است.

واژگان کلیدی

دوره صفوی، اسلیمی ماری - ابری، هنر جلدسازی، الگوهای ساختاری، ترکیب‌بندی.

* این مقاله بر گرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان: «بررسی مفاهیم نقوش اسلیمی ماری - ابری جلد‌های دوره صفوی ایران به منظور طراحی زیورآلات» است که در دانشگاه هنر اصفهان توسط الهام شش‌بلوکی، به راهنمایی علی‌رضا خواجه‌احمد عطاری و مشاوره بهاره تقوی‌نژاد انجام گرفته است.

** کارشناسی ارشد رشته صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان

Email: elhamsheshbolouki@gmail.com

Email: a.attari@au.ac.ir

*** عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان (نویسنده مسئول)

*** دانشجوی دکترای پژوهش هنر و مدرس دانشگاه هنر اصفهان، شهر اصفهان، استان اصفهان

Email: b.taghavinejad@gmail.com

مقدمه

که با توصیف و تشریح شکل اسلیمی‌های ابری-ماری و طبقه‌بندی انواع آن به گونه‌شناسی نقوش پرداخته می‌شود و تحلیلی بدلیل استفاده این نقوش در ترکیب‌بندی به همراه دیگر تزیینات و درک روابط بین نقوش در جلد‌های انتخاب شدهٔ دوره صفوی است. با توجه به تنوع و تعدد جلد‌ها و نقوش بکار رفته اسلیمی ابری-ماری بر روی آنها سعی شده به روش نمونه‌گیری غیر احتمالی هدفمند، تعداد شش جلد انتخاب شود. در انتخاب نمونه‌ها سعی شده تنوع طرح و کیفیت چیدمان نقوش اسلیمی‌های ابری-ماری مورد مطالعه در تحقیق مناسب باشند. این نمونه‌ها در نهایت در قالب جدول به همراه آنالیز نقوش مذکور و ساختارهای خطی آنها نشان داده خواهد شد.

پیشینه تحقیق

پوپ (۱۳۸۷) در کتاب سیری در هنر ایران در جلد ۶، بخش مربوط به جلد و هنرهای مختلف، در میان بررسی نقوش هنرهای دوران ایلخانی، به بررسی این نقش و ریشه آن و تنوع نقوش ابری به لحاظ فرم ضخامت در طرح‌های فرش‌های مناطق مختلف ایران می‌پردازد که نسبت به مابقی کتب موجود که به بررسی نقوش و نشان‌های تذهیب و فرش دست زده‌اند موشکافانه‌تر به این نقوش پرداخته است. همین مؤلف (۱۳۸۹) در کتاب سیر و صور نقاشی ایران به بررسی نقاشی و کتاب آرایی در دوره‌ها و سبک‌های مختلف ایران و نیز فن تذهیب، نسخه‌پردازی و تجلید پرداخته است که در بر دارندهٔ تصاویر و اطلاعات با اهمیتی در این زمینه است.

دروش (۱۳۸۲) نیز در مقاله‌ای با عنوان نسخه‌شناسی: جلد و جلدسازی به بررسی جلد‌های اسلامی و ارائهٔ گونه‌شناسی آرایه‌ها از دیدگاه وایس وایلر^۱ پرداخته و به طبقه‌بندی نقش‌هایی که در قرن نه هجری قمری رایج بوده، می‌پردازد و در آن اشاراتی به نقوش ماری و ابری تحت عنوان گونه‌شناسی نقش‌های مرکزی در جلد‌های این دوران می‌کند که به همراه آنالیز برخی از فرم‌ها ارائه شده است.

رستمی (۱۳۹۲) در کتاب جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار ضمن بررسی اجمالی جایگاه و تحولات هنر جلدسازی در تمدن ایران، تغییرات و تحولات خاص هنر تجلید را در دوره‌های مختلف جلد‌های ایرانی از سه منظر ابزار و فن‌شناسی و تحولات ساختاری و مواد و مصالح، طرح‌ها و نقش‌های تجلید، گونه‌شناسی تجلید در تمدن ایران و تاثیر جلدسازی ایرانیان بر تجلید دیگر سرزمین‌ها نشان می‌دهد.

هالدین (۱۳۶۶) در کتاب صحافی و جلد‌های اسلامی به مطالعهٔ جلدسازی در سرزمین‌های اسلامی همچون جلد‌های عربی، ایرانی، ترکی و هندی و نقد آن جلد‌ها با ارائهٔ تصاویر آن پرداخته است، که شامل مجموعهٔ با ارزشی از

تجلید در عصر صفوی از جمله هنرهایی بوده که به لحاظ تکنیک و تزیینات در کمال ظرافت و زیبایی اجرا شده و آثاری زیبا و فاخر از این دوره برجای مانده و جدای از تکنیک‌های فراوان، نقوش متنوعی هم در آن به کار رفته است. در میان نقوشی که بر روی جلد‌های این دوره استفاده شده نقش ماری- ابری کاربرد فراوانی داشته ولی در طول سالیان دراز از سوی محققین و پژوهشگران کمتر مورد توجه قرار گرفته است، این نقش در قرن هشتم هجری قمری در تلفیق با ابرچینی^۱ واردگسترهٔ نقوش ایرانی شد که شکل بی‌قاعده‌ای از نقش‌های حلزونی مت داخل داشته و به عنوان ابر شناخته شده است. پس از ورود به ایران رنگ و بویی تازه یافت و به طرح اولیه آن تنوع بخشیده شد و بعداً هاباعنوان اسلیمی ماری یا ابری تکامل یافت و روش‌هایی برای نزدیکی با اهداف هنرمندان در کاربرد آن ابداع گشت. به کارگیری نقش ماری- ابری در میان نقوش اسلیمی و ختایی ترکیبی آزاد و روان فراهم ساخت و توانست جای خود را در میان نقوش تزیینی باز نماید. از این نقش در طرح روی جلد کتاب، آثار فلزی، کاشی، نقاشی روی گچ، قالی و ... از قرن هفتم هجری قمری به بعد استفاده شده و با توجه به قابلیت بکارگیری این نقش، بهره‌گیری هنرمندان سنتی در طرح‌های، $\frac{1}{4}$ ، $\frac{1}{2}$ ، $\frac{3}{4}$ و به صورت واگیره‌ای در حاشیه‌ها و در متن اثر به انحاء بی‌شمار امکان پذیر شده است.

