آثار و افکار الگ گرابار*

مهرداد قیومی بیدهندی

علاقهٔ اروپاییان به هنر اسلامی در قرون وسطا آغاز شد؛ اما در آن زمان، این علاقه از سنخ روابط فرهنگی میان حوزه‌های فرهنگی مختلف در درون عالم سنتی بود. توجه از بیرون به هنر اسلامی در دوران رنسانس ظهور کرد و در قرن نوزدهم به اوج خود رسید. اولین کتابها دربارهٔ هنر اسلامی (در اوایل قرن نوزدهم) بیشتر بر معرفی طرحهای تزیینی و بررسی مبادی قوم‌شناختی آنها مبتنی بود. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تلاش برای تبیین قواعد هنر اسلامی آغاز شد. در آن زمان محققان در پی یافتن قواعدی عام برای هنر تزیینی بودند که جهان‌شمول و فارغ از زمان باشد. بنابراین، برخلاف نظریه‌های اوایل آن قرن، در این نظریه‌ها دیگر به ریشه‌های مزعوم اقلیمی و قومی چندان توجهی نمی‌کردند. در اواخر آن قرن، محققان به تبارشناسی هنر اسلامی روی آوردند و کوشیدند مبادی آن را در هنر کلاسیک (یونان و روم باستان) بجویند. در آن زمان، میل به تحلیل ساختاری هنر اسلامی و یافتن قواعد و "نحو" در آن، به‌ویژه در تزیین، به گرایشی عمومی بدل شد که تا قرن بیستم ادامه یافت؛ تا آنکه در این قرنْ مدرنیسم آن را از اعتبار انداخت. به اجمال باید روش محققان هنر اسلامی در قرن نوزدهم را روش خاورشناسانه خواند روشی که مشکل اصلی آن برخورد صوری و غریبانه با این هنر، بدون توجه به زمینه‌های گوناگون فرهنگی، تاریخی، اعتقادی، و اجتماعی آن، و بدون اتکا بر متون و شواهد دست اول است.

از اوایل قرن بیستم به بعد، مطالعه دربارهٔ هنر و معماری اسلامی به سطحی تخصصی و عالمانه رسید و به گردآوری بی‌سابقهٔ اطلاعات از طریق پژوهشهای گوناگون منجر شد و بر آگاهی دربارهٔ هنر اسلامی و پیچیدگیهای تاریخی و جغرافیایی و اعتقادی میراث بصری مسلمین افزود؛ و بحث در این موضوع از حد مباحث خاورشناسانه فراتر رفت.[1] از اواسط قرن بیستم، علاوه بر ریشه‌های رومی و یونانی هنر اسلامی، به پیوند آن با دین اسلام نیز توجه شد و برخی محققانْ هنر اسلامی را متأثر از "روحیه و جهان‌بینی اسلامی" دانستند و برای عناصر این هنرْ معنا قایل شدند. اما این توجه در دو مسیر کاملاً متفاوت به ظهور رسید: مسیر

* این مقاله حاصل تحقیقی است که در سال ۱۳۷۹، بر اساس راهنماییها و رهنمودهای ارزنده استاد گرامی آقای دکتر هادی تجویدی، انجام گرفت. در آغاز کار، آقای گرابار را از موضوع پژوهش مطلع کردم و از ایشان راهنمایی خواستم. ایشان، از سر لطف، زندگی‌نامه و کتاب‌نامهٔ خود را برایم فرستادند. پس از انجام کار، مقاله را، با آشنایی ای که به زبان فارسی دارند، خواندند و نظر خود را، مهربانانه، از طریق پست الکترونیکی فرستادند. اینک متن پیام ایشان و برگردان آن:

"Dear Mehrdad Qayyoomi, I have read or at least gone over most of what you wrote about my work and have found it quite accurate and intelligent. The only thing you are missing is my book on Persian painting called Mostly Miniatures. I will try to find a copy and send it to you ... cordially Oleg Grabar, 24 Apr 2004."

«مهرداد قیومی عزیز، من مطالبی را که درباره آثارم نوشته‌اید خوانده‌ام یا، دست‌کم، بیشتر آن را مطالعه کرده‌ام و آن را کاملاً دقیق و هوشمندانه یافته‌ام. تنها نکته اینکه شما کتاب من درباره نقاشی ایرانی را، به نام نگاره‌های نغز، از قلم انداخته‌اید... الگ گرابار، ۲۴ آوریل ۲۰۰۴»

برایتان بفرستم... اگر می‌خواهید نسخه‌ای از آن را تهیه کنم و توضیح اینکه بهای کتاب ملکور ارشاد را قسم و به حقالوزیم.

در این اطلاعات در خصوص تاریخ پرداختن

در این اسلامی، از این منبع استفاده شده است:

اروپاییان به هنر اسلامی (طومار تزیینی)، ترجمهٔ مهرداد

قیومی بیدهندی، تهران، روزنه،

اسلامی (طومار تزیینی)، ترجمهٔ مهرداد

قیومی بیدهندی، تهران، روزنه،

۱۳۷۹.

پدیدارشناسانی چون کُربن و شیمل و ایزوتسو (که البته بیشتر معطوف به کل فرهنگ اسلامی است تا هنرهای بصری آن) و مسیر تاریخیگران جدیدی که از خامی نخستین بیرون آمده بودند.

از اوایل دههٔ ۱۹۷۰، هم‌زمان با رشد حرکتهای استقلال‌طلبانه و ضداستعماری و میل مسلمانان به تبیین هویت امت واحد اسلامی، جریانی در جهت تلقی واحد از هنر اسلامی و کم‌اهمیت شمردن تفاوتهای تاریخی و منطقه‌ای اوج گرفت. این جریان، که از نیمهٔ نخست قرن بیستم با آثار رنه گنون پا گرفته است، از موضع احیاگری دینی به تبیین ارزشها و ویژگیهای عام و مشترک هنرِ برخاسته از سنت، و به‌ویژه سنت اسلامی، می‌پردازد. در واقع، این حرکت را باید نخستین مدافع صریح سنت و مدعی ضرورت بازگشت بدان بعد از رنسانس دانست. از این رو، مکتب موجد آن را "مکتب سنت گرایی"[2] می خوانند.

از سوی دیگر، در اواخر قرن بیستم، جریانی دیگر از بستر خاورشناسی و تاریخیگری سر برآورده که از این دو سلف خود به مراتب پخته‌تر و پالوده‌تر است. این جریان منکر عقاید جریان سنت گرا در بی‌اعتنایی به تاریخ آفاقی و قول به وجود حقایق فراتاریخی محض در هنر اسلامی است و، در عوض، این هنر را در بستر تاریخی آن مطالعه می کند. اما، به رغم اسلاف خود، به پیوندی وثیق میان هنر اسلامی و دین اسلام و فرهنگهای منطقه‌ای قایل است و هیچ‌یک از آنها را اساساً نفی نمی کند؛ اما تأیید آنها را به یافتن مستندات تاریخی مشروط می کند. اگرچه این جریان را کسانی چون ریشارد اتینگهاوزن آغاز کردند، سردمدار حقیقی آن را باید الگ گرابار دانست.

تا جایی که نگارنده جسته است، اگرچه در دههٔ اخیر قدر کار گرابار را دانسته‌اند و بلکه شماره‌ای از سال‌نامهٔ مقرنس را به افتخار او منتشر کرده‌اند، هیچ‌گاه همهٔ آثار او و افکار اصلی مندرج در آنها یکجا بررسی نشده است. مقالهٔ حاضر به بررسی اجمالی آثار و افکار الگ گرابار اختصاص دارد. این مقاله در چند باب تنظیم شده است: زندگی‌نامه؛ کتاب‌شناسی گزیده؛ آراء و اندیشه‌ها؛ کتاب‌شناسی کامل. بخش اصلی مقاله باب سوم آن است، که در آن، در فصول متعددی که متناسب با کلیدواژه‌های آثار خود گرابار تنظیم شده است، به اصول افکار گرابار می‌پردازیم.

زندگی‌نامه

اُلگ گرابار[3] در سوم نوامبر ۱۹۲۹ در شهر استراسبورگ فرانسه به دنیا آمد.

[2] Traditionalist school

[3] Oleg Grabar.

پدرش، آندره گرابار[4] (۱۹۹۰-۱۸۹۶) محقق برجستهٔ تاریخ هنر، خصوصاً هنر مسیحیت و بیزانس در کیفِ اوکراین زاده شده و پنج سال پیش از تولد الگ به فرانسه مهاجرت کرده بود. الگ تحصیلات ابتدایی را در زادگاه خود و تحصیلات متوسطه را در پاریس به پایان رساند. در سال ۱۹۴۸ با درجهٔ کارشناسی در رشتهٔ تاریخ دوران باستان از دانشگاه پاریس فارغ‌التحصیل شد. در ۱۹۵۰ از دانشگاه هاروارد درجهٔ کارشناسی تاریخ قرون وسطا و از دانشگاه پاریس درجهٔ کارشناسی تاریخ قرون وسطا و تاریخ دوران مدرن گرفت. در ۱۹۵۳ از دانشگاه پرینستن[5] امریکا درجهٔ کارشناسی ارشد هنر، و در ۱۹۵۵ از همان دانشگاه در زبان‌ها و ادبیات و تاریخ هنر شرق درجهٔ دکتری گرفت. در سال ۱۹۵۳ موفق به اخذ بورس پژوهشی از مدرسهٔ امریکایی تحقیقات شرقی[6] در اردن شد. بدین ترتیب، گرابار که در اوکراین اتحاد شوروی (از مراکز کهن فرهنگ روس) ریشه داشت، در اروپا و امریکا و خاورمیانه در رشته‌های مربوط به فرهنگ شرق تحصیل کرد.

کار حرفه‌ای را در ۱۹۵۴ با مربی‌گری در دانشکدهٔ هنر و مطالعات خاور نزدیک دانشگاه میشیگان آغاز کرد. مراتب استادیاری و دانشیاری را در همان دانشگاه طی کرد و در سال ۱۹۶۴ به مرتبهٔ استادی رسید. در سال‌های ۱۹۶۶ و ۱۹۶۷، مدیر عامل بخش تاریخ هنر دانشگاه میشیگان، و از ۱۹۶۹ تا ۱۹۸۰ استاد هنرهای زیبای دانشگاه هاروارد بود. در این سال‌ها، در همان دانشگاه، سمت‌های مختلفی بر عهده داشت؛ از جمله استاد هنر و معماری اسلامی بنیاد آقاخان. از ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۸ استاد مدرسهٔ مطالعات تاریخی در مؤسسهٔ مطالعات پیشرفته در پرینستن بود؛ و در ۱۹۹۸ بازنشسته شد. از مهم‌ترین فعالیت‌های او در این سال‌ها باید به بنیان گذاری سال‌نامهٔ مقرنس[7] در ۱۹۸۳ و سردبیری آن تا زمان بازنشستگی اشاره کرد. دیگر کارهای او:

۷۰-۱۹۵۷ سردبیر مجلهٔ **Ars Orientalis**

۶۹-۱۹۵۸ موزه‌دار افتخاری هنر خاور نزدیک، نگارخانهٔ هنر فریر، مؤسسهٔ اسمیتسونین[8]

۶۱-۱۹۶۰ مدیر مدرسهٔ امریکایی تحقیقات شرقی اردن

۶۹-۱۹۶۴ دبیر مدرسهٔ تحقیقات امریکا در ترکیه

۷۲-۱۹۶۴ مدیر حفاری‌های قصرالحیر شرقی در سوریه

۷۵-۱۹۶۷ نایب رئیس مدرسهٔ امریکایی تحقیقات شرقی

۱۹۷۲ بورسیهٔ گوگنهایم[9] برای تکمیل گزارش‌های حفاری در سوریه

[4] André Grabar

[5] Princeton University

[6] American School of Oriental Research

[7] Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, Ed.by Oleg Grabar. Vol. I, Yale University Press, New Haven & London, 1983

[8] Freer Gallery of Art, Smithsonian Institute

۱۹۷۵-۷۷ ناظر و گویندهٔ فیلم‌های آموزشی دربارهٔ اصفهان، هنر کتاب در ایران، و حضور فرهنگ ایرانی در ایالات متحد امریکا

۱۹۷۸ عضو هیئت مدیرهٔ برنامهٔ آقاخان برای هنر و معماری اسلامی[10]

۱۹۸۴-۸۸ عضو هیئت اجرایی بنیاد مکس فن برخم،[11] ژنو

۱۹۸۴-۸۸ عضو هیئت اجرایی فرهنگستان هنرها و علوم امریکا[12]

۱۹۸۹ عضو هیئت عالی داوران مسابقهٔ آقاخان

۱۹۹۱- تهیه‌کنندهٔ برنامهٔ ویدیویی مبتنی بر برنامهٔ رایانه‌ای دربارهٔ معماری و باستان‌شناسی بیت‌المقدس قرون وسطا

گرابار طی پنجاه سال اخیر، سفرهای متعدد علمی به ایران، ترکیه، اسپانیا، فلسطین، مصر، سوریه، افغانستان، آسیای مرکزی، عربستان، چین، سنگال، تونس، پاکستان، هند، بنگلادش، مغرب، تانزانیا، کنیا، بلغارستان، کویت، روسیه، و اردن داشته است. وی اکنون نیز، در دوران بازنشستگی، هم‌چنان به تحقیق و تألیف اشتغال دارد.

کتاب‌شناسی گزیده

گرابار تا کنون در حدود ۱۹۰ مقاله و ۲۲ عنوان کتاب نوشته است. بر این اساس، باید او را از پرکارترین محققان و مورخان هنر دانست. فهرست آثار او در انتهای مقاله خواهد آمد. در اینجا به ذکر مشخصات از مهم‌ترین کتاب‌های او می‌پردازیم:

Ceremonial and Art at the Umayyad Court, PhD Dissertation, Princeton University, 1955

تشریفات و هنر در دربار اموی، پایان‌نامهٔ دکتری، دانشگاه پرینستن، ۱۹۵۵

کتاب با آنکه از نخستین آثار گرابار است، تمایلات اصلی او را، که امروز نیز پس از پنجاه سال کار حرفه‌ای هنوز آنها را حفظ کرده است، به خوبی نشان می‌دهد. وی تکوین هنر در دورهٔ اموی، یعنی اوایل دورهٔ اسلامی، را در متن و بستر تحولات تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بررسی می‌کند. گرابار معتقد است تشریفاتِ وضع حاکم در هر زمان و مکان را بیان می‌کند؛ و ظهور آن را باید به رشد اندیشهٔ سیاسی مرتبط دانست. در کتاب می‌کوشد نشان دهد که ظهور آداب و تشریفات سلطنتی در زمان امویان دوش به دوش تکوین نظریهٔ سیاسی خلافت پیش

9 Guggenheim
10 Aga Khan Program for Islamic Art and Architecture
11 Max van Berchem Foundation
12 American Academy of Arts and Sciences

می‌رفته است.

Islamic Architecture and its Decoration (a photographic survey), with Derek Hill, London, 1964, second edition, 1967

معماری اسلامی و تزیینات آن (بررسی تصویری)، ۱۹۶۴، ۱۹۶۷[13]

کتاب مجموعه‌ای است از تصاویر دربارهٔ معماری اسلامی همراه با متنی بر محور شرح تصاویر. تصاویر کتاب را درک هیل تهیه کرده است. با آنکه این کتاب در فارسی به عنوان اثر مشترک هیل و گرابار به چاپ رسیده، شاید نتوان آن را در زمرهٔ تألیفات اصیل گرابار به شمار آورد؛ زیرا بنا بر آنچه در عنوان اصلی کتاب آمده، گرابار دیباچه‌ای بر کتاب یا شرحی بر عکس‌های آن نوشته است؛ اما در مقدمهٔ درک هیل مطالبی آمده که از سهمی بیش از این برای گرابار در تألیف کتاب حکایت می‌کند: "خوشبختانه پرفسور الگ گرابار با علاقه‌مندی کار تنظیم اطلاعاتی را که طی ده سال گذشته گرد آورده‌ام بر عهده گرفت و آنچه را صرفاً مجموعه‌ای از تصاویر بود به صورت یک بررسی تاریخی درآورد و به نام‌گذاری عکس‌ها پرداخت."[14] هیل می‌گوید گرابار حوزهٔ شمول تصاویر کتاب را محدودتر از آن می‌دانسته است که بتوان نام "بررسی معماری اسلامی" بر آن گذاشت.[15] کتابْ مهم‌ترین آثار معماری سرزمین‌های اسلامی را، از سیبری تا آناتولی، در محدودهٔ قرن‌های پنجم/یازدهم تا نهم/پانزدهم دربرمی‌گیرد. به گفتهٔ هیل، ارزش کتاب در تصاویر آن است؛[16] و انگیزهٔ اولیهٔ او از تدوین آن ثبت نمونه‌هایی از معماری اسلامی و تزیینات آن بدون در نظر گرفتن مرزهای امروزی؛ و همچنین تکیه بر مناطقی است که در آثار محققان دیگر کمتر بدانها توجه شده است.[17] از این رو، در این کتاب آثار مناطقی چون اسپانیا و مغرب و هند، که در کتاب‌های دیگر به آنها پرداخته شده، به چشم نمی‌خورد.

The Formation of Islamic Art, New Haven, Yale University Press, 1973; revised and enlarged edition, New Haven and London, 1987; French edition, Paris, 1987; German and Spanish edition, 1979

تکوین [شکل‌گیری] هنر اسلامی، ۱۹۷۳، ۱۹۸۷[18]

موضوع اصلی این کتاب بررسی چگونگی تکوین سنت هنری تازه‌ای، تحت عنوان هنر اسلامی، در بستر اوضاع تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی، و در

۱۳ کتاب با این مشخصات به فارسی ترجمه شده است: درک هیل و الگ گرابار، معماری و تزیینات اسلامی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

۱۴ معماری و تزیینات اسلامی، ص ۱۹.

۱۵ همان جا.

۱۶ همان، ص ۲۹.

۱۷ همان، صص ۳۲-۳۱.

۱۸ کتاب با این مشخصات به فارسی ترجمه شده است: اولگ گرابار، شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹.

متن فرهنگ‌ها و سنت‌های هنری موجود در منطقهٔ تولد این هنر، یعنی در متن هنر ایرانی و، خصوصاً، در متن هنر یونان و روم باستان (هنر کلاسیک) است. برای این منظور، گرابار از بررسی ساده و صوری تحولات هنر فراتر می‌رود و از مباحث نظری محض تا مدارک تاریخی و باستان‌شناسی و تحلیل هنر و معماری را برای تبیین طرز تکوین هنر اسلامی به کار می‌گیرد. دغدغهٔ اصلی نویسنده، که غایت همهٔ مباحث کتاب است، پاسخ به پرسشهایی است از این قبیل: آیا هنر اسلامی دستگاه یا سنت هنری مستقلی با ویژگی‌های بی‌تایی است که آن را از دیگر سنن هنری متمایز می‌کند؟ آیا وجه تمایز هنر اسلامی، از مقولهٔ صورت[19] هایی است که در آن به کار رفته یا از مقولهٔ دیدگاه‌های آن؟ اگر از مقولهٔ صورت‌هاست، چه عنصری در دیدگاه‌های آن است که بر صورت‌ها اثر گذاشته است؟ دیدگاه جدید وقتی با صورت‌ها و یادگارهای هنری سنت‌های دیگر مواجه شده چگونه بر آنها اثر گذاشته است و تا چه‌اندازه می‌توانسته اثر بگذارد؟ از نظر گرابار، راه‌های پاسخ به این پرسش‌ها نه تنها مبتنی بر مدارک است؛ بلکه به این پرسش اساسی نیز وابسته است که آیا تحول هنری پدیده‌ای است مستقل و منفک، یا جلوه‌ای است از روابط عمیق‌تر بشر با آنچه خود آفریده است؟[20] بر این اساس، کتاب نه فقط سیر تکوین و تحول هنر اسلامی در قرون اولیهٔ اسلام را بررسی می‌کند و آکنده از اطلاعات و مستندات هنری و تاریخی است؛ بلکه به رابطهٔ هنر و اندیشهٔ اسلامی، و رابطهٔ هنر اسلامی با بستر تاریخی و فرهنگی زادگاه آن نیز می‌پردازد.

