گچ‌بری سامرا، سده سوم هجری،
مأخذ: www.khanacademy.org

فصلنامهٔ علمی نگره

نقد و تحلیل مؤلفه‌های تزیین و زینت در هنر اسلامی از دیدگاه الگ گرابار*

الهام پورافضل** هادی ربیعی*** ایرج داداشی****

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۱/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱۴
صفحه ۴۷ تا ۶۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

مسئله تزیین در تاریخ‌نگاری هنر اسلامی، از موضوعات بحث‌برانگیزی بوده است که شناخت و طبقه‌بندی آن‌ها از شکل‌گیری رویکردهای شرق شناسانه به سرزمینهای اسلامی آغاز شد. در سده بیستم، مورخان و متفکران به روش‌شناسی و تعریف مفاهیم تزیین پرداختند و همچنان پژوهشهای معاصر در جهان، دربارهٔ تعریف مفاهیم و چیستی، چرایی و چگونگی تزیینات اسلامی در حال انجام و انتشار است. روشها و رویکردهای مختلف و حتی متمایزی در این عرصه مطرح‌شده‌اند که یکی از این دیدگاه‌ها، رویکرد تاریخی الگ گرابار است. وی درصدد برآمده است تا اصول و چارچوبی برای فهم معانی تزیین در هنر اسلامی و تفسیر آن تبیین کند. نظر به تأثیر و اهمیت آرای گرابار در پژوهش‌های معاصری که در باب هنر اسلامی انجام می‌شود، **هدف** از پژوهش حاضر تحلیل و تبیین زوایای چارچوب نظری گرابار در ارتباط با ماهیت مبهم تزیین است تا شناخت بیشتری از رویکرد گرابار حاصل شود. ازاین‌رو، **سؤالات** این پژوهش عبارت است از: ۱. ارکان نظریه گرابار در باب تزیین کدام است؟ ۲- بر اساس نظریه گرابار، مخاطب در مواجهه با تزیین، چه ادراکاتی از آن می‌تواند داشته باشد؟ **روش تحقیق** این مقاله، به‌منظور رسیدن به شناخت دقیق‌تر از دیدگاه الگ گرابار در باب تزیین، با تحلیل نظریات وی، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و بر مبنای گردآوری کتابخانه‌ای انجام‌شده است. **نتایج** پژوهش نشان می هد گرابار سه پیش‌فرض کلی «جهان‌شمولی»، «امکانپذیری» و «قابلیت گروه‌بندی» را در بیان نظریه خود در نظر می‌گیرد و نظریه وی بر مبنای سه مؤلفه «لذت آنی»، «تداعی‌گری» و «میانجی‌گری» شکل‌گرفته است که پیوند مستقیمی با ادراک «بصری-نشانه‌ای» نزد مخاطب دارند.

واژگان کلیدی

هنر اسلامی، تزیین، زینت، الگ گرابار.

* این مقاله برگرفته از رساله دوره دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «**نقد و تحلیل مفهوم تزیین در تاریخ‌نگاری هنر اسلامی با تأکید بر رویکرد الگ گرابار**» به راهنمایی نویسندهٔ دوم و سوم در دانشگاه هنر است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران Email: Email: Elham.pourafzal@gmail.com
*** استادیار دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران(**نویسنده مسئول**) Email: hadirabie@gmail.com
**** استادیار دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران Email: dadashi@art.ac.ir

مقدمه

به‌طورکلی، جایگاه، نقش و معنای «تزیین» یا واژگان مشابه نظیر «عربانه»[1] در آثار هنر اسلامی، گستره‌ای از تلقی کلیت هنر اسلامی به‌مثابهٔ هنری تزیینی صرف تا قائل شدن معنایی برای آن‌ها را در برمی‌گیرد. تزیین از موضوعات شاخصی است که در دو سدهٔ گذشته توجه بسیاری از پژوهشگران حیطهٔ مطالعات هنر اسلامی را به خود معطوف داشته است. دامنهٔ این توجهات، دیدگاه‌های متفاوتی را از قبیل رویکرد قومی و منطقه‌ای، رویکرد تاریخی تکامل سبکی و گونه شناختی، سیر تغییر، تطور و نوآوری‌های شکلی، بررسی زیبا شناسانه شکل‌های تزیینی یا رویکردهای حکمی و تأویلی به تزیینات را دربرداشته است. از اوون جونز[2] که به‌نظام بندی زبان تزیین بر مبنای الگوهایی نظیر ایرانی، مراکشی و عربی پرداخت تا جیمز تریلینگ[3] که تلاش کرد به مفاهیم دیالکتیکی بر مبنای کیفیات دیداری تزیین بپردازد. از ارنست گامبریچ[4] که در پی تعاریف روان‌شناسانه تزیین بوده است تا متفکران جریان حکمت خالده که در پی آن بودند تفاسیر نمادین با رویکردهای عرفانی، رمزگونه و تمثیلی با تأکید بر ویژگی‌های فرا تاریخی، یکپارچه و ذات‌باورانه به تزیینات[5] هنر اسلامی داشته باشند. از نسبت دادن عشق به تزیین در هنر اسلامی در مقابل ترس از تزیین[6] که در دو دهه آغازین سده بیستم مطرح می‌شود. ازجمله پژوهشگرانی که در اواخر سده بیستم، تلاش در جهت ارائه الگویی مفهومی و چارچوبی روش‌شناختی در جهت تفسیر معنای تزیین در هنر اسلامی داشته، الگ گرابار[7] بوده است که در کتاب *میانجی‌گری زینت*[8]، *شکل‌گیری هنر اسلامی*[9] و تعدادی از مقالاتی خود، در جستجوی مدل و چارچوب تفسیری-تاریخی برای فهم معنای تزیین در هنر اسلامی فارغ از رویکردهای حکمی و شرق شناسانه در باب تفسیر هنر اسلامی بوده است. گرابار در شکل‌دهی چارچوب خود وام‌دار روش‌شناسی‌های غربی و حتی شرقی بوده است و برجسته‌ترین وجهه کار وی، ارائه تعریفی از تزیینات اسلامی، شناخت کیفیات دیداری و تلاش در جهت آگاهی از تأثیر تزیینات و درک مخاطب از آن‌هاست. درواقع **هدف** این پژوهش تبیین و تحلیل نظریه تفسیری الگ گرابار در باب تزیین در هنر اسلامی است. این پژوهش در پی پاسخگویی به این **سؤالات** است که ۱. ارکان نظریه گرابار در باب تزیین کدام است؟ و ۲. بر اساس نظریه گرابار مخاطب چه ادراکاتی از تزیین می‌تواند داشته باشد؟

ضرورت و اهمیت تحقیق این است که گرابار دارای اهمیت ویژ ای در حوزه مطالعات باستان‌شناسی در سرزمین‌های اسلامی و احاطهٔ وی بر مباحث نظری و سال‌ها تجربیات ایشان و همچنین مطالعات اکتشافی و مورد پژوهشی در آثار برجسته در هنر اسلامی است. این سوابق موجب شد که وی به درک ملموسی از تاریخ و فرهنگ مادی و بصری سرزمین‌های اسلامی دست یابد، از سویی نظریه وی آغازگر جریانی نو و نقطه عطفی در جریان مطالعات تاریخی هنر اسلامی در اواخر سدهٔ بیستم بوده است.

روش تحقیق

این پژوهش با هدف تحلیل نظریهٔ تزیین الگ گرابار و شناخت مؤلفه‌ها و عناصر سازنده و مبانی فکری آن به شیوه توصیفی تحلیلی و بر مبنای گردآوری کتابخانه‌ای و روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات و یافته‌ها، کیفی است.

پیشینه تحقیق

از مهم‌ترین پیشینه‌های مرتبط به این پژوهش، مقاله مهرداد قیومی در نشریه دانشنامه شماره سوم (۱۳۹۰) است که به زندگینامه و شرح کتاب‌شناسی گرابار پرداخته و کلیت آثار و افکار او را موردبررسی قرار داده است. وی به شرح روش‌ها و فرضیه‌های گرابار در باب هنر اسلامی، نظیر علل تکوین هنر اسلامی و شمایل گریزی در هنر اسلامی پرداخته است. همچنین به معرفی کتاب *میانجی‌گری* زینت الگ گرابار و اصطلاحات این کتاب می‌پردازد. آوینوام شالم و اوا-ماریا ترولنبرگ[10] (۲۰۱۲) در مقاله «فراسوی قواعد و طبقه‌بندی: برخی گمان‌ها درباره تجارب شناختی و تزیینات اسلامی» به‌مرور سیر تحولات مطالعات در باب تزیین از سده نوزدهم می‌پردازند و اذعان دارند که قدرت زینت در طیف وسیعی از شکل‌ها و معانی ظاهر می‌شود که لایه‌های مختلفی از مفهوم و هدف را منعکس می‌کند. این مقاله با اشاره به مفاهیم زینت و تزیین مطرح‌شده از سوی گرابار، رویکرد وی را مبتنی بر عرضه زینت به‌عنوان یک نشانه قدرتمند برای ارائه پیام در یک بنا یا اثر هنری می‌دانند. رابرت هیلنبرند[11] (۲۰۱۲) در مقاله «الگ گرابار: میراث دانشورانه» به بیان اشراف الگ گرابار بر نظریه‌های غربی و به‌کارگیری آن‌ها در آثار هنر اسلامی می‌پردازد. هیلنبرند نقش مهم گرابار را در تحول مطالعات هنر اسلامی بیان کرده و نقطه قوت وی را به‌کارگیری نظریه‌های انتقادی و رویکردهای روش‌شناختی متنوع در تاریخ هنر اسلامی می‌داند. وی بیان می‌کند که گرابار بیشتر از طرح فرضیه، به طرح پرسش می‌پردازد و با چارچوب‌بندی پرسش‌های انتزاعی، درک سریع و راحت‌تری برای مخاطبان فراهم می‌کند.

سارا اسمیت[12] (۲۰۱۹) در بخشی از کتاب *همراه با لذت: الگو و تزیینات در هنر آمریکایی ۱۹۷۲-۱۹۸۵*، به مقایسه دیدگاه الگ گرابار در مقاله «هنر شیء» با دیدگاه امی گلدین[13] در مقاله «هنر اسلامی: آغوش سخاوتمندانه متروپلیتن[14]» پرداخته است. مقاله‌های گلدین و گرابار که در باب نمایشگاه آثار هنر اسلامی موزه متروپولیتن نوشته‌شده، به یک اندازه در پی از بین بردن چارچوب‌های «نخبه‌گرایانه، نژادپرستانه

1. Arabesque
2.Owen Jones
3. James Trilling
4.Ernst Gombrich
5.Cosmophilia
6.Cosmophobia
7.Oleg Grabar
8.Mediation of Ornament
9.Formation of Islamic art
10.Shalem & Troelenberg
11.Hillenbrand
12.Smith
13.Amy Goldin
14.Metropolitan

و جنسیتی تاریخ هنر» بوده‌اند. هر دو هنرمند و مورخ هنر، تزیینات اسلامی را شیوه‌ای از بازنمایی بصری تشخیص دادند که به قول گلدین، اساسی‌ترین مفروضات تاریخ هنر غرب را صراحتاً رد می‌کند و پرسش از «مردم‌نگاری» را در مقابل «زیبایی‌شناسی» در نمایشگاه هنر اسلامی مطرح کرد.