با توجه به ویژگی طرح‌های اسلیمی ابری-ماری و به دنبال آن شناخت ظرافت‌ها و حالات فرم و ماهیت اورگانیک و همچنین ویژگی‌های فرمی، ترکیبی و تزییناتی این نقوش می‌توان امکان کاربرد آن‌ها را در هنرهای دیگر نیز تجربه کرد. بر این اساس در اینجا کاربرد وسیع آن در تزیین جلد در دوره صفوی قابل توجه است. این مقاله در پی نشان دادن نحوه ترکیب‌بندی این نقوش در متن تصاویر روی جلد‌های دوره صفوی و ارتباط آن با دیگر نقوش تزیینی روی این جلد‌ها بوده است. بر این اساس این سئوالات مطرح است که ۱. نقوش اسلیمی ابری-ماری چه جایگاهی از نظر ترکیب‌بندی در تزیین جلد‌های دوره صفوی داشته است و ۲. این نقوش از چه نوع ساختاری برخوردار بوده است؟ از آنجا که در بیشتر کتاب‌ها فقط به معرفی این نقوش-که معمولاً محدود به ارائه چند تصویر می‌شود- پرداخته‌اند و از بررسی ساختارهای زیبایی‌شناسانه آن غافل مانده‌اند و با توجه به کاربرد وسیع نقوش ابری-ماری در هنرهای دوره صفوی (و در اینجا جلد‌های صفوی) و نحوه بکارگیری آنها در جلد‌های صفوی می‌تواند نمونه‌ای از ایده‌های زیبایی‌شناسانه هنرمندان صفوی باشد که قابلیت و ضرورت شناخت عمیق تر هنر دوره صفوی از بُعد بصری را نشان می‌دهد.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی و تحلیلی است. توصیفی از آن جهت

۱. نظرات مختلفی درباره منشأ ابر در نقاشی ایران وجود دارد. آژند معتقد است نقش اسلیمی ابری از ابر چینی و از سده سوم به بعد که ظروف چینی وارد ایران شده برای ایرانیان شناخته شده است (۱۳۹۳، صص ۱۴۵ و ۱۴۶) و رستمی می‌نویسد: وجودشگردهای تزیینی نظیر حلقه ابری یا ابرک و حاشیه‌سازی آذین مدور در بخش میانی با خطوط مجلل و گوشه‌های دانه‌دار و بریده‌شده با طرح‌های ابری‌سازی بر آثار هنری (بوپژه روی جلد‌ها) این دوره را می‌توانیم از تأثیرات هنر مانوی به حساب آوریم، اگر چه سابقه آن در ایران به دوران قبل از اسلام می‌رسد (رستمی، ۱۳۹۲: ۵۸).

«با اشتیاق زیادتری تزیین می‌شد و طلاکاری بیش از قرن پانزدهم در آن به‌کار می‌رفت. در بعضی موارد طرح‌های تزیینی کلیه سطح جلد را می‌پوشاند و در بعضی دیگر تزیینی در داخل یک شکل ترنجی یا در قسمت‌های دیگر قرار داشت... تزیینات طلائی و فشاری خارج که مرکب است از پرندگان و حیوانات و منظره طبیعی نمونه اسلوب نقاشی طبیعی دوره صفوی است» (دیماند، ۱۳۶۵: ۸۷-۸۸). استفاده از جلد‌های مقوایی در این دوره مرسوم گردید که با نقاشی آن را می‌پوشاندند. از نظر فنون اجرایی ساخت جلد نیز در برخی موارد تغییراتی صورت گرفت. همچون جلد ضربی که در دوره تیموری با دست و فشار دست ساخته می‌شد ولی در دوره صفوی با استفاده از قالب‌های بزرگ مس و فولاد و بکار بردن ورق طلا بر روی چرم و تحت فشار قرار دادن آن طرح برجسته و طلا می‌نمود. استفاده از فن لاک زمینه‌ای شد که این فن در دوره قاجار به اوج خود برسد.

نقش ماری-ابری و جایگاه آن در نقوش سنتی

ابر در نقاشی ایرانی کاربرد فراوان داشته است. قاضی احمد، مورخ دوره صفوی، آن را یکی از اصول هفتگانه نقاشی ایرانی می‌داند. «در این فن نیز هفت اصل معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق و گره» (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۲) صادقی بیک، نقاش دوره صفویه نیز در کتاب قانون الصور آنجا که از نحوه گرفتن قلم یاد می‌کند می‌نویسد: «ز ابر و واق اگر آگاه باشی چو نیلوفر فرنگی خواه باشی» (همان، ۱۵۷) به نظر می‌رسد هر جا که نقشی موجی‌شکل چون آب و یا باد موج دیده می‌شود از این واژه به نحوی استفاده شده است. در تزیین کاغذ واژه کاغذ ابری یا ابروباد و در نقاشی اسلیمی ابری یاد شده است. پوپ، باستان‌شناس آمریکایی، معتقد است این نقش در قرن هشتم هجری قمری به صورت نقش ابر چینی یا تچیسپس از کشور چین وارد گستره نقوش ایرانی شد که شکل بی‌قاعده‌ای از نقش‌های حلزونی متداخل دارد که

تصاویر جلد‌هاست.

در این پژوهش به بررسی ترکیب‌بندی موجود در نقوش ابری - ماری و یافتن الگوهای ساختاری در جلد‌های دوره صفوی پرداخته، دستاوردهای آن می‌تواند به منبعی جامع برای شناخت و مشاهده نقوش ابری و آشنایی با ساختار و تنوع نقوش در جلد‌های دوره صفوی و همچنین آشنایی بیشتر با طرح‌های سنتی کشورمان باشد.