The Art and Architecture of Islam: 650-1250 (Pelican History of Art), with Richard Ettinghausen, London, Pelican, 1987

هنر و معماری اسلامی: ۶۵۰-۱۲۵۰م (تاریخ هنر پلیکان)، ۱۹۸۷[21]

ایدهٔ کتاب از ریچارد اتینگهاوزن[22] و نگارش متن آن از گرابار است.[23] گرابار در زمرهٔ مورخان متفکر و نظریه‌پرداز هنر محسوب است؛ اما اگر برای آثار او طیفی قایل شویم که یک سر آن تاریخ هنر و سر دیگر آن نظریه‌های ادراک هنر باشد، این کتاب نیز، مانند کتاب معماری اسلامی و تزیینات آن، بیشتر در سمت نخست طیف قرار می‌گیرد؛ هرچند به‌مراتب غنی‌تر از کتاب مذکور است. خود در این باره می‌گوید: "دکتر اتینگهاوزن و من به این کتاب به دیدهٔ یک جستار و دست‌نامه می‌نگریستیم نه وسیله‌ای برای باریک‌اندیشی و نظرآوری و تفاسیر فرهنگی وسیع و پردامنه."[24] از نظر او لازمهٔ پژوهش و گردآوری اطلاعات (جستار) تهیه و تدارک

19 form

20 شکل‌گیری هنر اسلامی، ص ۴۷.

21 کتاب با این مشخصات به فارسی ترجمه شده است: ریچارد اتینگهاوزن و الگ گرابر، هنر و معماری اسلامی، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، تهران، سمت، ۱۳۷۸.

22 Richard Ettinghausen

23 اتینگهاوزن پیش از تدوین نهایی کتاب درگذشت.

24 هنر و معماری اسلامی، ص هشت.

اطلاعات اساسی دربارهٔ آثار و ابنیهٔ مربوط به معماری اسلامی به صورتی روشن و جذاب است که جدل‌ها و خطاها را فرونشاند و بخشی از مسائل عمدهٔ پژوهشی را حل کند؛ و این وظیفه در متن کتاب به انجام رسیده است. لازمهٔ دست‌نامه نیز فراهم کردن امکان پی‌گیری این مباحث برای دانشجویان و علاقه‌مندان است، که این نیز در پی‌نوشت‌ها و کتاب‌نامهٔ مفصل این کتاب برآورده شده است.[25]

گرابار در تاریخ‌نگاری هنر نیز متفکر و نوآور است و بیش از تاریخ‌نگاریِ محض، به بررسی نقاط عطف تاریخ و شیوهٔ ظهور و تکوین حوزه‌ها و سبک‌ها و انواع هنری توجه دارد. توجه نویسندگان این کتاب بیشتر بر ظهور و گسترش مراکز هنری منطقه‌ای متعدد در اسپانیا، شمال افریقا، مصر، سوریه، آناتولی، عراق، یمن، و مناطق غرب و شمال شرق ایران متمرکز است. کتاب به تحول این مراکز در دوران اولیهٔ اسلام، از قرن اول تا قرن هفتم هجری، یعنی تا زمان حملهٔ مغول، می‌پردازد.

نویسندگان کتاب با دسته‌بندی جدیدی به هنرهای این دوره می‌پردازند: معماری، تزیینات معماری، هنر مربوط به اشیا، و کتاب‌سازی. گرابار در اینجا نیز، مانند سایر آثار خود، هنرها را نه به نحوی انتزاعی، بلکه با توجه به محیط و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی‌شان بررسی می‌کند. از این رو، در این کتاب به تاریخ و فرهنگ و هنر چون اموری مرتبط نگریسته و تأثیر آنها بر یکدیگر را بررسی کرده است.

The Mediation of Ornament, Princeton, Princeton University Press, 1992

واسطگی زینت، ۱۹۹۲

این کتاب از آثار حساس و مؤثر گرابار و آیینهٔ منش و طرز فکر اوست. کتاب ترکیبی است از تاریخ هنر و بحث در زیبایی‌شناسی. مباحث او در زیبایی‌شناسی بیشتر به کیفیت ادراک تزیین راجع می‌شود. اهمیت این مبحث هنگامی آشکار می‌شود که بدانیم بحث تزیین، ماهیت، محتوا، و معنای آن در دو قرن اخیر از مباحث مهم نظریه‌های هنر و تاریخ هنر خصوصاً در برجسته‌ترین سنت هنری از نظر تزیین، یعنی هنر اسلامی بوده است. گرابار در این کتاب با طرح پرسش‌هایی دربارهٔ تزیین، به مسائل عمیق‌تر و پردامنه‌تری دربارهٔ ادراک بصری وارد می‌شود و می‌کوشد شیوهٔ انتقال معنا از صورت بصری به تفسیر را تبیین کند. اگرچه مباحث

25 همان‌جا.

نظری او در محدودهٔ سنت هنری خاصی نیست؛ اشراف او بر هنر اسلامی، از یک طرف، و غنای تزیین در هنر اسلامی، از طرف دیگر، موجب شده است که هنر اسلامی را در کانون بحث خود قرار دهد و بیشتر شواهد خود را از این سنت برگزیند. در بحث از آراء و اندیشه‌های گرابار در باب سوم مقاله، از مضامین این کتاب بیشتر سخن خواهیم گفت.

The Shape of the Holy, by Oleg Grabar, Mohammad Al-Asad, Abeer Audeh, Said Nuseibeh, Princeton, Princeton University Press, 1996

سیمای امر قدسی، ۱۹۹۶

گرابار این کتاب را با همکاری محمد الاسد و عبیر عوده و سعید نُسیبه نوشته است، که احتمالاً همه شاگردان اویند. کتاب به بررسی تحولات کالبدی بیت‌المقدس و شیوهٔ تجلی خواسته‌های سه دین بزرگ جهان در کالبد معماری و شهرسازی این شهر می‌پردازد. گرابار در این کتاب، نقش بزرگی را که اسلام اولیه برای تعریف "سیما"ی بیت‌المقدس بر عهده داشت و عمدتاً تا قرن ششم/دوازدهم دست نخورده مانده بود به تفصیل شرح می‌دهد. مسلمانان طی سال‌های ۱۹ق/۶۴۰م تا ۴۹۳ق/۱۱۰۰م، بیت‌المقدس مسیحی را، عمدتاً در محدوده‌ای که به "حرم الشریف" معروف است، هم از نظر کالبدی و هم عقیدتی دگرگون کردند تا مبیّن دین جدید باشد. گرابار این مسیر را بررسی می‌کند، و نشان می‌دهد که چگونه این مسیر به توفیقات بزرگی از قبیل احداث قبه‌الصخره نایل آمده است. می‌گوید با احداث قبه تعادل بصری بیت‌المقدس دگرگون شد و تپهٔ شرقی شهر، یعنی تپهٔ موریا که از نظر اسلام اهمیت زیادی دارد، هم‌طراز تپه‌های غربی شهر که با بناهای مسیحی تشخص یافته‌اند، یعنی گلگتا و کوه صهیون گردید. وی تصویری بی‌نظیر نیز از بیت‌المقدس در قرن پنجم/یازدهم در زمان فاطمیان، که شهر در نهایت صلح بوده و مرکزی بین‌المللی محسوب می‌شده، به دست می‌دهد.

The Dome of the Rock, with Said Nuseibeh, Rizzoli, 19963

قبة‌الصخره، ۱۹۹۶

این کتاب، که با همکاری سعید نسیبه نوشته شده است، به شهر بیت‌المقدس در دورهٔ اسلامی، شیوهٔ تکوین آن، بنای برجستهٔ شهر یعنی قبة‌الصخره، که از

قدیم‌ترین آثار هنر و معماری اسلامی است، ابعاد و مشخصات کالبدی بنا، عقاید و اعمال مرتبط با آن، و منشأ زینت‌های آن می‌پردازد.

Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World, with G.W. Bowersock (Editor), Peter Robert Lamont Brown (Editor), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999

دورهٔ باستان متأخر: راهنمای جهان مابعد باستان، ۱۹۹۹

گرابار در زمرهٔ گردآورندگان کتاب بوده است (که همه استاد دانشگاه پرینستن هستند). موضوع کتاب دورهٔ مهم مابین سال‌های ۸۰۰ و ۲۵۰ پیش از میلاد است. مطالب کتاب بدین ترتیب سامان یافته است: نخست مقدمه‌ای در اهمیت دوران باستان متأخر در تاریخ انسان؛ سپس یازده مقاله از مؤلفان مختلف، که هر یک کتاب‌نامه‌ای در پی دارد؛ و آن‌گاه فرهنگ‌نامه‌ای الفبایی با بیش از ۵۰۰ مدخل دربارهٔ دوران باستان متأخر.

گردآورندگان و مؤلفان کتاب، برخلاف اغلب مورخان، این دوره را نه هنگام آغاز انحطاط، بلکه از دوره‌های سرنوشت‌ساز تاریخ و حتی سرچشمهٔ فرهنگ مدرن می‌دانند. در این دوره امپراتوری‌های روم و ساسانی سرتاسر منطقه‌ای وسیع از سواحل اقیانوس اطلس در اروپا و مغرب، مدیترانه، بالکان، و خاورمیانه تا افغانستان را در بر می‌گرفتند؛ قسطنطنیه و بغداد در این دوره پدید آمد؛ همچنین تدوین قانون روم، تلمود یهود، ساختار اساسی و اصول اعتقادی کلیسای مسیحی، و تولد اسلام.

Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting, 2000

مینیاتورهای نغز: مقدمه‌ای بر نقاشی ایرانی، ۲۰۰۰

این کتاب از آخرین آثار گرابار است؛ که در آن نیز همان روش معهود وی، یعنی تفسیر اثر هنری با تکیه بر زمینه‌های فرهنگی و دینی، و در عین حال مقید به زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی و اسناد معتبر، به چشم می‌خورد.

گرابار در این کتاب توجه خوانندگان غربی را به نقاشی ایرانی، شامل مینیاتورهای آرایندهٔ کتب ادبی، نقاشی‌های دیواری، و نقاشی‌های روی سفال لعاب‌دار، جلب می‌کند. او بر آن است که خواننده را در عالم این نقاشی قرار دهد، یعنی عالم فرهنگ اسلامی در ایران از قرون وسطا تا دوران مدرن. وی بر مبنای

بررسی نقاشی ایرانی، طرز تکوین ذائقهٔ ایرانیان را، که حتی در امور غیردینی و عرفی نیز تحت تأثیر دین بوده است، نشان می‌دهد. همچنین رابطهٔ میان بستر تاریخی و خصوصیات نقاشی ایرانی را، از قبیل به‌کارگیری رنگ‌های مهیج، غیرمادی کردن فضا، تداعی‌های ظریف احساسات، و آمیختگی تغزل و حماسه تبیین می‌کند و حال‌وهوای خاص نقاشی ایرانی را با شعر فارسی و عرفان اسلامی مرتبط می‌داند. وی آشکارا بر ارتباط عناصر شاخص نقاشی ایرانی با تفکر اسلامی صحه می‌گذارد.

آراء و اندیشه‌ها

۱. رویکرد و منش کلی

چنان که آمد، گرابار هم مورخ هنر است و هم نظریه‌پرداز هنر؛ اما آنچه او را از اقران خود متمایز می‌سازد این است که وی این دو حوزه را با دقت و احتیاط به هم درمی‌آمیزد. از این لحاظ شاید بتوان او را نمایندهٔ شاخص جریانی جدید در شناخت فرهنگ دوران ماقبل مدرن دانست که آثارش آکنده از مباحث نظری در کنار اطلاعات تاریخی و مستندات و شواهد عینی است. به‌علاوه، او خود را در چارچوب بحث‌های نظری و تاریخی، که هر دو به نحوی از مسائل روز فارغ‌اند، مقید نمی‌کند، و مسائل زمان حاضر را دنبالهٔ جریان تاریخی می‌داند. در همین مسیر است که در چند مقاله به معماری معاصر کشورهای اسلامی پرداخته است.

۱-۱. اهمیت زمان و مکان[۲۶] در بررسی هنر و احتراز از تفاسیر قالبی و فراتاریخی

گرابار برای دست یافتن به شیوه‌ای متعادل و جامع و عالمانه در بررسی تاریخ هنر، و خصوصاً هنر مشرق‌زمین و جهان اسلام، به نقد منش و روش خاورشناسان پرداخته است. وی معتقد است نظریات خاورشناسان غالباً دستخوش پیش‌داوری‌هایی بوده که از رویکردهای سامی گرایانه و باستان گرایانهٔ آنان ناشی می‌شده است. به عبارت دیگر، بیشتر ایشان بدون تکیه بر شواهد متقن و کافی، منشأ هنر اسلامی را در هنر اقوام سامی یا هنر یونان و روم باستان می‌جستند. این باستان گرایی و میل به دیرینه‌شناسیِ آنان را از مشاهدهٔ واقع گرایانهٔ عهد باستان متأخر، محدودهٔ قرون وسطا، و خود اسلام غافل و ناتوان کرده و توجهشان را به پیشینه‌های دور سامی و عربیِ مسلمانان نخستین معطوف ساخته بود. از این رو، گرابار روش اروپاییان در شناخت فرهنگ اسلامی را عمیقاً غربی می‌داند، و بر

همین اساس این پرسش بنیادین را مطرح می‌سازد که آیا می‌توان از هیچ فرهنگی با استفاده از فنونی که بیرون از آن پدید آمده است شناختی مفید به دست آورد. وی بی‌توجهی غالب کتاب‌های تاریخ هنر جهان به هنر اسلامی را نشانهٔ آشکاری این خودمحوری می‌شناسد: "تمرکز همهٔ کتاب‌های تاریخ هنر، به استثنای کتاب کریستف[۲۷] بر هنر غربی است. همهٔ آنها به نسبت‌های مختلف وجود سایر سنت‌ها را فی‌الجمله به رسمیت می‌شناسند، اما به‌ندرت به سخنی گسترده‌تر دربارهٔ موضوعات مربوط به فهم و داوری و التذاذ از هنر در این سنت‌ها می‌پردازند (Mediation, 239). نوعی فرض ذهنی و احساس عاطفی در میان مورخان هنر هست مبنی بر اینکه موضوعات اصلی فهم بصری همان‌هاست که در سنت عظیم هنر غربی پرداخته شده است (Mediation, 239). و دست آخر به اعتراض می‌گوید که تنها یک کتاب دربارهٔ هنرهای قرن بیستم سراغ دارد که دست‌کم وجود جهان‌های دیگر را به رسمیت شناخته است (Mediation, 241).[۲۸]

معتقد است برخی از محققان اروپایی به‌راحتی برای آثار هنری اسلام منشأهای قومی یا باستانی‌ای قایل می‌شوند که چندان اتکایی بر مستندات ندارد. مثلاً این واقعیت که تزیین بناهای اسلامی همچون پوسته‌ای مستقل است که می‌توان آن را از بنا جدا کرد، برخی محققان را به اینجا کشانده است که بگویند سابقهٔ صحرانشینی عرب‌ها و ترکان در تکوین این ماهیت تأثیر داشته است؛ اما باید از این گونه استدلال‌ها حذر کرد. حتی اگر غرور صحرانشینی گاه در شکلی شاعرانه در میان شعرا و سازمان اجتماعی شهرها به چشم بخورد، در بستر اصلی سنن اسلامی قرون وسطا جایی نداشته است (شکل گیری، ۲۲۲-۲۲۱). دربارهٔ الگوی مسجد شبستانی می‌گوید: "موردی ندارد که این فرضیهٔ قدیمی دوباره مطرح شود که این شیوه در مصر یا ایران باستان شناخته بوده است. این نظام قدیمی در قرن چهارم پیش از میلاد از بین رفته بود و هیچ دلیل باستان‌شناختی یا فرهنگی وجود ندارد که تجدید حیات ناگهانی آن را توجیه کند" (شکل گیری، ۱۲۷).

گرابار یک گروه دیگر از نظریه‌پردازان هنر در حوزهٔ هنر اسلامی را نیز به نقد می‌کشد: کسانی که برای آثار هنر اسلامی معانی‌ای فراتر از زمان و مکان قایل‌اند. وی در همان حال که پیوند آثار هنر دینی، و حتی برخی آثار هنر غیردینی، جهان اسلام را با اعتقادات دینی اسلامی مرتبط می‌داند، از نسبت دادن معانی‌ای کلی و ثابت و فراتاریخی به این آثار احتراز می‌کند، و کتاب‌هایی چون هنر اسلامی، زبان و بیان[۲۹] تیتوس بورکهارت را حاصل غلبهٔ جزمیت بر روش می‌شمارد.

۲۷ Kristof

۲۸ وی مشخصات آن کتاب را چنین ذکر کرده است: William Curtis, Modern Architecture since 1900, New York, 1984.

۲۹ تیتوس بورکهارت، هنر اسلامی: زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تصویرگری رولان میشو، تهران، سروش، ۱۳۶۵.

سرتاسر آثار گرابار شاهدی برای این منش و رویکرد علمی است؛ از جمله در جاهایی که به ضرورتِ بررسی نتایج حفاری‌های باستان‌شناسی یا بررسی منابع مکتوب اشاره می‌کند (شکل گیری، ۱۹۷)، یا جاهایی که تفاوت حال آثار هنری را به تفاوت اقتضائات سلسله‌های حاکم در موطن آن آثار نسبت می‌دهد.[۳۰] مثلاً دربارهٔ تفاوت بارز مصحف ابن بواب با مصحف موزهٔ چستربیتی، که اولی خوانا و واضح است و دومی از نظر صوری بسیار چشم‌گیر اما نسبتاً ناخواناست، اولی را به مراکز احیاگری تسنن نسبت می‌دهد که بر حجیت ظاهر و روشنی و وضوح قرآن تکیه می‌کردند، و دومی را به حوزهٔ اقلیت مذهبی شیعه و درون‌گرای فاطمیان مربوط می‌داند (Mediation, 77-78). معمولاً جریان‌های اجتماعی، فرهنگی، و تاریخی را در کنار سیر تحول اندیشه و نیز بنیادهای نظری پدیده‌های هنری دنبال می‌کند (Mediation, 113-115). در جایی به صراحت می‌گوید که زمینهٔ اجتماعی-تاریخی یک لایهٔ مردم‌گرای مجاور لایهٔ سلطنتی و دیوانی که به‌خوبی می‌تواند چگونگی رخ دادن پدیده‌ای معین -یعنی گستردگی و تنوع نوشتار و فرهنگ وابسته بدان- را توضیح دهد، می‌تواند علت رخ دادن آن در آن مکان را نیز توضیح دهد (Mediation, 102).

گرابار از نسبت دادن معانی رمزی دینی به آثار هنر اسلامی، بدون اتکا به شواهد و مکان و زمان و صرفاً با تکیه بر بحث نظری، گریزان است. وظیفهٔ مورخ هنر را نه کشف معانی نهفته در آثار هنری، بلکه شناسایی صورت‌های موجود، تعیین شیوهٔ تکامل آنها، و نیز خاستگاه و ارزش هنری هر یک از آثار می‌داند (شکل گیری، ۲۰۹). دربارهٔ گرایش هنر اسلامی به نقوش غیرشمایلی می‌گوید اوضاع و احوال دقیق تاریخی بود که به این طرز نگرش مسلمانان منتهی گردید و نه ایدئولژی یا نوعی خمیرهٔ عارفانهٔ قومی (شکل گیری، ۱۰۷). دربارهٔ یک نمونه از تعابیری که مکرراً از معماری اسلامی کرده و آن را منطبق بر الگوی بهشت دانسته‌اند می‌گوید: "رینگبام[۳۱] معتقد به حضور اسطورهٔ بهشت در هنر سنتی است. از جمله می‌گوید مجموعهٔ تخت سلیمان در نزدیکی مراغه در ایران بر صورت بهشت بنا شده است. تا جایی که من می‌دانم هیچ شاهد عینی در تأیید یا رد این مدعا وجود ندارد. تقلید ناشیانه از این گونه تفاسیر بس آسان است، مثل همهٔ تصاویر شاعرانه‌ای که به لطیفه بدل شده است -خصوصاً اگر بستر اصلی آنها از دست رفته باشد یا دیگر کسی به آنچه منشأ این مضامین بوده اعتقاد نداشته باشد" (Mediation, 205). در عین حال از جادهٔ انصاف و احتیاط بیرون نمی‌رود و یکسره منکر این گونه تفسیرها

۳۰. این شیوه بر شاگردان وی، مانند گلرو نجیب‌اوغلو، تأثیر آشکار داشته است.

31. Ringbom

نمی‌گردد، بلکه برای درستی آنها شرایطی قایل می‌شود: "اما برخی تقلیدهای ناشیانه نباید امکان صحت چنین فرضیه‌هایی را از دیده پنهان دارد. در متون دینی مراجع بسیاری برای این معنا یافت می‌شود، اما در معماری من این امر را کارکردی تداعی‌کننده می‌خوانم. تداعی‌کننده معنا را به ذهن متبادر می‌کند بی‌آنکه آن را تحمیل کند. تداعی‌کننده تصمیم‌گیری دربارهٔ طرز فهم اثر هنری را به ناظر یا کاربر محول می‌کند" (Mediation, 205-207). دربارهٔ ارتباط الگوی مساجد شبستانی اولیه با معانی دینی می‌گوید "اولین مسجدی که به شیوهٔ شبستانی بر الگوی مسجد اولیهٔ پیامبر در مدینه ساخته شد مسجد کوفه بود. برخی می‌گویند مسلمانان در همان دهه‌های نخست نه تنها متوجه بودند که مسجد بنایی خاص و منحصر به مسلمانان جامعه است، بلکه بیت پیامبر را نوعی مسجد آرمانی می‌دانستند که می‌تواند صورت‌های متنوعی به خود بگیرد. هرچند این امر به هیچ وجه محال نیست، این فرآیند نظری بیشتر حالت درونی دارد و اثبات آن مشکل است و کلاً وقوع آن در دهه‌های آغازین دورهٔ اسلامی بعید می‌نماید" (شکل گیری، ۱۲۸-۱۲۷).