تعاریف گرابار از تزیین و زینت

گرابار در آغاز به تفکیک دو واژه[1] زینت[2] و تزیین[3] در بیان دیدگاه‌ها و چارچوب نظری خود می‌پردازد. گفتنی است که تمایز و تلاش برای تعریف این دو واژه از دوره رنسانس آغاز و در سده نوزدهم بعد از وقوع انقلاب صنعتی و بعدها با ظهور پست‌مدرنیسم در اواخر سده بیستم، به کانون بحث‌های زیبا شناسانه میان مردم‌شناسان، جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازان مبدل شد(Criticos, 2004:1). بدون شک گرابار در نگرش و رویکرد خود به تزیین و یا تقسیم‌بندی آن به دو بخش زینت و تزیین متأثر از گفتمان‌های غالب در سده بیستم و قبل آن بوده است. بنابراین، به‌مرور اجمالی تعریف تزیین و بخش جزئی و خاص‌تر آن، یعنی زینت در غرب می‌پردازیم تا میزان تأثیرپذیری گرابار از گفتمان مسلط روزگار خود مشخص شود. هرچند به دلایل گستردگی تعاریف، دامنه، عملکردها و ماهیت چندوجهی تزیینات، تعریف جامع و مشخصی از زینت و تمایز آن از تعریف کلی‌تر تزیین نمی‌توان یافت. لئون باتیستا آلبرتی در سده پانزدهم در رساله *در باب هنر ساختن*، زیبایی را خاصیت ذاتی می‌داند که می‌تواند در تمام بدنه چیزی که می‌توان آن را زیبا نامید رسوخ کند، درحالی‌که زینت به‌جای اینکه ذاتی باشد، ویژگی چیزی پیوسته یا اضافی دارد (Alberti، ۲۰۰۶:۱۵۶). در ادامه می‌توان به جیمز وارد اشاره کرد که در سده نوزدهم در کتاب *اصول زینت*، با چند ویژگی زینت را از تزیین جدا می‌کند و یکی از ویژگی‌های اصلی زینت را دور شدن از واقع‌گرایی صرف و عبور از فیلترهای ذهنی انسان می‌داند. او ویژگی دیگر زینت را تکرار قلمداد می‌کند، ولی با در نظر گرفتن این شرط که این تکرار سبب یکنواختی نشود و لذت مخاطب را به همراه داشته باشد و این نقوش مکرر با معانی نمادین همراه نباشند (Ward, 1896: 20-44). در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، زینت به‌عنوان عنصری معرفی شد که ویژگی‌های اساسی آن توزیع و تکرار بوده است (Bloomer& Kresten Jespersen, 2014: 2). از این منظر، تمام زینت‌ها از شکل‌های مولد تشکیل‌شده‌اند که به‌طور مکرر در بخش محدودی از بدنه تزیین‌شده توزیع می‌شوند تا تداعی‌گر چرخه‌های طبیعی، شکوفایی و دگردیسی باشند (Bloomer, 2006:51). کوماراسوامی ریشه کلمه ornament را با kosmeo یکی دانسته است که از زیبایی می‌آید و kosmos یا cosmos، نظمی مخالف آشوب است. بنابراین زینت کارکردی نظم بخش دارد که با نظم الهی جهان مرتبط است (Coomaraswamy,1939:241). جوزف ریکورت مورخ سده بیستم، زیبایی را چارچوب کلی فکر و ایده آغازین دانسته، درحالی‌که زینت بیان فردی و آراستگی این چارچوب را بر عهده دارد (Rykwert, 1991: 42۰). کنت بلومر مورخ معماری سده بیستم، تزیین را ترتیبی دلپذیر از چیزها دانسته است که بر آراستگی دلالت دارد و با شایستگی، سلیقه، رفتار و ظاهر خوب مشخص می‌شود، درحالی‌که زینت نیروهای طبیعی را برمی‌انگیزد و تداعی‌گر نیرویی پیوسته با عالم کبیر و عالم صغیر است (Bloomer, 2006: 51). یا زینت پیوند فیزیکی و نمادین قوی با حامل خود ایجاد می‌کند، درحالی‌که این ارتباط متقابل در تزیین دیده نمی‌شود. زینت دارای پتانسیل ضمنی برای دلالت است و معمولاً یک روحیه مشترک را بیان می‌کند (Harries, 1998: 150).

حال به تعریف گرابار از زینت و تزیین می‌پردازیم که هسته مرکزی نظریه وی را تبیین می‌کند. گرابار در تعریف تزیین می‌گوید: «هر آنچه در یک ساختار یا یک شیء به‌کاررفته است که برای دوام، استفاده یا فهم آن ساختار یا شیء ضروری نیست» (Grabar, 1992: xxiv) و دو تعریف اولیه برای زینت ارائه می‌دهد. نخست: هر تزیینی که مصداقی خارج از شیء روی آن قرارگرفته شده ندارد (همان) و در تعریف دوم می‌گوید: زینت، تزیینی است که دارای نظم باشد (همان، ۵).

تعاریف مرتبط با زینت و تزیین همچنان بعد از تعاریف گرابار، در سده بیست و یکم موردبحث بوده‌اند که نشان‌دهنده اهمیت و ابهام چیستی تزیین است. همچنین، این تعاریف تا حد زیادی با تعریف گرابار هم‌پوشانی دارند. برای نمونه، در یک تعریف دیگر، زینت غالباً دارای معنای اجتماعی غنی‌تر و مختص اشکالی است که شکل زیرین خود را آشکار می‌کنند، درحالی‌که تزیین واژه‌ای است که برای الحاقات نامربوط به شیء کاربرد دارد (massey, 2013: 498). در تعریف دیگر زینت شکلی است که از بستر مادی برای بیان نیروهای نهفته به‌کاررفته است، زینت تداعی و تأثیر ایجاد می‌کند (Moussavi & Kubo, 2006: 3). یا تریلینگ زینت را تزیینی دانسته است که در آن لذت بصری شکل به‌طور قابل‌توجهی بر ارزش ارتباطی محتوا برتری دارد (Trilling, 2003: 23).

اگرچه در تعریف گرابار از زینت، یعنی نداشتن مصداق خارجی، ابهاماتی وجود دارد، ولی می‌توان گفت که او شرط انتزاعی بودن یا خلاف واقع بودن را برای زینت در نظر گرفته است و وجود نظم در آن را شرط اصلی قلمداد می‌کند. با بررسی اجمالی نظریه‌های سده نوزدهم و بیستم مشخص می‌شود، با وجود تمامی اختلاف‌نظرها، ویژگی‌هایی مانند دگردیسی، تداعی‌گری، اجتناب از واقع‌گرایی، نیروبخش بودن، ویژگی‌های عام و مشترک در تعریف زینت در سده نوزدهم، بیستم و حتی بیست و یکم

1.Ornament
مستقیماً از واژه لاتین انتخاب‌شده است.
2 .Ornament
3 .Decoration

در تاریخ‌نگاری مورخان غربی بوده‌اند. در ادامه، به واکاوی، تفسیر و تحلیل این ویژگی‌ها در مقالات و کتاب‌های گرابار خواهیم پرداخت.

پیش‌فرض‌های گرابار در ارائه نظریه خود در باب تفسیر زینت در هنر اسلامی

مسئله تزیین در تاریخ هنر اسلامی یکی از شاخص‌ترین و هم‌زمان مبهم‌ترین موضوعاتی است که موردتوجه مورخان و پژوهشگران قرارگرفته است. تزیین در تاریخ هنر، هم مادی و هم‌نظری است. هم‌زمان هم می‌توان تزیین را «عام» دانست، چراکه ویژگی‌های جهان‌شمول دارد و هم می‌توان تزیین را «منحصربه‌فرد» پنداشت، زیرا ویژگی‌هایی دارد که معرف یک قوم، مذهب یا یک سرزمین است. تزیین به‌خودی‌خود کامل است و یک نقش‌مایه مجزا محسوب می‌شود، اما درعین‌حال وابسته به شیء است و با تعمیم‌های مفهومی و مادی متعددی همراه است. روش‌شناسی‌های تاریخی متعددی درباره مفهوم تزیین از سده نوزدهم ارائه‌شده است. مثلاً، رویکردهای روش شناسانه متمایز آلویس ریگل[1] و ابی واربورگ[2] بر این فرض مشترک استوارند که تزیینات دارای ارزش نظری منحصربه‌فردی هستند و به‌عنوان ابزاری برای تفسیر فرهنگ کاربرد دارند و در کنار اشیاء و معماری، توانایی داوری در رشته‌های مختلف و اتصال حوزه‌های معرفت‌شناختی ناهمگون را دارند (Spyros Papapetros, 2012: 5-6) . البته باید توجه داشت که در تاریخ و فلسفه تزیین، با کثرت واقعیت و مفاهیم عمیق اجتماعی مواجهیم و موضوعات به‌قدری گسترده است که تنها با کمک یک سری فرضیات می‌توان به آن‌ها نزدیک شد، سپس با افزایش دانش و فهم این فرضیات به اصولی کلی و تعمیمی بدل می‌شوند که ابزارهایی غیرقطعی و آزمایشی برای رسیدن به معانی نهایی هستند (William M Ivins Jr, 1933: 93).

بر همین اساس، گرابار برای تبیین نظریه خود سه پیش‌فرض در نظر گرفته است تا بر مبنای آن‌ها، نظریه و چارچوب تفسیری خود را دربارهٔ ماهیت زینت در هنر اسلامی بیان کند. برای خوانش نظریه گرابار، باید پیش‌فرض‌های مطرح‌شده از سوی وی را در نظر بگیریم.

الف. پیش‌فرض جهان‌شمولی

اولین پیش‌فرض گرابار «جهان‌شمولی»[3] زینت است، این‌که رفتارهای بصری انسان می‌تواند به‌تمامی زمان‌ها و مکان‌ها تعمیم داده شوند (Grabar, 1992: 6). در باب جهان‌شمولی ادراک زینت، ارنست گامبریچ تزیینات را پاسخی به نیاز جهان‌شمول مخاطب به محیط برانگیزاننده احساسات دانسته است. گامبریچ ادعا می‌کند که یک حس جهانی نظم وجود دارد و تأکید می‌کند که این حس نظم، زیربنای تمام خلقت انسان است. درنتیجه طیف وسیعی از احساسات، حالات و تلقی‌ها، توسط سبک‌های موجود در طراحی برانگیخته می‌شود (Kennedy, 1974: 455).