جلدسازی در دوره صفوی و تزیینات آن

جلد در لغت به معنای پوست است و آن چه از جنس مقوا و جز آن که متن کتاب را فرا گیرد (معین، ۱۳۷۱: ۱۲۳۷) یا آن چه که روی چیزی بکشند یا بچسبانند مثل جلد (عمید، ۱۳۵۸، ص ۲۷۸). هالدین صحافی را هنری برای حفظ نوشته‌ها و به قدمت خود نوشتن می‌داند (هالدین، ۱۳۶۶: ۱۱) و در اصطلاح نسخه‌شناسی به سخت‌ترین و مقاوم‌ترین جزء از اجزای کتاب اطلاق می‌شود یا «مجموعه عناصری که از بیرون، دسته جزوهای صحافی شده را محافظت می‌کند و معمولاً دارای دو دغه و یک عطف است» (دروش، ۱۳۸۲). سیر تحول جلدسازی در ایران تا سده ۱۲ هـ ق گویای رشد غیر قابل وصف این هنر بوده است. اما می‌توان گفت اوج هنر تجلید از دوره تیموری اتفاق افتاد. برتری و نفاست جلد‌های ایرانی در دوره تیموری به سه عامل ربط دارد. «۱. استادکاری و مهارت، چون همه فنون جلدسازی در نهایت کمال خود بود؛ ۲. در ذوق و سلیقه، خصوصاً احساس تناسب و توازن در ترکیب‌بندی و در انتخاب و ترکیب و تلفیق رنگها؛ ۳. در استحکام و انسجام طراحی آن» (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۸۵). در این دوره انواع ساخت و تزیین جلد صورت گرفت. نقوشی چون ترنج و انواع آن، نقش‌های هندسی، طرح بوستان و جانوران، کتیبه، گل و برگ و اسلیمی و ختایی انواع فنون جلدسازی مثل معرق، مشبک، جلد‌های ضربی، سوخت و جلد‌های آقامیرکی^۲ در این دوره انجام می‌شده است.

در دوره صفوی جلدسازی و تزیینات آن ادامه یافت و جلد

۱. این تقسیم‌بندی در کتاب مصطفی رستمی با عنوان «جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار» صورت گرفته است.

۲. جلد‌هایی منصوب به آقا میرک، هنرمند اواخر عهد تیموری و معاصر با بهزاد، که با پرداختن با قلم نقاشی روی جلد و سپس حفاظت آن با چند لایه روغن کمان صورت می‌گرفت و به جلد‌های آقا میرکی شهرت داشته است (رک. رستمی، ۱۳۱۳۹۲، ص ۴۰).

۳. آژند معتقد است این نقش را از روی ناآگاهی «اسلیمی ماری» هم نامیده اند (آژند، ۱۳۹۳، ص ۱۴۶). با وجود این، نامیدن این نقش به اسلیمی ماری در نظر برخی محققان نیز دیده می‌شود. برای مثال مایل هروی می‌نویسد: «گونه‌ای از اسلیمی را گویند که نقش اصلی آن به ماری می‌ماند دارای پیچ و خم‌های بسیار و در عرف مذهبیان به آن بُتْرْمَه گفته می‌شود» (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۷۸). همین نویسنده در جای دیگر بُتْرْمَه را چنین معنا می‌کند «نقشی است به مانند ابری که در سر آن به اطراف انبساط یافته و در وسط آن شکلی گره مانند تزیین شده باشد» (همان: ۵۸۴).

4. T' chis



تصویر ۲ جلد قرآن صحافی با گل اسلیمی و کتیبه‌ای، اوایل قرن ۱۱ هـ ق، جنس: چرم، تکنیک: مهری، ابزارکاری، و طلاکاری، ابعاد: ۲۴،۱×۲۷ cm (۱۸۷)، مأخذ: همان.



تصویر ۱ جلد قرآن طلاکوب و فیروزه‌نشان، قرن ۱۰ هـ ق، جنس: چرم، تکنیک ساخت: ضربی، رنگ: طلاکاری شده و فیروزه نشان، ابعاد: (جلد کاملاً باز ۲۷×۲۸،۶ cm)، مأخذ: www.metmuseum.com



تصویر ۴. نسخه خطی قرآن، اواخر ۱۶ و اوایل قرن ۱۷ م، جنس: چرم طلائی، تکنیک ساخت: ضربی طلاکاری، رنگ: آبرنگ مات، جوهر، طلا، مأخذ: همان.



تصویر ۳. منطق الطیر (زبان پرندگان)، نویسنده: فرید الدین عطار، خط: سلطان علی مشهدی، حدود ۱۱۴۲-۱۲۲۰ هـ.ق، ابعاد: (۲۱.۱ × ۳۲.۷ CM)، مأخذ: همان.

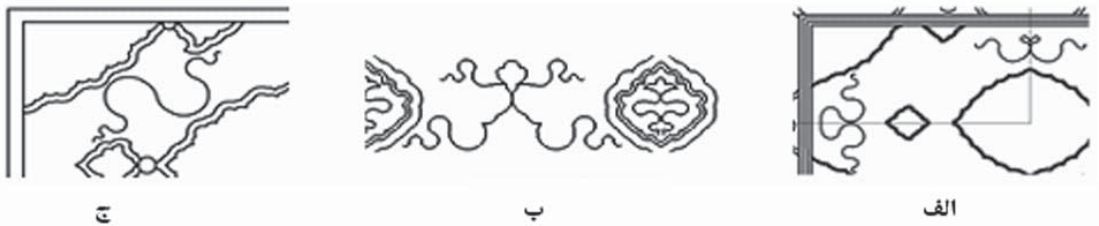
در هیچ یک از منابع شرح کامل و دسته‌بندی قاطعی برای نقوش ماری ابری به دست نیامد و هر مؤلفی بنا بر ظن خود از یکی از این دو نام بهره گرفته است حال آنکه نگارندگان با بررسی این نقوش و مصاحبه‌های به عمل آمده با اساتید طراحی، در مجموع به این نتیجه دست یافته است که این نقوش به فراخور حالت خود که مشابه حرکات بدن مار است به نقوش ماری شهرت یافته‌اند اما با توجه به گردش پیچک‌های ابر گونه که معروف به همان ابر چینی است با عنوان نقوش ابری هم شناخته می‌شوند به همین دلیل در طی این تحقیق نگارندگان از واژه اسلیمی ماری - ابری برای این نقوش استفاده کرده‌اند. کاربرد نقش

به عنوان ابر شناخته شده است (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۳۶۳). شاید نتوان منشأ دقیق نقش را نشان داد اما پس از ورود خود به ایران رنگ و بویی تازه یافت و به فکر اصلی آن تنوع بخشیده شد و روند تکاملی را طی نمود. احتمالاً در خاور دور نماد یکی از عناصر طبیعی از قبیل ابر یا برق بوده است و هنرمندان مسلمان آن را از هنر چینی اقتباس کرده بر پیچ و خم‌های دقیق آن افزوده و تصاویر مختلف دیگری از آن پدید آورده‌اند (حسن، ۱۳۸۴: ۶۶).