۱-۲. فرضیه‌ها و روش‌ها

گرابار پیش از طرح هر مبحث تازه‌ای فرضیه‌ها و روش‌های خود را عرضه می‌دارد. همهٔ این فرضیه‌ها و روش‌ها در چارچوب منش و سلوک علمی او، که پیش‌تر گفتیم، می‌گنجد. در اینجا به برخی از اهم آنها اشاره می‌کنیم. گرابار با مباحث جدید حوزهٔ نقد ادبی، هرمنوتیک، و زبان‌شناسی آشناست، و می‌کوشد نتایج و دستاوردهای این حوزه‌ها را در شناخت هنر و هنر اسلامی و مباحث زیبایی‌شناسی به کار برد. به صراحت می‌گوید که رویکردهای زبان‌شناسانه و نشانه‌شناسانه را ترجیح می‌دهد و از رویکردهای جبرباورانهٔ اجتماعی و روان‌شناسانه احتراز می‌کند (Mediation, 228). دربارهٔ سازوکار ادراک هنری می‌گوید همهٔ ما دانسته یا ندانسته، مانند کاربران بیشتر رایانه‌ها به سیستم‌های عاملی نیاز داریم تا مکانیسم‌هایی را که برای پرداختن به هنرها در اختیار داریم برای ما معنادار سازد (Mediation, 231). در اقتدا به دریدا[۳۲] نوشتار (خط) را دالّ دال می‌شمارد؛ و به تبع نظریه‌پردازان هرمنوتیک مدرن، برای مخاطب در تفسیر آثار اهمیتی فوق‌العاده قایل می‌شود (از جمله در شکل گیری، ۱۳۸؛ Mediation, 205-207). عناصر و ترکیبات معماری را به عناصر و ترکیبات زبان تشبیه می‌کند؛ و در بحث از سلول سازندهٔ شبستان مساجد شبستانی می‌گوید "می‌توان معادلی زبان‌شناختی

32. Derrida

برای آن پیشنهاد کرد. می‌توان چنین فرض کرد که واژک معماری مسجد (یعنی کوچکترین واحد معنادار بنا) در برخی موارد واجی منفرد (واحد منفرد بنا) و در بعضی موارد یا مجموعه‌ای است از این واج‌های منفرد و یا حتی نوعی فقدان واجی است؛ مثل فاصلهٔ بصری یا سمعی بین واژه‌ها یا جملات" (شکل گیری، ۱۲۶).

با این حال در این کار قشری نیست؛ بلکه می‌کوشد به شیوه‌های تاریخ هنر بپردازد بدون آنکه از نظریات، روش‌ها، و الگوهایی استفاده کند که قبلاً در حوزه‌های دیگر تبیین شده و به قولی از نظر روش‌شناسی غنی‌تر است. می‌گوید پس از آزمودن بسیاری از شیوه‌های متعددی که در معناشناسی، ادبیات، زبان‌شناسی، یا انسان‌شناسی مطرح شده، به این نتیجه رسیده است که همهٔ این شیوه‌ها چیزی برای عرضه دارند، اما هیچ‌یک از آنها به تنهایی قابلیت ورود در موضوعات تاریخ هنر را ندارد. دست‌کم می‌توان گفت اگر آنها را مستقیماً در عالم فرم‌های بصری به کار بریم چنین توانی ندارند (Mediation, xxiii)." لازم است مطالعهٔ هنر، تاریخی یا غیر آن، پیش از آنکه به نظریه‌های متعدد فهم و تفسیر که طی دو یا سه دههٔ گذشته حول علوم انسانی جریان داشته بپیوندد، خود را عمیقاً تحلیل کند" (Mediation, 228)، زیرا "هنرْ "وهم" را روا نمی‌دارد، بلکه فقط "واقعیت" را روا می‌دارد" (Mediation, 230).

از یک طرف توضیح می‌دهد که تحلیل او از رفتار بصری در قبال زینت لزوماً از الگوهای مطالعهٔ هنر اروپای غربی که در خصوص هنر دورهٔ باستان، رنسانس، و مابعد رنسانس در آغاز قرن بیستم پرداخته شد نشأت نمی‌گیرد. از سوی دیگر، بلافاصله یادآور می‌شود که این موضع او ربطی به مدعای نقد آوانگارد ندارد که این الگوها و ارزش‌های منبعث از آنها را لزوماً غلط می‌داند (Mediation, xxii). معتقد است باید در فهم آثار هنری زمینهٔ فرهنگی زمانه را شناخت، یعنی بررسی کرد که اثر هنری در زمانهٔ خود چگونه فهم می‌شده است؛ اما بلافاصله یادآور می‌شود که منظور او از این سخن درافتادن در ورطهٔ یأس نقد و معرفت‌شناسی مدرن نیست که شناخت آثار فرهنگ‌های دیگر را یکسره ناممکن می‌شمارد (شکل گیری، ۱۰۹-۱۰۸).[۳۳] برعکس، مدعی است تجربهٔ یک دوره یا یک فرهنگ را نه تنها می‌توان، بلکه همواره باید تا محدوده‌های امکانات آن [دوره یا فرهنگ] برای همهٔ هنرها تعمیم داد (Mediation, xxii). می‌توان منطقاً استدلال کرد که قبول دریافت‌های بصری تفسیری "بیگانگان" برای "بومیان" آن فرهنگ دشوار است؛ اما این دفع، منطقی باشد یا احساسی، موجب نمی‌شود آن دریافت

[۳۳] نمونهٔ دیگری از ناخشنودی او از برخی جریان‌های زمانهٔ ما نظرش درباره موضع معماری پست‌مدرنیستی در قبال زینت است. می‌گوید معماری پست‌مدرنیستی خود را با حرارت و تندی رد کرد، و پست‌مدرنیسم آن را برگرداند، گاه فقط با این انگیزه که خود را از ناظران را با آن سرگرم کند (Mediation, 25).

غلط یا حتی ناراست گردد. لذا یکی از مفروضات کتاب واسطگی زینت این است که شناخت و آگاهی از آثار یک سنت هنری، و در این مورد سنت هنری ادوار کلاسیک اسلامی، می‌تواند به قضایایی منجر شود که دربارهٔ دوره‌های دیگر و مکان‌های دیگر نیز قابل استفاده باشد (Mediation, 5).

گرابار بر سنت‌های هنری مختلف، خصوصاً یونان و روم باستان، و قرون وسطای مسیحی و مسلمان اشراف دارد. از همین رو ذکر مثال‌های متعدد از این سنن متفاوت هنری برای نشان دادن درستی فرضیه‌ها یا تبیین و توضیح برخی نکات و ظرایف، از برجستگی‌های کار اوست. در عین حال از قیاس مع‌الفارق و تشبیهات یک‌به‌یک و تعبیرات شاعرانه دوری می‌کند. خود دربارهٔ شیوه‌اش می‌گوید "شیوهٔ من به شیوهٔ بالتروستی[۳۴] نزدیک‌تر است تا به کلارک،[۳۵] اما با هردوی آنها این تفاوت را دارد که شیوهٔ من در صدد پرداختن نظریه‌ای کلی است تا اقدام به مقایسه و تبیین تشابه‌ها، زیرا مقایسه شیوه‌ای بسیار معلمانه در تحلیل تاریخ است [در حالی که] آثار هنری، به جز آثار چاپی و عکسی، مانند انسان‌ها هیچ‌گاه عین هم نیستند و هیچ کس اثری پدید نمی‌آورد که کاملاً "مشابه" چیز دیگر باشد" (Mediation, 240-241).

گرابار در عین اتکای مدام بر واقعیات و پرهیز از نظریه‌پردازی ذهنی بدون توجه به مستندات، در حد بررسی مستندات و شواهد و آثار متوقف نمی‌ماند، بلکه در پی انتزاع احکامی کلی و تعمیم‌پذیر از دل واقعیات پراکنده است. می‌گوید "می‌توان به جای آغاز کردن با تک‌اثرهای هنری با مشخصات زمانی و مکانی روشن، کار را با سؤالات یا مسائل کلی آغاز کرد -مثلاً چگونه است که مردان و زنان، هنرمندان و حامیان هنر، طبیعت یا بدن انسان را امروز این‌چنین می‌بینند یا در گذشته آن‌چنان تصور می‌کرده‌اند؟" (Mediation, 4).

گرابار تفاسیر ملیت‌محور یا فرهنگ‌محور از آثار و انواع هنری را مردود می‌شمارد. از جمله در مورد زینت معتقد است نام‌های ملی (مثلاً ایرانی) یا فرهنگی (مغربی یا اسلامی) برای طرح‌های تزیینی فقط نشان‌هایی برای دسته‌بندی نیست، بلکه متضمن داوری‌ها و ارزش‌های ملی یا نژادی، و گاه فرهنگی خاصی است. این استدلالات معمولاً ازآنِ تفکرات ایدئولژیک آلوده به تاریخ‌گرایی[۳۶] است که از طریق آنها می‌خواهند به ماهیت‌های نااستوار قومی یا ملیْ صفات صوری نسبت دهند (Mediation, 38-39).

قوی‌ترین و پرداخته‌ترین نظریهٔ گرابار نظریهٔ "واسطگی زینت" است. مقدماتی از

[۳۴] Baltrusaitis
[۳۵] Clark
[۳۶] Historicism

این نظریه در کتاب‌های مختلف گرابار، از جمله شکل گیری هنر اسلامی و معماری و هنر اسلامی، به چشم می‌خورد، اما در کتاب واسطگی زینت کاملاً پرداخته شده است. در ادامهٔ این مقاله به این نظریه خواهیم پرداخت، اما در اینجا مناسب است به فرضیه‌های اصلی این کتاب، که نمایندهٔ دستگاه فکری گرابار است، اشاره کنیم. گرابار معتقد است بیشتر روش‌های متداول بررسی زینت گرایش رده‌شناختی دارند. در این روش‌ها صفت اصلی زینت، یعنی حمل زیبایی و ایجاد لذت، مغفول مانده است (Mediation, 226). فرضیهٔ دیگر او این است که زینت ذاتی اثر هنری نیست، اما واسطه، حامل، تسریع کننده، و تسهیل کنندهٔ انتقال پیام یا لذت زیباشناختی از اثر هنری به مخاطب و حتی به هنرمند و حامی هنر است (Mediation, 226-227). فرضیهٔ عام‌تر گرابار این است که تجربهٔ یک دوره یا یک فرهنگ را نه تنها می‌توان، بلکه همواره باید تا محدوده‌های امکانات آن [دوره یا فرهنگ] برای همهٔ هنرها تعمیم داد (Mediation, xxii). ادراک هنر و التذاذ از آثار هنری روش‌ها و مسیرهای عام و مشترکی دارد، هرچند که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به صور گوناگونی ظاهر می‌شود. لذا مثلاً از اینکه هندسه در هنر جهان اسلام متداول شده است می‌توان به داوری‌های زیباشناختی خاصی راه برد که در مکان‌ها و زمان‌ها و فرهنگ‌های دیگر هم معتبر است (Mediation, 226-227).

۱-۳. اصالت جستجوی هویت

گرابار در عین پای‌بندی به اصول تحقیق دانشگاهی امروزی، معتقد است که مسلمانان و محققان مسلمان در درون جامعهٔ اسلامی باید بر راه خود روند. این را که ایشان با انگیزهٔ جستجوی هویت ازدست‌رفتهٔ خود در تاریخ هنر اسلامی تحقیق کنند نه عیب، که حسن و وظیفهٔ ایشان می‌شمارد. این نکته از وجوه برجستهٔ گرابار است که شاید در میان اقران او بی‌سابقه باشد. "از پانزده سال قبل [سال تألیف: ۱۹۸۷] بحثی در جهان اسلام شکل گرفته که هدفش تحقیق در هنر قدیم اسلامی برای شناخت و استخراج اصولی رسمی یا اعتقادی برای هنر اسلامی معاصر است. ممکن است از منظری خارج از جهان اسلام این گونه تحقیق دربارهٔ گذشته به راحتی واپس‌گرایانه و ابهام‌برانگیز و محتوم به شکست بنماید. اما این کار لازمهٔ نیاز عمیق به درک ریشه‌های حقیقی خود و الهام گرفتن از آنهاست" (شکل گیری، ۲۳۸). "به یک معنا وضع فعلی بی‌شباهت به اوضاع قرون اولیهٔ اسلامی نیست. تعدادی ضرورت‌های عملی و نیز شیفتگی به غرب تا آن حد موجب تغییر شکل جهان اسلام شده که هویت یا هویت های تمدن‌های دیگر در معرض تهدید قرار گرفته

است. در چنین وضعی هنرمندان، معماران، دولت‌ها، و حامیان هنر باید برای یافتن اصول -و احتمالاً حتی صورت‌ها- به گذشته نظر کنند، و بی‌آنکه به ورطهٔ گرته‌برداری از گذشته بیفتند، یکپارچگی فرهنگی خود را حفظ کنند. هدف حفظ هویت فرهنگی در هنگامی که در معرض تهدید هنر غربی است با هدف مسلمانان قرون هفتم و هشتم میلادی شبیه است. اما سؤال این است که آیا راه حل‌های قرون اولیهٔ اسلامی امروز هم از لحاظ اصولی و علمی معتبر است" (شکل گیری، ۲۴۷). "قرار نیست که از تحقیقات دانشگاهی غربی اصول و اندیشه‌های مفیدی برای جهان اسلامی معاصر پدیدار گردد. با این حال، نتایج و فرضیهٔ این کتاب در دو سطح متفاوت امکان تحقیق عمیق‌تر و مفصلتر دربارهٔ اسلام را، به عنوان نظامی از اندیشه و زندگی و هنر فراهم می‌آورد. برای تشخیص بهتر آنچه صافی‌های روانی و اجتماعی نامیده‌ام که مجری اولین تغییرات بصری هنر در صدر اسلام بوده است، نباید صرفاً به تحلیل آیه‌های قرآنی یا روایات مربوط به بازنمایی موجودات جاندار، مساجد، یا اعمال دینی بسنده کرد. باید کوشید تا جمع بندی پرسش‌هایی که محیط و اشیای صدر اسلام مطرح کرده است از طریق مجموعه‌های کوچک‌تر احادیث یا تفاسیر قرآن و فرآیندهای ایجاد موازنه میان و حی و شریعت از یک طرف و ضروریات زندگی عملی در شرایط بسیار متفاوت از طرف دیگر توضیح داده شود" (شکل گیری، ۲۴۸). "پاسخ گویی به مسائل امروز حق معاصران است، حتی اگر پیچیدگی اطلاعات و عقاید، طی قرون، سهم بزرگی در تاریخ هنر، به طور اعم و جهان اسلام، به طور اخص، داشته باشد. اما هنوز به این مرحله نرسیده‌ایم [...] پاسخ به این پرسش‌ها هنوز نیازمند تحقیق و تفکر بیشتر است" (شکل گیری، ۲۴۸).

۱-۴. شیوهٔ نگارش و اصطلاحات

گرابار نثری نسبتاً سنگین دارد، که شاید از چندملیتی بودنش ناشی شود؛ اما در همان حال می‌کوشد موضوع را با حوصله باز کند و گره‌های آن را بگشاید و بر زوایای تاریک و پنهان آن پرتو افکند. وی نظریه‌پردازی مبدع است؛ و در همین جهت، گاه برای تبیین نظریه‌های خود به ابداع واژه‌ها و ترکیب‌های تازه دست می‌زند -مانند حامل زیبایی (calliphoric)، نمادسازانه (iconophoric)، بصری-نشانه‌ای (optisemic)، لذت‌زا -(terpnopoietic) یا برای واژه‌های مألوف معانی‌ای تازه پیش می‌نهد -مانند مجرد (abstract)؛ نمادین (iconographic)؛[۳۷] مشخصه (attribute)؛ زینت (ornament)؛ تزیین

۳۷. این واژه را گاه به غلط به "شمایل نگارانه" و از این قبیل ترجمه می‌کنند، در حالی که ای‌پسا جزئی iconographic باشد و شمایل نباشد. مثلاً گاه ممکن است یک نقش گیاهی iconographic باشد یعنی به معنایی بیرون از خود دلالت کند.

(decoration) از جمله، نک (Mediation).[۳۸]

۲. محورهای اندیشهٔ گرابار

چنان که گفتیم گرابار هم مورخ هنر و هم نظریه‌پرداز هنر، خصوصاً در دو حوزهٔ هنر باستان و هنر اسلامی است. غالباً در آثار خود تاریخ هنر را با مباحث نظری هنر به ظرافت درمی‌آمیزد؛ اما برخی کتب او بیشتر به تاریخ هنر متمایل است و برخی به نظریات هنری. از برجسته‌ترین کتب نوع اول شکل‌گیری هنر اسلامی، و از برجسته‌ترین کتب نوع دوم واسطگی تزیین است. در اینجا بر اساس این دو کتاب به نقاط برجستهٔ دستگاه فکری گرابار اشاره می‌کنیم.

۲-۱. زمان مطلق و زمان نسبی در تاریخ هنر

چنان که آمد، گرابار در بررسی تاریخ هنر بیشتر به تکوین سنت‌ها و انواع هنر، و طرز تحول هنر و نقاط عطف تاریخ هنر توجه دارد. از این رو، توجه به ظرایفی از جمله عدم انطباق زمان تحولات فرهنگی بر زمان تحولات سیاسی در نظام فکری او اهمیت زیادی دارد. به‌علاوه، وقتی از زمان یا تاریخ تکوین پدیده‌ای فرهنگی سخن می‌گوییم، باید روشن کنیم که منظورمان زمانی است که نطفهٔ آن پدیده منعقد شد یا زمانی که آن پدیده قوام و استوا یافت. برای همین منظور، گرابار دو نوع زمان اصطلاح می‌کند: زمان مطلق[۳۹] برای انعقاد نطفهٔ پدیدهٔ فرهنگی، و زمان نسبی[۴۰] برای هنگام استوا و قوام آن پدیده (شکل گیری، ۱۲-۷).[۴۱]

۲-۲. صفت "اسلامی" در ترکیب "هنر اسلامی"

صفت "اسلامی" در هنر اسلامی بر آثار دین خاصی دلالت نمی‌کند، زیرا بسیاری از آثار هنر اسلامی چندان ارتباطی با دین اسلام ندارد. بسیاری از آثار هنر اسلامی را یهودیان و مسیحیان پدید آوردند (شکل گیری، ۲-۱).

صفت "اسلامی" در اصطلاح هنر اسلامی را نمی‌توان با صفت "بودایی" و یا "مسیحی" در اصطلاح‌های "هنر بودایی" یا "هنر مسیحی" مقایسه کرد. همچنین هنر اسلامی با هنر چینی یا اسپانیایی فرق می‌کند؛ زیرا هیچ سرزمینی نیست که همهٔ اهل آن مسلمان بوده باشند. پس اگر هنری به نام هنر اسلامی وجود داشته باشد عبارت خواهد بود از هنری که بر سنن قومی یا جغرافیایی استیلا یافته و آنها را دگرگون کرده؛ و یا هنری که نوعی هم‌زیستی خاص میان شیوه‌های رفتار و بیان هنری جهان‌گرای اسلامی و شیوه‌های محلی پدید آورده است. در این صورت، اصطلاح "هنر اسلامی" از سنخ اصطلاحات "هنر گوتیک" و "هنر باروک" است.

[۳۸] از این پس در این مقاله، از کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی به اختصار با عنوان شکل‌گیری، و از کتاب The Mediation of Ornament به اختصار با عنوان Mediation یاد می‌شود.

[۳۹] Absolute time

[۴۰] Relative time

[۴۱] در ترجمهٔ فارسی کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی این دو اصطلاح به "زمان قطعی" و "زمان نقریبی" ترجمه شده است که رسا نیست.

هنر اسلامی به روکشی ویژه یا منشوری نورشکن و تغییرشکل‌دهنده می‌ماند که برخی از نیروها و سنت‌های محلی را، گاه موقتاً و گاه برای ابد تغییر شکل داده است. بنا بر این، در اینجا نیز، مانند بررسی معماری گوتیک و نقاشی باروک، یکی از مشکلات مورخ آن است که تشخیص دهد در مقطعی معین چه چیزهایی بومی است و چه چیزهایی به روکش اسلامی تعلق دارد، و بتواند بین این دو جزء توازن برقرار کند (شکل گیری، ۳-۲).