در آغاز سده بیستم توجه مورخان هنری نظیر گامبریچ و به تبعیت از آن گرابار به فرآیند مشترک ادراک بصری در انسان‌ها جلب شد که متأثر از آموزه‌های فکری مکتب روان‌شناسی گشتالت بود. درواقع توجه نظریه‌پردازان مکتب گشتالت به جهان‌شمول بودن ادراکات در ذهن و متعاقباً در کُنش‌های انسانی، رویکردهای ادراک بصری و تلاش برای یافتن معنای شکل‌های بصری، توجه مورخان هنر را به این رویکرد جلب کرد. روان‌شناسان گشتالتی مطابق با قانون بنیادین ادراک بصری معتقدند گرایش ذاتی هر الگوی انگیزشی آن است که به نحوی دیده شود و ساختار حاصل از آن، ساده‌ترین ساختار ممکن در شرایط موجود باشد. بر این اساس، نیروهای ادراکی سازنده حوزهٔ بصری، خود را مطابق با ساده‌ترین، متعارف‌ترین و متقارن‌ترین الگویی که در شرایط داده‌شده امکان‌پذیر باشد، سازماندهی می‌کنند (آرنهایم، ۱۳۹۲:۷۰-۷۱ و ۸۷). به نظر گرابار نیز در رشته تاریخ هنر، یک وحدت فکری و مفهومی باید وجود داشته باشد و اصل ادراک را در تاریخ هنر یک اصل جهان‌شمول قلمداد می‌کند (Grabar, 1982: 281). درواقع گرابار می‌کوشد از یک سو موازنه‌ای میان مشاهدات و بررسی نقش‌مایه‌های خاص ایجاد کند و از سوی دیگر، مفاهیم گسترده‌تری از ادراک و فهم بصری مخاطب به وجود بیاورد.

در حقیقت گرابار پیش‌فرض «جهان‌شمولی» را برای نظریه خود در نظر گرفته است تا با تأکید بر فیزیولوژی ادراک بصری انسان، کاربست ساختارهای مشابه در زینت مکان‌ها و زمان‌های مختلف را تأیید و ضرورت وجود آن‌ها را تبیین کند. گرابار از ضرورت وجود و تکرار مشخصه‌هایی نظیر ریتم، نظم، تکرار، انتزاع و حتی ابهام آگاه است. این ویژگی‌ها به شاخصه‌های غالب و مشترک تزیینات اسلامی در ادوار و سرزمین‌های مختلف تبدیل شده‌اند و گرابار با پیش‌فرض «جهان‌شمولی» جایگاه این ویژگی‌های ثابت را در نظریه زینت خود مشخص می‌کند.

ب. پیش‌فرض امکان‌پذیری

دومین پیش‌فرض گرابار «امکان‌پذیری»[4] است، اینکه این تجربیات بصری، قابلیت تعمیم‌پذیری به زمان‌ها و مکان‌های مختلف را دارند و باید حدود امکان‌پذیری آن‌ها را موردبررسی قرار داد (همان، ۸). گرابار دربارهٔ این امکان‌پذیری در مقاله دیگری نیز سخن گفته و مقیاس‌ها، زیر بخش‌ها و رفتارهایی را بر مبنای ساختار اجتماعی، در تفسیر آثار هنر اسلامی پیشنهاد می‌دهد. وی در توضیح اصطلاح امکان‌پذیری، مثالی را مطرح می‌کند و می‌گوید ممکن است برخی از این مقیاس‌های بصری و اجتماعی

1 . Alois Riegl
2 . Aby Warburg
3 .Universal
4 .Possibility

نمودار ۱. پیش‌فرض‌های گرابار در مطالعه مفهوم تزیینات اسلامی، مأخذ: نگارندگان.

برای قرن چهارم هجری بیهوده باشد، اگرچه ممکن است برای قرن ششم و هفتم هجری امکان‌پذیر باشد (همان، ۱۲). درواقع گرابار پیش‌فرض امکان‌پذیری را برای نظریه خود در نظر می‌گیرد تا تمایزات در خَلق تزیینات را در کنار جهان‌شمولی قرار دهد؛ زیرا به نقش فرهنگ، کلام، مذهب یا حتی محدودیت‌های ابزاری در شکل‌دهی به ذائقه حامی یا مخاطب تزیینات واقف است. گرابار تأکید می‌کند که وظیفه مورخ، کشف معانی گسسته فرهنگی، ملی یا قومی است که در پشت نوع خاصی از زبان بصری نهفته‌اند (همان، ۲۸۲).

ج. پیش‌فرض قابلیت گروه‌بندی‌های محدود بصری

سومین پیش‌فرض گرابار در ارائه نظریه‌اش دربارهٔ تزیین در هنر اسلامی این است که تمامی هنرهای جهان اسلام را می‌توان در قالب یک سلسله «گروه‌بندی‌های بصری» قابل‌شناسایی و تعریف‌پذیر قرار داد. او بر این باور است که باید بدون قضاوت و تعصب، به کشف، ادراک و فهم معانی این هنرها پرداخت، آن‌گونه که مردمان آن دوره درک می‌کردند (همان، ٦).

دربارهٔ تقسیم‌بندی نقوش اسلامی به سلسله گروه‌بندی‌های بصری، چند مدل از سوی پژوهشگران پیشنهادشده است. از سده نوزدهم تقسیم‌بندی‌های جنس حامل، تقسیم‌بندی‌های قومی و نژادی، گونه شناسی و سنخ شناسی تزیینات شکل گرفت. مثلاً جیمز وارد بر مبنای در دو کتاب خود یعنی *رساله در مورد هنر تزیینی و زینت معماری*[1] و *اصول تزیین*[2] به تقسیم‌بندی تزیین سرزمین‌های اسلامی بر مبنای قوم و نژاد پرداخته است.(Ward, 1896 & 1897) اوون جونز علاوه بر تقسیم‌بندی بر مبنای نژاد و سرزمین، تلاش دارد تا بر مبنای ویژگی‌های بصری، شکل و رنگ تزیینات، در سی‌وهفت گزاره به تقسیم‌بندی عناصر تزیینی بپردازد .(Jones, 1859: 5) یا آلویس ریگل تزیینات را به چهار دسته هندسی، نشان‌های اشرافی، گیاهی و عربانه تقسیم کرده است .(Riegl,1883: 13)ارنست کونل یک تقسیم‌بندی واحد از تزیینات اسلامی ارائه داده و تمامی اشکال هندسی اسلامی، شکل‌های گیاهی و کتیبه‌ها را تحت عنوان عربانه می‌نامد و تحلیل می‌کند(Kuhnl, 1976: 4). تقسیم‌بندی پیشنهادی تزیینات اسلامی گرابار در این مورد، تقسیم‌بندی‌های گونه شناسانه است و زینت را به چهار دسته «نوشتار»[3]، «هندسه»[4]، «طبیعت»[5] و «نقوش معماری»[6] تقسیم می‌کند تا بتواند برای هرگونه، تفاسیر مشخص‌تر و ثابتی ارائه دهد. حتی نقوش انسانی یا تصاویر کتاب‌آرایی را هم در واسطه طبیعت یا واسطه معماری مورد ارزیابی قرار می‌دهد. درواقع نگاه گرابار بدین گونه است که شکل کلی اشیاء را از دایره تمرکز خود خارج کرده و به سطوح توجه می‌کند و دسته‌بندی خود را به‌گونه‌ای طراحی کرده است که کلیه عناصر بصری به‌کاررفته در سرزمین اسلامی را در این چهار گروه قرار دهد. نکته قابل‌توجه در دید گرابار این است که مرزهای تمایز بین تصویر و تزیین مبهم است. برنارد برنسون[7] در تقسیم‌بندی خود، آن بخش از اثر هنری را که مستقیماً با حواس مرتبط است (مانند رنگ یا رنگمایه) یا تخیل را برمی‌انگیزد (مانند فرم، حرکت و ترکیب‌بندی) و درنهایت به کارکرد زیبا شناسانه واقعی منجر می‌شود، به‌عنوان تزیین و زینت تعریف می‌کند. درحالی‌که تصویر را معادل با موضوع در نظر می‌گیرد (مانند محتوای شمایل‌نگاری، داستان یا روایت) که به حوزه فرا زیباشناسی تعلق دارد (Criticos, 2004: 14). اما در نگاه گرابار به سطوح اشیاء و معماری سرزمین‌های اسلامی، مرز مشخصی میان زینت و تصویر وجود ندارد و هر تصویری نزد او به‌مثابه زینت است. صرف‌نظر از اینکه گرابار تمایز زینت و تصویر را در کار خود مشخص نکرده است، اما تلاش کرده دسته‌بندی چهارگانه خود را به‌گونه‌ای تعریف کند تا تمامی تزیینات اسلامی را – چه پیکره‌ای و چه غیر پیکره‌ای- با هر سطحی از انتزاع را در سراسر قلمرو اسلامی و در بازهٔ زمانی چندین سده دربر بگیرد. گرابار با تعریف این گروه‌بندی بصری، تلاش کرده ارکان نظریه خود را به‌گونه‌ای بنا کند که تمامی تزیینات اسلامی را در هر زمان و مکانی پوشش دهد و این نظریه قابلیت تعمیم به‌تمامی نقوش را داشته باشد (نمودار ۱).

رویکرد روش‌شناختی گرابار در مواجهه با زینت در هنر اسلامی

گرابار در مواجهه با هنر اسلامی، سه قاعده روش‌شناختی را مدنظر قرار می‌دهد: ۱. در نظر گرفتن یک شیء ارزشمند در یک زمان و مکان و تعیین حوزه‌های تفسیری و تبیینی درباره آن محصول یا شیء .(Grabar, 1992: 8&9) ۲. استخراج نظریه‌ها و تفاسیر از بدنهٔ اسناد تصویری که می‌تواند متعلق به زمان‌ها و مکان‌های مختلف باشد (همان). ۳. پاسخ به سؤالات کلی که خارج از مصنوعات

1.Historic Ornament: Treatise on Decorative Art andArchitectural Ornament
2 . Principle of Ornament
3 . Writing
4 . Geometry
5 . Nature
6 . Architecture
7 . Bernard Berenson

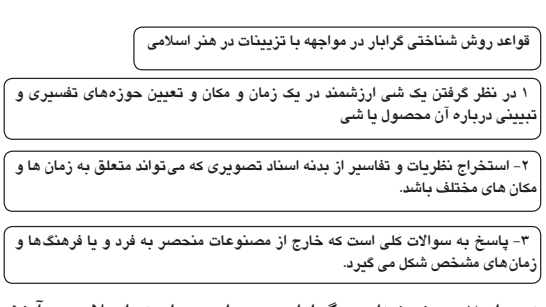
منحصربه‌فرد و یا فرهنگ‌ها و زمان‌های مشخص شکل می‌گیرد (همان). گرابار در کتاب‌ها و مقالات خود دربارهٔ زینت، از هر سه رویکرد یادشده بهره برده است (نمودار ۲). همچنین گرابار در مواجهه با زینت از سه رویکرد نام می‌برد.