در کل نمی‌توان مرز مشخصی میان نقوش ماری و ابری کشید و این دو را از یکدیگر جدا نمود بلکه با توجه به جستجوهای به عمل آمده در میان کتاب‌ها و منابع موجود

جدول ۱. مدلی برای دسته‌بندی نقوش ماری - ابری با بهره‌گیری از نقوش جلد‌های صفوی مأخذ: نگارندگان

نقوش ماری - ابری					
غیر قرینه	قرینه				
	قرینه دورانی	قرینه انعکاسی			
			بدون سر	دارای سر	
			سر سه تایی	سر دو تایی	تک سر
۱	۲	۳	۴	۵	۶



شکل ۱. الف و ب: محل قرارگیری نقوش قرینه انعکاسی ج: محل قرارگیری نقوش قرینه دورانی (نقطه ای). مأخذ: نگارندگان



شکل ۲. ساختار نمونه‌ای اسلیمی ابری- ماری همراه با رسم محورهای مرکزی دوایر سازنده مأخذ: همان.

اسلیمی ماری- ابری بطور معمول در میان سایر تزیینات بوده و بیشتر نقش پرکننده فضاهای خالی را دارد؛ با وجود این، در برخی از آثار نقش اصلی را دارد و جانشین اسلیمی می‌شود. این نقش در دوره تیموری و صفوی در بسیاری از آثار هنرهای سنتی دیده می‌شود خصوصاً در قالی و تذهیب و تزیینات جلد کاربرد فراوان داشته است.

دسته بندی نقوش ماری- ابری

ساختار اسلیمی ماری‌ها را می‌توان به دو دسته قرینه و غیرقرینه تقسیم نمود که دسته قرینه خود به گونه‌هایی از نقوش قرینه دیده می‌شود. در زیر این دسته در جدول

مشخص شده است:

همان گونه که در جدول بالا مشاهده می‌گردد تنوع نقوش قرینه بیشتر از نقوش غیرقرینه است. همچنین ساختارهای قرینه فی نفسه از یک نظم متعادل برخوردار است اما

جدول ۲. روش رسم اسلیمی ماری - ابری. مأخذ: همان.

اسلیمی ماری قرینه انعکاسی	ماری- ابری	
	با زوایای تند	با زوایای کند
قرینه دورانی		
غیر قرینه		



تصویر ۶. جلد کتاب، قرن ۱۰ هـ ق، جنس: چرم، تکنیک ساخت: ضربی و طلاکاری، ابعاد: (14×35.8×9.2cm)، مأخذ: همان.



تصویر ۵. جلد کتاب، قرن ۱۰ هـ ق، جنس: چرم، تکنیک ساخت: ضربی و طلاکاری، ابعاد: (14×35.8×9.2cm)، مأخذ: همان.

شریحی از روش رسم نقوش ماری جهت برداشت بهتر از این دسته‌بندی‌ها ارائه گردد. نقوش ماری متشکل از اسکلت‌های مختلفی هستند و به تبع آن روش رسم هر کدام متفاوت است. اما آنچه که در تمامی این روش‌ها یکسان است پیروی از ساختار مبتنی بر گردش میان دایره‌هاست. در ادامه به بیان این روش‌ها در دو بخش غیرقرینه و قرینه با استفاده از الگویی بصری پرداخته خواهد شد.

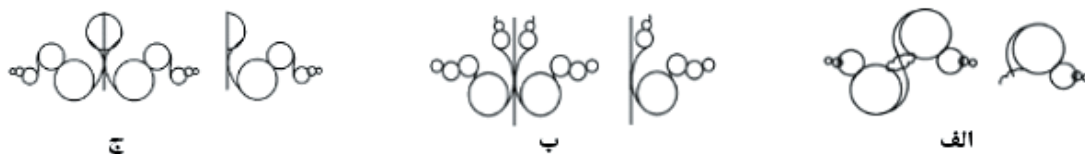
روش رسم اسلیمی ماری - ابری غیرقرینه اصولاً نقوش ماری از حرکت خطی مارپیچ استفاده می‌کنند که در مورد نقوش غیرقرینه این حرکت با آزادی بیشتری صورت می‌پذیرد و در عین حال می‌توان آن را در قالب و قاعده و چهارچوبی گنجانند. در کل شکل‌گیری نقوش ماری بر اساس حرکت مابین دوایری دانست که در مسیری ناراستا و به عبارت دیگر با محورهای متصل‌کننده مراکز این دوایر به صورت زاویه‌دار است (شکل ۲).

گاه این زاویه تند، گاه عمود و گاه کند است و این قائده قرارگیری دوایر نسبت به هم تعیین‌کننده کیفیت این نقوش خواهد بود. یعنی هر چه این زاویه قائمه نزدیکتر و حتی بیشتر باشد قوس‌ها گردش زیباتری خواهند داشت.