وقتی می‌گوییم "هنر اسلامی"، به گروهی از آثار هنری با ویژگی‌های مشترک اشاره می‌کنیم. آیا چنین گروه آثاری وجود دارد؟ گرابار پس از شک و تردید و بررسی بسیار به این نتیجه می‌رسد که میان همهٔ آثار متنوع و به‌ظاهر متفاوت در پهنهٔ گستردهٔ تاریخی و جغرافیایی جهان اسلام نوعی وجه اشتراک وجود دارد؛ و همین وجه اشتراک اطلاق صفت واحد اسلامی به همهٔ آنها را موجه می‌سازد (شکل گیری، ۲۳۲-۲۳۳). این وجه اشتراک نه از مقولهٔ معانی دینی مشترک این آثار است و نه از مقولهٔ صورت‌های به کار رفته در آنها؛ بلکه از مقولهٔ دیدگاه حاکم بر آنهاست. این دیدگاه البته از دین اسلام متأثر است؛ اما این تأثر نه تأثری عقیدتی و فارغ از زمان و مکان، بلکه تأثری در بستر تاریخی و جغرافیایی است. بدین معنا که این دیدگاه مستقیماً از متن دین اسلام برنیامده، بلکه بر اثر برخورد مسلمانان با اوضاع خاص تاریخی و جغرافیایی حادث شده است. این دیدگاه همان است که در برخورد با فرهنگ‌های موجود در بستر ظهور و گسترش اسلام اولیه، مسلمانان را به اخذ عناصر و واژگان هنرهای دیگران و ترکیب آنها در هیئت‌های جدید هدایت کرد؛ ترکیبی که در آن علاوه بر نیازهای تازه، حفظ انسجام امت اسلامی و تمایز آن با دیگر جوامع، و تأکید بر اقتدار سیاسی مسلمین لحاظ می‌شد. مهم‌ترین اختلاف گرابار با سنت‌گرایان در همین نوع پیوندی است که میان هنر اسلامی و اسلام برقرار می‌کند و آن را امری تاریخی می‌شمارد.

آنچه از آثار متنوع هنر اولیهٔ اسلامی می‌توان استنباط کرد این است که معمولاً سعی شده صورت اثر با ماده‌ای که از آن ساخته شده متفاوت باشد؛ از همین رو تزیین در آن اهمیت بسیاری داشته است. هنر اولیهٔ اسلامی، گذشته از ابداعاتی مانند مقرنس، صور خود را عمدتاً از تمدن‌های پیشین، خصوصاً در حوزهٔ مدیترانه، گرفت؛ اما این صور را با استفاده از دیدگاهی تازه ترکیب کرد. پس اولاً، موضوع هنر اسلامی موضوعی مربوط به مقولهٔ دیدگاه است نه صور به کار رفته در آن؛ ثانیاً چون این دیدگاه در سرتاسر ممالک اسلامی فی‌الجمله مشترک است، می‌توان به

همهٔ آن آثار متنوع صفت "اسلامی" داد (شکل گیری، ۲۳۲-۲۳۳).

۲-۳. موطن هنر اسلامی

هنر اسلامی در همان سدهٔ اول و دوم هجری تولد یافت. گرابار می گوید اگر تولد آن را از زمانی بدانیم که خود را به وضوح از سایر سنت های قوی موجود (ایران و بیزانس) متمایز ساخت، باید محل تولد آن را در هلال خصیب، خصوصاً در عراق دانست. ایران، خصوصاً بخش غربی آن، در آن زمان از نظر هنر اسلامی کمتر مطرح بود، و شکوفایی این هنر در این بخش از ایران بعد از قرن پنجم/یازدهم صورت گرفت (شکل گیری، ۱۵۱-۱۵۰). "هنر اولیهٔ اسلامی در قرون وسطا در تمام ولایات به طور هم زمان آفریده نشد. این هنر از نظر گاه شماری و از نظر جغرافیایی، ابتدا طی قرن های هشتم و نهم در هلال خصیب ظاهر شد. در داخل هلال خصیب، عراق مسلط گشت. عراق ولایت اولین شهرهای اسلامی صرف بود و کمال مطلوب های شاهوار و شهری اسلام اول بار در بغداد و سامره تبلور یافت. به جز چند استثنای معدود که مربوط به اسپانیای اموی است، اکثریت بزرگی از آثار اولیه در ارتباط با عراق بهتر توضیح دادنی است تا در ارتباط با سوریه" (شکل گیری، ۲۳۳).

گرابار به دقت به ذکر شواهدی بر این نظریات خود می پردازد. با این حال، وسواس او در تعیین موطنْ تنها در موارد حساس تاریخ هنر مصداق دارد، و وسواس در تعیین مولد و میلادِ موارد کم اهمیت را بی حاصل می داند (از جمله نک. شکل گیری، ۲۰۱).

۲-۴. رفتار اسلام با هنر ممالک مفتوح

مسلمانان صدر اسلام از عناصر و صور سنت های دیگر هنری استفاده کردند؛ اما آنها را تغییر جهت دادند و در زمینه ای دیگر گذاردند (شکل گیری، ۱۳۸). بسیاری از عناصر صوری که در آغاز به کار رفت ازآنِ فرهنگ های متقدم بود؛ اما مسلمانان، متناسب با نیازهای خود، به اقتباس یا طرد این عناصر می پرداختند. آنان اصولاً از پیوند زدن عناصر جدید به فرهنگ خود اجتناب می کردند؛ مگر در وقت ضرورت و مگر اینکه از توانایی خود در انجام دادن کار مطمئن بودند. به همین ترتیب، مضامین قدیمی را هنگامی طرد می کردند که برای حفظ کمال خودشان لازم بود (شکل گیری، ۱۴۹-۱۴۸). مسلمانان این عناصر را از زمینهٔ اصلی شان جدا می کردند و در هیئت دیگری به کار می گرفتند؛ گاه جهت استقرار عناصر را تغییر می دادند؛ مثلاً برج بدون تغییر شکل عمده ای به مناره تبدیل شد و کاوی به محراب

(شکل گیری هنر اسلامی، ۲۳۰). بدین ترتیب، ارتباط آن عناصر با فرهنگ های موجود احساس نمی شد و ترکیب هایی تازه ازآنِ فرهنگ جدید به دست می آمد (شکل گیری، ۱۳۸).

مسلمانان تشریفات و شیوهٔ حکومت را از ایران برگرفتند؛ زیرا تمام ایران را فتح کرده بودند و دین زرتشت در آن زمان فاقد تأثیر و زایندگی بود؛ اما عناصر هنری را از روم شرقی گرفتند و بدانها صورت و ترکیبی تازه بخشیدند (شکل گیری، ۱۷۳-۱۷۲). به عبارت دیگر، مسلمانان واژگان هنری را از حوزهٔ مدیترانه یا خاورمیانه برگرفتند و در دستور زبان تازه ای به کار بردند. در هنر اسلامی اولیه، پیکره سازی از آن رو به کار رفته است که در آن زمان، این هنر نمایندهٔ فرهنگ مغلوب روم نبود و قبل از تولد اسلام، پیکره های یادمانی از تمامی منطقهٔ مدیترانه و شرق نزدیک رخت بربسته بود. یعنی مسلمانان عنصری را که به فرهنگ حاکم تعلق نداشت، بلکه ازآنِ اعصار کهن تر بود، زنده کردند؛ زیرا مشکلی از لحاظ مشابهت با مسیحیت ایجاد نمی کرد و بلکه متضمن نوعی استقلال در بیان هنری بود (شکل گیری، ۱۷۷-۱۷۶). تنها هنر این دوره که می توان آن را یکسره ابداعی دانست، هنر خط است (شکل گیری، ۱۵۰). تقریباً هریک از نگاره ها و نقش های هنر اسلامی را می توان در سنت هنری دیگری یافت، غالباً بی آنکه بتوان تأثیر یا تأثری میان آن سنت و هنر اسلامی اثبات کرد و یا حتی احتمال داد. به نظر می رسد هنر جهان اسلامْ جنبه هایی از خلاقیت هنری را که در هر جا یافت می شود پرحالت تر و ملموس تر و اختصاصی تر ساخت (Mediation, 6).

با این حال، محال است که مسجد اسلامی با بنایی متعلق به پیش از اسلام اشتباه شود؛ زیرا آنچه دستخوش تغییر شد آواها و تک واژهای بنا نبود؛ بلکه ساختار ترکیبی و نحوی آن تغییر کرد (شکل گیری، ۱۵۰). و باز از همین روست که شناخت کاخ های اولیهٔ حاکمان مسلمان برای شناخت سنن معماری پیش از اسلام فایده ای در بر ندارد؛ زیرا مسلمانان در این کاخ ها فقط اجزای بناهای قدیم را گرفتند و آنها را به صورت تازه ای ترکیب کردند. اما اهمیت آنها از نظر شناخت فرهنگ اوایل دورهٔ اسلامی و نیز نظریهٔ عام هنر است؛ زیرا می توان دید که چگونه فرهنگی جدید اجزایی را که دارای خاستگاه های متفاوت از لحاظ فضا و کارکرد است، به منظور بیان نیازهای خود انتخاب کرده و سازمان داده است (شکل گیری، ۱۶۸).

۲-۵. علل تکوین هنر اسلامی

پرسش اصلی گرابار این است که آیا در زمان تکوین تمدن اسلامی، عناصر اعتقادی‌ای پدیدار شد که مستقیم یا غیرمستقیم بر هنرها اثر گذاشته باشد؛ و آیا این عناصر، در صورت وجود، آن قدر اصالت و عظمت داشته است که جهت گیری واحدی بر هنر اسلامی تحمیل کند. آیا می توان نگرش مسلمانان بر خلاقیت هنری فرهنگ هایی را که با آن مواجه شدند و انتظارات خود آنها را از آثاری که برایشان ساخته می شد به انتزاع ترسیم کرد (شکل گیری، ۸۲)؟

نیازها و کارکردهای دینی و دنیوی تازه، بیان اقتدار سیاسی مسلمانان، و بیان هنری متمایز با بیان سنت های هنری موجود، به‌ویژه هنر بیزانسی که در آن زمان کاملاً زنده بود و ارتباط خود را با مسیحیت حفظ کرده بود، از مهم‌ترین اسباب ظهور و تکوین هنر اسلامی اولیه بوده است. حفظ امت منسجم و بالنسبه متحد اسلامی به دو نوع عمل متفاوت و در عین حال مرتبط نیاز داشت: یکی خلق صورت های منطبق با نیازهای جامعهٔ جدید، که مساجد بزرگ شبستانی نمونهٔ منحصر به فرد آن است؛ و دیگری گزینش برخی از عناصر زبان های بصری موجود و ایجاد ترکیب های تازه از آنها (شکل گیری، ۲۲۴). "سلطهٔ فرهنگی بر سرزمینی یا ناحیه‌ای و یا حتی صرف حضور عنصری جدید یا بیگانه در سرزمین، اغلب به شکلی بصری که درک‌پذیر نیز هست بیان می‌شود" (شکل گیری، ۴۹). ضرورت نشان دادن تمایز با فرهنگ مسیحی که هنوز در حوزهٔ مدیترانه زنده بود (برخلاف دین زرتشت که دیگر در ایران زنده و فعال نبود)؛ قدرت نمایی حکومت اسلامی؛ و قدرت نمایی و خودنمایی اشراف نوکیسهٔ عرب از اسباب تکوین هنر اولیهٔ اسلامی بود (شکل گیری، ۱۷۳-۱۷۲). مسلمانان این کار را با جابه‌جا کردن و قلب کردن عناصر سنت های هنری موجود انجام دادند.

در تکوین هنر اسلامی دو عامل دخیل بوده است: واکنش در برابر سنت های هنری پیشین (چه اخذ و اقتباس فعالانه و چه مقابله با برخی وجوه که نمایندهٔ فرهنگ های غالب، به‌خصوص مسیحیت، بود)، و دیگری تداوم حضور بدنهٔ عظیم اجتماعی "امت اسلامی" که پیوسته صور مطلوب خود را پدید می‌آورد (شکل گیری، ۱۵۱).

۲-۶. نظریهٔ هنر در اسلام

گرابار در کتاب شکل گیری هنر اسلامی از وجود نظریهٔ هنر در اسلام با شک و تردید بسیار سخن می گوید و، دست کم، معتقد است که علاقه به فرضیه‌ای راجع

به هنر یا حتی شبیه سازی در کانون توجهات اسلام نبوده است (شکل گیری، ۸۲). اما بعدها در کتاب واسطگی زینت وجود نظریهٔ هنری در اسلام را مسلّم می شمارد: "من مطمئنم که در عالم اسلام اصطلاحاتی برای درک و داوری زیباشناختی وجود داشته، اما این اصطلاحات هنوز به‌درستی استخراج و شناخته نشده است" (Mediation, 87)؛ و "در فرهنگ سنتی اسلامی اندیشهٔ نقادانه وجود داشته است" (Mediation, 120). دربارهٔ خوشنویسی می گوید، از دورهٔ اسلامی آن قدر نوشته دربارهٔ خط به دست ما رسیده است که می توان به وجود معیارهایی حکم کرد که طرحی از نوعی نقد درونی و فرهنگی و سنتی برای خوشنویسی به دست می دهد (Mediation, 84). به نظر گرابار، جای دیگری که آراء نظری مربوط به هنر، خصوصاً ادراک بصری، در آن یافت می‌شود آثار ابن‌هیثم است. نسبیت گرایی مندرج در سخنان ابن‌هیثم نه به خاطر زمان یا مکان اظهار آنها، بلکه بدین سبب جالب است که به نظر او داوری‌های کیفی دربارهٔ زیبایی نه بر صفات ذاتی مصنوعات، بلکه بر چیزی متکی است که امروزه بدان "حال ناظر" می گوییم (Mediation, 223). یکی دیگر از منابع برای استخراج آراء متفکران اسلامی دربارهٔ مباحث نظری هنر آثار عبدالقادر جرجانی است. جرجانی می گوید استقلال صور از معانی بر آزادی خلاقیت می افزاید. نمی دانیم که جرجانی بر دورهٔ خود و بر نظریه‌پردازان و هنرمندان همعصر یا بعد از خود در عالم اسلام چه تأثیری داشته است. در این مورد نیز، مانند قرون وسطای مسیحی، اعتبار مطابقهٔ میان هنرهای بصری و نقد ادبی هم‌چنان نیاز به اثبات دارد (Mediation, 19-20).

در هر صورت، گرابار تکوین هنر اسلامی را نه ناشی از نظریهٔ خاص هنری، بلکه برآمده از نیاز به بیان هنریِ مستقل می‌داند و معتقد است شکل گیری موضع اسلام دربارهٔ هنرها نتیجهٔ نظریه و تأثیر دقیق فکری یا دینی نبوده؛ بلکه حاصل واکنش در برابر مسیحیت بوده است (شکل گیری، ۱۰۷-۱۰۶). اعراض اسلام اولیه از شبیه‌سازیِ آگاهانه بوده؛ اما این آگاهی کمتر ناشی از نظریهٔ قبلی، و بیشتر واکنشی بوده است در برابر مفاهیم صورت هایی که در اختیار مسلمین قرار گرفته بود (شکل گیری، ۱۰۱). این نظر گرابار بر خلاف اسلاف خاورشناس اوست که دربارهٔ شمایل ستیزی اسلام اغراق می کردند.

۲-۷. شمایل ستیزی اسلام، واقعیت یا موهوم

گرابار نظر محققان غربی دربارهٔ شمایل ستیزی اسلام را نمونه‌ای از پندارهای قالبی خاورشناسان می داند. می گوید فرهنگ نامه ها و تواریخ عمومی هنر به این

بسنده می کنند که تعالیم اسلام مخالف شبیه سازی موجودات زنده است؛ اما به مبانی و دلایل این قول نمی پردازند. در قرآن، شبیه سازی موجودات زنده به هیچ وجه منع نشده است. مبنای این قول برخی بدگویی ها از شبیه سازی در روایات پیامبر [ص] است (شکل گیری، ۸۱). در حالی که بنا بر قرآن، جن برای حضرت سلیمان تندیس می ساختند (شکل گیری، ۸۸)؛ و اگر قرآن بت و بت پرستی را نفی کرده است، به معنای تحریم شمایل سازی نیست (شکل گیری، ۹۰). به نظر می رسد حرمت شبیه سازی بعدها وارد فقه اسلامی شده باشد؛ زیرا در اواسط قرن دوم/هشتم در روایات دینی اسلامی، مخالفتی نسبی یا کامل با شبیه سازی به ظهور رسیده که پیش از آن شناخته نبوده است (شکل گیری، ۹۴). پیش از آن، مسلمانان به شمایل سازی بی اعتنا بودند. بعداً به خاطر مخالفت با هنر مسیحی در برابر آن موضع گرفتند؛ و این موضع مخالف به تدریج ورد فقه شد. به عبارت دیگر، دست کم عناصر نظریهٔ مخالفت با شبیه سازی موجودات زنده "نتیجهٔ" ترک نسبی این گونه شبیه سازی ها بوده است نه "مقدمهٔ" آن. عده ای علت آن را مخالفت بنیادی نژاد سامی با تصویرگری دانسته اند. این نظر، گذشته از آنکه بر نگرش های قومی مبتنی است، با توجه به وجود هنری که از دوران اکدی ها مورد حمایت سامیان بوده است سست می گردد. برخی هم مسبب آن را تأثیر یهود در عقاید مسلمین گفته اند. البته یهودیان نومسلمان در شکل گیری برخی جنبه های تفکر در صدر اسلام نقش داشته اند؛ و بسیار محتمل است که تفکر و استدلالات یهودیان دارای نقش بزرگی در شکل گیری نظریهٔ مخالفت با تصاویر و شمایل بوده باشد؛ اما بعید است که باعث آن یهودیان بوده باشند، زیرا این نظریه، و حتی اکثر گفته های راجع به هنر، قبل از هر چیز واکنشی به حضور اثری هنری است و نه موضعی فکری (شکل گیری، ۱۰۶-۱۰۵). ساده تر آن است که گفته شود تکوین موضع اسلامی در برابر هنرها نتیجهٔ نظریه و تأثیر دقیق فکری یا دینی نبوده؛ بلکه واکنش در برابر مسیحیت بوده است (شکل گیری، ۱۰۷-۱۰۶). فرهنگ اسلامی اولیه، تحت تأثیر جهان مسیحی آن عصر، در صدد یافتن نمادهای بصری مخصوص به خود بود؛ اما نمی توانست نمادهایی ابداع کند که بازنمود موجودات زنده باشد؛ و علت این وضعْ ماهیت تصاویر در آن عصر و زمانه بود. اوضاع و احوال معین تاریخی بود که به این طرز نگرش مسلمانان منتهی گردید و نه ایدئولژی یا نوعی جوهرهٔ عارفانهٔ قومی (شکل گیری، ۱۰۷). اعراض اسلام اولیه از شبیه سازی آگاهانه بوده؛ اما این آگاهی کمتر ناشی از نظریهٔ قبلی، و بیشتر واکنشی بوده است در برابر مفاهیم

صورت هایی که در اختیار مسلمین قرار گرفته بود (شکل گیری، ۱۰۱). در صدر اسلام موجود اجتماعی جدیدی ظهور کرد که عادات و رسوم آن اقسام گوناگون استفاده از شبیه سازی را در سرزمین های مفتوح مردود شمرد و، از این طریق، شمایل گریزی مکنون در همهٔ فرهنگ ها را احیا کرد. براین اساس، نوعی ذوق و زیبایی شناسی شمایل گریز پدید آورد؛ اما حتی از این هم گامی فراتر رفت، زیرا با صورت فقهی بخشیدن به طرد شمایل نگاری، بدان کیفیتی اخلاقی نیز داد (شکل گیری، ۱۱۱).

۲-۸. ابهام و ایهام در هنر اسلامی

گرابار می گوید در هنر اولیهٔ اسلامی هیچ عنصری معنای مشخص و ثابتی ندارد. حتی در معماری نیز، کارکرد بناها و فضاها ثابت و معین و ویژه نیست. اگرچه بعضی عناصر و صور هنر اولیهٔ اسلامی معانی و کاربردهای مشخصی داشت، جنبهٔ جاذب این هنر قلت این ویژگی هاست. آنچه در آثار این هنر جنبهٔ ثابت دارد ابهام یا ایهام است، چنان که گویی صورت مشهود هیچ معنایی در ورای خود ندارد یا معنای آن از طرق دیگر افاده شده است. ملک بیلاقی اربابی، رباط یا کاروان سرا ترکیب صوری مشابهی داشته اند. برای بناهای کاملاً متفاوت از طرح های تزیینی مشابهی استفاده می کردند (شکل گیری، ۲۳۰). کاخ های اولیهٔ مسلمانان صورت هایی که از نظر کارکردی تعریف شده باشد نداشته اند و عمل انسان کارکرد هر فضا را تعیین می کرده است. از اینجاست که بار دیگر با ویژگی غریب اوایل دورهٔ اسلامی، یعنی ابهام در صورت ها مواجه میشویم (شکل گیری، ۱۸۸).