الف. رویکرد سنتی مبتنی بر تقسیم‌بندی و نام‌گذاری زینت

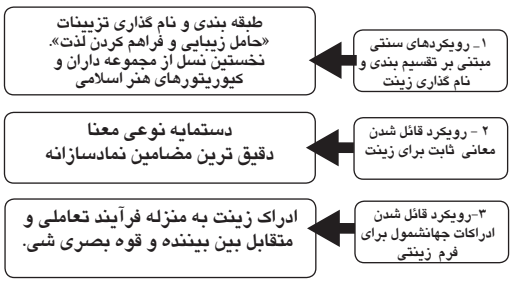
رویکرد نخست، رویکرد سنتی به زینت است که به طبقه‌بندی و نام‌گذاری آن‌ها می‌پرداخت و مختص نخستین نسل از مجموعه‌داران و کیوریتورهای هنر اسلامی بود (همان، ۲۲۶). هرچند قضاوت دربارهٔ این ارزش‌های تزیینی اسلامی در برخی محافل از قرن نوزدهم و تحت تأثیر تجدد منفی بوده است (همان، ۳۴۳). این رویکرد، زینت را در درجهٔ نخست یک ابزار شناختی برای جزئیات تبار شناختی اثر می‌پندارد. به‌طورکلی نگاه به زینت در این رویکرد فقط از جنبهٔ فرمالیستی موردتوجه قرار می‌گرفته است. مثلاً آلویس ریگل در کتاب «*مسئله سبک: مبانی تاریخ زینت*» در سال ۱۸۹۳م، نگاهی کاملاً فرمالیستی و تبارشناسانه به پدیده بصری عربانه اسلامی دارد و تاریخ زینت در جهان را در امتداد تحولات فرمی سبک‌های متمایز و آن را مرتبط با تمایل ذاتی انسان به تغییر دانسته است (Crowther, 1993: 482) در امتداد نگاه تبارشناسانه و فرمالیستی ریگل، شرق‌شناسانی مانند کونل، زینت را عنصری برآمده از دین دانسته‌اند (Kuhnel, 1983: 20, 11). دیماند نیز علاوه بر دیدگاه سبک شناسانه، زینت را به‌منزله روح هنر اسلامی قلمداد می‌کند (Dimand, 1930: 2& 15). درنتیجه این باورهای رایج غربی در قرن نوزدهم، زینت، نمایانگر ویژگی اصلی «هنر اسلامی» و جوهره آن تلقی می‌شد. زینت یعنی هنر اسلام و سپس به صفات کلیدواژه‌ای مانند تداوم بی‌پایان، نظم، صافی، تقارن، مقوله‌های صوری خالی از معنا و محروم از زمینهٔ اجتماعی-تاریخی اصیل شناخته می‌شد (Shalem & Troelenberg, 2012: 386). گرابار معتقد است این نوع از استدلال‌ها، رابطه خیلی کمی با واقعیت تاریخی دارد، به این دلیل نیاز است موردبررسی مجدد قرار گیرد، گرچه ملی‌گرایی معاصر جهان اسلام ممکن است با تقسیم‌بندی‌های قومی و ملی موافق باشد (Grabar, 1992: 27). گرابار در قاعده نخست، از مهم‌ترین اصول زینت اسلامی را «حامل زیبایی»[1] و «فراهم آوردن لذت»[2] آن دانسته است (همان، ۲۲۶). پیش از گرابار تاریخ‌نگارانی نظیر جان راسکین در سده نوزدهم به بُعد لذت‌زای زینت اشاره کرده‌اند. راسکین دربارهٔ فضیلت‌های معماری در رساله *سنگ‌های ونیز*[3] و رساله *هفت مشعل معماری*[4]، از لذت تزیینات یک بنا به‌مثابه تجلی هوش انسانی قابل‌تحسین سخن می‌گوید (Ruskin, 1851: 45) و لذت ساختن در انسان را بیانگر لذت انسان از خلقت خدا می‌داند و اینکه خلقت خداوند الگوی هر زینت انسان‌ساز است (Ballard, 1996: 1).

ب. رویکرد قائل شدن معانی ثابت برای زینت

رویکرد دوم به زینت از این منظر است که زینت می‌تواند حاوی معانی آیکونوفوریک[5] باشد، مقصود گرابار از آیکون، شکل‌های زینتی‌ای است که برای مخاطب معنایی دقیق و غیرقابل تغییر دارند. بر این اساس، زینت‌ها درواقع فیلترهایی هستند که پیام‌ها، رمزها، نشانه‌ها و حتی بازنمایی‌ها را - آگاهانه یا ناآگاهانه - منتقل می‌کنند تا بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارند. در تعریف گرابار از تزیینات آیکونوفوریک یا نمادسازانه[6]، این آیکون‌ها در اثر هنری حضور دارند، اما بخش جدایی‌ناپذیر آن محسوب نمی‌شوند (Grabar, 1992:226). الگ گرابار زینت را به‌عنوان ابزار بیان هنری و یک واسطه ارتباطی مشخص می‌داند. درواقع از دیدگاه الگ گرابار هرگاه که زینت در فرهنگی معنای قطعی و دائمی برای مخاطب داشته باشد، آن زینت به‌عنوان آیکون محسوب می‌شود که با دیدگاه آندره گرابار در کتاب *آیکونوگرافی هنر مسیحی: مطالعه خاستگاه آن* هم‌پوشانی دارد. آندره گرابار تعریفی از آیکون



نمودار ۲. روش‌شناسی گرابار در مواجهه با هنر اسلامی، مآخذ: همان.



نمودار ۳. رویکردهای مواجهه با زینت در هنر اسلامی از دیدگاه گرابار، مآخذ: همان

1 . Calliphoric از ریشه Calliphora به معنی حامل Calliphoric زیبایی است.

2. Terpnopoietic به معنا لذت بردن است terpein و از ترکیب با واژه لاتینی شده به معنای poietikos ،یونانی قادر به ساختن، خلاق و سازنده (Etynonline.com). ساخته‌شده است

3.The stone of Venice

4 .The Seven Lamps of Architecture

5 . Iconophoric ترکیب آیکون و واژه phoria، phoric دارای ریشه یونانی و به معنای حمل کردن و مربوط بودن است.

۶. دکتر مهرداد قیومی برای واژه، iconophoric معادل نمادسازانه را به‌کاربرده‌اند.

در هنر مسیحی و تفسیر شمایل زینتی ارائه می‌دهد که نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری الگ گرابار از این مفهوم و تطبیق آن بر نقش برخی زینت‌ها در هنر اسلامی است. طبق تعریف او، آیکون یک زبان و ابزاری مهم و ثابت برای انتقال دانش از متنوع‌ترین حقایق به شمار می‌رود. آیکون جنبه‌ای از تصویر است که پیام‌رسان و مخاطب آن عقل تماشاگر است، چه در تصاویری با محتوای دینی و چه در تصاویری برگرفته از متون غیردینی باشد. آندره گرابار مقصود از آیکون را تصویری می‌داند که به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال اطلاعاتی با مضامین ثابت استفاده می‌شود (همان، ۷ و ۸). الگ گرابار معتقد است روش‌های نظم دهی، یک نیروی بالقوه دارد که در مواردی حتی می‌تواند آیکون محسوب شود، مثلاً اجزا ساختاری و ترکیب‌بندی نظیر گنبد می‌تواند معانی ملوکانه و یا قدسی داشته باشند (همان، ۲۳۱). به‌علاوه، او تأکید می‌کند که شکل‌ها می‌توانند حامل معنا باشند، حتی اگر بیننده از محتوای آن‌ها آگاه نباشد (همان، ۴۷). ازنظر وی، زینت در یک بافت فرهنگی و زمانی مشخص می‌تواند به‌عنوان آیکون عمل کند. او آیکون را زینتی تعریف می‌کند که پیامی قابل‌تشخیص و غیرقابل تغییر را منتقل می‌کند، اما احتمال حامل آیکون بودن زینت‌ها را نیازمند بررسی می‌داند. گرابار در ادامه، زینت اسلامی را به دو دسته تقسیم می‌کند. زینت نمادین (مانند محراب مسجد که به‌سرعت به جایگاه نمادین خود دست یافت) و زینت اختیاری[1](سایر تزیینات که کارکرد ثابتی در ساختار ابنیه اسلامی پیدا نکردند (همان، ۱۲۹).

ج. رویکرد قائل شدن ادراکات جهان‌شمول برای شکل زینتی

رویکرد سوم تعریف‌شده از سوی الگ گرابار برای زینت، بر مبنای ارزش‌ها و روش‌های جهان‌شمول در ادراک و تشخیص هنرهای بصری استوار است. چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، گرابار در طرح این قاعده، از نظریات مکتب گشتالت و نیز تفسیر ارنست گامبریچ از زینت الهام گرفته است. او این قاعده را گفتمانی از ادراک حسی می‌داند که تحت تأثیر هیجان و اثرگذاری بصری قرار می‌گیرد. انتخاب‌ها و قضاوت‌های این گفتمان مبتنی بر میانجی‌های بصری، عقلانی، هیجانی و احساساتی است که می‌توانند تاریخی باشند یا نباشند (همان، ۲) و از میل جهان‌شمول در بشر برای پوشاندن سطوح با نقوش تزیینی می‌گوید (Gombrich, 1984: viii) و ادراک زینت را فرایند تعاملی متقابل بین بیننده و قوه بصری شیء تفسیر می‌کند. او می‌گوید این میل جهان‌شمول لزوماً همراه با شکل‌های زینتی با معانی نمادین نیست. مثلاً کتیبه‌های کاخ الحمرا، حتی برای مخاطبانی که معنای کتیبه‌ها را نمی‌دانند، به دلیل پیچ‌وخم و ریتم خطوط لذت ناخودآگاه جهان‌شمولی به همراه دارد (همان، ۱۰۱ و ۱۰۳). بنابراین، از دیدگاه گامبریچ نگاه کردن به زینت به یک عمل ارتباطی بین بیننده و یک اثر هنری تبدیل می‌شود و مسیرهایی برای تفسیر فراتر از فرمالیسم صرف را پیشنهاد می‌کند (Shalem & Troelenberg, 2012: 389) که ایده گرابار را در بحث جهان‌شمولی ادراک زینت شکل می‌دهد (نمودار ۳).

مؤلفه‌های نظریه گرابار دربارهٔ فهم زینت از سوی مخاطب

۱. حامل لذت آنی

گفتیم که گرابار مجموعه مؤلفه‌های تاریخی و فرا تاریخی را برای زینت در نظر گرفته است. یکی از ویژگی‌های فرا تاریخی که برای زینت نام می‌برد، حامل زیبایی بودن آن است که مبتنی بر مشاهده و ادراک بی‌واسطه مخاطب بوده و آن را کارکرد بنیادی زینت می‌داند (Grabar, 1992:227). ازنظر گرابار، قوه خلاق موردبحث در هنر اسلامی یک ضمیمهٔ کاملاً رضایت‌بخش به بستر زندگی است، لذتی محض از ادراک که در مقایسه با دیگر سنت‌ها، در هنر اسلامی با روش‌ها و مراتب اجتماعی بیشتری همراه است (Grabar, 2006:15). در جای دیگر گرابار این هیجان و لذت بردن از دیدن اشیا و تزیینات را با واژه «عَجَب» در سنت اسلامی وصف می‌کند (همان، ۳۴۷). کاربرد واژه عجب و صفت عجیب در سنت اسلامی در وصف لذت بصری و خارق‌العاده بودن آن به‌کاررفته است. چنانچه مقریزی در کتاب *خطط*، از دیدن مسجد الغرافه فاطمیان، واژه عجیب را در بیان شگفتی بصری آن به کار می‌برد (Rabbat, 2010: 167). به تعبیر قزوینی، واژه «عجیب» بیان حیرت در برابر یک چیز یا یک رویداد بوده است، نه به این دلیل که قابل‌مشاهده نبوده، بلکه به‌ندرت رخ می‌دادند یا مفهوم آن به‌آسانی قابل‌درک نبودند یا به این دلیل که بازخورد مخاطب به آن مجهول بوده است (Rabbat, 2010: 170). یکی از نخستین افرادی که به تأثیر آنی لذت بر مخاطب پرداخته، ویلیام هوگارث است. او در کتاب تحلیل زیبایی، از «خط زیبایی»[2] نام می‌برد و اینکه ذات انسان به‌طور ناخودآگاه اشتیاق به دنبال کردن دارد. پیچیدگی شکل و خطوط، چشم را به تعقیب بی‌هدف سوق می‌دهد و لذتی را در ذهن ایجاد می‌کند که نام زیبایی به آن می‌دهند (Hogarth, 1753: XI & 25). نگاه راسکین از لذت بردن مخاطب در مواجهه با تزیینات، شهودی‌تر است و بخشی از لذت در مواجهه با تزیینات را یادآوری خلقت خداوند برای انسان بیان می‌کند. «تمام زینت‌های ممتاز، بیانگر لذت انسان از کار خداست» (Ruskin, 1886: vii).