ماهیت نقوش ابری - ماری حتی در منظم‌ترین شکل قرینه نیز سرشتی سیال و متحرک دارد. بطور کلی نقوش ماری - ابری قرینه بر اساس ساختار شکلی به نقوش ماری - ابری بدون سر (ستون ۳)، تک سر یا تک سر (ستون ۶)، دوسر یا سردوتایی (ستون ۵) و سه سر یا سرسه تایی (ستون ۴) از جدول بالا تقسیم می‌گردند. نقوش قرینه انعکاسی معمولاً در ساختارهای تعریف شده قرار می‌گیرند (معمولاً بر محور انعکاسی کل طرح منطبق می‌باشد) (شکل ۱. الف) یا در قاب یا قالب‌های تعریف شده جا می‌گیرند (شکل ۱. ب) نقوش قرینه دورانی (نقطه‌ای) و نقوش غیرقرینه معمولاً پرکننده زمینه کار هستند (شکل ۱. ج) و گاه به صورت واگیره تکرار شونده به چشم می‌آیند و کمتر در الگوهای قرینه جای می‌گیرند مگر در مواقعی که با این شکل جا گیری خود به خلق فرم‌هایی تازه دست می‌زنند.

روش رسم نقوش ماری - ابری

از آنجا که مبنای دسته‌بندی این نقوش بر پایه تفاوت‌های موجود در ساختار آنهاست جا دارد در این قسمت



شکل ۳. روش تکثیر اسلیمی‌های ماری - ابری قرینه الف: قرینه مرکزی ب: قرینه با محور انعکاسی (بدون سر) ج: قرینه با محور انعکاسی (داری سر) مأخذ: نگارندگان مأخذ: همان

مرکز قرار گرفته بر محور تقارن طرح رسم می‌شود (شکل ۳.ج).

بررسی نقوش ماری- ابری در جلد‌های صفوی
در اینجا به بررسی نقوش مورد استفاده بر جلد‌های دوره صفوی پرداخته، طرح خطی و ساختار آن در جدول نشان داده شده است. اما در ابتدا تصاویر انتخاب شده با توجه به تنوع و گوناگونی شان نشان داده می‌شود.

روش رسم اسلیمی ماری - ابری قرینه در رسم ماری‌های قرینه از همان قواعد استفاده می‌گردد با این تفاوت روش که اگر قرینه دورانی باشد نیمی از طرح طراحی می‌شود و نیمه دیگر از طریق قرینه مرکزی شکل می‌یابد (شکل ۳. الف). در رسم قرینه خطی بدون سر، هم روش به همین گونه است، با این تفاوت که بر روی محور قرینه منعکس می‌گردد (شکل ۳. ب). در قرینه‌های سردار، دایره مربوط به سر ماری، با



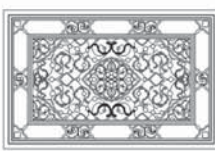
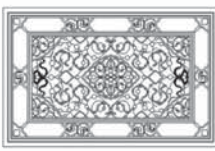
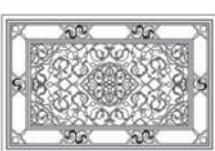
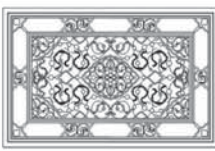
جدول ۳. بررسی نقوش ماری - ابری در جلد قرآن طلاکوب و فیروزه نشان (تصویر ۱) مأخذ: همان.

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره						طرح خطی جلد				
		نقوش ابری- ماری بکار رفته در جلد						نقش‌های تزیینی در جلد				
		جانمایی مکان قرارگیری نقش ابری- ماری در جلد	قالب ترکیب بندی	محل قرار گیری	نام نقش	اسکلت طرح	ساختار نقش	مبنای دایره بر	طرح خطی نقش	جانمایی	مکان قرارگیری	نوع
۱/۴ انعکاسی	لچک ترنج		منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	متن	قرینه انعکاسی					زیمینه و حاشیه	اسلیمی ماری- ابری	
			منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	متن	قرینه انعکاسی					لچک و ترنج	اسلیمی تو بر (ساده)	
			واقع برداگیره تکرار	حاشیه	قرینه دورانی					زیمینه حاشیه و لچک	ختایی	
			آزاد	متن	غیر قرینه					حاشیه	خطی	

در این طرح اسلیمی‌های ماری- ابری در دو بخش تزیین جلد نشان داده شده اند: ۱. در متن: اطراف ترنج مرکزی و چهار طرفه صورت غیرقرینه و معکوس یکدیگر به کادرچسبیده که به سبب تقارن طرح لچک و ترنج، به اسلیمی ماری متقارن تبدیل شده‌اند. ۲. در حاشیه. مابین کادرهای خوشنویسی. در این میان طرح لچک ترنج خود از نظام واگیره‌های بر مبنای یک چهارم و از قرینه انعکاسی بهره می‌برد. کاربرد اسلیمی‌های ابری-ماری در چهار طرف ترنج به صورت چلیپایی شکل گرفته و تأکیدی بر همین نظام است. در عین حال طرح حاشیه به صورت قرینه معکوس آمده که حضور اسلیمی ماری-ابری در زمینه و حاشیه سبب وحدت و تنوع فرم و این امر بر استواری نظام چلیپایی کمک می‌نماید.

۱. داریوش شایگان در کتاب خود با عنوان بت‌های ذهنی و خاطره ازلی به صورتی اشاره دارد که از خاطره قومی یک ملت برمی‌خیزد و بی‌زمان است. یکی از این صور نقش چلیپا یا همان صلیب است که بر روی سفال‌ها، قالی‌ها، نگارگری‌ها و مسجدهای ایرانی با حیاط مرکزی و چهار ایوان دیده می‌شود (شایگان، ۱۳۸۸: ۷۷-۸۱).