آیا تزیینات کاخ های نخستین واقعاً ابهام و ایهام دارد یا ما هنوز نمی توانیم ساختار زبان بصری ای را که سلاطین اوایل دورهٔ اسلامی به کار برده اند درک کنیم، چرا که معنایی اختصاصی و فراتر از معنای عام خود داشته است (شکل گیری، ۱۷۸)؟ اگر این ابهام و ایهام در زینت های اسلامی حاصل تعمد خالق آنها باشد، با نوعی چشم گیر از آفرینش هنری سروکار داریم که در آن کار تفسیر و التذاذ از اثر به حال یا نیاز بیننده واگذار شده است (شکل گیری، ۲۰۹).

۲-۹. نماد و سیر تکوین و تحول آن در هنر اسلامی

اثر هنری هنگامی معنای نمادین یا نمادپردازانه دارد که پیوندی با مرجعی بیرون از خود داشته باشد که بیان آن مرجع منحصر به آن اثر هنری نباشد (Mediation, 18-19)؛ زیرا اگر مرجع آن در درون خود شیء باشد، تفسیر آن به ناظر و حال او بستگی تام پیدا می کند. در نتیجه فاقد معنای ثابت می شود؛ و این

خلاف معنای نماد است.

به جز ابهام و ایهام و انعطاف‌پذیری، گرابار ویژگی ثابت دیگر هنر اولیهٔ اسلامی را احتراز از نماد می‌داند. به نظر او، تضاد این هنر با هنر مسیحی قرون وسطا بسیار جالب است. می‌گوید مهم‌ترین علت این امر طرد آگاهانهٔ عادات و شیوه‌های مألوف در منطقهٔ مدیترانه به دست دین جدید است. آن نوع انسجام شرعی و اخلاقی که اسلام به وجود آورد نمی‌توانست واژگان هنری پیشین یا معاصر خود را بدون تحمل معانی پیچیده و، در نتیجه، از دست دادن بخشی از استقلال خود بپذیرد (شکل گیری، ۲۳۱). البته برای بعضی صورت‌ها می‌توان معنای معینی قایل شد: برج بدون تغییر شکل عمده‌ای به مناره تبدیل شد، و کاوی به محراب (شکل گیری، ۲۳۰). با این حال، در این صورت‌ها نیز جنبهٔ کارکردی بر دو جنبهٔ نمادین و هنری غلبه دارد (شکل گیری، ۱۳۵).

البته در یکی از رسمی‌ترین بناهای اولیهٔ اسلامی (مسجد اعظم دمشق)، تزییناتی خلق شد با این هدف که معنایی نمادین یا رسمی داشته باشد. برای برخی از عناصر کاشی‌های قبةالصخره نیز می‌توان معنایی نمادین قایل شد (شکل گیری، ۱۰۱-۱۰۰). با این همه، آنچه به قطع بتوان بدان معنای نمادین نسبت داد در هنر اولیهٔ اسلامی اندک است.

گرابار این نظر لویی ماسینیون را تأیید می‌کند که مسلمانان در قرن سوم/نهم در تصویر واقعیت مادی تغییراتی دادند که دارای معنای دینی، و حتی کلامی، شد. این تغییرات با احتراز از بازآفرینی واقعیت ملموس یا مشهود، ناپایداری عالم مشهود را بیان کرد (Mediation, 18-19). همچنین می‌دانیم که در قرون بعدی برخی از عناصر، خصوصاً عناصر معماری دینی، نمادین بوده است. اما گرابار می‌گوید این عناصر نیز در بدو تکوین ارزش نمادین نداشته، بلکه با گذشت زمان و با هم‌نشینی با عناصر و کارکردها و وقایع تاریخی خاصی ارزش نمادین یافته و معنادار شده است (شکل گیری، ۱۳۷). مثلاً مدارک در مورد اینکه حرم نبوی به منظور "حرم" ساخته شده و یا در دوران حیات پیامبر (ص) چنین بدان نگریسته باشند اندک است؛ تاریخچهٔ رویدادهایی که در آن رخ داده آن را به حرم مبدل کرده است (شکل گیری، ۱۱۷). ممکن است این سؤال پیش آید که چرا پیامبر حرمی سراپا اسلامی اضافه بر حرم قدسی مکه ایجاد نکرد. این احتمال هست که درست مثل موضع او نسبت به شبیه‌سازی، این موضوع و نیاز به آن پیش نیامده بوده باشد (شکل گیری، ۱۱۷). کلیهٔ ویژگی‌های مسجد پیامبر در مدینه در مسیری بسیار کارکردی و واقعی پدید

آمد؛ به طوری که هیچ یک از اندیشهٔ نظری راجع به مکان مقدس یا انگیزه‌ای هنری برای بخشی از مراسم صدر اسلام یا اجرای آنها حکایت نمی‌کند (شکل گیری، ۱۱۹). مساجد صدر اسلام به منزلهٔ گونه‌ای از مسجد، تحت برخی شرایط اجتماعی تبیین‌پذیر است و نمی‌توان آنها را بازتاب کمابیش کامل یا موفق ترکیب هنریِ آرمانی دانست. این حقیقت که تا مدت‌ها بعد، این گونه مساجد نماهای منظم و ورودی‌های پرتکلف پیدا نکرد در حکم تأیید بیشتر این نظر است (شکل گیری، ۱۲۴). مساجد اولیه در عراق سایبان‌هایی ساده بود و بناهایی نبود که الگویی رسمی یا معنایی مقدس داشته باشد (شکل گیری، ۱۲۸). اولین مسجدی که به شیوهٔ شبستانی، بر الگوی مسجد اولیهٔ پیامبر در مدینه، ساخته شد مسجد کوفه بود.

برخی می‌گویند مسلمانان در همان دهه‌های نخست نه تنها متوجه بودند که مسجد بنایی خاص و منحصر به مسلمانان جامعه است، بلکه بیت پیامبر را نوعی مسجد آرمانی می‌دانستند که می‌تواند صورت‌های متنوعی به خود بگیرد. هرچند این امر به هیچ وجه محال نیست، این مسیر نظری بیشتر حالت درونی و انفسی دارد؛ اثبات آن مشکل است و اصولاً وقوع آن در دهه‌های آغازین دورهٔ اسلامی بعید می‌نماید (شکل گیری، ۱۲۸-۱۲۷). در بسیاری موارد، تزیینات مساجد اولیه صرفاً حالت آرایه دارد و، از این رو، بخش اعظم آنها کیفیت غیردینی دارد و فاقد معنای محدود و مشخص دینی و عرفانی است (شکل گیری، ۱۵۵).

گرابار در توجیه نمادگریزی در هنر اولیهٔ اسلامی، آن را به اعتقاد مسلمانان آن دوره به تنزیه نسبت می‌دهد؛ زیرا نظام‌های دینی "منکر تثلیث"، یعنی آنها که بر توحید مطلق تأکید دارند، احتمال مشارکت در فیض ربانی را رد می‌کنند؛ مثل کیش یهود و برخی فرقه‌های افراطی پرتستان که در معماری شان حتی نمادگان دین خود را طرد و از آن اجتناب می‌کنند. فقط پس از گذشت سال‌های دراز بود که اسلام، با رشد نوعی تصوف مبتنی بر وحدت وجود، تشیع و مراسم مربوط به اولیای مذهب، گونه‌ای از صورت‌های معماری را به وجود آورد که می‌توان برای آنها معنای نمادین دینی و تفسیر عرفانی قایل شد (شکل گیری، ۱۳۹).

البته می‌توان برای برخی از عناصر مسجد معنای نمادین قایل شد. جواهرات و تاج‌های زینت‌های قبةالصخره، مناظر معماری در زینت‌های مسجد دمشق، و احتمالاً برخی از جزئیات کاشی‌ها در قرطبه یا حتی مسجدالاقصی را می‌توان نماد پیروزی، عظمت، یا بهشت موعود در عصر خود تلقی کرد (شکل گیری، ۱۴۷-

ثانیاً زینت، هم بندهٔ سطحی است که بر روی آن کار شده است و هم ارباب آن.

ثالثاً زینت، هم متضمن تمرینی عملی است و هم تأملی ذهنی. تمرین عملی از این جهت که عمدتاً متشکل است از فرمول‌های مشخص؛ و تأمل ذهنی از این جهت که در آن چیزی ورای آنچه به چشم می خورد هست. اما در اینجا، همچون تسبیح زاهد، تأمل نه در خود تزیین، بلکه در ذهن ناظر است (شکل گیری، ۱۱۸).

۲-۱۱. زینت و ادراک بصری

گفتیم که گرابار معمولاً در حیطهٔ بررسی مادی تاریخ هنر محدود نمی‌ماند و پیوسته در پی انتزاعات کلی و نظری از دل واقعیات عینی و تاریخی است. بر همین اساس، گاه به جای استقرای تاریخی، کار را از کلیات شروع می کند؛ فی المثل در بحث از تزیین به صراحت می گوید می توان به جای آغاز کردن با تک اثرهای هنری با مشخصات زمانی و مکانی روشن، کار را با سؤالات یا مسائل کلی آغاز کرد مثلاً مردان و زنان، هنرمندان و حامیان، طبیعت یا بدن انسان را امروز چگونه می بینند یا در گذشته چگونه تصور می کرده‌اند (Mediation, 4).

طرز تأثر ناظر از زینت اسلامی، گرابار را به پرسش‌های عمیق‌تری در حوزهٔ ادراک بصری می کشاند. می پرسد وقتی در تصویری هیچ شباهتی با ماهی یا برگ وجود ندارد، چه چیزی باعث می‌شود ما آن را ماهی یا برگ تلقی کنیم. کدام واکنش‌های روانی یا طرق رفتاری موجب می‌شود این صورت‌ها را مشابه برخی صور طبیعی بینگاریم و این صور گوناگون را مرتبط با عالم فیزیکی واقعی یا بالقوه (مانند جانوری افسانه‌ای) تفسیر کنیم (Mediation, 18)؟ سوی دیگر این سؤال به گذشته، یعنی به زمان خلق آثار و به مردمی برمی گردد که آن آثار را می ساختند، می خریدند، سفارش می دادند، یا از آنها استفاده می کردند. مقصود یا منظور آنان از آنچه بازمی نمودند چه بود؟ اگر هدف آنان اخبار از واقع بوده است، چرا این طرق را برای نشان دادن آن برگزیدند؟ و چرا تا این اندازه از واقعیت مادی دور می شده‌اند؟ آیا ممکن است دلیلش این باشد که آنچه آنان می دیده‌اند دست کم عیناً همان نیست که ما می بینیم؟ آیا چنین نیست که در این هنر، استحالهٔ نشانه محاکاتی مهم است نه خود نشانه (Mediation, 19). جای تردید است که صورت‌های هر تصویری جز با استفاده از تصاویر شناختهٔ طبیعت بتواند معنایی واقعی و نمادین کسب کند. اگر علائم انتزاعی و غیرتصویری بتواند معنایی نمادین کسب کند، شیوهٔ درک آنها را چگونه می توان آموخت؟ با کدام شیوهٔ تحقیق در صورت‌های بصری می توان تعیین کرد که آیا در زمان خود معنایی داشته‌اند یا خیر (شکل گیری،

۱۰۹-۱۰۸).

چنان که در سطور آتی خواهیم دید، در نظریه‌ای که گرابار برای زینت اسلامی به دست می دهد، ذهن ناظر یا مخاطب جایگاهی معتبر دارد. چون کار اصلی زینت از نظر او تداعی گری است، سابقهٔ ذهنی بیننده است که نوع و کیفیت تداعی را تعیین می کند. از این روست که می گوید گاه ممکن است وقوف بر خصوصیت شمایلی احساس اولیهٔ بیننده را قبل از وقوف بر آن خصوصیت لغو کند. مثلاً کسی که از معانی شیعی نام علی(ع) آگاه است برداشتی از نقاشی‌ای حاوی این نام دارد که با برداشت کسی که چنین اطلاعی ندارد متفاوت است (Mediation, 18-19).

گرابار سه رویکرد فلسفی دربارهٔ زینت برمی شمارد و آنها را نقد می کند. رویکرد اول زینت را ابزاری تشخیصی برای تبارشناسی بنا می‌داند. مطابق این رویکرد، زینت جزئیاتی است که هر کارگر حرفهٔ مربوط طی اجرای آن آموزش می بیند؛ به طوری که امضای فرهنگی او در هر چه می کند و هر جا می رود ظاهر می‌شود. بر این اساس، می‌توان حضور کارگران یا هنرمندان منطقه‌ای را در منطقهٔ دیگر بازشناخت. در نتیجه، صاحبان این رویکرد به تاریخ هنر چون مجموعه‌ای از تأثیرات و تأثرات می‌نگرند. به نظر گرابار، ارتباط این استدلالات با واقعیت تاریخی آن قدر اندک است که ارزش پی گیری ندارد؛ هر چند که ممکن است ناسیونالیسم امروزی بر آن تکیه کند (Mediation, 39).

رویکرد دوم ازآنِ راسکین[42] است. او حسن زینت را در این می‌داند که التذاذ از کار را نشان می دهد. یعنی آن که زینت را پدید می‌آورد در واقع التذاذ خود از کار را جلوه گر می سازد. این نظریه واکنشی احساسی در برخورد اول با اثر هنری است. ارزش آن از همین جهت است و ممکن است بر علاقهٔ انسان به آثار هنری بیفزاید؛ اما چیزی را روشن نمی کند (Mediation, 39-40).

رویکرد سوم به گامبریچ[43] تعلق دارد. او از طبقه‌بندی صرفاً لغت‌نامه‌ای صورت‌ها احتراز، و تأثیرات عملی زینت را تعریف می کند، که از نظر گامبریچ عبارت است از قاب کردن و پر کردن و پوستن. این مشخصه‌ها قطعاً تعاریف مناسبی برای سه جنبهٔ متداول زینت‌اند. از این گذشته، گامبریچ زینت را از طریق فرآیندهایی در ربط با سازنده و کاربر شیء، تصویری که باید قاب شود یا دیواری که باید پوشانده شود تعریف می کند (Mediation, 40). به نظر گرابار حسن نظریهٔ گامبریچ در این است که فرآیندهای تحلیل و خلاقیت در آن بر بحر طویل شاعرانه غلبه یافته است؛ اما محدود بودن مآخذ او به منابع مکتوب اروپایی و سنت

42. Ruskin
43. Ernst Gombrich

مابعد رنسانس، وی را از شناخت استعداد واقعی رویکرد خودش بازداشته است (Mediation, 42).

گرابار از این بحث نتیجه می‌گیرد که صور تزیینی را گاه می‌توان از نظر مشخصات کیفی، مانند تقارن یا ساده‌سازی مستقل از نقش مایه‌های شان، یا از نظر معانی پیچیده‌تری که ممکن است در آنها یافت بشود یا نشود، تعریف یا وصف کرد؛ اما به هر حال، صور تزیینی قطعاً حامل زیبایی‌اند (یا دست کم غرض این بوده که چنین باشند) و لذت ایجاد می‌کنند. مطالعه کردن و فهمیدن شیء یا بنا عبارت است از ایجاد رابطه‌ای با آن، با علم به اینکه این رابطه‌ها عملی و جسمانی و حسی و روانی‌اند؛ اما بخش اعظم آنها عاطفی است (Mediation, 42). بین بیننده/کاربر و شیء "گفتگو"یی برقرار می‌شود که خود را تغذیه می‌کند و در حین پیشرفت، هم بیننده و هم شیء را تغییر می‌دهد (Mediation, 44).

گرابار معتقد است زینت در این "گفتگو" نقش میانجی یا واسطه را ایفا می‌کند. این واسطه در حکم سیستم عامل در رایانه است که رابطهٔ میان کاربر و رایانه را برقرار می‌سازد. ما به سیستم‌های عاملی نیاز داریم که مکانیسم‌هایی را که برای پرداختن به هنرها در اختیار داریم برای ما معنادار سازند (Mediation, 231). زینت نظام واسطه‌ای میان بینندگان و استفاده‌کنندگان از هنر، و شاید حتی آفرینندگان هنر و آثار هنری است. این روح واسطه صور مختلفی به خود می‌گیرد؛ اما همهٔ آن صور یک جنبهٔ اصلی دارند: آن گاه که برای درک اثر هنری لازم آید، آنها جز در معدودی موارد، خودْ اثر هنری نیستند. این صور مانند دمون[44]های افلاطون، چنان که برخی از منتقدان ادبی گفته‌اند، منشورهایی‌اند واقع در میان عالَم و متن یا در میان متن و خوانندگانش (Mediation, 45). بر این اساس مهم‌ترین نظریهٔ گرابار قوام می‌یابد: "واسطگی زینت".

۲-۱۲. واسطگی زینت

مهم‌ترین نظریهٔ گرابار در زیبایی‌شناسی و ادراک بصری نظریهٔ "واسطگی زینت"[45] است؛ چندان که با بررسی آن می‌توان مختصات اصلی دستگاه فکری گرابار را شناخت. از نظر او بخش اعظم تزیینات در هنر اسلامی "زینت" است.[46] مقصود او از واسطه بودن زینت این است که زینت به ذات خود متضمن معنایی نیست، بلکه تداعی‌کنندهٔ معناست. بنابراین، نظر آن دسته از متفکران را که زینت را به کلی نامرتبط با معنا می‌دانند، و همچنین نظر دستهٔ دیگری را که زینت را دارای معانی رمزی و دینی و عرفانی می‌دانند مردود می‌شمارد. چون زینت تداعی‌کنندهٔ

44 Demon

45 The Mediation of Ornament

۴۶ برای معنای خاص گرابر از "زینت" و تفاوت آن با "تزیین"، به سطور قبل و ذیل عنوان "تزیین و زینت" مراجعه کنید.

معانی است، می‌تواند معانی دینی و عرفانی را هم تداعی کند؛ اما این بستگی به مخاطب دارد.

مدعای او در نظریهٔ واسطگی زینت را می‌توان چنین خلاصه کرد:

- زینت خود متضمن معنایی معین نیست، بلکه تداعی‌کنندهٔ معناست؛ یعنی معنایی را به ذهن بیننده متبادر می‌کند، اما آن معنا ذاتی خود زینت نیست. بدین ترتیب، زینتْ می‌تواند بسته به نوع بیننده‌اش حامل معانی مختلفی باشد.

- زینت وظیفه‌ای جز زیباتر کردن محمل خود و بهبود بخشیدن ظاهری آن بر عهده ندارد. به همین دلیل، زینتْ بیننده را به شیء یا بنا جلب می‌کند و، در نتیجه، در طرز ادراک بصری مؤثر میافتد. یعنی وجود زینت لازمهٔ ادراک بصری اثر هنری نیست؛ اما این ادراک را تسهیل می‌کند. در واقع، زینت در حکم کاتالیزر در فرآیند ادراک بصری است. پس زینت واسطه‌ای در میان بیننده و اثر هنری است که در فرآیند ادراک او دخیل می‌شود و آن را تسریع و تسهیل می‌کند.

به نظر گرابار، بیشتر روش‌های متداول بررسی زینتْ گرایش رده‌شناختی دارند. در این روش‌ها صفت اصلی زینت، یعنی حمل زیبایی و ایجاد لذت، مغفول مانده است. تکیه‌گاه زینت مشخصات صور نیست؛ بلکه زینت متشکل است از تعدادی واسطه میان شیء (اثر هنری) از یک طرف، و ناظر، حامی، و حتی شاید سازنده، از طرف دیگر. این واسطه‌ها، که وی آنها را به "دمون‌ها"ی افلاطون تشبیه می‌کند، در دل اثر هنری‌اند، ولو به واقع جزئی از آن نباشند. صافی‌هایی‌اند که پیام‌ها، نمادها، و حتی شاید لذایذ، خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه، از طریق آنها منتقل می‌شود تا ارتباط به بهترین نحو برقرار گردد. و از آنجا که معتقد است ادراک هنرهای بصری و التذاذ از آنها طرق و ارزش‌هایی دارد که خاص یک زمان و مکان و فرهنگ نیست و می‌توان آنها را تعمیم داد، از بحث از زینت در هنر اسلامی، "نظریهٔ واسطگی" را، که از دید او اعتباری عام دارد، می‌پردازد. نکتهٔ این فرض این است که زمان‌ها و مکان‌هایی که به هر دلیلی در آنها از برخی واسطه‌ها استفادهٔ خاصی می‌شود، مثل هندسه در جهان اسلام، به نتایج یا داوری‌هایی راه می‌برند که برای سایر مناطق و زمان‌ها نیز معتبر است (Mediation, 226-227).