ارنست گامبریچ هم در تفسیر زینت به ادراک لذت آنی مخاطب اشاره می‌کند. او به چندین عامل برای لذت بردن انسان در مواجهه با زینت اشاره می‌کند. یک عامل لذت

1 . Optional
2 . Line of Beauty

انسان از اعمال حس نظم، تأمل در پیکربندی‌های ساده جدا از جهان طبیعی است. گامبریچ در جای دیگر با تعبیر دیگری از زینت به‌عنوان «هنر ازقلم‌افتاده»[1]، لذت بردن از تزیینات را برخلاف نقاشی نیازمند، موشکافی کمابیش دقیق نمی‌داند، بلکه حتی توجهی نسبی و گذرا هم لذت ابتدایی را برای مخاطب به همراه دارد.(Gombrich, 1984: 5& 116) به باور گامبریچ روح زینت، متمایز از پرداختن موشکافانه است و با لذت ناخودآگاه همراه و هدف آن فراهم آوردن ضیافتی برای چشم است .(Gombrich, 1984: 103)

یکی از نمونه‌های مورداشاره گرابار، «نوشتار» در هنر اسلامی است که گاه می‌تواند به‌عنوان ابزاری ایدئولوژیک برای کنترل ذهنی یا یک مداخله‌ای نمادین با اهداف متنوع فرهنگی عمل کند؛ بااین‌حال، در مواردی نیز صرفاً به‌عنوان اثری هنری و خنثی باشد .(Grabar, 1992: 228) از دیدگاه گرابار «لذت آنی» و «درک بی‌واسطه» از یک اثر، نیاز به پیش‌زمینه‌ای ندارد و مبتنی بر ادراک بصری ذاتی انسان است و نیازمند دانش قبلی نیست. به‌محض دیدن یک اثر، لذتی آنی بدون آگاه بودن از معنای درونی و مفاهیم آن به انسان منتقل می‌شود. درواقع شاید در طول ادوار، انسان‌ها با تنوع تزیینات مواجه شده باشند و انگیزه و میل به دیدن و حس لذت از دیدن تزیینات در نهاد و غریزه انسان همچنان پابرجاست. همچنین مفهوم نظر در فرهنگ اسلامی به‌عنوان دیدن بدون آگاهی ذهنی ذکرشده است. نظر اولین تماس چشمی با شکل است.

۲. تداعی‌گری

مفهوم دیگری که گرابار در تعریف زینت بیان می‌کند، خاصیت «تداعی‌گری»[2] آن است. در ارتباط با تداعی‌گری، گرابار به نسبت میان زینت و واقعیت می‌پردازد و «دگردیسی»[3] را لازمه و ویژگی تداعی‌گری زینت بیان می‌کند. دربارهٔ نسبت میان واقعیت و تزیین، گرابار از دیدگاه‌های قبل از سده بیستم می‌گوید که میان زینت و واقعیت_ یا هنربازنمایانه_ مرزی قائل بوده‌اند. در سده بیستم، به‌علت موردتوجه‌قرارگرفتن هنرهای غیربازنمایانه، بحث نسبت میان انتزاع و زینت و واقعیت، همواره محل چالش بوده است و این‌که آیا انتزاع و هنر غیربازنمایانه به دلیل خصوصیات مشترک با زینت، به‌نوعی تداوم تاریخ زینت است؟ .(Bruderlin,2002: 7) گرابار دو حوزه را برای تبیین ارتباط میان زینت و واقعیت مطرح می‌کند. در یک حوزه میان واقعیت و زینت مرز قائل می‌شود و در حوزهٔ دیگری واقعیت و زینت را درهم‌آمیخته است که به‌طور جداگانه به طرح این دیدگاه‌ها می‌پردازیم.

الف. حوزه اول: زینت بازنمایی یک وجود مستقل نیست .(Grabar, 1992: 234) هرچند که شکل‌های آن برگرفته از یک جهان طبیعت یا برساخته‌های انسانی باشد (همان).

تصویر ۱. گچبری سامرا، سده سوم هجری مأخذ:
www.khanacademy.org

درواقع نگرش گرابار این است که ذات زینت ایجاب می‌کند ارتباطش با واقعیت فیزیکی قطع شود. همین گسست از واقعیت، امکان به‌کارگیری نظریه‌های بلاغی و ادبی را برای تفسیر و رمزگشایی آن فراهم می‌سازد. به‌بیانِ‌دیگر، در این تعریف، زینت واقعیت نیست، بلکه میانجی کاملاً جدا افتاده از واقعیت است؛ پوششی که ایجاد لذت می‌کند، همان‌گونه که یک پوشش می‌تواند واقعیت یک شخص یا مکان را آشکار، ارتقا یا حتی تقلیل دهد (همان). گرابار تا حد زیادی متأثر از نظریه‌های زبان‌شناسی بود. در همین راستا، مشاهده می‌کنیم زبان‌شناسان هم معتقدند هرگونه استفاده از زبان، عملی زینتی محسوب می‌شود. به این معنی که دال‌ها «بیان» هستند؛ یعنی همچون «لباسی» بر اندام معنا (شناخت، دلالت و ادراک) قرار می‌گیرند.(Criticos, 2004: 3)

ب. حوزه دوم: در این حوزه، واقعیت و زینت درهم‌آمیخته شده‌اند و نمی‌توان مرزی میان واقعیت و زینت قائل شد (Grabar, 1992: 235). یعنی بر مبنای نگرش‌های خالق اثر و نگرش مخاطبی که ممکن است در یک زینت انتزاعی، تصویر شخصیت‌ها و حیواناتی را تجسم کند (همان). باید توجه داشت که مخاطب در فرآیند ادراک شکل‌های زینتی، با سه سطح ادراک روبرو است. دلالت‌های نسبت داده‌شده به اشکال زینتی در نخستین سطح، ادراکات کلی و طبیعی است و مرتبط با خصوصیات بیولوژیکی و تجربه مشترک در تمامی افراد است. در سطح دوم با دلالت‌های قراردادی و نمادین مواجه هستیم که برآمده از اشتراکات فرهنگی گروهی از انسان‌هاست. دلالت سوم، ادراک فردی و مرتبط با تجربیات شخصی هر انسانی است (Thiis-Evensen, 1987: 43).

رویکرد دوم گرابار در بیان نسبت میان واقعیت و زینت، مبتنی بر تخیل و ادراک فردی هر انسان است و مخاطب می‌تواند در شکل زینتی، تصاویری را ببیند که نمی‌دانیم سازنده قصد ایجاد آن را داشته یا خیر. نمود این ادراک در

1. The Unregarded Art
2.Evocative
3 . Transformation

تصویر ۲. گچ‌بری سامرا، سده سوم هجری، مأخذ: www.metmuseum.org

گچ‌بری‌های سامرا در سده سوم هجری مشاهده می‌شود (تصویر ۱ و ۲).

مفهوم تداعی‌گری نزد گرابار با دگردیسی همراه است و زینت را شکلی «طرح‌ریزی‌شده»[1] و «مصنوعی»[2] در برابر واقعیت می‌داند .(Grabar,1992: 234) موضوعی که برای گرابار اهمیت دارد این است که چرا زینت‌های اسلامی غالباً تا این میزان از نشانه‌های بدیهی و خالی از ابهام دور شده‌اند (همان، ۱۰). تعبیر تریلینگ از دگردیسی زینت، تبدیل یک موجود به دیگری با نقض قوانین طبیعت است. ازنظر او اشکال زینتی در طیفی از دگردیسی قرار می‌گیرند، برای مثال، ممکن است مراحل تبدیل یک انسان به سنگ، گیاه یا حیوان رخ دهد و زینت، تصویر یا تجسم یکی از مراحل این دگرگونی است. دگرگونی درواقع بیان افراط است و تفکیکِ انسان و غیر انسان یا حتی طبیعت جاندار و بی‌جان از هم ممکن نیست .(Trilling, 2003: 83&85) ارنست گامبریچ نیز با مفاهیمی مانند «خالی شدن از مفهوم»[3] و «حذف جزئیات»[4] به ویژگی دگردیس گونه زینت اشاره‌کرده است. او معتقد است در تزیین، مصداق ازآنچه برای بیننده آشناست جدا می‌شود. مثلاً هنگامی‌که از یک نوشتار جعلی استفاده می‌کنیم، حس انتقال نوشتار به مخاطب ایجادشده، بی‌آنکه ذهن مخاطب را به مصداق خارجی خاصی معطوف کند .(Gombrich, 1984: 97& 99) درواقع دگردیسی یک شکل، امکان تفسیر چندگانه به ما می‌دهد و هم سبب ایجاد یک کلیشه ثابت و شرطی شدن ذهن می‌شود و بر خوانش ما از اشکال تأثیر می‌گذارد (همان، ۹۹ و ۱۰۲). در زینت‌های اسلامی نیز، حذف مصداق در زینت رخداده است. هنگامی‌که از نقوشی استفاده می‌شود که منشأ بیرونی واضحی نداشته باشد، گویی سازنده نمی‌خواهند نقشی ایجاد کند که ذهن مخاطب آن را بشناسد؛ یعنی زینت با طرد عمدی واقعیت، ذهن را برای دریافت اثر تخیلی واقعی آماده می‌کند. درواقع منظور گرابار از تداعی‌گری، ایجاد زبان تصویری از طریق دگردیسی یا حذف واقعیت است که می‌تواند برای مخاطب یادآور معنا یا مصداقی نباشد و این تصویر ما به ازای دقیق بیرونی ندارد، یعنی یکی از خصوصیات زینت به‌مثابه شکل دگرگون‌شده، انتقال مفهوم به مخاطب است، بدون آنکه ذهن مخاطب درگیر مصداق بیرونی ود.

۳. میانجی‌گری

گرابار زینت را نه هنر واقعی می‌خواند و نه هنر فرعی، بلکه آن را شیوه‌ای مجاب‌کننده غیرصریح و کمابیش ضروری می‌داند که به ارتباط میان اشیا یا آثار هنری از یک سو و مخاطب یا استفاده‌کننده از سوی دیگر می‌انجامد. گرابار این ویژگی زینت را «کنش‌های میانجی‌گری» نامیده و معتقد است زینت نقش میانجی را ایفا می‌کند که قاعدتاً به‌منظور ادراک یک پیام بصری ضروری نیستند، اما فقدان این میانجی‌ها سبب می‌شود فرآیند ادراک دشوارتر شود. ازاین‌رو، این میانجی‌ها با تقویت حس لذت ناشی از مشاهده اثر هنری، استفاده از آن را تسهیل کرده و حتی منجر به استفاده می‌شوند(Grabar, 1992: 230& 231).