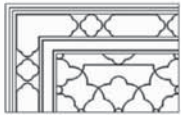
جدول ۳. بررسی نقوش ماری- ابری در جلد قرآن طلاکوب و فیروزه نشان (تصویر ۱) مأخذ: همان

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره	طرح خطی جلد
۱/۴ انعکاسی	لچک ترنج		
		نقوش ابری- ماری بکار رفته در جلد	نقش مایه‌های تزئینی در جلد
جانمایی مکان قرارگیری نقش ابری- ماری در جلد		قالب ترکیببندی	جانمایی
		محل قرار گیری	مکان قرارگیری
		نام نقش	تنوع
		اسکلت طرح	
		ساختار نقش بر مبنای دایره	
		طرح خطی نقش	
	منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	متن	زمینه و حاشیه
	منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	متن	لچک و ترنج
	واقع بر واگیره تکرار	حاشیه	زمینه لچک و ترنج حاشیه
	آزاد	متن	خط
		غیر قرینه	حاشیه
<p>در این طرح اسلیمی‌های ماری- ابری در دو بخش تزئین جلد نشان داده شده اند: ۱- در متن: اطراف ترنج مرکزی و چهار طرفه صورت غیرقرینه و معکوس یکدیگر به کادرجسیده که به سبب تقارن طرح لچک و ترنج، به اسلیمی ماری متقارن تبدیل شده‌اند ۲- در حاشیه: مابین کادرهای خوشنویسی. در این میان طرح لچک ترنج خود از نظام واگیره‌ای بر مبنای یک چهارم و از قرینه انعکاسی بهره می‌برد. کاربرد اسلیمی‌های ابری- ماری در چهار طرف ترنج به صورت چلیپایی شکل گرفته و تأکیدی بر همین نظام است. در عین حال طرح حاشیه به صورت قرینه معکوس آمده که حضور اسلیمی ماری- ابری در زمینه و حاشیه سبب وحدت و تنوع فرم و این امر بر استواری نظام چلیپایی کمک می‌نماید.</p>			

جدول ۴. بررسی نقوش ماری - ابری در جلد قرآن (تصویر ۲) مأخذ: همان.

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره	طرح خطی جلد		
۱/۴ انعکاسی	لچک تریج				
نقوش ابری - ماری بکار رفته در جلد			نقش ماهه‌های تزئینی در جلد		
قرارگیری مکان جانمایی نقش ابری - ماری در جلد	قالب ترکیب بندی	اسکلت طرح	جانمایی		
	محل قرار گیری	نام نقش		مکان قرار گیری	
		ساختار نقش بر مبنای دایره			
		طرح خطی نقش			
	منطق بر محور انعکاسی کال طرح متن	قرینه انعکاسی		زمینه	اسلیمی ماری - ابری
	منطق بر محور انعکاسی کال طرح متن	قرینه انعکاسی		لچک و تریج	اسلیمی تو پر (ساده)
	آزاد متن	قرینه دورانی		زمینه، لچک و تریج	ختایی
<p>این تصویر نیز از همان قرینه انعکاسی و بر مبنای یک چهارم طراحی شده و به دلیل فاصله کمتر بین لچک و تریج، اسلیمی‌های ماری، از آزادی کمتری برخوردار است، نقش اسلیمی - ماری در چهار طرف به صورت قرینه انعکاسی تأکید بر نظام چلیبایی درون متن دارد. نقش اسلیمی ماری - ابری در اطراف تریج مرکزی چشم را به گردش و می‌دارد و در عین تمرکز اسلیمی‌ها در زمینه تحرک را در طرح روی جلد به مخاطب القاء می‌کند.</p>					

جدول ۵. بررسی نقوش ماری- ابری در جلد کتاب منطق طیر(زبان پرندگان)(تصویر ۳) مأخذ: همان.

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره	طرح خطی جلد						
۱/۴ انعکاسی	لچک ترنج								
		نقوش ابری- ماری بکار رفته در جلد	نقش مایه‌های تزئینی در جلد						
جانمایی مکان قرارگیری نقش ابری- ماری در جلد	قالب ترکیب بندی	محل قرار گیری	نام نقش	اسکلت طرح	ساختارنقش بر مبنای دایره	طرح خطی نقش	جانمایی	مکان قرارگیری	تنوع
	قرینه انعکاسی بدون سر	متن بر روی محور قاب	واقع در قاب گره					زمینه	اسلیمی ماری- ابری
								لچک و ترنج و حاشیه	اسلیمی توپر (ساده)
	واقع در قاب گره	متن بر روی محور قاب	قرینه انعکاسی تک سر					زمینه لچک و ترنج حاشیه	ختایی
								متن و حاشیه	نقش گره
<p>این تصویر نیز از نظام واگیره‌ای تبعیت می‌کند. با این وجود قاب بندی متن و تقسیم بندی زمینه بوسیله رنگهای لاجورد، طلایی، نارنجی و خاکی در قالب قابهای تو در تو طرحی دلنشین و منسجم را به نمایش گذاشته است. بکارگیری نقش اسلیمی ابری- ماری در متن نارنجی در حد فاصل نیم ترنجهای بالا و پایین و ترنج مرکزی شکل گرفته و همین امر باعث شده علی رغم محدودیت در استفاده از طرح اسلیمی ماری- ابری و تابعیت فرم اسلیمی از کادری که در آن تعبیه شده، علاوه بر تودرتویی و تنوع فرم از نظم و هماهنگی برخوردار باشد.</p>									

جدول ۶. بررسی نقوش ماری- ابری در جلد قرآن (تصویر ۴) مأخذ: همان.

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره	طرح خطی جلد							
۱۴ انعکاسی	لچک تزیین									
		نقوش ابری- ماری بکار رفته در جلد	نقش مایه‌های تزیینی در جلد							
جانمایی مکان قرارگیری نقش ابری- ماری در جلد	قالب ترکیب بندی	محل قرار گیری	نام نقش	اسکلت طرح	ساختار نقش بر مبنای دایره	طرح خطی نقش	جانمایی	مکان قرار گیری	تنوع	
		قالب حاشیه	حاشیه	قرینه انعکاسی	ترکیبی					
		مطبق بر محور انعکاسی کل طرح	تزیین	قرینه انعکاسی با سر سه تایی						
		مطبق بر قطر کلی طرح	حاشیه	قرینه انعکاسی بدون سر						
		آزاد	تزیین	قرینه انعکاسی با سر سه تایی						
		تزیین مرکزی	تزیین	قرینه انعکاسی با سر سه تایی						
		آزاد	حاشیه و لچک	غیر قرینه						
		قالب حاشیه	حاشیه و سر تزیین	قرینه انعکاسی با سر سه تایی						
		لچک و تزیین و حاشیه	حاشیه			اسلیمی ماری- ابری				
		لچک و تزیین و حاشیه	حاشیه			ختابی				
<p>انتخاب طرح لچک تزیین به عنوان یک طرح سنتی در هنرهای بصری ایرانی- اسلامی از دیرباز وجود داشته و با وجود یک لت اضافه که روی صفحه اصلی آمده بدلیل انتخاب طراحی بجا ناقص زیر بنای طرح لچک تزیین نشده، انتخاب قاب‌ها در حاشیه و روی لت و همچنین در تزیین و سر تزیین‌های مبنای و لچک‌ها که همگی با طرح اسلیمی ابری- ماری پر شده‌اند، مجموعه‌ای از تنوع طرح اسلیمی را شامل شده، تکرار در استفاده از طرح‌های قرینه و غیرقرینه اسلیمی در چارچوب طراحی سنتی که از نظام هندسی چلیبایی در تمامی این طرح‌ها استفاده شده این جلد را به یکی از بی نظیرترین جلد‌های دوره صفوی تبدیل نموده است.</p>										