گرابار این نظریه را در بوتهٔ هنر متقدم اسلامی می‌آزماید. معتقد است زینت در هنر اسلامی بر چهار نوع است: نوشتار (خط)، هندسه، تصویر معماری، و طبیعت. وی توضیح می‌دهد که هیچ یک از اینها در ذات خود متضمن معنایی ثابت نیست؛ بلکه هر یک به نحوی زیبایی خاصی به اثر می‌بخشد که با دیگری متفاوت

است. وی تلویحاً به نیت هنرمند می‌پردازد و می گوید قصد هنرمند از پدید آوردن این زینت‌ها نه انتقال معنایی معین؛ بلکه بهبود بخشیدن به اثر و زیباتر کردن آن به طریقی است که نوع زینت منتخب (نوشتار، هندسه، تصویر معماری، طبیعت) استعداد آن را دارد.

گرابار می گوید هم‌چنان که در رایانه سیستم عامل خود مستقیماً در کار انسان با رایانه عملی انجام نمی‌دهد، اما بدون آن نمی‌توان با رایانه کار کرد؛ در ساختن و درک خلاقیت بصری (و شاید سایر خلاقیت‌ها) نیز چنین عاملی در کار است (Mediation, 242). همهٔ ما، دانسته یا ندانسته، مانند کاربران بیشتر رایانه‌ها، به سیستم‌های عاملی نیاز داریم تا مکانیسم‌هایی را که برای پرداختن به هنرها در اختیار داریم برای ما معنادار سازند (Mediation, 231). زینت در زمرهٔ این سیستم‌های عامل در ادراک هنر است. زینت روشی ناصریح، اما تقریباً ضروری، برای ایجاد رابطه‌ای میان اشیا یا آثار هنری و ناظران یا کاربران است. چنین رابطه‌ای از طریق آنچه گرابار "واسطه" می نامد برقرار می شود. واسطه میانجی‌ای است که وجودش لازمهٔ منطقی درک پیام‌های بصری نیست؛ اما بدون آن طی مسیر فهم دشوار می‌شود. علت این است که واسطه‌ها با تقویت لذت ناشی از نظارهٔ شیء، تقرب به اثر هنری را تسهیل یا حتی ایجاب می کنند. واسطه در حکم کاتالیزر در واکنش‌های شیمیایی، یا حامل کدهای ژنتیک در علم وراثت یا زیست‌شناسی است (Mediation, 230). زینت واسطه‌ای است که ارزش معانی را با تبدیل آنها به لذت زیر سؤال می برد. زینت با ایجاد لذت به ناظر حق و آزادی انتخاب معانی را می دهد (Mediation, 236-237).

با این تعبیر، تلقی ما از شیوهٔ پیوند زینت با عقاید اسلامی دگرگون می شود؛ زیرا این پیوند دیگر پیوندی مستقیم و ضروری و ذاتی خود زینت نیست. گرابار می‌پرسد: آیا زینت‌کاری اسلامی نمی‌تواند بازتاب نوعی موضع کلی فرهنگ اسلامی باشد؟ سپس برخی احتمالات را در خصوص پیوند این زینت‌کاری با عقاید دینی اسلامی بررسی می کند؛ از جمله با ناپایداری دنیا، قول معتزله به اصالت ذره (بدین معنا که عالم از ذرات خرد لایتجزایی به نام جواهر فرده تشکیل شده است)، و در کون و فساد بودن دائمی دنیا. سپس می گوید این رابطه، بر فرض وجود، رابطه‌ای علّی نیست؛ بلکه رابطه‌ای ساختاری مبتنی بر برخی فصل مشترک‌ها میان عقاید دینی و زینت‌کاری اسلامی است. در خصوص مناسبت فرضیه‌های علمی تمدن اسلامی با زینت‌کاری نیز معتقد است که، اولاً، یافتن

فرضیه‌ای علمی که در انواع سطوح اقتصادی و اجتماعی دارای تأثیری چشم‌گیر بوده باشد دشوار است؛ و ثانیاً، بیشتر دستاوردهای علمی تمدن اسلامی مربوط به دوره‌های بعد است، نه قرون اولیهٔ اسلامی که سنت زینت‌کاری در آن تکوین یافت (شکل گیری، ۲۲۴-۲۲۳).

گرابار زینت، و به عبارت دیگر "واسطه"، در هنر اسلامی را بر چهار نوع می داند: خط (نوشتار)، هندسه، معماری (تصویر معماری در تزیینات)، و طبیعت.

۲-۱۲-۱. واسطهٔ خط

اگرچه گرابار دربارهٔ هر چهار نوع واسطه نکات تازه‌ای دارد، بیش از همهٔ آنها به هنر خط پرداخته و در ضمن آن نکاتی مطرح ساخته که برای زیبایی‌شناسی و مباحث ادراک بصری، و به خصوص موضوع بحث ما، یعنی شناخت اندیشه‌های گرابار و وجوه تمایز آن با آراء سایر متفکران این حوزه، حایز اهمیت فراوان است.

خط (نوشتار) به‌واقع واسطه است؛ واسطه‌ای که بسته به اینکه تا چه‌اندازه توانسته باشد حال نویسنده‌اش را بیان کند و بر احساس استفاده کننده‌اش اثر بگذارد درباره‌اش قضاوت می‌شود. بنا بر اخلاق اسلامی در قرون وسطا، نیت مهم‌تر از عمل است؛ اما چون کسی جز خدا بر نیت واقف نیست، ناظر خطْ نیتِ نویسنده را با تفسیر شخصی خود از خط استنباط می کند و بدین ترتیب به رابطهٔ جاری دیالکتیکی‌ای با شیء وارد می‌شود که هرگز به خود شیء موقوف نمی‌ماند و در عین حال بدون شیء هم نمی‌تواند وجود داشته باشد (Mediation, 91). نوشتار می‌تواند واسطه‌ای خنثا برای یک متن (ممکن ساختن خواندن و درک متن)، برای یک شیء عتیقه، یا واسطه‌ای ایدئولژیک برای کنترل جسمی و ذهنی، واسطهٔ نمادین برای اهداف متعدد با متغیرهای فرهنگی، و گاه واسطه برای اثری هنری‌ای باشد که خود غایت خود است (Mediation, 227). این قول دریدا (Derrida) که نوشتار دالّ دالّ است در اینجا مصداق دارد (Mediation, 62). لوازم و آثار خط را در وهلهٔ نخست می توان جمالی، اخلاقی، و اعجاب‌آور خواند؛ اما در همهٔ موارد، دست‌کم در سنت کلاسیک، نوشتار فقط وسیله و واسطه است و مقصود و هدف غایی ادراک نیست (Mediation, 91). در آثار هنر اسلامی، چشم انسان امروزی بلافاصله بعد از تصاویر محاکاتی به سراغ نوشتار می رود. در این ادراک، نوشتار، در کنار سایر نقش‌مایه‌ها، یکی از وسایط برای دسترس به سطح شیء است؛ بیشتر راهی است برای فهمیدن شیء تا برای حس کردنش (Mediation, 109). نوشتار،

چه در ایجاد اثر و چه در ادراک آن، واسطه ای است که ذهن و عواطف را به سوی دامنهٔ وسیعی از تفاسیر ممکن هدایت می کند.

در هنر اسلامی، خط همواره مهم‌ترین واسطه بوده است. گرابار از علل این واقعیت می پرسد و در پاسخ گویی بدان، تلقی خود از شیوهٔ ارتباط زینت با عقاید و معانی دینی را روشن می کند. می گوید اینکه عالم اسلام به مدت چندین قرن نوشتار را در مقام واسطهٔ اصلی حفظ کرد علل ساده‌ای همچون نزول وحی به صورت کتاب یا معانی عرفانی قلم ندارد؛ گرچه این هر دو در مناطق و زمان های معینی مؤثر بوده‌اند. علل واقعی را باید ژرف‌تر، در بافت زندگی کلاسیک مسلمانی جست تا در درون سازوکارهای وحی یا تفاسیر عرفانی (Mediation, 110-111). به نظر گرابار، علت اصلی این است که مسلمان سنتی حیات دنیوی را گذرا می دانست و این امور و از جمله عمل اجتماعی را واسطه و مزرعهٔ حیات حقیقی، یعنی حیات اخروی، می شمرد. کلمات در گفتار، و خصوصاً در نوشتار، اتحاد امت اسلامی را حفظ می کرد. نوشتار چسب جامعه بود. اما اهمیت نوشتارها نه در خودشان، بلکه در واسطگی شان میان چندین مرتبه یا نشئهٔ مختلف حیات بود: حیات دنیا و حیات آخرت، حیات رعیت و حیات حاکم، حیات پرمشقت و حیات پرلذت (Mediation, 111).

بدین ترتیب، خط در هنر اسلامی غالباً واسطه است. تنها در برخی موارد، بر لذت حسی هم دلالت می کند؛ و در این مرتبه است که هنر محسوب می شود، و تنها در این صورت است که می توان آن را خوشنویسی (calligraphy) خواند؛ اما این حالت ذاتی همهٔ خطوط و نوشتارها نیست (Mediation, 113). در مورد بیشتر آثار خطاطی اسلامی، نمی توان اصطلاح خوشنویسی (calligraphy) را به کار برد. گرابار ترجیح می دهد این واژه را فقط دربارهٔ مجموعه حروف غربی ای به کار برد که این اصطلاح در قرن دهم/شانزدهم برای آنها وضع شد. شاید در فرهنگ اسلامی، این اصطلاح فقط در مورد برخی اسناد حکومتی یا مصحف های مجلل صدق کند که نظم، استحکام، و خصوصاً تکرارپذیری‌ای که در این اصطلاح مندرج است در آنها واقعاً اعمال شده است. نوشتارهای چینی و ژاپنی هم خوشنویسی است؛ زیرا وقتی که خطاطان چینی از خط سخن می گویند، خیال ایشان نه تنها به تناسبات و خلوص خطوط، بلکه به نیروهای حیات و انباشت انرژی هم متوجه است. خطاط مسلمان، راهب ایرلندی، یا مذهّب گوتیک چنین چیزهایی نمی گویند. آنان به مواضع بنیادی‌تری از باورهای خود می پردازند. از

نظر مسلمان، عالم انسان عبارت است از صناعت انسان به خاطر خدا، و انسانِ مختارْ خلیفهٔ خدا در دل طبیعت مجبور است. بنابراین، خطاط مسلمان کمتر به صرف لذت زایی اثر خود توجه دارد. اما در "خوشنویسی" (مانند خوشنویسی چینی و ژاپنی) اصل بر ایجاد لذت حسی و طبیعی است؛ و گاه حتی معنای نوشتار در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می گیرد. هم‌چنان که ممکن است کسی از خواندن و حرکات خوانندهٔ اپرایی لذت ببرد بی آنکه زبان او و معنای آنچه را می خواند بفهمد، ممکن است کسی معنای نوشتاری را نفهمد اما مجذوب آن شود، بدین سبب که کیفیت حسی یا لذت زای آن بر معنایش غلبه یافته است (Mediation, 116-117).

خط در فرهنگ اسلامی متضمن معانی عرفانی است و حروف آن نیز مضامین رقومی و رمزی دارد. اما این نمی تواند غنا و تنوع کاربرد خط را توضیح دهد. گویی نیرویی مهارگسیخته حروف را به طرح‌های گیاهی، پهلوانان در حال رزم، چهره‌های خندان، یا ترکیب های هندسی بدل می کند (Mediation, 101). در این فرهنگ خط، خصوصاً در معماری، از انحصار نخبگان بیرون می رود. این ویژگی خاص فرهنگ اسلامی است و در خاور دور و غرب یافت نمی شود (Mediation, 94). رابطهٔ عمیق اجتماعی و فردی میان سازنده و شیء خاص هنر اسلامی است. این رابطه را خط نشان می دهد، نه صور تزیینی طبیعی یا غیرطبیعی (Mediation, 97).

۲-۱۲-۲. واسطهٔ هندسه

واسطهٔ مهم دیگر در زینت کاری اسلامی هندسه است. هندسه، در مقام زینت، همواره در بیشتر تزیینات هنر کلاسیک حضور داشته و افعال اصلی زینت، یعنی قاب گرفتن و پر کردن و پیوستن، را بر عهده داشته (Mediation, 120)؛ اما در هنر اسلامی دامنه‌ای بس گسترده پیدا کرده است، تا آن‌جا که از شاخصه‌های هنر اسلامی محسوب می‌شود. اگرچه هندسه در همه جا و در همهٔ سنت‌ها حضور داشته، همواره در قیاس با تزیینات دیگر در مرتبهٔ فرعی بوده و غالباً به جای آن از صور و نشانه‌های دیگری استفاده شده است. اما در جهان اسلام، موضوع کاملاً برعکس است (Mediation, 129).

هندسه واسطه‌ای حقیقی است که کمتر به لحاظ بیان بصری مستقل خودش محل اعتنا بوده؛ اما درست به این سبب که فاقد مضامین ثابت است، مقبول طبع کسانی واقع شده که در طول تاریخ حاشیه‌نشین بوده‌اند، یعنی زنان، مرزنشینان، فقیران، و سایر بانیان کم‌بضاعت، سازندگان، و کاربران هنر و فن

(Mediation, 227-228). به علاوه، طرح هندسی ممکن است به خود ختم شود و غایتی جز خود نداشته باشد (Mediation, 120). با این همه، بعید نیست گاهی زینت هندسی نمادین و معنادار بوده باشد (Mediation, 129)؛ اما اثبات این مدعا نیاز به شواهد متقن دارد. در قدیم‌ترین نمونهٔ استفادهٔ وافر از زینت هندسی در عالم اسلام، یعنی خربة‌المفجر، شاهدی بر این امر یافت نمی‌شود. در زمینهٔ فرهنگی آن زمان، و خصوصاً در زمینهٔ فرهنگی این کاخ‌ها، هیچ چیزی نیست که دال بر معنای نمادین یا معنای موضوعیِ دیگری برای شکل‌های هندسی باشد. لذا ما باید در برخی خصوصیات خود اشکال هندسی یا اقسام ظهور آنها به دنبال توضیحی بگردیم. خصوصیت عملی اصلی نقوش هندسی تکرار است، که در بدو امر جنبه‌ای فنی است که از لوازم نقوش پارچه محسوب می‌شود. بانیان معماری در دورهٔ بنی‌امیه دوست داشتند به بناها جلوهٔ پارچه بدهند؛ از این رو، رویهٔ بناهای شام را با زینت‌هایی پارچه‌مانند پوشاندند؛ هندسه را به کار بردند نه به خاطر خودش، بلکه به این خاطر که واسطه‌ای برای جلوه‌ای دیگر بود. فقط اهمیت آن جلوهٔ دیگر (جلوهٔ پارچه) برای بانیان آن زمان (دورهٔ بنی‌امیه) توضیح می‌دهد که چرا آن همه تلاش صرف هندسه در زینت دو کاخ اموی شد. هندسه، بنابراین فرضیه، واسطه‌ای برای فنی دیگر است، نه بازنمود آن، بلکه بیان جوهرهٔ آن (Mediation, 141-142).

نمونهٔ دیگرِ کاربرد گستردهٔ هندسه در تزیینات قرون اولیهٔ اسلام آجرکاری برج‌های خرقان در ایران است. از نظر گرابار، سؤالات اصلی در خصوص این برج‌ها این است که چرا چنین طرح‌های مجردی مطرح شد؛ انسان چگونه به آنها نگاه می‌کند یا می‌کرده است؛ و قرار است یا قرار بوده است این طرح‌ها چگونه درک شود. اگر در کاخ‌های اموی هندسه در مقام پارچه بود، در برج‌های خرقان در مقام لباس است. ما امروز نیز از طرز لباس پوشیدن مردم اطلاعات فراوانی، درست یا نادرست، دربارهٔ آنان به دست می‌آوریم. هنرمند یا بانی این بناها قصد داشته لباسی با جلوهٔ هندسه بر تن بناها بپوشاند و آنها را مجلل جلوه دهد. به عبارت دیگر، پیام نه در خصوصیات نقش هندسی، بلکه در غنا و تنوع طرح، و احتمالاً در بافت مواد نهفته بوده است. آنچه عرضه می‌شده موضوعی زیباشناختی برای تحسین زیباشناختی بوده است، نه پیام نمادین خاصی (Mediation, 144-145).

البته در برخی موارد، احتمال نمادین بودن زینت هندسی قوی‌تر است. مثلاً با توجه به اینکه گنبد شمالی مسجد جامع اصفهان مطابق برنامه‌ای و به منظوری

خاص به امر وزیر ساخته شده، و طرح و موقعیت آن بدیع است، ممکن است طرح آن را خود وزیر یا کسی که سخت به او نزدیک بوده تهیه کرده باشد. در این صورت، طرح هندسی آن زینت نیست، بلکه نمادین است (Mediation, 147). هر دو کاربرد هندسه، چه به صورت قابی تجملی برای پیامی و چه به صورت پیامی مشخص، در طول قرن‌ها به کار رفت؛ و نمونه‌های آن را می‌توان در رویهٔ دیوارهای مساجد و مدارس تیموری دید (Mediation, 148). فرهنگ اسلامی از طریق هندسه اشکال خنثایی پدید آورد که هدفشان فقط تلطیف، دل‌پذیر ساختن و، در نتیجه، زیبا ساختن بود. این طرح‌های خنثا ممکن بود به عوامل خارجی‌ای نظیر کتیبه مجهز و از آن طریق معنادار شود؛ ممکن بود حامل معنا و پیام گردد؛ اما این پیام‌ها ذاتی اشکال هندسی نبوده است (Mediation, 148-149).

در دهه‌های اخیر، برخی از محققانْ هندسه در هنر اسلامی را ذاتاً واجد معنا شمرده و برای این مدعا توجیهاتی کرده‌اند. بر اساس این تبیین‌های ساده، هندسه بیان بصری مجموعه حقایقی است که تا زمان ظهور انقطاع‌های فرهنگی امروزی بر زندگی مسلمانان مسلط بوده است. لذا اشکال نجومی، مربع‌های رمزی، ملاحظات جهان‌شناختی، و عقیدهٔ بنیادین توحید همه انگاره‌های عددی‌ای تلقی می‌شوند که تبیین هندسی آنها نه تنها ممکن، بلکه مطلوب است. از نظر گرابار این توجیهاتْ ساده و نااستوار است. وی در مقابل این طرز فکر، می‌گوید حتی یک شاهد هم وجود ندارد که این نظر را تأیید کند که امت اسلامی، و نه متفکران منفرد، اشکال ریاضی را نماد یا مظهر جهان‌شناسی اسلامی تلقی می‌کرده است. به علاوه، هیچ اطلاعی حاکی از این نداریم که بینندگان طرح‌های پیچیده بر دیوارها، سقف‌ها، یا کف‌ها آنها را در قالب همان فرمول‌های مجرد و اجمالی طرح‌های منظمی تفسیر می‌کرده‌اند که هنرمندان یا صنعتگران برای ساختن طرح‌هایشان لازم داشته‌اند. یعنی از صرف پی بردن به قالب‌های تجریدی‌ای که مهندسان و صنعتگران مسلمان برای ایجاد طرح‌های هندسی خود به کار می‌برده‌اند نمی‌توان نتیجه گرفت که همهٔ مسلمانان در ادراک محصول کار آن هنرمندان نیز از همان قوالب تجریدی استفاده می‌کرده‌اند. اگرچه ثابت شده است که دست‌کم صنعتگران امروزی هنرهای سنتی بر فناوری پیچیدهٔ طرح‌هایشان واقف‌اند، شواهدی سراغ نداریم که بر چنین وقوفی در خصوص تماشاگر یا بیننده دلالت کند (Mediation, 151).

هندسه نیز، مانند خط، خود واجد معنا نبوده؛ بلکه چه در خلق اثر هنری و چه

در ادراک آن، واسطه بوده است (Mediation, 135)؛ و اگر هنرمندان بر اقسام هندسه واقف بوده‌اند ، ربطی به پیامی مفروض که هندسه حامل آن بوده باشد ندارد (Mediation, 136).

گرابار می گوید با اطلاعاتی که فعلاً در اختیار داریم ، تنها ارزیابی خود ما از این هندسه و زمینهٔ فرهنگی آن است که می‌تواند در توضیح آن به ما کمک کند. می‌توانیم تنها با توجیهات ثانوی بگوییم که الگوهایی که از بررسی خط و کتابت استنباط کردیم در مورد هندسه نیز صادق است. هندسه واسطه‌ای کامل است ، زیرا چشم را نه به خود ، بلکه به جاها و افعالی جز خود جلب می کند. هندسه در کاخ‌ها و مزارها ، مثلاً در مقابر سلطنتی نزدیک رباط یا در الحمرا ، معبری است به سوی افعالی از زندگی یا انتظار حیات جاوید که با اشکال هندسی بیان شده است. از این گذشته ، برخی از طرح‌های هندسی خود غایت خودند؛ یعنی معانی ضمنی داشته باشند یا نداشته باشند ، خودْ موضوع تأمل اند (Mediation, 151-152).