از سوی دیگر، گرابار برای زینت غایت فی‌نفسه قائل نیست. به باور او تزیینات اسلیمی و نقوش گل و گیاه روی سطوح قالی و سفالینه‌های ازنیق ممکن است در مخاطب ایجاد هیجان کنند، اما درنهایت جزئی از کلیت خود شیء هستند و درنهایت خود بشقاب یا قالی است که علاقه مخاطب را برمی‌انگیزاند، نه صرف تزیینات و نقش زینت در این اینجا تنها میانجی‌گری است. .(Grabar, 2006:34 &344)

پیش‌ازاین، آلبرتی از نخستین افرادی بود که زینت را به‌مثابه بیان در نظر گرفت و ماهیت بیانی آن را به‌عنوان یک میانجی درک کرد و اینکه مابین شکل قابل‌فهم (زینت) و مادیت محسوس (شیء) عمل می‌کند (Criticos, 2004:17) . درواقع کاربست زینت حاوی این پیام است که تمامیت ساختاری یا عملکردی، همیشه به معنای کامل بودن یک اثر هنری نیست. تزیین و زینت، افراد را به اشیا و محیط پیرامون پیوند می‌زند، درحالی‌که که سطوح بدون زینت این‌طور نیست.(Morall, 2009: 5) همچنین دیالکتیکِ

1. Contrived formalism
2. Artificiality
3. Loss of definition
4 .Lost of details

معانی منعکس‌شده در قوه خلاقیت زینت بسیار فراتر از در نظر گرفتن یک معنی ساده برای یک موتیف است. باید زینت را به‌عنوان یکی از عناصر اصلی هویت فرهنگی در نظر گرفت که اصول اصلی آن در فرآیند تعامل بین هنرمند و بیننده شکل می‌گیرد و دربرگیرنده «لذت»، «تمایزات اجتماعی» و «آگاهی» است(Palaguta, 2020: 581).

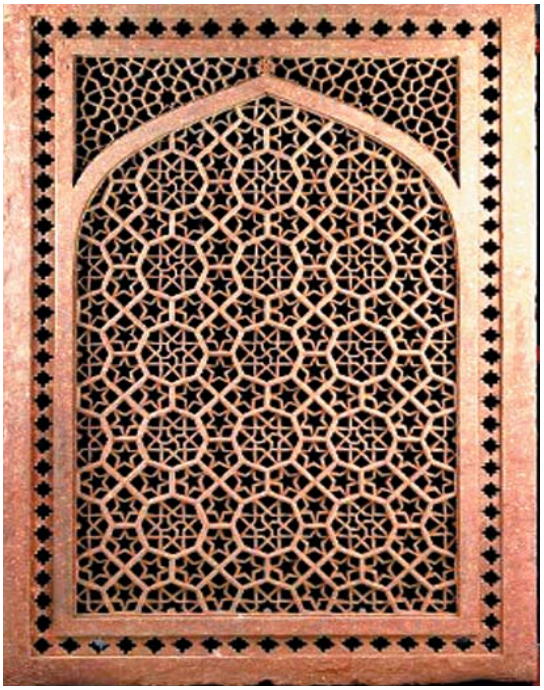
تفسیر گرابار از میانجی هندسه، در نظر گرفتن هندسه به‌عنوان یک عملکرد غریزی است که زینت و انتزاع را توأمان به هم پیوند می‌دهد و علی‌رغم این‌که در نگاه نخست به نظر می‌رسد نوعی راهکار زیبا شناسانه و ایدئولوژیکی صنعتگران در مقابل بازنمایی است، اما ماهیت معماگونه و قوانین قابل‌تغییر اجزای ترکیب‌بندی هندسی می‌تواند به‌عنوان میانجی برای یک مخاطب مسلمان، تداعی‌گر مفاهیم خداشناسی و فلسفی دربارهٔ خلق فانی بشر در مقابل خلقت دائمی خداوند باشد و شاید از همین رو هندسه، از سده چهارم هجری به اوج خود رسید (تصویر ۳ و ٤).

یا در میانجی نوشتار، گرابار این سؤال را مطرح می‌کند که خوانش پذیری این نوشتار چه تأثیری بر لذت تماشای میانجی از سوی مخاطب دارد؟ (تصویره و ٦) .(Grabar, 1992: 48) اغلب دگردیسی خطوط به شکل‌های انتزاعی یا حروف کوفی زاویه‌دار، وضوح و فهم نوشتار دشوار می‌سازد(Grabar, 2001: 72) و تبدیل نوشتار به خطوطی خوانش ناپذیر در سراسر تمدن اسلامی مشاهده می‌شود و گویی نوع ذائقه زیبا شناسانه بوده و می‌توان این‌گونه برداشت کرد که لذت کشف محتوای نوشتار برای مخاطب مطرح بوده است. از سوی دیگر، گرابار به همراهی همیشگی تصویر و نوشتار در آثار هنر اسلامی اشاره می‌کند و معتقد است در شکل‌گیری گفتمان اندیشه و ادراک یک شیء، ابتدا مضامین محاکاتی شناسایی می‌شوند و در لایه بعد نوشتار موردتوجه قرار می‌گیرند، یعنی نوشتار راهی برای درک شیء به‌جای احساس شیء است (Grabar, 1992:109) . این ایده با گفته گادامر همخوانی دارد که در تزیینات معماری اغلب از کاربرد شکل‌های بازنمایانه‌ای که ممکن است سریع تشخیص داده‌شده و «خوانده شوند» اجتناب می‌شود تا نگاه خیره[1] مخاطب را برای مدت طولانی‌تر به خود معطوف کنند. گادامر می‌گوید: «درواقع یک نقشمایه نباید ما را به درنگ و توجه به خود به‌عنوان یک موتیف تزیینی فرابخواند، بلکه باید صرفاً تأثیری مشایعت‌کننده داشته باشد. ازاین‌رو، عموماً یا فاقد محتوای بازنمایانه است، یا آن را از طریق سبک‌سازی یا تکرار، به‌گونه‌ای شکل می‌دهند که چشم فرد روی آن به‌آرامی حرکت کند و هدف شناسایی اشکال طبیعی به‌کاررفته در آن نیست» (Flood, 2019: 60) (نمودار ٤).

انواع ادراک مخاطب از زینت

گرابار در تحلیل معنای زینت، سه سطح ادراک برای مخاطب قائل می‌شود. ادراک نخست را فرمالیستی، ادراک

1. Gaze



تصویر ۳ پنجره چوبی مشبک، سده هشتم هجری مأخذ:
www.metmuseum.org

تصویر ۴. قاب چوبی، دورهٔ عباسی، مصر، قرن دوم هجری، موزه متروپولتین، مأخذ: www.islamicart.museumwnf.org

مولفه های نظریه گرابار در باب درک زینت از سوی مخاطب

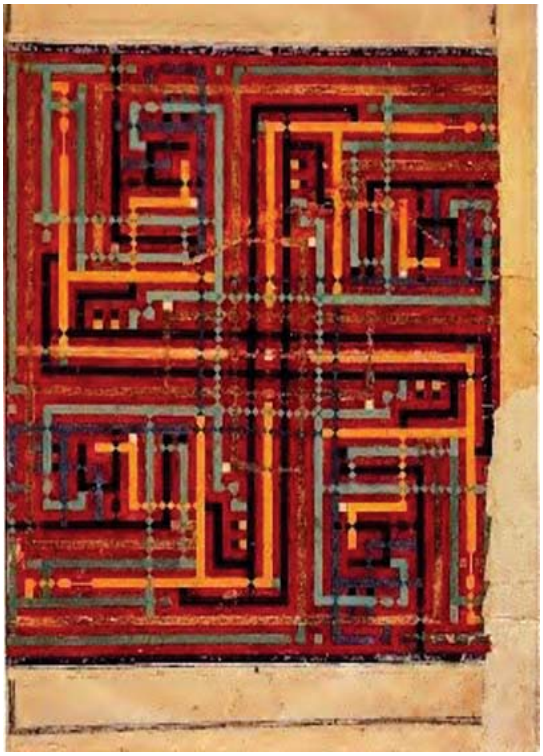
۱- لذت آنی: عمل واقعی زینت برای مخاطب است.

۲- تداعی گری: بر مبنای استقلال معنا از مصداق و دگردیسی فرم زینت است.

۳- میانجی گری: تزیینات فی نفسه ارزشی ندارند و واسطه میان شیء و مخاطب هستند.

نمودار ٤. مؤلفه‌های نظریه گرابار در باب درک زینت از سوی مخاطب، مأخذ: نگارندگان.

تصویر ۵. سرلوح مملوکی محفوظ در موزه توپقاپی، سده هفتم هجری، مأخذ: Roxburgh,2005: 97



تصویر ۶. برگی از مرقع، محل نگهداری موزه توپقاپی، ایران، سده نهم، مأخذ: www.Alamy.com

دوم را اکسپرسیو و ادراک سوم را آیکونوفوریک می‌نامد. در ادامه از ادراک بصری- نشانه‌ای[1] نام می‌برد و آن را فراتر از این ادراکات سه‌گانه مذکور می‌داند .(Grabar, 1992:xxiv)ازنظر گرابار مشخصه ادراک فرمالیستی این است که مخاطب مجموعه‌ای از شکل‌ها و رنگ‌ها را می‌بیند و درک می‌کند، بدون آنکه معنی آیکونیک خاصی را به ذهنش بیاورد. درواقع در ادراک فرمالیستی، مخاطب صرفاً انتزاعات و طرح‌های را می‌بیند که یک فرد متخصص ممکن است در آن شکل، معانی نمادینی را نیز کشف کند (Grabar, 1994:56) (تصویر ۷ و ۸). رویه فرمالیستی مطالعات زینت شامل طبقه‌بندی عناصر و نقوش یک شکل، توجه به چیدمان متقابل آن‌ها (تقارن) و اصول ترکیب‌بندی است (Palaguta,2020: 575)و ادراک فرمالیستی زمینه پژوهش‌های قوم‌نگارانه و مردم شناسانه را شکل می‌دهد، چنانچه آلویس ریگل و گوتفرید سمپر[2] ازجمله تاریخ‌نگارانی بودند که بررسی فرمالیستی و دگرگونی‌ها و پیوستگی‌های شکلی و ریخت‌شناسی تزیینات را مبنای نظریه‌های زینت خود قرار دادند.