جدول ۷. بررسی نقوش ماری- ابری در جلد کتابقرآن (تصویره) مأخذ: همان.

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره	طرح خطی جلد						
۱/۴ انعکاسی	لچک ترنج								
		نقوش ابری- ماری بکار رفته در جلد	نقش مایه‌های تزئینی در جلد						
جانمایی مکان قرارگیری نقش ابری- ماری در جلد	قالب ترکی بندی	محل قرار گیری	نام نقش	اسکلت طرح	ساختار نقش بر مبنای دایره	طرح خطی نقش	جانمایی	مکان قرارگیری	تنوع
	منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	زمینه	قرینه انعکاسی تک سر					زمینه	اسلیمی ماری- ابری
	منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	زمینه	قرینه انعکاسی با سردو تایی					لچک و ترنج	اسلیمی دهن ازدری
	آزاد	زمینه	قرینه دورانی					زمینه و لچک و ترنج	ختایی
	آزاد	زمینه	غیر قرینه					حاشیه	خط
گردش اسلیمی ماری- ابری در کل متن اطراف ترنج مرکزی زمینه ضمن پر کردن زمینه به همراه نقوش ختایی به گردش چشم در کل زمینه کمک می‌نماید.									

جدول ۸. بررسی نقوش ماری- ابری در جلد کتاب (تصویر ۶) مأخذ: همان.

نحوه تکرار	نام طرح	طرح خطی واگیره	طرح خطی جلد						
۱/۴ انعکاسی	لچک ترنج								
نقوش ابری- ماری بکار رفته در جلد			نقش مایه های تزئینی در جلد						
جانمایی مکان قرارگیری نقش ابری- ماری در جلد	قالب ترکیب بندی	محل قرارگیری	نام نقش	اسکلت طرح	ساختار نقش بر مبنای دایره	طرح خطی نقش	جانمایی	مکان قرارگیری	تنوع
	منطبق بر محور انعکاسی کل طرح	متن	قرینه انعکاسی					زمینه	اسلیمی ماری- ابری
	منطبق بر محور انعکاسی؛ کل طرح	متن	قرینه انعکاسی					لچک و ترنج	اسلیمی تو (پرساده)
	آزاد	متن	قرینه دورانی					زمینه، لچک و ترنج	ختایی
<p>این تصویر نیز از همان قرینه انعکاسی و بر مبنای یک چهارم طراحی شده و به دلیل فاصله کمتر بین لچک و ترنج، اسلیمی های ماری، از آزادی کمتری برخوردار است، نقش اسلیمی- ماری در چهار طرف به صورت قرینه انعکاسی تأکید بر نظام چلیپایی درون متن دارد. نقش اسلیمی ماری- ابری در اطراف ترنج مرکزی چشم را به گردش و می دارد و در عین تمرکز اسلیمی ها در زمینه حرکت را در طرح روی جلد به مخاطب القاء می کند.</p>									

نتیجه

اسلیمی ابری- ماری از جمله نقوش سنتی است که در هنر ایران جایگاه خاص خود را دارد و در بسیاری از آثار سنتی دیده می شود. این نقش در تزئین جلد از زمان تیموریان گسترش یافت و در دوره صفوی به اوج خود رسید. بطور معمول نقوش سنتی دارای یک نظام طراحی هستند که در هر هنری متفاوت اما تابع اصول و قواعدی است که میان هنرهای مختلف یکسان است. می توان یکی از اساسی ترین این اصول را

اصل «قرینه‌سازی» نامید که کاربرد وسیعی در هنرهای مختلف سنتی داشته است و اسلیمی ابری - ماری هم از آن تبعیت می‌کند. اما چیزی که این نقش را متمایز می‌کند سیالیت و رهایی آن از قید و بند نظم هندسی است.

نظم درونی نقوش ماری - ابری بر اساس نقطه مرکزی دوایر بهم متصلی است با ابعاد و اندازه‌های متفاوت که در عین سیالیت، قابلیت شکل‌گیری بر اساس طرح هندسی را دارد. در واقع در واقع در اکثر نمونه‌ها، مراکز دایره‌ها بر روی یک خط افقی، قرار ندارد و این مساله یکی از عواملی است که سبب می‌شود تا اسلیمی ماری از تنوع برخوردار باشند گاه این زاویه تند گاه عمود و گاه کند است و این قانده قرارگیری دوایر نسبت به هم تعیین‌کننده کیفیت این نقوش خواهد بود. یعنی هر چه این زاویه به قائمه نزدیکتر و حتی بیشتر باشد قوس‌ها گردش زیباتری خواهند داشت. تنوع بازی فرم‌های ماری بسیار زیاد است. دلیل آن را می‌توان آزادی در فرم و گردش‌های آنها دانست ولی گاه فرم قرار گرفتن آنها در کنار هم و موقعیتی که نسبت به هم بدست می‌آورند سازنده ساختاری تازه است که ترکیب جدیدی را بوجود می‌آورد.