هندسه واسطه‌ای است که به بیننده یا استفاده کننده چنان آزادی‌ای می دهد که هیچ واسطه‌ای به پای آن نمی رسد. از این رو ، واسطه‌ای خطرناک است؛ زیرا بیننده را وامی دارد که نگاه کند و تصمیم بگیرد که به چه فکر کند ، چه احساس کند ، و حتی چگونه عمل کند؛ اما به ندرت ما را به کارهای معینی مانند خوابیدن یا عبادت کردن وامی‌دارد. تاوان آزادی در هنرها از دست دادن معناست. ما به طرحی تجریدی جذب می شویم که گویی عاری از خصوصیت فرهنگی است و تنها قرار است که زیبا باشد (Mediation, 153). به همین سبب است که در هنگام نظر کردن به هنر قرون وسطا ، چه شرقی و چه غربی ، هیچ چیزی بلافاصله به ذهن نمی رسد (Mediation, 160).

۲-۱۲-۳. واسطهٔ معماری

یکی دیگر از اقسام زینت‌ها ، تصویر بناهاست؛ که گرابار آن را نیز واسطه می‌داند. او در بحث از این نوع واسطه در اواخر کتاب واسطگی تزیین ، به مباحث دقیق روان شناسی ادراک بصری وارد می شود. معتقد است بیشتر تصاویر معماری نمادین و معنادار نیستند و مرجعی بیرون از خود ندارند (Mediation, 186). این زینت‌ها از نظر تصویر ، کتاب ، شیء ، یا دیوار کاملاً غیرضرور است. زینت معماری گونه کتاب را برمی کشد یا به نحوی آن را می آراید ، بی آنکه از هیچ چیزی در آن یا دربارهٔ آن سخن گوید. از نظر گرابار ، آنچه دیدگاه‌های متداول دربارهٔ زینت معماری گونه از درک آن عاجزند طرق عمل این گونه زینت‌هاست. زیرا این

زینت‌ها در مرتبهٔ دیگری از ادراک عمل می کنند که وی آن را بصری-نشانه‌ای (optisemic) می نامد (معنایی که با ادراک بصری نشانه‌ها سروکار دارد). در این مرتبه است که چشم نوع گسترده‌ای از ادراک را تشخیص می دهد انبوهی از زنان یا مردان ، رنگ‌های آبی یا سرخ ، منظره و ، در مانحن فیه ، معماری بی آنکه ضرورتاً از جزئیات آن آگاه باشد (Mediation, 172).

تصاویر معماری دو فایده دارند: چیزی را در بر می گیرند و آن را از چیزی دیگر جدا می کنند؛ توجه را به چیزی جلب می کنند و آن را لفاف می کنند تا بهتر به چشم آید. در هر دو صورت ، تصویر معماری توجه را نه به حامل کارکرد ، یعنی معماری ، بلکه به چیزی دیگر جلب می کند (Mediation, 186). از طرقی که به جنبه‌های تبیین نشدهٔ هوش ادراکی تعلق دارد ، عرضهٔ تصویر بنا یا تصویری بناگونه قوت حضور و استحکام قدرت یا اقتدار را فراهم می آورد (Mediation, 190). به نظر گرابار ، می‌توان همهٔ تصاویر معماری در هنر اسلامی را تداعی‌کننده یا صافی‌های واسطه‌ای انگاشت که فضا را پیش روی انسان تنظیم می کنند؛ می توان آنها را پوشش‌هایی دانست که فضای دینی یا دنیوی‌ای را که در آن قرار گرفته‌اند زیبا و نیکو می سازند. حد فاصل نظر گرابار با محققان سنت گرا در این است که گرابار می گوید این زینت‌های معماری گونه تصویر بهشت نیستند ، بلکه تغذیه کنندهٔ این اندیشه‌اند که زندگی می تواند به اندازهٔ تصوری که از بهشت داریم و متون مقدس گفته‌اند زیبا باشد. و در این کار توفیق می‌یابند ، یا دست کم قرار بوده توفیق یابند؛ زیرا کار آنها نه بازنمایی بهشت ، بلکه تداعی آن است. تصاویر باید آن قدر دقیق باشند که بیننده آنها را بنا تلقی کند؛ اما این دقت نسبت به قدرت تداعی گری آنها در درجهٔ دوم قرار دارد (Mediation, 191). تداعی کننده معنا را به ذهن متبادر می کند بی آنکه آن را تحمیل کند. تداعی کننده تصمیم گیری دربارهٔ شیوهٔ فهم اثر هنری را به ناظر یا کاربر محول می کند (Mediation, 205).

پیداست که در این بحث ، مقصود گرابار از "معماریْ" زینت‌های حاوی تصویر ابنیه و باغ‌های ساختهٔ انسان است. با این حال ، به تناسب مقال ، در جایی نظر خود را دربارهٔ خود معماری نیز ابراز می‌دارد: معماری همواره در خدمت انسان است و هدفی بیش از آراستن افعال متنوع او ندارد؛ چیزی است به سادگی و روزمرگی خوردن یا گوش دادن به سخنرانی و ، در همان حال ، چیزی است به شکوه پرستش خداوند یا تأمل در اثر هنری. بدون معماریْ زندگی کیفیت خود را از دست می‌دهد. معماری زندگی را کامل می کند؛ اما نه زندگی است و نه هنر (Mediation, 193).

۲-۱۲-۴. واسطهٔ طبیعت

اما، به رغم معماری که بر قدرت و قوت تأکید می کند، نوع دیگر زینت، یعنی زینت حاوی تصویر طبیعت، جنبه‌های طبیعی خود حیات را برمی‌انگیزد و از این طریق، بر قدر و طراوت هر چه با آن همراه باشد می افزاید (Mediation, 228)؛ و بدین طریق در فرآیند ادراک اثرْ واسطگی می کند.

در قدیم‌ترین آثار معماری اسلامی، طرح‌های گیاهی نسبت به طرح‌های هندسی در درجهٔ دوم قرار دارد (Mediation, 198). همهٔ مضامین طبیعی در تصاویر، از نظر روانی و بصری با هم ارتباط دارند و در عمل، منطقهٔ واسطه‌ای میان کاربر یا بیننده و اثر هنری پدید می‌آورند (Mediation, 202).

یکی از عناصر طبیعی که برخی محققان آن را نمادی با معانی دینی و عرفانی دانسته‌اند گیاه است. گرابار می‌گوید با شواهد و استدلالات فعلی ما نمی‌توان تفسیر نمادین حقیقی‌ای از این عنصر به دست داد؛ می‌توان گفت با تصویر گیاهی، همچون معماری و هندسه، منطقهٔ فشار ضعیف خاصی همراه است که از طریق آن، واحدهای صوری خاصی، چون درخت و گل و باغ، می‌توانند در اوضاع معینیْ معانی تداعی کننده داشته باشند؛ اما این معانی عَرَضِ لازم این صور نیستند (Mediation, 204).

می‌بینیم که گرابار با انتساب معانی دینی به زینت‌ها مخالف نیست؛ اما معتقد است این معانی ذاتی صور نیست؛ بلکه در صور چیزهایی هست که موجب تداعی آن معانی می‌شود. و در نتیجه، ذهن خود ناظر در تلقی معنا نقشی اساسی ایفا می‌کند. تفاوت اینکه صورتی بذاته حاوی معنا باشد یا معنا را تداعی کند مانند تفاوت عبادت و بازی است. هم در عمل عبادی و هم در بازی، قواعدی برای رفتار و گفتار معین می‌شود که شخص نمی‌تواند از آنها تخلف کند؛ اما در عمل عبادی، نتیجه از پیش معلوم است؛ درحالی‌که در بازی چنین نیست. تفسیر معناگرایانهٔ محض همچون مسیری عبادی برای خلاقیت هنری است که از طریق آن سازمان‌دهی و کاربرد صورت‌ها به نتیجه‌ای ازپیش‌معلوم منجر می‌شود. در مقابل، عمل تداعی‌گرانه مانند بازی است و هیچ وقت نتیجه‌اش کاملاً معلوم نیست. برای بازنمایی، یا به‌طور کلی برای ملموس و مشهود ساختن هر موضوعی که انتخاب کنیم، قواعدی در کار هست؛ اما احتمال وجود معنای بهشتی (یا هر معنای دیگری) برای آن را هیچ‌گاه نمی‌توان اثبات کرد. البته شاید این عدم قطعیت‌ها فقط نتیجهٔ نشناختن زمانه باشد، که خود از ناکافی بودن اطلاعات ناشی

می‌شود. از منابع مکتوب هم‌زمان با آثار هنری دورهٔ اسلامی هم چیزی در جهت روشن کردن این نقاط تاریک به دست نمی‌آید. این منابع به جای وصف فضاها یا بناها، بیشتر به تلویح تمایل دارند. راستی، شاید این فرهنگ‌های دور از هم و پراکنده در پهنهٔ وسیع جهان اسلام به حداقل فعالیت‌های هنری و ذهنی‌ای که برای گذار از حد تداعی گری لازم است نرسیده بوده‌اند (Mediation, 207).

در مجموع، ما با امری گیج کننده مواجهیم. تزیین گیاهی یا طبیعی در همه جا یافت می‌شود. ممکن است معانی‌ای داشته باشد؛ اما برخورداری آنها از معانیْ بس متنوع و معمولاً سخت اندک است. این تزیین غالباً منطق مُنومانتال بنا را می‌شکند و شیوهٔ نظر کردن به آنها، و در نتیجه طرز تفسیر آنها، با عدم قطعیت همراه است (Mediation, 210).

زینت برگرفته از طبیعت شاید "دمون" حقیقی، به معنای افلاطونی آن، باشد؛ یعنی واسطه‌ای فعال و مهم برای برقراری ارتباط با اثر هنری. هنرمندان چینی و مقلدان ایشان در ایران، ترکیه، یا غرب، هنگامی که به طومارهای گیاهی شکل‌های پرپیچ و خم اژدهاگون می‌دادند یا در هر طومار اژدهایی می‌دیدند، از کیفیت دمونی آن آگاه بودند. چون زینت برگرفته از طبیعت، هر جور و هر جا که درک شود، همواره به جایی غیر از خود راه می‌برد، در میان ناظر و اثر هنری، و یا در میان کاربر و کارهایی که او بر عهده می‌گیرد، واسطه می‌شود (Mediation, 224).

***

در آنچه آمد، نخست بر زندگی گرابار و جایگاه او در میان محققان و مورخان هنر اسلامی در دو قرن اخیر مرور کردیم. آن گاه به اصول اندیشه‌های او دربارهٔ هنر اسلامی پرداختیم. برای به دست دادن نظام اندیشهٔ او، از کلیدواژه‌های آثار خود او بهره جستیم. پیداست که از این مقاله صرفاً تصویری اجمالی از این نظام فکری به دست می‌آید و شناخت تفصیلی هریک از آراء او به فرصت‌های فراخ‌تری نیاز دارد. اما آنچه از همین مجمل نصیب محققان ایرانی می‌شود، فارغ از افراط و تفریط‌هایی که ممکن است در کار هر محققی یافت شود، دقت در پژوهش و استناد آن است استنادی که برای ما، که از نزدیک با آثار هنر اسلامی در تماسیم بس آسان‌تر است. پژوهش‌های گرابار راه کارهایی برای جستجو در متون اسلامی نیز به دست می‌دهد امری که ما سخت از آن غافل و نیک بدان نیازمندیم.

کتاب‌شناسی کامل گرابار (به ترتیب تاریخ)

Books:

The Coinage of the Tulunids (New York: American Numismatic Society, 1957), X and 78 pp., 3 pis.

Persian Art Before and After the Mongol Conquest (Ann Arbor, 1959), 72 pp.

Islamic Architecture and Its Decoration (a photographic survey by D. Hill, with an introductory text by O. Grabar) (London, 1964),88 pp., plas. 527; second edition, 1967.

Sassanian Silver, Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury From Iran (Ann Arbor, 1967), 158 pp.

The Formation of Islamic Art (Yale University Press: New Haven, 1973); German and Spanish editions, 1979, 223 pp. and 131 figs.

Studies in Islamic Art and Archaeology, Varorium Reprints (London, 1976).

The Alhambra (Penguin Books: London, 1978; German edition, 1980; Spanish edition, 1980; Polish edition, Warsaw, 1990. Reprinted Solipsist Press, 1992).

City in the Desert, Qasr al-Hayr East (with Renata Holod, lames Knustad, William Trousdale), vol. I 215 pp.; vol. II 296 pp. (Harvard University Press, 1978).

Epic Images and Contemporary History, with Sheila Blair (Chicago, 1980), 209pp., 58 illus.

The Illustrations of the Maqamat (Chicago, 1984), 195 pp., 783 illus., on microfilm.

La Formation de I 'Art Islamique, enlarged edition (Paris, 1987), 335 p.

The Formation of Islamic Art, revised and enlarged edition (Yale University Press: New Haven and London, 1973, 1987).

The Art and Architecture of Islam 650-1250, with the late R. Ettinghausen (Pelican: London, 1987),450 pp., 402 illus.

Islam Sanatinin Olusumu, Nuran Yavuz, trans., Hurriyet Vakfi Yayinlari (Istanbul, 1988).

The Great Mosque of Is fah an (New York University Press: New York, 1990), 138 pp. and 52 figs.

Penser I 'art islamique: Une esthhique de l'ornement (Albin Michel, Paris, 1996), 212 pp., 34 figs.

The Mediation of Ornament (Princeton University Press: Princeton, 1992), 283 pp., 193 figs.

L 'Ornement: Formes et Fonctions dans I 'Art Islamique (Flammarion: Paris, 1996), 180 pp., 188 figs.

The Shape of the Holy (Princeton University Press, 1996),232 pp., 84 figs.

The Dome of the Rock (with Said Nuseibeh) (Rizzoli, 1996), 175 pp.; French edition Albin Michel, 1996.

Peinture Persane, une Introduction (Presses Universitaires de France, Paris, 1999).

Ed. (with G. Bowersock and P. Brown), Late Antiquity. A Guide to the Post-Classical World (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1999).

Articles:

1953 "On Two Coins of Muzaffar Ghazi," *American Numismatic Society*, Museum Notes V (1953), pp. 167-78.

1954 "Paintings of the Six Kings at Qusayr 'Arnrah," *Ars Orientalis* I (1954), pp. 185-87.

1955 "The Umayyad Palace of Khirbat al-Mafjar," *Archaeology* VIII (1955), pp. 228-35.

1957 "Epigrafika Vostoka, A Critical Review," *Ars Orientalis* II (1957), pp. 547-60.

1959 "The Paintings," chapter in R.W. Hamilton's *Khirbat al-Mafjar* (Oxford, 1959), pp. 294 -326.

"The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem," *Ars Orientalis* III (1959), pp. 33-62.

1960 "Khirbat Minyah," *Revue Biblique* LXVII (1960), pp. 387-88.

"Sondages a Khirbat el-Minyeh (with 1. Perrot, B. Ravani and M. Rosen), *The Israel Exploration Journal* X

(1960), pp. 226-43.

1961 "Islamic Art and Architecture," in *Encyclopedia Americana* XV (1961), pp. 4140-41.

"Two Pieces of Metalwork at the University of Michigan," *Ars Orientalis* IV (1961), pp. 360-68.

1962 "Umayyad 'Palace' and the 'Abbasid Revolution,'" *Studia Islamica* XVIII (1962), pp. 5-18.

1963 "The Illustrations of the Maqamat," Reports, XXVth Congress of Orientalists 11 (Moscow, 1963), pp. 46-47.

"The Islamic Dome, Some Considerations," *Journal of the Society of Architectural Historians* XXII (1963), pp. 191-98.

"A Newly Discovered Illustrated Manuscript of the Maqamat of Hariri," *Ars Orientalis* V (1963), pp. 97-109.

"Omayyadi Scuole," *Enciclopedia Universale dell'Arte* (Rome, 1963), pp. 109-14.

"A Small Episode of Early 'Abbasid Times,'" *Eretz-Israel* VII (L.A.Mayer Memorial Volume) (Jerusalem, 1963), pp. 44-47.

"Teaching of Islamic Architecture," *The Yale Architectural Magazine* I (1963), pp. 14-18.

1964 "Islam and Religion," Notes to M. Hodgson in *History of Religions*, III (1964), pp. 258-60.

"Islamic Art and Byzantium," *Dumbarton Oaks*

Papers XVIII (1964), pp. 69-88.

1965 "L'Essor des arts inspires par les coms princieres a la fin du premier millenair," (with A. Grabar), *L'Occidente e L'Islam nell'Alto Medioeveo* (Spoleto, 1965), pp. 895-901.

"A New Inscription from the Haram al-Sharifin Jerusalem," *Studies in Honour or Professor K.A.C. Creswell* (London, 1965), pp. 72-83.

"Qasr al-Hayr al-Sharqi, Part I," *Annales Archeologiques de Syrie* XV (1965), pp. 57273.

1966 "Haram al-Sharif," in *Encyclopedia of Islam*, new edition (1966),pp. 173-75.

Edited V. Monneret de Villard's *Introduzione all studio dell'Archeologia Islamica* (Venice, 1966), introduction and notes, pp. XXI-XXVIII.

1967 "Art and Archaeology, A Meditation on Things," *Research, Definitions and Reflections*, ed. D.E. Thackery (Ann Arbor, 1967), pp. 35-47.

"Qasr al-Hayr al-Sharqi, Part 11," *Annales Archeologiques de Syrie* XVI (1967).

"Peinture de l'Islam," in *Dictionnaire universal de l'Art et des Artistes*, (Paris, 1967), pp. 260-64.

"Earliest Islamic Commemorative Monuments," *Ars Orientalis* VI (1967), pp. 6-47.

1968 "La Grande Mosquee de Damas et les origines architecturales de la Mosquee," *Synthronon* (Paris, 1968), pp. 107-14.

"The Visual Arts 1050-1350," in *The Cambridge History of Iran* V (Cambridge, 1968), pp. 626-58.

"Islamic Art and Archeology," in *MESA Bulletin* II (1968), pp. 4-17.

"Les arts mineurs de l'Orient musulman a partir du milieu du XII siecle," *Cahiers de Civilisation Medievale* (Universite de Poitiers, Avril-Juin 1968), pp. 181-90.

"L'Etude du monde islamique a l'University of Michigan," *Revue des Etudes Islamiques* XXXVI (1968), pp. 167-69.

1969 "Notes on the Iconography of the 'Demotte' Shah-nama," *Persian Painting*, ed. R. Pinder Wilson (London, 1969), pp. 31-47.

"The Architecture of the Middle Eastern City: The Case of the Mosque," *Middle Eastern Cities*, ed. I. Lapidus (Berkeley, 1969), pp. 26-46.

"Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art," *Colloque International sur L 'Histoire du Caire* (27 Mars-5 A vril 1969), Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt, General Egyptian Organization, pp. 173-90.

1970 "Sarvistan, "*Forschungen Zilr Kunst Asiens* (Istanbul: 1970), pp. 1-8.

"The Illustrated Maqamat of the Thirteenth Century, "*The Islamic City*", ed. A. Hourani (Oxford, 1970), pp. 207-22.

"Le nom ancien de Qasr al-Hayr Sharqi," *Revie des Etudes Islamiques* XXXVIII (1970), pp. 252-66.

"Three Seasons of Excavations at Qasr al-Hayr Sharqi," *Ars Orientalis* VIII (1970), pp. 65-85.

"The Third Season of Excavations of Qasr al-Hayr Sharqi," *Annales Archeologiques Arabes Syriennes* XX (1970), pp. 45-54.

1971 "Islamic Archeology," *Archeology* XXIV (1971), pp. 197-99.

"Notes on the Decorative Composition ofa Bowl from Northeastern Iran," *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, pp. 91-98.

"History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts," *New Literary History* III (1971-72).

"Survivances classiques dans l'art de l'Islam," *Annales Archaeologiques Arabes Syriennes* XXI (1971), pp. 371-80.

1973 "Iwan," *Encyclopedia of Islam* IV (1973), pp. 287-88. "The Inscriptions of the MadrasaMausoleum of Qaytbay," *Studies in Honour of George Miles*, ed. Dickran K. Kouymjian (American University of Beirut, 1974), pp. 465-68.'

1974 "Art and Architecture," *Legacy of Islam* (London: 1974), chapter VI, pp.[244]-273.

"Islamic Peoples, Arts of," *Encyclopedia Britannica*, 15th ed. (1974), pp. 952-1011.

"Introduction" and "Concluding Remarks," *Studies on Isfahan, in Iranian Studies, Journal of the Society for Iranian Studies* VII, Part I, (Winter-Spring 1974), pp. 10-18; Part 11, (Summer-Autumn 1974), pp. 726-733.

1975 "Histoire de l'art et archeologie islamiques; Etat de la question," *Maghreb-Machrek*,Monde Arabe, no. 67 (January- February 1975), pp. 68-81.