گرابار ادراک اکسپرسیو را ادراکی می‌داند که برای مخاطب با قضاوت‌هایی همراه است. برای مثال، ممکن است نقشی حس ترس یا قدرت را در مخاطب برانگیزد .(Grabar, 1992:xxiv) آرنهایم نیز ادراک اکسپرسیو را نوعی متمایز از معنای تصویری قلمداد می‌کند که به محتوای بازنمایی محدود نمی‌شود و اجازه می‌دهد جنبه تجربی-کیفی تجربه تجسم‌یافته تقویت شود(Stamatopoulou, 2008:86). ادراک اکسپرسیو هنگامی رخ می‌دهد که مخاطب بیانگری یک اثر هنری را تشخیص داده و به آن بر مبنای یک تجربه احساسی پاسخ دهد و شکل‌ها در یک اثر هنری، ساختار پویا تجربه ادراکی معمول مخاطب را برجسته می‌کند.(Rose, 1991: 132) گرابار ادراک آیکونوفوریک را ادراکی می‌داند که در آن معانی قابل‌تشخیص و غیرقابل تغییر به مخاطب انتقال داده می‌شود. مثلاً یک مخاطب آشنا به فرهنگ شیعی و اسلامی، خوانش نام علی (تصویر ۵ و ۶)، ادراک آیکونوفوریکی به همراه دارد که برای فرد ناآشنا به این فرهنگ قطعاً ایجاد نمی‌شود (Grabar, 1992: xxiv) و درواقع نقش زینتی برای یک مخاطب یک آیکون محسوب می‌شود. ادراک بصری- نشانه‌ای ادراکی است که گرابار بیشترین تأکید را بر این سطح دارد. ازنظر او این ادراک برای مخاطب به‌صورت تداعی‌گری تم‌های ملموس آغاز می‌شود و ابتدا لذت حسی ایجاد می‌کند. سپس، ارزش‌های فکری و شکلی و تفسیری در مخاطب شکل می‌گیرد (همان). به‌بیان‌دیگر، پیش از شکل‌گیری هرگونه

1. Optisemic
2 . Gottfried Semper

تصویر ۷. قاب چوبی منبت، مصر، سده ۳و ۴ هجری، موزه لوور، مأخذ: www. jenikirbyhistory.getarchive.net

تصویر ۸. علامت خمسه، سده سیزدهم هجری، مأخذ: www.sothebys.com

ادراک شکلی، اکسپرسیو یا آیکونیک، یعنی فارغ از این‌که نوشتار چه پیامی دارد یا زینت حاوی چه آیکون یا نمادی است، مخاطب از دیدن ریتم و جزئیات زینت لذت بصری می‌برد. پس‌ازاین مرحله است که ممکن است یکی از ادراکات سه‌گانه شکلی، اکسپرسیو یا آیکونیک برای مخاطب رخ دهد. هر نسل و یا هر خرده‌فرهنگ نیز بر اساس نیازها و انگیزه‌های خود، به تفسیر و واکنش نسبت به خلقت‌های بشری و آثار هنری می‌پردازد.

در فرهنگ اسلامی، ابن هیثم در کتاب *المناظر* میان ادراک آنی[1] و ادراک تأملی[2] تمایز قائل شده است. او به‌وضوح بر نقش قوه‌های درونی تخیل، حافظه و قضاوت به‌عنوان واسطه‌ای بین ادراک و عقل تأکید می‌کند. در کتاب المناظر تمایز واضحی بین ادراک بی‌واسطه[3] و ادراک تأملی[4] وجود دارد. ابن هیثم می‌گوید ادراک بی‌واسطه تنها با حواس شکل می‌گیرد، درحالی‌که ادراک تأملی، قوه قضاوت درونی را به کار می‌گیرد تا شکل را از طریق حافظه و قیاس تشخیص دهد؛ بنابراین فرم به یک پدیده روان‌شناختی بدل می‌شود، Sedgwick (۲۰۲۲: ۵) (نمودار ۵).

ادراک بصری

ادراک آیکونوفوریک یا نمادسازانه(Iconophoric): انتقال معانی قابل تشخیص و غیر قابل تغییر

ادراک فرمی (Formal): ادراک مجموعه‌ایی از شکل‌ها، رنگ‌ها و ....نظیر ترکیب بندی موکد مثلثی

ادراک بیانگر (Expressive): قضاوت هایی نظیر وجود قدرت

ادراک بصری- نشانه ای (optisemic): این ادراک جدا از ویژگی های آیکونوفوریک، فرمالیستی یا اکسپرسیو، برای مخاطب به صورت شناسایی تم های ملموس هست. این شناسایی ایجاد یک لذت حسی آغازین را می کند، بعد ارزش های فکری و فرمی و تفسیری برای مخاطب شکل می گیرد.

نمودار ۵ . مؤلفه‌های نظریه گرابار در باب درک زینت از سوی مخاطب، مآخذ: همان

1. Immediate preception
2 . Contemplative perception
3. Immediate Perception
4. Contemplative Perception

نتیجه

تبیین تحولات تاریخی تزیین، به دو عامل تأثیرات فرهنگی محیط و توارث نقشمایه وابسته است. بااین‌حال، گرابار به‌عنوان مورخ هنر اسلامی، فراتر از بررسی تأثیرات فرهنگی تزیینات یا ردیابی سیر تکاملی نقشمایه‌ها، در جست‌وجوی مخرج مشترک احتمالی برای تعریف چیستی و چگونگی تنوع بی‌پایان گونه‌های تزیینی در تمدن اسلامی است. گرابار سه پیش‌فرض «جهان‌شمولی»، «امکان‌پذیری» و تعیین «سلسله گروه‌بندی‌های قابل‌شناسایی و تعریف‌پذیر» را برای تفسیر تزیینات اسلامی مطرح می‌کند. پیش‌فرض جهان‌شمولی یعنی در رشته تاریخ هنر یک وحدت فکری و مفهومی وجود دارد و تجربیات بصری قابلیت تعمیم‌پذیری به زمان‌ها و مکان‌های مختلف را دارند، ولی باید حدود امکان‌پذیری آن‌ها را موردبررسی قرار داد. گرابار تمام شکل‌های زینتی در هنر اسلامی را به چهار گونه تقسیم می‌کند تا تفاسیر مشخص‌تر و جامع‌تری ارائه دهد. او همچنین ارکان نظریه خود را بر سه مؤلفهٔ «حامل لذت آنی»، «تداعی‌گری» و «میانجی‌گری» بنا کرده و انواع ادراک مخاطب از زینت را مانند «ادراک فرمالیستی»، «ادراک اکسپرسیو»، «ادراک آیکونوفوریک» و «ادراک بصری –نشانه‌ای» می‌داند. در حقیقت گرابار برای دستیابی به یک نظریهٔ واحد که قابلیت تفسیر تمامی تزیینات در قلمرو اسلامی را داشته باشد، تعریف مشخصی از تزیین و زینت اسلامی ارائه می‌دهد. او در این تعریف تا حدودی ملهم از نظریات مورخان و صاحب‌نظران غربی معاصر یا قبل خود است. سپس پیش‌فرض‌ها، ارکان و ادراکاتی را تعریف کرده و تلاش کرده است پاسخی جهان‌شمول برای بیان چیستی و چگونگی تزیینات تمدن اسلامی ارائه دهد. وی از فرآیند مشترک ادراک بصری انسان، تأثیر حواس و لذت‌های بصری، تخیل و نقش مخاطب در بیان نظریه خود بهره گرفته است.

منابع و مآخذ

آرنهایم، رودلف، (۱۳۹٤)، هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق، سمت.

قیومی‌بیدهندی، مهرداد، (۱۳۸۳)، آثار و افکار الگ گرابار، دانشنامه، شماره ۳.

Alberti,Leon Battista, 1991, On the Art of Building in Ten Books, The MIT Press.

Ballard, Elder M. Russell 1996, Filling the world with goodness and truth, Ensign, 10 -14.

Bloomer, kent, 2006, A Critical Distinction between Decoration and Ornament. In Abruzzo Emily & Jonathan Solomon.

Carlson-Reddig, Kelly, 1996, detail I, Detail I, Ornament, and decoration: A Taxonomy. Proceeding of 84th ACSA annual meeting: theory and criticism.

Coomaraswamy, Ananda, 1977, Ornament , Selected Papers I. Traditional Art and Symbolism, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Criticos, Mihaela, 2004, The ornamental dimension: Contributions to a theory of ornament, New Europe College Yearbook Special.

Crowther , Paul, 1994, More Than Ornament: The Significance of Riegl, Art History, Volume17, Issue3.

Diamond, Murice, 1930, A handbook of Mohammedan Decorative Arts, The Metropolitan Museum of Arts. Harries, Karsten.,1998, The Ethical function of Architecture. Cambridge, MA: MIT Press.

Flood, Finbarr Barry ,2019, Bodies, Books, and Buildings. Economies of Ornament in Juridical Islam,Clothing sacred scriptures. Book art and book religion in Christian, Islamic and Jewish cultures p. 49-68

Hillenbrand, Robert, 2012, Oleg Grabar: the scholarly legacy. Journal of Art Historiography, (6), 1

Hogarth, William, 1753, The analysis of beauty: Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste. Georg Olms Verlag.

Grabar, André, 1969, Christian iconography: a study of its origins, The AW Mellon lectures in the fine arts ,35.

Grabar, Oleg, 1992, The Mediation of Ornament. Princeton University Press.

Grabar, Oleg, 2006, The Aesthetics of Islamic Art, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006.

Grabar, Oleg, 2006, «Art and Architecture.» In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Grabar, Oleg,1994, Different but Compatible Ends, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing

the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006. First published in Art Bulletin, 76.

Grabar, Oleg, 1982, On the Universality of the History of Art, Art Journal 42.

Grabar, Oleg, 2003, From the icon to aniconism: Islam and the image, Museum international 55.2

Grabar, Oleg, 2004, An Art of the Object, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing .

Gombrich,Ernest,1980, The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Newyork University Press.

Jones, Owen, 2016, The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts-The complete and unabridged full-color edition. Princeton University Press.

Ivins, William. M, 1933, The Philosophy of Ornament, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28.5

Kennedy, John. M, 1974, A psychology of picture perception. San Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers.

Kuhne, Ernst, 1983, The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament, Published by Verlag Fur Sammler, Graz.

Moussavi, Farshid & Kubo, Michael, 2006, The Function of Ornament. Cambridge: Actar.

Massey, Jonathan, 2013, Ornament and Decoration, The Handbook of Interior Architecture and Design. A&C Black.