با وجود این، وقتی که این نقش را به قاعده می‌آوریم به نظر می‌رسد هنرمند تلاش کرده که آنرا مقید به قرارگیری در چارچوب هنر سنتی کند. لذا نقشی که سیال است در جایی که لازم به قرینه‌سازی بوده در قالب قرینه قرار گرفته است. در عین حال نقش اسلیمی ماری - ابری قابلیت پُرکنندگی فضاهای مختلف را دارد. بر همین اساس به دو شکل دیده شده، یا به صورت قرینه که از بهم چسبیدن دو نقش ماری - ابری بوجود آمده و یا با چرخش حول محور خود، قرینه چرخشی را ایجاد نموده، یا به صورت غیرقرینه در متن نقوش، به صورتی سیال بکار رفته است و همین امر در تزیین جلد موجب پویاتر شدن نقوش روی جلد‌ها شده است. این نوع اسلیمی ضمن آنکه همچون دیگر اسلیمی‌ها در کنار نقوش ختایی به عنوان عنصر غالب بر روی بندهای ختایی قرار می‌گیرند، اما در کل ترکیب‌بندی تابعی از قالب نقش متن است. برای نمونه نقش لچک ترنج در جلد‌ها نقش غالب است و اسلیمی ماری - ابری در فضاهای بین لچک و ترنج و در ارتباط با دیگر نقوش نقش پرکننده فضاهای خالی را دارد. ضمن آنکه در نظام هندسی قاب به صورت و دیده می‌شود. علاوه بر آن در نظم درونی خود آنجا که از زوایای تند در شکل‌گیری این نوع اسلیمی استفاده شده به اشکال قرینه نزدیکتر بوده و زمانی که از زوایای کند استفاده شده ترسیمی سیال تر و غیرقرینه را نشان می‌دهد. این نظم تابع یک نظام کلی تر است و آن نظام سنت الهی است که در خود گونه‌هایی از صور ازلی را به همراه دارد. نظم چلیپا از اینگونه است که در چهارچوب طرح لچک ترنج، قاب قابی، افشان و ... خود را نشان می‌دهد. در هر یک از طرح‌های روی جلد‌ها هندسه پنهانی (طرح چلیپا) وجود دارد که طرح‌ها و نقوش روی جلد تابع این هندسه است و این نشان دهنده تعهد هنرمند به نظم سنتی حاکم بر هنر ایران در عین سیالیت و تحرک است که در طرح‌هایی چون اسلیمی ماری - ابری دیده می‌شود.

منابع و مأخذ

- آژند، یعقوب. ۱۳۹۳. هفت اصل تزیینی هنر ایران. تهران: پیکره.
- آقامیری، امیر هوشنگ. ۱۳۸۳. آرایه و نقوش اسلیمی در هنر تذهیب و طراحی فرش. تهران: یساوولی.
- پوپ، آرتور. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران. مترجمان نجف دریا بندری و ... جلد ۶. تدوین و ویرایش سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- پوپ، آرتور. ۱۳۸۹. سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.
- حسن، زکی محمد. ۱۳۸۴. چین و هنرهای اسلامی. مترجم غلامرضا تهامی. تهران: فرهنگستان هنر.
- خلیلی، ناصر. ۱۳۸۱. مجموعه هنر اسلامی پس از تیمور: قرآن نویسی تا قرن دهم هجری. ترجمه پیام بهتاش. تهران: نشر کارنگ.



- دروش، فرانسوا، ۱۳۸۲. نسخه شناسی: جلد و جلدسازی. ترجمه سید محمد حسین مرعشی. نامه بهارستان. شماره ۸ و ۷. صص ۸۷ تا ۱۲۲.
- دیماندر، م. س. ۱۳۶۵. راهنمای صنایع اسلامی. عبدالله فریار. چاپ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رستمی، مصطفی. ۱۳۹۲. جلدسازی ایرانیان از سلجوقیان تا قاجار. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- شایگان، داریوش. ۱۳۸۸. بت‌های ذهنی و خاطره‌ازلی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- عمید، حسن. ۱۳۵۸. فرهنگ فارسی عمید. چاپ اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. کتاب آرایبی در تمدن اسلامی. مشهد: انتشارات بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- معین، محمد. ۱۳۷۱. فرهنگ فارسی معین. چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- منشی قمی، قاضی احمد. ۱۳۶۶. گلستان هنر. به اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: کتابخانه منوچهری.
- هالدین، دانکن. ۱۳۶۶. صحافی و جلد‌های اسلامی. ترجمه هوش آذر آذر نوش. تهران: انتشارات سروش (انتشارات صدا و سیما).

The Abry-Mary Arabesque Patterns in SafavidPeriod Book Cover

Elham sheshbolouki, M.A. in Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Ali Reza Khaje Ahmad Attari, PhD in Art Research and Faculty Member at Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Bahare TaghaviNejad, PhD Student in Art Researchand Lecturer at Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

Recieved: 2016/1/13

Accepted: 2017/4/18



Among the traditional designs used in various arts, sometimes there are motifs that have not been seen, but theyhavetheir own particular value. One of these motifs is the Abry-mary (Cloud-snake) arabesque that is of great visual values. Studies show that these motifs came to be used in abundance on the Safavid era book covers, so that they became one of the commonest motifs of this period. However, few studies have been dedicated to introduction of its types, variety of forms and its compositions with other motifs. The authors have attempted to pursue composition and geometrical structure of the motifs in the context of decorations of the Safavid period book covers. Accordingly, the research questions have been as follows: 1-Where didthe Abry-Mary arabesque motifs stand with regard to the composition in decoration ofthe Safavid period book covers? 2- How was the structural diversity of these motifs? The research method has been descriptive-analytical based on library sources and qualitative analysis.

The results show that these motifs followed two symmetrical and asymmetrical systems in form, and were used to decorate the covers depending on pattern's location, and to fill the space in the composition. At the same time due to their free and wavelike movementsrendered the monotonous and closed compositions of the traditional motifs, more active and dynamic. Abry-Mary motifs were most commonly used as symmetrical structures in repetitive designs on the margins or in the form of $\frac{1}{2}$ or $\frac{1}{4}$ on the center of the book cover. Motifs with asymmetrical structure were used more freely among other elements of design and in composition. They were also used for fillingthe empty spaces which atteststo the more complexity in the relationships of motifs in the Safavid period.

Keywords: SafavidPeriod, Mary, Abry Arabesque, Art of Book Cover Making, Structural Patterns, Composition.