"Pictures or Commentaries: The Illustrations of the Maqamat of al- Hariri," *Studies in Art and Literature of the Near East in Honor of Richard Ettinghausen*, ed. Peter J. Chelkowski (Middle Eastern Center University of Utah and New York University Press, 1975), pp. 85-104.

"Islamic Architecture and the West, Influences and Parallels," *Islam and the Medieval West*, ed. Stanley Ferber (Binghamton, 1975), pp. 60-67.

"The Visual Arts," *The Cambridge History of Iran* IV

(Cambridge University Press: Cambridge, 1975), pp. 329-64.

"Architecture and Art," *The Genius of Arab Civilization*, ed. John R. Hayes, (New York, 1975), pp. 77-120.

1976 "What Makes Islamic Art Islamic," *AARP* IX (1976), pp. 1-3.

"An Art of the Object," *Art forum* XIV (1976), pp. 1-3.

"Cities and Citizens: The Growth and Culture of Urban Islam," *The World of Islam*, ed. Bernard Lewis (London, 1976), Chapter 3, pp. 89-116.

"Islamic Art and Archaeology," in L. Binder, ed., *The Study of the Middle East* (New York, 1976), pp. 229-264.

1977 "Islam and Iconoclasm," *Iconoclasm*, A. Bryer and L. Herrin, eds., (Birmingham, 1977), pp. 45-52.

"Das Ornament in Der Islamischen Kunst," *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, Suppl.III, I (1977), pp. XLI-LIV.

"Notes Sur Les Ceremonies Umayyades," *Studies in Memory of Gas ton Wiet*, (Jerusalem, 1977).

"Fatimid Art, Precursor or Culmination," *Isma'li Contributions to Islamic Culture*, S.H. Nasr, ed. (Tehran,

1977), pp. 207-224.

1978 "The Paradoxes of Sas ani an Art," *Oriental Art* XXIV (1978), pp. 111-113.

"The Architecture of Power," George Michell, Editor, *Architecture of the Islamic World*," (London, 1978), pp. 48-79.

1979 "Are Pictures Signs Yet?," *Semiotica* 25 (1979), pp. 185-88.

"Isfahan as a Mirror of Persian Architecture," in R. Ettinghausen and E. Yarshater, eds. *Highlights of Persian Art* (Boulder, 1979), pp. 213-42.

"Richard Ettinghausen," *Artibus Asiae* XLI, pp. 281-24.

1980 "Symbols and Signs of Islamic Architecture," *Architecture as Symbol and Self Identity* (The Aga Khan Award for Architecture: Philadelphia, 1980), pp. 1-11.

"Kubbat al-Sakhrah," *Encyclopedia of Islam*, vol. V, pp. 298-99. "al-Kuds, Monuments," ibid., pp. 339-44.

79-80 "A Tenth-Century Source for Architecture," (with Renata Holod), *Harvard Ukrainian Studies*, Vol. IUNI (1979-80).

1982 "Beijing: Seminar on Rural Architecture," *Mimar* 3 (1982), pp. 16-17.

1982 "Trade with the East and the Influence ofIslamic

Art on the luxury Arts of the West," *11 Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII Secolo*, ed. H. Belting (Bologna, 1982), pp. 27-32.

1983 "Reflections on the Study ofIslamic Art," *Muqarnas* (An Annual on Islamic Art and Architecture), ed. Oleg Grabar, Vol. 1 (Yale University Press, 1983), pp. 1-14.

"On the Universality of the History of Art," *Art Journal* 42 (1983), pp. 281-3.

"The Anatolian Civilizations: Festival of exhibitions in Istanbul, May 22-0ctober 30, 1983," (review of exhibition) *Kunst Chronik* 36: 11 (November 1983), pp. 513-17.

"The Iconography ofIslamic Architectue," in Aydin German ed., *Islamic Architecture and Urbanism* (Dammam, 1983), pp. 6-16.

1984 "From the past into the future," *Architectural Record*, June 1984, pp. 150-51.

"Reflections on Mamluk Art," *Muqarnas* 2 (Yale University Press: New Haven and London, 1984).

"Islamische Kunst und Architektur," *Die Islamische Welt* 11, ed. R. Kurzrock (Berlin, 1984), pp. 55-64.

"Introduction," to E. Galdieri, *Esfahan: Masgid-i Gumca* (Rome, 1984), pp. 7-10.

1985 "Introduction," *Treasures of Islam, Musee d'Art et d'Histoire, Geneve* (London, 1985), pp. 14-19.

"Qasr al-Hayr al-Sharqi," in H. Weiss, ed., *Ebla to Damascus* (Washington, 1985), pp. 225-48.

"From Utopia to Paradigms," *Mimar* 18 (1985), pp. 41-45. "The Teaching ofIslamic Art in America," *Arts and the Islamic World* 3:3 (1985), pp. 38-40.

"Art Musulman," *Histoire de l'Art*, ed. A. Chatelet and Ph. Groslier (Paris, 1985), pp. 225-48.

"Introduction and Afterthoughts," *XXV Internationale Kongress firs Kunstgeschichte* (Vienna, 1985), pp. 7-9.

1986 "Upon Reading al-Azraqi," *Muqarnas*, Vol. 3 (E.1. Brill: Leiden, 1986), pp. 1-7.

"The Meaning of History in Cairo," *Aga Khan Award Seminar Nine: The Expanding Metropolis* (Geneva 1986), pp. 1-24.

"Patterns and Ways of Cultural Exchange" in V.P. Goss ed., *The Meeting of Two Worlds* (Kalamazoo, 1986), pp. 441-46.

"Architecture as Art," Aga Khan Award, *Seminar Ten. Architecture Education* (Granada, 1986), pp. 33-42.

1986 "Note sur une inscription grecque cl Qusayr Amrah," Revue des Etudes Islamique 54 (1986), pp. 129-134.

1987 "On Catalogues, Exhibitions, and Complete Works," *Muqarnas* 4 (Leiden, 1987), pp. 1-6.

"Aywan," in *Encyclopedia Iranica* II (1987), pp. 153-55. "The Date and Meaning of Mshatta," *Dumbarton Oaks Papers* 41 (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University: Washington DC, 1987).

1988 "Geometry and Ideology: The Festival of Islam and the Study of Islamic Art," *A Way Prepared, Essays on Islamic Culture in Honor of Richard Bayly Winder*, edited by Farhad Kazemi and R.D.McChesney (New York University Press: New 'York and London, 1988), pp. 145-52.

"La Place de Qusayr Amrah dans l'art profane," *Cahiers Archeologique§*. 36 (1988), pp. 75-84.

"Notes sur le mihrab de la Grande Mosquee de Cordoue," A. Papadopoulo, ed., *Le Mihrab dans l'Architecture et la Religion Musulmanes* (Leiden, 1988), pp. 115-118.

"Foreward" to T*erracotta Ornamentation in Muslim Architecture of Bengal*, by Muhannad Hafizullah Khan (Asiatic Society of Bangladesh, Dhaka, 1988), pp. vii-xiv.

"A Sense of the Sacred," *The Courier*, August 1988, pp. 27-31. "L'Alhambra," *Signes du Present* 3 (Rabat, Maroc, 1988), pp. 89-95.

1988 "The Iconography of Islamic Architecture," Priscilla P. Soucek, ed., *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, (Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1988), pp. 51-65.

"Masjid al-Aksa," *Enc. Islam*, pp. 708-9.

"The Meaning of the Dome of the Rock," *Medieval Studies at Minnesota* 3 (St. Cloud, 1988), pp. 1-10.

"Between Connoisseurship and Technology: A Review," *Muqarnas* 5 (Leiden, 1988), pp. 1-8.

1989 "An Exhibition of High Ottoman Art,"*Muqarnas* 7 (1989), pp. 1-11.

1990 "From Dome of Heaven to Pleasure Dome," *Journal of the Society of Architectural Historians* XLIX (1990), pp. 15-21.

"Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition," *Muqarnas* 7 (1990), pp. 1-11.

"Patronage in Islamic Art," Esin Atil ed., *Islamic Art and Patronage*, Treasuresfram Kuwait (New York, 1990), pp. 27-40.

"Preface" in Klaus Herdeg, *Formal Structure in Islamic Architecture of Iran and Turkistan* (New York, 1990), p. 9.

1991 "K.A.C. Creswell and His Work," *Muqarnas* 8 (1991), pp. 1-3.

"Enlightenment or Decadence? Islam in the 18th Century and Europe," Council of Europe, *The Contribution of the Islamic Civilization to European Culture* (Strasbourg, 1992), pp. 120-135 and passim.

1992 "Two Paradoxes in the Islamic Art of the Spanish Peninsula," in *The Legacy of Muslim Spain*, ed. S. K. Jayyusi (Leiden, 1992), pp. 583-591.

"L'Art Omeyyade en Syrie, Source de l'Art Islamique," in *Actes du Colloque international Lyon - Maison de l'Orient Mediterraneen*, ed. P. Canivet and l-P. ReyCoquais (Paris, 1992), pp. 187-193.

"Classical Forms in Islamic Art and Some Implications", *Kunstlerischer Austausch, Artistic Exchange, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses fur Kunstgeschichte*, Berlin 15 - 20 1992. Herausgegeben von Thomas W. Gaehtgens.

1993 "The Aesthetics of Islamic Art, " in Ahmet Ertug ed, *In Pursuit of Excellence* (Istanbul, 1993), pp. XIX-XXXVI.

"Why History: The Meanings and Uses of Tradition", *Traditional Dwellings and Settlements Review*, TDSR, Volume IV, Number 11,1993

"Foreward" to *The Persian Bazaar* (Washington, 1993), pp. 11-13.

"La Syrie dans l'Histoire Islamique," *Syrie, Memoire et Civilisation* (Paris, 1993), pp. 362-365

"Umayyad Palaces Reconsidered," *Ars Orientalis* 23 (1993), pp. 93-108.

1994 "The Mission and its People" in James Steele ed., *Architecture for Islamic Societies Today* (London, 1994), pp. 6-11.

"From Holy Writ to Art Book", *The Times Literary Supplement*, March 25, 1994, #4747, pp. 16-17.

"The Intellectual Implications of Electronic Information," *LEONARDO*, Vol. 27, No. 2, pp.135-142

1995 "About an Arabic Dioskorides Manuscript," *Byzantine East, Latin West; Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann* (Princeton, 1995)

"Le Temple Lieu de Conflit: Le Monde de L'Islam," *Les Cahiers du Cepoa; Editions Peeters* (Leuven, 1988?)

"Flandin's Image of Iran," M. Bemardini et alii, *L 'Arco di Fango, Studi in onore Eugenio Galdieri* (Rome, 1995), pp. 173-76.

"Toward an Aesthetic of Persian Painting," *The Art of*

Interpreting: Papers in Art History (Pennsylvania State University, 1995), pp. 129-139.

"Jerusalem Elsewhere," *City of the Great King: Jerusalemfrom David to the Present* (Harvard University Press, 1996), pp. 333-343.

1996 "Pourquoi avoir construit la Coupole du Rocher," *Dedale 3 et 4: Multiple Jerusalem* (Paris, 1996), pp. 299-306.

"Notes on Research in the Humanities," *What About Increase?* (The First Science and Humanities Dialogue (Smithsonian Institution, 1995), pp. 17-20.

"Dissemination," *The Dictionary of Art* (London, 1996), vol. 9: pp. 33-38.

"Islamic Art: Introduction," *The Dictionary of Art* (London, 1996), vol. 18, pp. 99-102.

"Mafjar," "Qasr al-Hayr Sharqi," "Sauvaget," in *The Oxford Enclopedia of Archaeology in the Near East* (Oxford, 1996), vols. 3 (pp. 397-99) and 4 (pp. 37980 and 495-96).

"Michael Meinecke and His Last Book," *Muqarnas* 13 (1996), pp. 1-7.

1996 "Philip Khilri Hitti," *Luminaries: Princeton Faculty Remembered* (1996), pp. 119-124

1997 "Rapport de Synthese," *Sciences Sociales et Phenomfmes Urbains dans le Monde Arabe* (Casablanca, 1997), pp. 295-298.

"Byzantine Court Culture from 829 to 1204," *Dumbarton Oaks Research Library and Collection* (Washington, D.C., 1997)

"The Mosque, a Grove of Columns," *Daidalos* 65 (1997), pp. 80-85.

"Introduction," in F. Richard, *Splendeurs Persanes* (Paris, 1997).

1998 "Qu'est-ce que l'art fatimide," *Tresors Fatimides du Caire* (Paris, 1998), pp. 40-43.

"Islamic esthetics" *Dictionary of Esthetics* (Oxford, 1998)

"Persian Miniatures: Illustrations or Paintings," in RG. Hovannisian and G. Sabagh, eds., *The Persian Presence in the Islamic World* (Cambridge, 1998), pp. 199-217.

1999 "Space and Holiness in Medieval Jerusalem," L. Levine ed. Jerusalem, Its Sanctity and Centrality to Judaism, Christianity, and Islam (New Yark, 1999) pp. 275-286.

"The Meanings of Sinan' s Architecture," A. Aktag- Y asa, ed. Uluslararasi Mimar Sinan Sempozyomu Bildirileri (Ankara, 1996), pp. 275-283.

"The Many Gates of Ottoman Art," *Art Turc Turkish Art. 10th international Congress of Turkish Art* (Geneva, 1999), pp. 19-26

"Editorial" *Museum International* (Unesco, Paris), 51,3 (1999), p. 3

"Aux frontieres de Byzance et de l'Islam," E.S. Smirnova, ed., Drevne Russkoe Iskusstvo (Old Russian Art), Essays for the looth Anniversary of the birth of A. Grabar, pp. 111-14.

"Prologue: Qu'est-ce que l' Art Fatimide," M. Barrucand, ed., L'Egypte Fatimide. Son Art et son Histoire (Paris, 1999), pp. 11-18.

2000 "Il Sacro Recinto di Gerusalemme," KOS, nos. 172-73 (2000), pp. 30-37.

"Architecture in the Encyclopedia Iranica," Studia Iranica 31 (1998), pp. 371-76.

"The Implications of Collecting Islamic Art," in Stephen Vernoit ed., Discovering Islamic Art (London, 2000), pp. 194-200.

"Kunst und Kultur in der Welt der Islam," M. Hattstein and P. Delius, eds, Islam. Kunst und

Architektur (Koln, 2000), pp. 35-53.

Reviews:

1957 A. Godard's *Iran: Persian Miniatures, College Art Journal* XVI (1957), pp. 352-53.

Pribytkova's *Monuments of Architecture of XIth Century Turkmenia, Ars Orientalis*. Il (1957), pp. 240-42.

D.S. Rice's *The Unique Ibn al-Bawwab Manuscript in the Chester Beatty Library*, The Art Bulletin XXXIX (1957), pp. 240-42.

1959 B. Fares' *Philosophie et jurisprudence illustn!es par les Arabes, Ars Orientalis* III (1959), pp. 224-26.

L. Mayer's *Islamic Architects and Their Works and Islamic Astrolabes and the Work, Ars Orientalis* III (1959), pp. 220-24.

1960 W.G. Archer's *Indian Miniatures, Art Journal* XX (1960), pp. 116 ff.

J. Deer's *Porphyry Sarcophagi, Speculum* (1960).

L. Golvin's *Le Magrib Central a l'epoque des Zirides, Archaeology* (June 1960), pp. 15253.

1961 *Aus der Welt des Islamische Kunst, Ars Orientali§.* IV (1961), 419-22.

Volumes 1 and 2 of K.A.C. Creswell's *The Muslim Architecture of Egypt, Ars Orientali§.* IV (1961), pp. 422-28.

N. Glueck's Rivers in the Desert, *Ars Orientalis* IV (1961), pp. 416-18.

A. Maricq and G. Wiet's *Le Minaret de Djam, Ars Orientalis*. IV (1961), pp. 419.

J.D. Pearson's *Index Islamicus, Ars Orientalis* IV (1961), pp. 415-16.

B.W. Robinson's *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library, Ars Orientalis* IV (1961), pp. 418-19.

1963 L. van den Berghe's *L'Archeologie de l'Iran ancien, Ars Orientalis* V (1963), pp. 285-86.

J.D. Hoag's *Western Islamic Architecture, Journal of the American Institute of Archaeology*, Vol. XV (1963), pp. 103-4.

D.T. Rice's *The Byzantines, Archaeology* VI (1963), p. 297.

L.I. Ringbom's *Paradisus Terristris, Ars Orientalis* V (1963), pp. 286-89.

1964 *A Chronicle of Dam ascus, Journal of the Oriental Society* LXXXIV (1964), pp. 422-23.

A. Godard's *L'Art de l'Iran*, Bibliotheca Orientalis XXI (1964), p. 113.

O. Demus' *The Church of San Marco in Venice,*

Journal of the Society of Architectural Historians XXIII (1964), p. 51.

Trumpelman's *Mshatta, Journal of the Oriental Society* LXXXIV (1964), pp. 187-88.

1965 D. Homes-Fredericq's *Hatra et ses sculptures, Archaeology* (September 1965), p. 240.

1966 F. Rosenthal's *Der Islam und der Antike, Speculum* (1966).

1967 R.N. *Fry's Bukhara, JAOS* LXXXVII (1967), p. 194.

K. Jahn's *Rashid ai-Din, JAOS* LXXXVII (1967), p. 623.

1968 1. Lapidus, *Muslim Cities, JAOS* LXXXVIII (1968), pp. 599-601.

1970 F. Bargebuhr's *The Alhambra*, The Art Bulletin LII (1970), pp. 197-200.

Grunebaum and Caillois' *The Dream and Human Society, JAOS* XL (1970), pp. 404-5.

A History of Ottoman Architecture, by Godfrey Goodwin, Technology and Culture (1972).

1972 Creswell's *Early Muslim Architecture, International Journal of Middle East Studies*. III (1972), pp. 217-22.

1974 Emst Kuhnel's *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen, VIII-XIII Jahrhundert, The Art*

Bulletin LVI (1974), pp. 282-83.

1976 R. Ettinghausen's *From Byzantium to Sasanian Iran, IJMES* VII (1976), pp. 293-96.

1978 P. Crone and M. Cook, *Hagarism, Speculum* LIII (Qct. 1978), pp. 795-99.

1980 A. Papadopoulo's *Islam and Muslim Art,* New York Times Book Review (1980), p. 7.

1988 M. Burgoyne, *Mamluk Jerusalem in Mimar* 28 (1988), pp.81-83.

1995 R. Hillenbrand, *Islamic Architecture*, Times Literary Supplement (1995), pp. 16-17.

مبانی نظری آموزشهای نظری و علمی کاربردی

دکتر نادرقلی قورچیان

تمدن هرگز به صورت ارث به دیگران منتقل نمی شود بلکه هر جزء از تمدن باید به وسیلهٔ افراد فراگرفته شود. بنابراین یادگیری اجزای تمدنی که بشر با تجربه و ابداع به غنی کردن آن پرداخته است از طریق آموزش از نسلی به نسل دیگر منتقل می شود. کودکان و نوجوانان زمان قدیم نیز به همان ترتیبی که کودکان و نوجوانان عصر حاضر به یادگیری می پردازند، با شرکت فعالانه در زندگی روزانه و دخالت در وقایع محسوس و قابل لمس حیات از طریق تجربه و تقلید و کار آموزی، به یادگیری می پرداختند. بنابراین کار آموزی را می توان اولین شکل رسمی و مشخص تعلیم و تربیت دانست.

بعدها با تأسیس مدارس و دانشگاهها این آموزش جنبه رسمی پیدا کرده و بخش عظیمی از حیات انسان را پوشش داده است. در روند تحولات آموزش تجارب ۸۶ میلیارد انسان (۸۰ میلیارد انسان متوفی و ۶/۴ میلیارد انسان موجود) بر فراپیچیدگی نظریی و کاربردی آموزش افزوده است.

بلی تعمق در تحول و پویایی چهار میلیارد ساله عمر کرهٔ زمین و قدمت حیات انسان از زمان‌های دور تاکنون بیانگر این واقعیت است که انسان به عنوان یک موجود متفکر دارای قدرت فکری ویژه و روحی الهی در حال خلق آرمانها جهت تغییر و تکامل حیات زندگی خود بوده است. دراین فرآیند آکادمی ها و دانشگاهها نقش محوری داشته‌اند. در سطح آموزش عمومی و حرفه ای، شواهدی که از دوران جهان باستان یعنی تاریخ شش هزار ساله مصر باستان در دست است نشان می دهد که مصریان کهن به عمل بیش از تفکر مجرد اهمیت می داده‌اند. براساس شیوهٔ آموزش و پرورش مصریان قدیم، بیشتر پدران، فرزندان را در خانه تعلیم می دادند و برنامه درسی به صورت وسیعی حرفه ای (Vocational) بوده است.

براساس اطلاعات موجود در آخرین نشریهٔ جهان یادگیری در مجموع ۳۰۰۰۰ دانشگاه و مؤسسات آموزش عالی ۹۳ میلیون دانشجو و ۶/۵ میلیون هیئت علمی