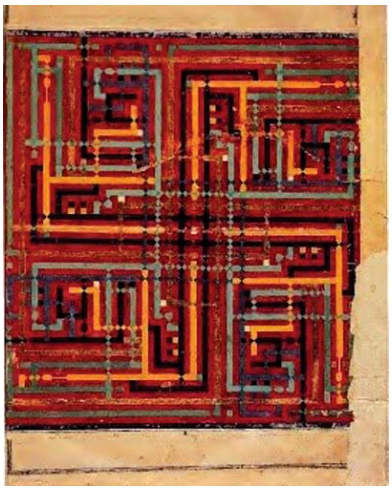
Morrall, Andrew, 2017, Ornament as evidence. In History and material culture (pp. 51-

70). Routledge.
Palaguta, Ilia, 2020, Studies of Ornament: Main Trends and Prospects, Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2020. Т. 10.
Papapetros, Spyros, 2012,Ornament and object-ornament as object, Journal of Art Historiography 7.
Rabbat, Nasser, 2010, Mamluk history through architecture: Monuments, culture and politics in medieval Egypt and Syria. Bloomsbury Publishing.
Riegl, Alois, 2018, Problems of Style: Foundations for a History of Ornament, Publisher: Princeton University Press.
Rose, Gilbert. J, 1991, Abstract Art and Emotion: Expressive Form and the Sense of Wholeness. Journal of the American Psychoanalytic Association, 39(1).
Rykwert , Joseph, 1991, On the Art of Building in Ten books, The MIT Press.
Ruskin, John, 1886,The Stones of Venice: The Foundations. Vol 1.
Sedgwick, H. A, 2022, Ibn al-Haytham's ground theory of distance perception. I-Perception, 13(5).
Shalem,Avinoam &Troelenberg, Eva-Maria, 2012, Beyond Grammar and Taxonomy: Some Thoughts on Cognitive Experiences and Responsive Islamic Ornaments, Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie, Band 3: In memoriam Marianne Barrucand, Wilesbaden.
Smith, sara, 2019, A Meeting of Two Minds: Oleg Grabar and Amy Goldin on the Met>s Islamic Galleries , With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985, Yale University Press.
Stamatopoulou, Despina, 2008, Embodied imagination and expressive perception as fundamental mechanisms of our engagement with art, Tuesday August 19.
Thomas Thiis-Evensen, 1987, Archetypes in Architecture, Oxford University Press, Oxford and Norwegian University.
Thiis-Evensen, Thomas, 1987, Archetypes in Architecture. Norway: Norwegian University Press.
Trilling, James, 2003, Ornament: a modern perspective. University of Washington Press.
Ward, James, 2010, The Principles of Ornament, Nabu Press.
Ward, James, 1909, Historic ornament treatise on decorative art and architectural ornament, Chapman and Hall.
Etynonline.com
www.almaany.com
www.metmuseum.org
www.khanacademy.org
www.sothebys.com

Scientific Quarterly Journal
Negareh
Faculty of Art Shahed University

Critique and Analysis of Decorative and Ornamental Components in Islamic Art from the Perspective of Oleg Grabar*

Elham Pourafzal, PhD Student in Art Research, Art University of Tehran, Tehran, Iran.
Hadi Rabie, Assistant Professor of Faculty of Theories and Art Studies, Art University of Tehran, Tehran, Iran.
Iraj Dadashi, Assistant Professor of Faculty of Theories and Art Studies, Art University of Tehran, Tehran, Iran.
Received: 2023/04/19 Accepted: 2023/09/05



The issue of decoration in the historiography of Islamic art has been a matter of discussion since the formation of Orientalist approaches to Islamic lands. In the 20th century, historians focused on **method**ology and definitions of decorative motifs. Contemporary research continues to publish on the definition of Islamic decorations. Various methods and approaches have been proposed in this field, one of which is the historical approach of Oleg Grabar. He has attempted to establish principles and a framework for understanding the meanings of decoration in Islamic art and for interpreting them. Considering the influence and importance of Grabar's ideas in contemporary research on Islamic art, the **aim** of this study is to analyze and to explain Grabar's theoretical framework concerning the ambiguous nature of decoration in order to gain a better understanding of Grabar's approach. Therefore, this study is seeking to answer the following **questions**: 1-What are the theoretical pillars of Grabar's theory regarding ornament? 2-Based on Garabr's theory, what perceptions can the audience have when facing ornament? The research method based on which the current study has been conducted is descriptive-analytical. Data was collected using library sources According to the **results** of this study, Grabar considers three general assumptions, including «universality», «possibility», and «classifying capability» in his theory of decoration. His theory is based on three components: «Instant pleasure», «association», and «mediation» which have a direct connection with the Optisemic perception of the audience. Universality means that human visual behaviors can be extended to all times and places. According to Grabar, the perception of ornament should also have a conceptual and mental unity in the history of art. Grabar is trying to create a parallel between specific observations and the broader concepts of audience perception. Instant pleasure is based on the inherent visual perception of humans and does not require prior knowledge. As soon as a work is seen, instant pleasure is conveyed to the individual without being aware of its inner meaning and concepts. Grabar discusses the relationship between ornament and reality. In fact, association is the creation of a visual language that does not remind the audience of any meaning or example, and this image does not have direct external accuracy. In mediation, the ornament is referred to as an implicit

*This paper is extracted from the PhD dissertation by the first author, titled "Critique and Analysis of the Concept of Decoration in the Historiography of Islamic Art with Emphasis on the Approach of Oleg Grabar" being conducted under the supervision of the second and the third authors at the University of Art.

and essential way of connecting objects or artworks on the one hand and the audience and user on the other.

Grabar also identifies various types of audience perceptions of ornament, including formal perception, expressive perception, iconophoric perception, and Optisemic perception. Formalistic perception, according to Grabar, is when the audience sees and understands a collection of shapes and colors without bringing any particular iconic meaning to the mind. In fact, in formal perception, the audience only sees abstractions and patterns in which a specialized person may also discover symbolic meanings. Grabar sees expressive perception as a judgmental perception of the audience. For example; if we feel fear or power from seeing a painting. Iconophoric perception, according to Grabar, is a perception in which recognizable meanings are transmitted to the audience. For example, a viewer familiar with Shiite and Islamic culture reads the name "Ali", which an unfamiliar person would not recognize. Optisemic perception is the perception on which Grabar emphasizes the most. According to him, this perception is a tangible reminder for the audience. This identification initiates an initial sensory pleasure, and after the initial pleasure, intellectual, formal, and interpretive values are formed for the audience. Each audience member may experience one of the three formal, expressive, or iconic perceptions, and each generation or subculture continues to reinterpret human creations based on their own needs and motivations and reacts to them accordingly. To sum up, the historical identification and classification of the changes in ornament is indeed based on two factors of the cultural influences of the environment as well as the continuation and development of motifs. Though, Grabar seeks to find a possible common ground beyond the examination of cultural influences of ornaments or following the changes and transformations of motifs to define the nature and manners of the infinite variety of types of ornaments in the Islamic civilization. As a matter of fact, in order to reach a unified and universal theory with the potential and capability of explaining all the ornaments in the Islamic territory, Grabar presents a clear and particular definition of ornament and Islamic decoration in which he undeniably is to an extent inspired by the theories of either his contemporary Western theorists or his predecessors.

Keywords: Islamic Art, Decoration, Ornament, Oleg Grabar

References:

Alberti, Leon Battista, 1991, On the Art of Building in Ten Books, The MIT Press.

Ballard, Elder M. Russell 1996, Filling the world with goodness and truth, Ensign, 10 -14.

Bloomer, kent, 2006, A Critical Distinction between Decoration and Ornament. In Abruzzo Emily & Jonathan Solomon.

Carlson-Reddig, Kelly, 1996, detail I, Detail I, Ornament, and decoration: A Taxonomy. Proceeding of 84th ACSA annual meeting: theory and criticism.

Coomaraswamy, Ananda, 1977, Ornament , Selected Papers I. Traditional Art and Symbolism, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Criticos, Mihaela, 2004, The ornamental dimension: Contributions to a theory of ornament, New Europe College Yearbook Special.

Crowther, Paul, 1994, More Than Ornament: The Significance of Riegl, Art History, Volume17, Issue3.

Diamond, Murice, 1930, A handbook of Mohammedan Decorative Arts, The Metropolitan Museum of Arts.

Harries, Karsten.,1998, The Ethical function of Architecture. Cambridge, MA: MIT Press.

Flood, Finbarr Barry, 2019, Bodies, Books, and Buildings. Economies of Ornament in Juridical Islam, Clothing sacred scriptures. Book art and book religion in Christian, Islamic and Jewish cultures p. 49-68

Hillenbrand, Robert, 2012, Oleg Grabar: the scholarly legacy. Journal of Art Historiography, (6), 1
Hogarth, William, 1753, The analysis of beauty: Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste. Georg Olms Verlag.
Grabar, André, 1969, Christian iconography: a study of its origins, The AW Mellon lectures in the fine arts ,35.
Grabar, Oleg, 1992, The Mediation of Ornament. Princeton University Press.
Grabar, Oleg, 2006, The Aesthetics of Islamic Art, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006.
Grabar, Oleg, 2006, Art and Architecture, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
Grabar, Oleg,1994, Different but Compatible Ends, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing
the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006. First published in Art Bulletin, 76.
Grabar, Oleg, 1982, On the Universality of the History of Art, Art Journal 42.
Grabar, Oleg, 2003, From the icon to aniconism: Islam and the image, Museum international 55.2
Grabar, Oleg, 2004, An Art of the Object, In Islamic Art and Beyond, volume III, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing.
Gombrich, Ernest,1980, The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art, Newyork University Press.
Jones, Owen, 2016, The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts-The complete and unabridged full-color edition. Princeton University Press.
Ivins, William. M, 1933, The Philosophy of Ornament, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28.5
Kennedy, John. M, 1974, A psychology of picture perception. San Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers.
Kuhne, Ernst, 1983, The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament, Published by Verlag Fur Sammler, Graz.
Massey, Jonathan, 2013, Ornament and Decoration, The Handbook of Interior Architecture and Design. A&C Black.
Moussavi, Farshid & Kubo, Michael, 2006, The Function of Ornament, Cambridge: Actar.
Morrall, Andrew, 2017, Ornament as evidence, In History and material culture (pp. 51-70), Routledge.
Palaguta, Ilia, 2020, Studies of Ornament: Main Trends and Prospects, Вестник СПбГУ. Искусствоведение, Т. 10.
Papapetros, Spyros, 2012, Ornament and object-ornament as object, Journal of Art Historiography 7.
Rabbat, Nasser, 2010, Mamluk history through architecture: Monuments, culture and politics in medieval Egypt and Syria, Bloomsbury Publishing.
Riegl, Alois, 2018, Problems of Style: Foundations for a History of Ornament, Publisher: Princeton University Press.
Rose, Gilbert. J, 1991, Abstract Art and Emotion: Expressive Form and the Sense of Wholeness, Journal of the American Psychoanalytic Association, 39(1).
Ruskin, John, 1886, The Stones of Venice: The Foundations, Vol 1.

Rykwert, Joseph, 1991, On the Art of Building in Ten books, The MIT Press.
Sedgwick, H. A, 2022, Ibn al-Haytham's ground theory of distance perception. I-Perception, 13(5).
Shalem, Avinoam &Troelenberg¬, Eva-Maria, 2012, Beyond Grammar and Taxonomy: Some Thoughts on Cognitive Experiences and Responsive Islamic Ornaments, Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie, Band 3: In memoriam Marianne Barrucand, Wilesbaden.
Smith, sara, 2019, A Meeting of Two Minds: Oleg Grabar and Amy Goldin on the Met>s Islamic Galleries , With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art 1972-1985, Yale University Press.
Stamatopoulou, Despina, 2008, Embodied imagination and expressive perception as fundamental mechanisms of our engagement with art, Tuesday August 19.
Thomas Thiis-Evensen, 1987, Archetypes in Architecture, Oxford University Press, Oxford and Norwegian University.
Thiis-Evensen, Thomas, 1987, Archetypes in Architecture. Norway: Norwegian University Press.
Trilling, James, 2003, Ornament: a modern perspective. University of Washington Press.
Ward, James, 2010, The Principles of Ornament, Nabu Press.
Ward, James, 1909, Historic ornament treatise on decorative art and architectural ornament, Chapman and Hall.
Etynonline.com
www.almaany.com
www.metmuseum.org
www.khanacademy.org
www.sothebys.com